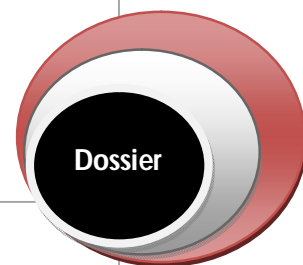


Arquitectura e Design

Contributos de William Morris e Walter Gropius

Ana Margarida Barata | Instituto Politécnico do Porto, Portugal



Quando Nikolaus Pevsner incluiu em *Pioneers of Modern Design* (1949) o subtítulo *From William Morris to Walter Gropius* estabeleceu-se uma linha ideológica que uniria para sempre o percurso de Morris ao de Gropius. A continuidade da obra de ambos, implícita nesta ligação traçada por Pevsner (cf. 38-39), é objecto de reflexão por parte de vários autores, dos quais se destacam Chris Miele, Gillian Naylor e Mario Manieri Elia. Apesar da controvérsia que se instalou em torno das possíveis aproximações entre o trabalho de Morris (1834-1896) e o de Gropius (1883-1969), ressaltam os interesses que tinham em comum pela arquitectura e pelo *design*, bem como o modo como perceberam estas realidades no contexto social. Os seus pensamentos são ainda hoje referências incontornáveis no campo da arquitectura e do *design* pela sua responsabilidade na valorização destas disciplinas no âmbito da arte.

A personalidade e o percurso prolífico de William Morris proporcionaram a publicação de diversos estudos críticos e biográficos, como o da autoria de J. W. Mackail (1889), que Morris ainda terá tido oportunidade de ler, o de E. P. Thompson (1955), o de Fiona MacCarthy (1994) e, o mais recente, de Stephan Coote (1995). Todos têm em comum o facto de realçarem o alcance da actividade de Morris como *designer* e artífice criativo e empreendedor. Contudo, ondeiam de forma diferente o peso dessa actividade: enquanto que Mackail, ainda no século XIX, minimizou o impacto do desempenho político de Morris – um pormenor referido por Northrop Frye (322) –, os trabalhos mais recentes destacam as convicções políticas de Morris, referindo-as mesmo como indissociáveis da sua produção quer como *designer* – faceta aprofundada por Linda Parry em *William Morris Textiles* (1983) –, quer como ensaísta e romancista.

Por seu lado, Walter Gropius é recordado acima de tudo como um arquitecto activo, com obras espalhadas um pouco por todo o mundo, um pedagogo astuto, um teórico e um reformista inovador pelas perspectivas artísticas que implementou e desenvolveu na escola Bauhaus. Sigfried Giedion (1954) realçou o gosto de Gropius pelo trabalho em equipa, James M. Fitch

Citação

Ana Margarida Barata, "Arquitectura e Design: Contributos de William Morris e Walter Gropius." *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos / An Anglo-American Studies Journal* 2ª ser. 1 (2008): 40-58. Web. <<http://ler.letras.up.pt>>.

(1960) eternizou-o como o inventor de uma nova estética, perpetuada nos edifícios que concebeu ao longo da sua carreira, realçando também o seu desempenho como educador, *designer* e crítico, enquanto Paolo Berdini (1986) registou na sua obra todo o trabalho de arquitectura que Gropius desenvolveu em parceria com diversos arquitectos, tendo sempre por base motivações sociais e correspondendo ao que acreditava ser a sua função como arquitecto. Gillian Naylor (1985) e Winfried Nerdinger (1988), sem esquecerem a importância de Gropius como educador, reflectiram também sobre o seu vasto legado arquitectónico.

Neste ponto será relevante destacar que Giulio Carlo Argan, no seu livro de 1990 sobre Walter Gropius e a Bauhaus, aponta Morris como um dos antecedentes directos da filosofia adoptada por Gropius em Weimar, um aspecto que Gillian Naylor também sublinha num dos seus primeiros estudos (Naylor, *The Bauhaus*). Morris é ainda mencionado em diversas obras sobre arquitectura e *design*, como é o caso das de Leonardo Benévolo (1991; 1996), António Pizza (1999) e Ignasi de Solà-Morales (2000), como 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* (Pevsner 22-26).

William Morris é assim visto por vários críticos como o pioneiro não só do *design* moderno, sugerido por Pevsner no subtítulo de *Pioneers of Modern Design*, mas também da denominada arquitectura moderna:¹ Leonardo Benévolo aponta a abertura da firma *Morris, Faulkner, Marshall & Co.*, em 1862, como um dos marcos definidores da emergência da arquitectura moderna no prefácio à *Historia de la Arquitectura Moderna* (Benévolo, Advertência 8-9); de modo semelhante, o título da obra que Manieri Elia editou originalmente em 1976, reeditada pela Editorial Gustavo Gili em 2001, associa inequivocamente o nome de Morris a esse momento, ideia que é aliás reforçada pelo autor quando se refere à definição de arquitectura apresentada por Morris, em 1881, como “uma espécie de manifesto do Movimento Moderno” (Elia 81). Ainda nesta perspectiva, Solà-Morales aponta-o também como o “pensador e político” que está na base do desenvolvimento da arquitectura do século XX (Solà-Morales 18).

Mas se Morris é visto como um dos propulsores do que viria a ser o Movimento Moderno, Gropius é considerado um dos seus mestres,² o concretizador efectivo desse movimento: Benévolo aponta o ano em que Gropius fundou a escola artística Bauhaus em Weimar como o momento em que se pode falar com propriedade de Movimento Moderno (cf. Benévolo, *Introdução à Arquitectura* 8-9). Por seu lado, Ignasi de Solà-Morales refere a

Bauhaus como uma das tentativas de criação de uma metodologia e critérios únicos de avaliação crítica para todo o universo (19-20).

