

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Karla Galal Schwartz

A prática do *design* como herdeira da prática da arte

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Design.

Orientador: Prof. Alberto Cipiniuk



KARLA GALAL SCHWARTZ

A prática do design como herdeira da prática da arte

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Alberto Cipiniuk

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Irina Aragão dos Santos

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Denise Berruezo Portinari

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Marcelo Vianna Lacerda de Almeida

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Profa. Fernanda de Abreu Cardoso

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro, 04 de Dezembro de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Karla Galal Schwartz

Mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio (2017). Bacharel em História da Arte e Arqueologia pela Université Paris-Sorbonne – Paris IV (2009). Bacharel em Direito pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ (1998). Palestrante de História da Arte (2010 a 2014).

Ficha Catalográfica

Schwartz, Karla Galal

A prática do design como herdeira da prática da arte / Karla Galal Schwartz ; orientador: Alberto Cipiniuk. – 2020.

191 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2020.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Design e sociedade. 3. Prática do design. 4. Prática da arte. 5. Institucionalização do aprendizado. 6. Semelhanças. I. Cipiniuk, Alberto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Ao meus pais, sempre.

Agradecimentos

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

Ao ilustre e querido professor e orientador Alberto Cipiniuk que, durante nossa longa jornada desde o mestrado, sempre me incitou ao exercício do raciocínio crítico e desmistificador.

À PUC-Rio por me acolher e oferecer a estrutura necessária para a realização da presente pesquisa.

À minha família e amigos.

Aos membros da Banca de Qualificação e da Comissão Examinadora pela leitura atenta e pelos importantes comentários que em muito enriqueceram o presente trabalho.

Resumo

Schwartz, Galal Karla; Cipiniuk, Alberto. **A prática do *design* como herdeira da prática da arte**. Rio de Janeiro, 2020. 191p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A possibilidade de aproximação entre a prática da arte e a prática do *design* decorre do fato de que todas as ações do Homem relativas ao seu entorno natural ou aos demais seres humanos são formas de trabalho, ou práticas sociais. Assim, compartilham semelhanças. Desde o Renascimento, certos artefatos ganharam uma “aura” de superioridade em relação aos demais artigos manufaturados. Nascia o conceito de arte e neste contexto emergiria a figura do artista. O Humanismo transfigurou os *habitus* do período. A utilização da técnica do desenho, etapa intelectual prévia à materialização da produção “artística” ou criativa, serviu como pedra angular para justificar a diferenciação entre artesanato e arte. Seguiu-se a institucionalização do ensino da teoria do desenho pelas Academias de Arte e a concomitante legitimação da maior hierarquia da atividade intelectual comparada à manual. Aos poucos, tais instituições, inicialmente criadas para libertar o artista das guildas medievais, as superaram em restrições, regulamentando em pormenores a atividade da arte e julgando a “boa” e a “má” prática criativa. O desgaste e a revolta da classe artística conduziram ao enfraquecimento ou mesmo ao ocaso das referidas Academias, a partir do século XVIII. A compreensão das transformações do contexto sócio-econômico é essencial para a análise das mudanças na produção criativa. A passagem para uma economia monetária e urbana foi determinante para o início da Idade Moderna ocidental e mercantilista. A seguir, a Revolução Industrial principiada na Grã-Bretanha setecentista foi o motor para a implementação do sistema capitalista de produção em massa, que introduziu um novo padrão de consumo. Neste contexto, os empresários da indústria convidaram os artistas para trabalhar em parceria, a fim de tornar a forma e a aparência dos produtos industriais mais atrativas comercialmente. Escolas de artes e ofícios foram criadas a partir do século XIX, na Europa, e formavam profissionais criativos para o trabalho na indústria. A