As bases históricas da arquitectura moderna terão assim sido lançadas no século XIX, coincidindo com as aspirações de renovação da paisagem humanizada que havia sido desintegrada pela emergência da industrialização, e terão sido alicerçadas pelo trabalho artístico encetado nos inícios do século XX, na perspectiva referida por Benévolo. A busca da cultura arquitectónica adequada à realidade da época, a demanda da inovação, uma ideia implícita no uso do adjectivo “moderna”, conduziu à reinterpretação da herança do passado (Benévolo, Advertência 6-7), de tal forma que é possível “considerar a história da arquitectura como história do ambiente construído, produzido pela presença do Homem na superfície terrestre” (Benévolo, *A Cidade e o Arquitecto* 33).

A abrangência semântica que Morris atribuiu à palavra “arquitectura” ao englobar no seu âmbito não só a paisagem quando resultante da intervenção humana, as cidades e os seus edifícios, mas também tudo o que os edifícios e a cidade pudessem conter (mobiliário, máquinas, ferramentas, informação),³ mantém-se actual quer a nível teórico, quer a nível prático, respeitando a própria origem etimológica do vocábulo. A palavra “arquitectura” resulta da conjugação de dois termos gregos: *arjé*, que significa o começo, o princípio, o primeiro, e *tehton* que significa construir, edificar. Neste sentido, a arquitectura será a génese da construção e aquele que a exerce, o arquitecto, será o principal responsável pelo desenvolvimento dessa construção, sendo por um lado quem define as bases da tarefa e, por outro, aquele que lidera essa actividade.

Nos finais do século XVIII, o vocábulo “construção” indicava uma série de aplicações técnicas que incluíam os edifícios públicos e os privados, as ruas, as pontes, os canais, os movimentos de terras e as construções urbanas; abrangia de certa forma toda a manufactura de grandes dimensões, onde não fosse predominante o aspecto mecânico. Depois da Revolução Industrial, o termo “construção” passou a englobar as actividades inseridas no sistema tradicional habitualmente associadas ao conceito de arquitectura (Benévolo, Advertência 21-22).

É interessante notar que a primeira utilização do vocábulo “urbanismo” se encontra associada à expansão da sociedade emergente da Revolução Industrial, a que Morris veementemente se opôs. Nos finais do século XIX, esta “realidade nova” deu “origem a uma disciplina que se diferencia das artes urbanas anteriores pelo seu carácter reflexivo e crítico, e [pela] sua pretensão científica” – o urbanismo (Choay 2).⁴ O urbanismo pode, pois, ser definido como uma área através da qual se procuram respostas para um conjunto de questões relativas à estética e à organização das cidades, no sentido de adaptar as suas

estruturas às necessidades dos homens.⁵ Relegada para último plano em termos estéticos no século XVIII, a arquitectura alcançou assim na primeira metade do século XIX um prestígio central, adquirindo um discurso comum às outras artes, especificamente à pintura e à escultura.⁶

Recuando até à era de Vitruvius,⁷ o primeiro nome associado ao estatuto teórico de arquitecto, encontramos uma ideia análoga ao que seria a arquitectura, mas com uma inflexão um pouco diferente: no prefácio ao Livro I de *Os Dez Livros de Arquitectura*, obra onde Vitruvius afirmou ter deixado “todos os preceitos necessários para se alcançar a perfeição na Arquitectura” (1-2), refere-se-lhe como “uma ciência que deve ser apoiada por uma grande diversidade de estudos e de conhecimentos através dos quais ela julga todas as obras das outras artes que lhe pertencem” (2). A arquitectura surgia aqui já como aglutinadora de conhecimentos diversos e de todas as artes, antevendo-se os conceitos de complementaridade e de interdisciplinaridade artísticas promovidos no século XIX, nomeadamente por Morris, e reafirmados por Gropius no século XX.

Essa forma marcadamente humana e social de se entender a “arte de bem construir”⁸ estendeu-se também às noções de *design* e de *designer*. O facto de o significante da arte criativa que se refere à concepção de todo o tipo de objectos se ter fixado na palavra inglesa *design* indicia a origem do conceito. A noção de *design* implica que a formalização quer de um edifício, quer de um objecto comum – uma peça de mobiliário, uma capa de um livro, ou um utensílio de uso diário –, envolve uma atitude analítica e crítica da mesma natureza, uma consciência da forma do objecto ou do edifício que se pretende desenvolver. A actividade do *design*, tal como é percebida actualmente, consiste na racionalização das formas em utensílios úteis no decurso diário da vida humana (Solà-Morales 18).

O *design* e a arquitectura são duas disciplinas da arte, sendo o primeiro um processo dialéctico entre as pessoas e em simbiose com a natureza do que é produzido e a segunda uma arte prática, destinada a construir os espaços que o ser humano utiliza. Dissociada das pessoas, a obra arquitectónica não tem qualquer sentido, pois ela é muito mais do que um objecto do seu criador e é esse aspecto que lhe confere a dimensão social. A este propósito as palavras de Balagué afiguram-se pertinentes: “A arquitectura . . . é a mais política das artes no sentido em que impõe uma visão do ser humano e dos seus objectivos, independentemente de qualquer acordo pessoal entre os que a habitam” (Balagué 77).

O arquitecto e a arquitectura têm vindo, nos últimos cem anos, a expandir o seu campo de acção, assumindo o “desenho”⁹ de uma multiplicidade

de espaços e de objectos (Solà-Morales 18), uma tendência já iniciada pelo percurso morrisiano e assumidamente concretizada na Bauhaus de Gropius. William Morris é a figura crucial que despoleta a discussão sobre a natureza e a importância do *design* e da arquitectura no meio social, ao procurar estabelecer relações interdisciplinares entre a arte e os mais diversos campos de experiência humana. Walter Gropius, por seu lado, terá sido o responsável pela redefinição dos conceitos até então debatidos.

A segunda metade do século XIX assistiu assim ao início da consolidação do pensamento arquitectónico em virtude do aparecimento de propostas reformadoras, mistos de ímpeto moralista, de desejo de renovação social, e de resistência à degeneração advinda da industrialização. A fealdade das cidades industriais foi realisticamente descrita por Charles Dickens em *Hard Times*: Coketown, a cidade do carvão, transporta o leitor para uma cidade da época quer através das sensações visuais, quer das olfactivas. A Inglaterra foi pois o primeiro país europeu a confrontar-se com todas as controvérsias inerentes à industrialização, desde a exploração desumana da classe trabalhadora às desigualdades sociais e aos problemas ambientais, acrescentando-se-lhes as adversidades provenientes do crescimento desmesurado e da degradação das áreas urbanas, principalmente das zonas habitacionais (Pizza 20, 67). Esta conjuntura despoletou, principalmente entre 1830 e 1860, discussões fervorosas acerca do *design* dos produtos manufacturados e dos edifícios urbanos. A arquitectura, que “aspirava descobrir o caminho da sua salvação” (Pizza 20), e o planeamento urbano foram gradualmente adquirindo mais importância, sendo submetidos a diversas leis e proclamações ao longo dos séculos, conduzindo progressivamente à valorização do benefício público.

Preconizador incontestável de uma arquitectura adaptada às necessidades do homem do século XX, Gropius considerava a harmonia das formas um reflexo da harmonia social; “na sua obra, o rigor lógico adquire evidência formal: torna-se arquitectura, como condição directa da existência humana” (Argan 7). Detentor de uma enorme clareza pedagógica, Walter Gropius expôs e repetiu as suas concepções em inúmeras conferências, tal como William Morris havia feito ao longo de toda a sua vida.

Na linha de pensamento destes dois homens incontornáveis da cultura europeia, a arte e a sociedade estabelecem entre si uma relação de interdependência inequívoca. Esta interdependência reflecte-se em dois aspectos: por um lado, o testemunho artístico constituiu-se como uma fonte de informação infundável acerca do passado e do presente do meio de onde provém, revelando o carácter do povo desse meio e descortinando a sua História; por outro, o percurso da arte e as formas que ele assume têm a

possibilidade de moldar os hábitos e o *habitat* daqueles que com elas interagem. John Ruskin terá sido o primeiro pensador a afirmar a relação directa da arte com as condições sociais e a considerá-la património de todos, relacionando a sua qualidade com a da sociedade propriamente dita. O seu desejo de transformar a sociedade conduziu-o, no entanto, à elaboração de uma proposta de reforma meramente ideológica que só poderia ser implementada mediante a alteração radical de muitos e significativos aspectos do sistema económico-social do seu tempo, não havendo por isso condições para a sua concretização.

Ao defenderem a existência de uma relação directa entre a saúde social e a qualidade estética dos edifícios presentes no espaço físico da sociedade, Morris e Gropius atribuíram à arte, e dentro desta à arquitectura, o poder de transformar a mentalidade e a postura humanas e de, simultaneamente, revelar a degradação ou o bem-estar sociais. Tendo estes aspectos em consideração, ambos direccionaram os seus percursos pessoais e profissionais no sentido de conferir ao meio onde viveram, bem como à sua população, a qualidade e a humanidade que consideravam fundamentais e que, na óptica de ambos, haviam sido negligenciadas.

Morris acreditava que a arte não dizia somente respeito ao artífice ou a qualquer outro elemento envolvido na sua criação, mas a todos aqueles que usufruissem do produto final, tal como Gropius viria a defender. A arte não seria, portanto, produtora de luxo ou de futilidade, mas um bem essencial na vida de qualquer indivíduo e, por isso, teria de ser parte integrante de qualquer acção humana:

I must ask you to extend the word art beyond those matters which are consciously works of art, to take in not only painting and sculpture, and architecture, but the shapes and colours of all household goods, nay, even the arrangement of the fields for tillage and pasture, the management of towns and of our highways of all kinds; in a word, to extend it to the aspect of all the externals of our life. (Morris, "Art under Plutocracy" 165)

A partir desta visão, William Morris alargou coerentemente a ideia de arte a todas as vertentes da vida e a todos os meios, uma atitude que no Movimento Moderno se manifestaria na defesa funcionalista do protagonismo do homem e na insistência no valor social da arquitectura e do urbanismo, influenciando os diversos sectores da produção, desde o objecto utilitário à planificação urbana (Montaner12).

Esse foi também o enfoque da Bauhaus – construir uma sociedade nova, formada pelo homem e para o homem, marcar uma diferença pela transformação das relações e concepções estabelecidas. Prevalencia, pois, uma

vontade muito forte de mudança, principalmente por parte dos denominados arquitectos modernos, onde se incluía Gropius, como refere Jeannine Fiedler: “Modern architects, among others, considered themselves the builders of a new society whose visions went beyond revolutionizing the form of the cities, but included the creation of a new type of individual, the New Man” (Fiedler 32).

Neste sentido, não só Gropius, mas também Mies van der Rohe e Le Corbusier cultivaram propostas novas, ultrapassando os interlocutores previstos pelas instituições e dirigindo-se ao último destinatário da hierarquia institucional: o homem comum, aquele que desfruta da arquitectura, bem como de todos os elementos e espaços criados pela mão humana, tal como Morris havia proferido em inúmeras das suas palestras.

Durante os anos imediatamente posteriores ao primeiro grande conflito mundial, o adjectivo “novo” surgia assim recorrentemente associado a todas as áreas da arte, numa ânsia de renovação do espírito humano que se pretendia acima de tudo ver reflectida exteriormente (cf. Fiedler 14-21). Além disso, a vontade de se promover o desenvolvimento de um mundo mais límpido, desprovido de subterfúgios, manifestou-se na construção de espaços onde a simplicidade e a sobriedade das formas imperava, fazendo-se uso maioritariamente do vidro em substituição do tijolo, numa busca da transparência e da “honestidade” que deveriam definir o homem da nova era: “Pure, clear, bright, accurate, changeable, mobile, spiritual, vivacious, stable, distinguished, facing the outside world – these are guiding traits of the 1920’s ‘New Man’” (Fiedler 16).

Os artistas do início do século XX “[i]nventaram”, como aponta Benévolo, “um estilo de trabalho nunca mais visto depois do século XV: uma combinação entre poesia e prosa, de audácia intelectual e de adesão à realidade”, com o objectivo de fazer ressurgir esse homem novo, alguém capaz de criar o presente e o futuro de um século moderno, um indivíduo dotado de intuição e sensibilidade em todos os sentidos (*A Cidade* 103).

“Intuição” e “sensibilidade” eram duas características essenciais do artista/artesão que, movido pela sabedoria individual e pela própria experiência de vida, construía objectos que prevaleceriam como veículos transmissores da cultura e dos hábitos da sua época. Tal seria o espírito da obra daqueles que trabalhavam com prazer, um espírito que William Morris tentou incutir nas suas oficinas.

Por seu lado, a Bauhaus instituiu-se desde sempre como uma escola artística que pretendeu alcançar muito mais do que a renovação do mundo da arte e da arquitectura. Ela visou também instruir, formar integralmente seres humanos com carácter, para que estes actuassem consciente e positivamente no

meio social, e assim se distinguissem como verdadeiros propulsores de mudança, motores capazes de despoletar uma transformação social através da sua arte. Nesta perspectiva, os alunos da Bauhaus seriam, como o próprio Gropius os percepcionou, “the catalyst[s] in the transformation of society” (qtd. in Fiedler 123). A este propósito Oskar Schlemmer escreveu:

All this means that the Bauhaus is “building” something quite different from what was planned – human beings. Gropius seemed very aware of this; to his mind the academies made a grave mistake by neglecting the formation of the human being. He wants an artist to have character, and this should come first, not later. (qtd. in Naylor, *Bauhaus Reassessed* 72)

Contribuía para esse fim o facto de os estudantes serem desde cedo encorajados a descobrir por si próprios todas as potencialidades dos materiais, das formas e dos objectos, bem como o de serem estimulados a viver e a trabalhar em equipa, cooperando uns com os outros e com os próprios professores. No entanto, sem o contacto com a realidade, sem a presença activa do homem, tal atitude não teria sido exequível, pois provavelmente a Bauhaus nunca teria nascido, ou teria apenas permanecido como “uma admirável estilística em vez de se erguer como teoria de criatividade artística e instrumento de uma elevada pedagogia social” (Argan 63).

Artista, artesão e arquitecto não eram considerados realidades distintas, mas sim unas, fundidas no mesmo indivíduo, alguém que partilharia com todos os elementos dos processos criativo e produtivo a responsabilidade da existência dos diversos artigos, desde o mais simples utensílio doméstico ao mais complexo edifício. Estas noções ecoam as de William Morris que considerava, além disso, não existir qualquer diferença entre o autor da ideia para a criação de um determinado objecto e aquele que seria responsável pela sua produção, assim como defendia que um mesmo indivíduo poderia ser *designer* e activista político sem que essas actividades entrassem em conflito.

No que se refere à actividade do *designer*, Morris preconizou o princípio actualmente considerado indispensável de que esse artista deveria ter consciência plena, através da sua experiência prática, de todas as potencialidades e limitações dos materiais que iriam ser utilizados na execução do que desenhava. Contudo, foi com Walter Gropius na Bauhaus de Weimar que a formação e treino de *designers* se formalizou pela primeira vez, tendo desde então adquirido um cariz essencial nos programas das escolas de *design* em todo o mundo (Farr, “The Innovators, Art Nouveau, Art and Craft” 136-37).

O que afastou Gropius da linha de pensamento morrisiana foi a sua crença na fusão entre a arte e a técnica industrial e o facto de considerar que

todos os artistas, desde pintores a escultores, *designers* a arquitectos, deveriam unir as suas potencialidades e produzir também para a indústria, que, na óptica do fundador da Bauhaus, deveria assim usufruir da qualidade e do profissionalismo de todos os artistas. Esta opinião remete claramente para a complementaridade entre a arte e a técnica e não para a oposição que Morris acreditava existir e que sempre defendeu. 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. 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” 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 (qtd. in Naylor, *The Bauhaus* 80). A Bauhaus passou assim a virar-se para o mundo industrial com sentido de futuro, definindo desta forma o seu caminho posterior. Gropius e os seus contemporâneos aperceberam-se de que só ultrapassando a barreira entre as artes e os ofícios e o desenvolvimento técnico seria possível a criação de um ambiente totalmente adaptado ao ser humano e a oferta, a todos os indivíduos, do acesso a objectos belos e com qualidade. Ao afastar-se dessa maneira das tradições do trabalho artesanal, Gropius distanciou-se da estética de Morris, preservando contudo a sua filosofia, pois considerava ser esse o caminho para a construção da modernidade. Esta atitude de Gropius ter-lhe-á permitido, na opinião de Benévolo, não só solucionar o dilema entre arte e técnica que prevalecera até então, mas também concretizar a transição que se impunha na passagem para uma nova era (Benévolo, *A Cidade* 142).¹⁰

Nesse contexto ideológico de articulação entre diversas componentes, incluindo a pesquisa científica e a tecnológica, a radicalização da pesquisa artística e o confronto de várias propostas, também no que dizia respeito ao controlo do desenvolvimento urbano, emergiu a denominada arquitectura moderna, que se distinguiu assim pela abordagem integral à projecção do ambiente construído, recusando a diferenciação entre as duas abordagens tradicionais da arquitectura: a que a considerava como uma técnica, por um lado, e a que a percepcionava meramente do ponto de vista artístico, por outro.

A par da problemática que remete para o binómio arte-técnica, importa realçar a forma como o ornamento passou a ser considerado em termos arquitectónicos no âmbito do Movimento Moderno: “Ornament no longer appeared as the superfluous force standing out from the structure or calling attention to the importance of decorative elements. They now appeared as applied and therefore superfluous decoration” (Fiedler 17).

Este aspecto corroborava a busca da simplicidade que se pretendia que a construção reflectisse e que William Morris também havia perseguido. No entanto, essa tendência manifestava-se agora de um modo bastante diferente: enquanto em Morris a simplicidade de um objecto ou de um edifício estava associada à sua beleza e função, bem como à motivação que havia estado na base da sua concepção, no Movimento Moderno assistia-se à abolição de todos os elementos que não fossem necessários à estrutura básica. Antoine Pompe immortalizou esta nova perspectiva nas imagens de duas árvores que, com porte idêntico, exibem uma “decoreção” contrastante: enquanto numa a profusão de frutos, de folhas e de flores esconde a estrutura da árvore por completo, a outra exhibe apenas os galhos nus que lhe dão forma e a sustêm (Fig. 1), simbolizando o desprovemento de ornamentos que definiu a essencialidade da arquitectura pós 1918.

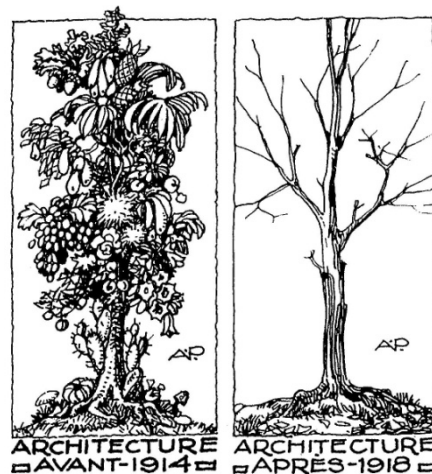


Fig. 1: Antoine Pompe, “Architecture avant 1914. Architecture après 1918” (c. 1920).

Retomando a noção da arquitectura e do *design* como artes sociais, é relevante mencionar-se que a vivência destas artes pode ser quer individual, quer colectiva: se, por um lado, cada indivíduo reage ao edifício ou ao objecto de forma distinta, por outro, pode aferir-se a forma como a colectividade em geral interage com o ambiente construído. Neste contexto, Leonardo Benévolo realça a importância da arquitectura do passado não só para o enriquecimento do vocabulário contemporâneo, mas também para a melhoria da arquitectura do presente. Este historiador aponta ainda o facto de a actividade arquitectónica ser “um trabalho difícil” tendo em conta as exigências mutáveis [de cada] época” (Benévolo, *A Cidade* 109). Porque acompanham o ritmo da sociedade sobre a qual exercem a sua influência, as formas de arte são únicas (podemos mesmo afirmar que são irrepetíveis) mas indissociáveis daqueles que as criaram e dos que com elas interagiram e interagem.

No seu tratado sobre arquitectura, Vitruvius havia já inaugurado o entendimento do arquitecto não só como um técnico da edificação, mas também como um artista consciente do significado daquilo que constrói (cf. 13-14), noções com as quais Morris e Gropius se identificaram, uma vez que as viriam a aplicar no modo como perceberam esse mesmo artista/arquitecto. No entanto, também consideraram que a arte, em especial a arquitectura e o *design*, não podia ser apreciada isolada do seu público-alvo, ideia aliás que vigora ainda no século XXI. Os espaços, os edifícios e os objectos em geral não são resultado apenas da criação solitária do artista, pois todos os que usufruem deles influenciam a sua estrutura e concepção, sendo assim também eles próprios responsáveis por essas construções. Nesta perspectiva, quer o artista autor da obra quer os seus utilizadores são criadores: o primeiro porque é o responsável pelo *design*, e os segundos pelo modo como interagem com o produto final. Ainda nesta sequência de ideias, o arquitecto não será apenas o “perito” que condiciona a transformação, mas poderá também ser “público-alvo”, na medida em que tem igualmente a possibilidade de usufruir da modificação do ambiente sobre o qual agiu (Benévolo, *Introdução* 12).

As condições ambientais dos espaços em que o homem habitava e trabalhava, assim como a sua organização, foram preocupações sempre presentes na mente de William Morris. A sua consciência cívica levou-o também a tecer frequentes ataques à poluição provocada pelas unidades fabris que asfixiavam a cidade de Londres, preocupações ambientalistas que em Walter Gropius não se manifestaram de forma tão veemente, embora o respeito pela Natureza e pela construção harmoniosa com os seus elementos se tivesse constituído desde cedo como uma das políticas educativas na escola Bauhaus.

O objectivo de ambos era tornar o mundo um local mais belo, onde os seres humanos pudessem viver com dignidade. Para isso havia que começar por aqueles locais onde a acção humana se fazia sobrepor à da Natureza: as cidades. A cidade, além de ser um instrumento de comunicação entre diferentes gerações, em cujo traçado a história dos tempos está inscrita, como se lê no ponto 6 da “Carta de Atenas”¹¹ (CIAM: ponto 6), é também o cenário privilegiado da arte dos arquitectos, onde a sua autonomia e a sua capacidade de organização se pode revelar. A propósito das atribuições sociais dos arquitectos, apontou Dennis Farr: “architects should concentrate on building for their own generation” (Farr, “Architecture and Design” 300). É curioso notar que esta afirmação pode aplicar-se a um dos aspectos dos pensamentos de Morris e de Gropius, uma vez que remete para a ideia do arquitecto como um elemento da sociedade que tem o poder de agir sobre o espaço social, transformando-o e moldando-o, devendo fazê-lo, contudo, em função do seu presente, de forma a

satisfazer as necessidades prementes da sua época. No entanto, essa afirmação é também um pouco redutora quer relativamente ao que Morris e Gropius consideravam ser a função do arquitecto, quer ao modo como, principalmente este último, percepcionava a arquitectura; isto porque não integra a perspectiva de construção e de criação para o futuro a que Gropius apelara aquando da publicação do “Manifesto” de abertura da Bauhaus (1919) e que esta escola acabaria por atingir.

Os esforços nazis para obliterarem por completo a inovadora escola artística alemã não foram bem sucedidos – o encerramento forçado e abrupto da instituição não aniquilou a ideia nem o sonho que lhe haviam dado forma.¹² A emigração sucessiva dos seus líderes e de muitos dos seus alunos assegurou assim a persistência e a propagação dos valores desta escola um pouco por todo o mundo, especialmente nos Estados Unidos, onde, em 1937, a “Nova Bauhaus” se estabeleceu na cidade de Chicago. Contudo, afastados dos ideais sociais que haviam inspirado a emergência da Bauhaus em Weimar e atirados para um ambiente cultural completamente diferente, onde a escola se encontrava desmembrada das suas origens e coesão iniciais, muitos dos que continuaram associados a ela não conseguiam produzir mais do que alguns edifícios inexpressivos e desumanizados, reduzindo a natureza complexa e multifacetada da escola a uma fórmula um pouco simplista (Kentgens-Craig xi). No entanto, o espírito da Bauhaus continuou a exercer uma influência sólida em toda a vasta área da educação artística, transformando teorias, pedagogias e práticas de arte, de arquitectura e de *design*. O reconhecimento do valor intemporal e universal da Bauhaus conduziu os órgãos da UNESCO a atribuírem aos seus edifícios o estatuto de Património Mundial. Assim, desde Dezembro de 1996, quer as instalações da Bauhaus em Weimar, actual estabelecimento da Universidade Bauhaus, quer o edifício que Walter Gropius projectou para Dessau ultrapassaram as fronteiras nacionais, para passarem a pertencer a toda a humanidade.

Por seu lado, a herança de William Morris também quebrou as barreiras fronteiriças e temporais. Embora ele não tenha assistido à concretização efectiva de uma comunidade de artistas e artesões, reunindo todos os membros de várias famílias sob a égide da criação de objectos úteis e belos, através do trabalho executado com prazer, as suas ideias inspiraram diversas comunidades que se viriam a formar, não só no âmbito do movimento de Artes e Ofícios, mas também no início do século XX. Além disso, não é possível ficar indiferente à mudança operada no mundo do *design* depois dos princípios defendidos por Morris e pelo seu grupo:

Simple honesty of design was their watchword, with the emphasis on a high standard of craftsmanship and finish. That these principles were not incompatible with machine production was left to another generation to prove, but the important thing to remember is the acceptance of these principles by an everwidening group of designers at the turn of the century. (Farr, "The Innovators" 177-178)

A geração a que Farr se refere é, sem dúvida, a de Gropius que, tal como foi dito anteriormente, incentivou o nascimento de uma nova era de conciliação e complementaridade entre aspectos aparentemente irreconciliáveis, com um único objectivo: tornar o mundo mais belo, proporcionar a todos qualidade e bom-gosto, contribuindo assim também para que cada um tivesse a liberdade essencial para ser, acima de tudo, sincero consigo mesmo e com as tarefas que executa.

Actualmente, a emergência da sociedade digital coloca novos desafios à arquitectura e ao *design* quer a nível conceptual, quer a nível prático. Enquanto que tradicionalmente o artista operava manipulando a matéria para definir os limites dos espaços que permitissem a execução de actividades, nos nossos dias a arquitectura pode ser considerada como um processo abstracto que relaciona a informação com a matéria no espaço e no tempo, sem esquecer o indivíduo. O trabalho do arquitecto é, então, o de estabelecer essas relações e fazer crescer a obra intemporal do seu presente.

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.

Os ideais que estiveram na base da formação do movimento artístico Bauhaus em Weimar poderiam ter sido formulados por Morris, pois apelam a uma complementaridade e interdependência das diferentes artes que Morris havia defendido como condição fundamental para a concretização da verdadeira obra de arte. Além disso, a ênfase na fusão do artista com o artesão, do trabalho intelectual com o manual e o apelo ao regresso a um tipo de trabalho artesanal, realizado em oficinas, conferem ao Manifesto de Gropius um cariz morrisiano. No entanto, apesar de parecer apelar a esses valores medievais, Gropius não pretendia um retorno ao trabalho artesanal característico do século XIV, como Morris, mas apenas uma apropriação dos seus valores, incentivando à cooperação e realçando ao mesmo tempo a importância do trabalho criativo e

individual, buscando simultaneamente a síntese da tradição medieval, centrada no artesanato, com a perspectiva moderna, onde o papel da indústria não podia ser ignorado. A existência de “uma continuidade ideológica” e de “uma descontinuidade estilística” entre Morris e Gropius é de facto indiscutível, como afirma Isabel Donas Botto Ribeiro (465).

Aplicar os ideais promovidos por William Morris à realidade do século XX, onde a técnica desempenhava um papel cada vez mais relevante, conciliar arte e máquina sem transformar o trabalhador numa peça mecânica, foram objectivos que Walter Gropius, hoje recordado como um dos arquitectos mais relevantes e influentes do seu século, pretendeu concretizar com a mesma convicção com que defendeu a construção de um “edifício do futuro” que reunisse todas as vertentes artísticas.

Na sociedade contemporânea, cada vez mais individualista e intransigente, onde os valores comunitários se diluem num mundo virtual, os ideais de William Morris e de Walter Gropius, independentemente de se destacarem as suas diferenças ou as suas semelhanças, adquirem a amplitude da permanência. Eles apelam ao questionamento das relações e dos comportamentos humanos que essas relações despoletam, estimulando por isso a reflexão crítica sobre a forma como interagimos com todo o ambiente que nos rodeia. ■

Notas

¹ “Arquitectura moderna” deve ser entendida como “a investigação das maneiras possíveis de organizar o ambiente construído, desde os objectos de uso à cidade e ao território” (Benévolo, *A Cidade e o Arquitecto* 33), uma definição abrangente na sequência ideológica do pensamento de Morris que havia referido a arquitectura como: “A great subject truly, for it embraces the consideration of the whole external surroundings of the life of man, we cannot escape from it . . . , for it means the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself, except in the outer desert” (Morris, “The Prospects of Architecture in Civilization” 119). Leonardo Benévolo menciona três situações distintas que, na sua óptica, assinalaram o momento que poderá ter marcado o nascimento da arquitectura moderna: em primeiro lugar, refere a emergência das transformações técnicas, sociais e culturais decorrentes da revolução industrial; de seguida, aponta o início da actividade da firma de Morris, pela coerência do programa que defenderam; por último, remete para o momento em que a Bauhaus foi fundada em Weimar, no pós-Primeira Grande Guerra (cf. Benévolo, *Advertência* 7-9). É neste âmbito que a expressão “arquitectura moderna” deve ser considerada, sempre que for utilizada neste artigo.

² A expressão “mestres do movimento moderno” é utilizada por Leonardo Benévolo ao referir-se não só a Walter Gropius, mas também a Le Corbusier (1887-1965), Mies van der Rohe (1886-1969) e Alvaro Aalto (1898-1976) (cf. Benévolo, *Introdução à Arquitectura* 234).

³ Cf. Nota 1.

⁴ Françoise Choay integra a actividade de Morris como ensaísta no grupo de propostas que refere como pertencentes ao que considera ser o “pré-urbanismo.” Neste grupo inclui também as reflexões de Owen, Carlyle, Ruskin, Fourier, Cabet e Proudhon, Marx e Engels, pensadores que na sua opinião se preocuparam com o problema da cidade, sem nunca o dissociarem das problemáticas relações sociais (cf. 3-14). No entanto, insere o trabalho de Walter Gropius no âmbito do que já considera ser “urbanismo” (cf. 18-26).

⁵ Definição com base no *Dicionário Enciclopédico da Língua Portuguesa*, (Vol. M-Z. Publicações Alfa, 1992). Este conceito de urbanismo vai ao encontro às noções presentes na “Carta de Atenas”, elaborada em 1932, aquando do quarto Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), de onde se depreende que o urbanismo é a ordenação de espaços diversos onde decorrem as mais variadas actividades características do dia-a-dia dos indivíduos (CIAM: ponto 77).

⁶ Relativamente à distinção entre as diversas artes, Leonardo Benévolo aponta os gregos como possíveis responsáveis pelo facto de terem concebido quer a arquitectura quer as outras artes “quase sob a forma de ciência”, uma concepção que resultou na percepção das artes “não como partes convencionais e variáveis da actividade humana, mas sim como categorias permanentes e absolutas”; “(o prestígio desta posição”, explicita Benévolo, “perdura ainda nos nossos dias e confere ao termo ‘arquitectura’ uma solidez que faz com que o seu emprego continue a ser natural, ainda que o seu conteúdo tenha sofrido uma grande alteração)” (Benévolo, *Introdução* 18).

⁷ A obra escrita de Vitruvius (*De Architectura, libri decem*), mesmo constituindo-se mais como um “eco de uma tradição oral do que propriamente um tratado sistemático e organizado de conhecimentos” (Solà-Morales 33), é uma fonte de conceitos fundamentais, tendo adquirido o cariz de primeira referência, uma explicação mítica e antropológica das origens da arquitectura.

O texto de Vitruvius é encarado como uma “obra poética no mesmo sentido que os tratados modernos de arquitectura” (Katinsky 24).

⁸ A expressão é do arquitecto Fernando Gonçalves (Gonçalves 46).

⁹ Entenda-se aqui “desenho” com a mesma significação do conceito de *design*, definido por Solà-Morales (cf. Solà-Morales 18).

¹⁰ A percepção da complementaridade entre as diversas áreas é algo inquestionável actualmente, aspecto que Benévolo também realçou: “As discussões sobre se a arquitectura é uma arte, uma técnica ou uma síntese entre arte e técnica, parecem-nos verdadeiramente distantes; não podemos aceitar, sem discussão, as divisões tradicionais entre os sectores da experiência humana – técnica, ciência, arte e assim por diante – e consideramos absurda uma organização profissional que reflecta e consolide estas distinções categóricas” (Benévolo, *Introdução* 236).

¹¹ No Ponto 6 da “Carta de Atenas” lê-se: “A história está inscrita nos traçados e nas arquitecturas das cidades; o que disso subsiste forma o fio condutor que, junto com os textos e os documentos gráficos, permite apresentar as imagens sucessivas do passado” (CIAM: ponto 6).

¹² Acerca do encerramento definitivo da *Bauhaus* pelos Nazis e dos acontecimentos próximos que a ele conduziram, António Jacinto Rodrigues esclarece: “Em 1932, a crise agudiza-se . . . , mesmo no interior da *Bauhaus*; a luta entre as tendências de esquerda e de direita tomava formas abertas. . . . O clima social estava cada vez mais marcado pelo avanço da direita . . . e as moções de dissolução sucediam-se. Em 5 de Outubro de 1932, a cidade de Dessau rescindiu os contratos baseando-se num decreto de emergência. Mies Van der Rohe e os restantes professores conseguiram reparações de danos e prejuízos e deste modo a *Bauhaus* . . . teve uma certa segurança financeira. E, com extrema rapidez, foi possível instalar a nova *Bauhaus* em Berlim-Steglitz. A *Bauhaus* de Berlim iria durar de Outubro de 1932 a 20 de Julho de 1933, altura em que o corpo docente decide encerrar a escola, em virtude das imposições constantes da Gestapo” (Rodrigues 190-193). Para mais informações sobre as contingências que conduziram ao encerramento da *Bauhaus* e sobre as relações da escola com o nacional-socialismo consultar Fiedler and Feierabend 34-48. 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 (Pizza 21).

Obras Citadas

- Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 1951. Trad. Emílio Campos Lima. 2.^a ed. Coleção Dimensões. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- Balagué, Albert Casals. *El Arte, la Vida y el Oficio de Arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2002.
- Benévolo, Leonardo. Advertência. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 7.^a ed. Rev. e ampl. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996. 5-13.
- . *A Cidade e o Arquitecto*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito. Col. Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1984.
- . *Introdução à Arquitectura*. Trad. Maria Manuela Ribeiro. Col. Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1991.
- Bardini, Paolo. *Walter Gropius*. Trad. Fernando Pereira. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1986.
- Choay, Françoise. *O Urbanismo: Utopias e Realidades – Uma Antologia*. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Editora Perspectiva S. A.
- CIAM [Congresso Internacional de Arquitectura Moderna]. "A Carta de Atenas". Trad. Maria de Lourdes e F. Castro Rodrigues. *Arquitectura*. s.l: s.e, 1932.
- Coote, Stephan. *William Morris: His Life and Work*. 1995. Gloucester: Alan Sutton Publishing Limited, 1996.
- Cumming, Elizabeth, and Wendy Kaplan. *The Arts and Crafts Movement*. 1991. London: Thames and Hudson, 1995.
- Elia, Mario Manieri (2001). *William Morris y la Ideología de la Arquitectura Moderna*. Versión castellana de Juan Díaz de Atauri y Rodríguez de los Ríos. 2.^a ed. Col. GG Reprints. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Farr, Dennis. "Architecture and Design, 1930-1940". *English Art 1870-1940*. Oxford, New York: Oxford UP, 1984. 298-324.
- . "The Innovators, Art Nouveau, Art and Craft". *English Art 1870-1940*. Oxford, New York: Oxford UP, 1984. 136-86.
- Fiedler, Jeannine, ed. *Social Utopias of the Twenties: Bauhaus, Kibbutz and the Dream of the New Man*. Wuppertal/ Germany: Muller+Busman Press, 1995.
- Fiedler, Jeannine, and Peter Feierabend, eds. *Bauhaus*. Trans. Mariona Gratacòs. Konemann, 2000.

- Fitch, James Marston. "Gropius, the Social Critic." *Walter Gropius*. London: Mayflower, 1960. 28-31.
- Frye, Northrop. "The Meeting of Past and Future in William Morris." *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville and London: UP of Virginia, 1990. 322-39.
- Giedion, S. *Walter Gropius: Work and Team Work*. London: The Architectural Press, 1954.
- Gonçalves, Fernando. "Origens da Arquitetura." *Arquitetura e Vida* 5. 1 (Junho 2000): 46-49.
- Gropius, Walter. Introduction. *The Theater of the Bauhaus*. By Oskar Schlemmer. Trad. Arthur S. Wensinger. [n.p.]: Wesleyan University, 1961. 1-14.
- Katinsky, Julio Roberto. "Preliminares a um Estudo de Vitruvius." Trad. Marco Aurélio Lagonegro. *Estudos Urbanos Série Arte e Vida Urbana*. São Paulo: Editora Hucitec, Fundação Para a Pesquisa Ambiental, 1999.
- Kentgens-Craig, Margret. Introduction. *The Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936*. Trad. Lynette Widder. Cambridge, London: The MIT Press, 2001. xi-xx.
- Mackail, J. W. *The Life of William Morris*. vol. 2. New York: Dover Publications, 1995.
- Montaner, Josep Maria. "O Despertar de uma Primeira Evolução (1930-1945)." *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da Segunda Metade do Século XX*. Trad. Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. 12-18.
- Morris, William. "Art Under Plutocracy." 1883. *The Collected Works of William Morris: Signs of Change and Lectures on Socialism*. vol. 23. Introd. by May Morris. London: Routledge/ Thoemmes Press, 1992. 164-190.
- . "The Prospects of Architecture in Civilization." 1881. *The Collected Works of William Morris: Hopes and Fears for Art and Lectures on Art and Industry*. vol. 22. Introd. by May Morris. London: Routledge/ Thoemmes Press, 1992. 119-152.
- Naylor, Gillian. *The Bauhaus*. Lon, NY: Studio Vista, Dutton and Co., 1973.
- . *Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*. 1968. London: The Herbert Press, 1993.
- Nerdinger, Winfried. *Walter Gropius: Opera Completa*. Milano: Electa, 1993.

- Parry, Linda. *William Morris Textiles*. London: Weindenfeld & Nicolson, 1983.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. 1949. London: Penguin Books, 1960.
- Pizza, Antonio. *Arte y Arquitectura Moderna – 1851-1933: Del Crystal Palace de Joseph Paxton a la Clausura de la Bauhaus*. Barcelona: Edicions Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), 1999.
- Ribeiro, Maria Isabel Donas Botto. *Em Defesa da Arte do Quotidiano: A Estética Socialista e Humanista de William Morris*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1998.
- Rodrigues, António Jacinto. *Aprender com a Bauhaus: A Bauhaus e o Ensino Artístico nos Anos 20 – Teoria e Prática*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1985.
- Sociedade da Língua Portuguesa et al. *Dicionário Enciclopédico da Língua Portuguesa*. vol. M-Z. Lisboa: Publicações Alfa, 1992.
- Solà-Morales, Ignasi et al. *Introducción a la Arquitectura: Conceptos Fundamentales*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- Thompson, E. P. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. 1955. New York: Pantheon Books, 1976.
- Vitrúvio. "Livro Primeiro." *Os Dez Livros de Arquitectura*. Trad. Maria Helena Rua. Lisboa: Departamento de Engenharia Civil do Instituto Superior Técnico, 1998.