fusão que se deu entre escolas de belas artes e escolas de artes e ofícios, na Saxônia e em Moscou, deu origem a Bauhaus e Vkhutemas, respectivamente. Tais instituições do século XX legitimaram a noção construída da autonomia da prática hoje chamada *design* em relação à prática da arte. O *design* emergiu como um suposto novo Campo de conhecimento. A afirmação de que a prática do *design* é herdeira da prática da arte se confirma: pelo passado em comum que compartilham e pela similitude dos caminhos de luta percorridos em busca de autonomia. Posto também que a prática do *design* ainda não logrou êxito em definir seu objeto e seus princípios, o *Design* poderia ser percebido como uma espécie, atividade integrante de um gênero mais amplo, o Campo da Arte. A asserção expressa não reivindica para si qualquer sorte de infalibilidade, antes deseja servir como uma hipótese de trabalho a ser considerada no esforço de se pensar a ontologia e a epistemologia do *Design*. Bibliografia crítica e oficial sobre o tema informou a presente pesquisa.

Palavras-chave

Design e sociedade; prática do *design*, prática da arte, institucionalização do aprendizado, semelhanças.

Abstract

Schwartz, Galal Karla; Cipiniuk, Alberto (Advisor). **The practice of design as the heir of the practice of art**. Rio de Janeiro, 2020. 191p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The possibility of a semblance between art and design practices stems from the fact that all human interactions with their natural surroundings or with other human beings are forms of work or social practices. Therefore, they do have similarities. Since the Renaissance, some artifacts have gained an "aura" of superiority over other manufactured articles. The concept of art was born, and within this context the figure of the artist emerged. Humanism transformed the habits of the period. The use of pre-project drawings as the intellectual stage for art, prior to the materialization of "artistic" or creative production, served as the cornerstone to justify the differentiation between craft and art. This was followed by the institutionalization of the teaching of drawing theory by the Academies of Art and the concurrent legitimization of the higher hierarchy of intellectual activity compared to manual work. Gradually, these institutions which were initially created to free the artist from the medieval guilds, surpassed them in restrictions by regulating in detail Art and judging the "good" and the "bad" creative practice. The wear and tear of the artistic class led to the weakening or even to the demise of the said Academies starting from the eighteenth century. Understanding the transformations of the socioeconomic context is essential for the analysis of the changes in creative production. The transition to a monetary and urban economy was decisive for the early modern Western and mercantilist age. Then, the Industrial Revolution began in Britain in the 18th century as the engine for the implementation of the capitalist system of mass production, which introduced a new consumption pattern. In this context, industrial entrepreneurs invited artists to work in partnership to make the shape and appearance of industrial products more commercially attractive. Schools of arts and crafts were created during the nineteenth century in Europe to train creative professionals to work in the industry. The merger between fine arts schools and arts and crafts

schools, in Saxony and Moscow, gave rise to Bauhaus and Vkhutemas, respectively. These twentieth century institutions legitimized the notion of the autonomy of what is called design today in relation to the practice of art. Design emerged as a supposedly new field of knowledge. The statement that the practice of design is heir to the practice of art is confirmed: by the common past they share and by the similarity of their struggle to search for autonomy. Additionally, since the practice of design has not yet succeeded in defining its objectives and its principles, Design can be perceived as a species, part of a broader genus, the Field of Art. This statement is not immune to constructive criticism, but aims to serve as a working hypothesis to be considered in the effort to think about the ontology and epistemology of Design. Critical and official bibliography on the subject informed the present research.

Keywords

Design and society; design practice, art practice, learning institutionalization, similarities.

Sumário

1. Introdução	13
2. O trabalho “criativo” medieval, suas condições e relações com as demandas sociais do período na Europa ocidental	23
3. O trabalho “criativo” e suas relações com as demandas sociais renascentistas. As academias de arte na Itália	64
4. Do apogeu ao ocaso da academia de arte na França: séculos XVII e XVIII.	103
5. Da institucionalização ao declínio do sistema de legitimação da noção de arte como criação no século XIX	122
6. A prática da arte e a prática do design: entrelaces	146
7. Conclusão	175
8. Referências bibliográficas	181

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Iluminuras do manuscrito Saltério de Utrecht. 31
Fonte: <http://bc.library.uu.nl/utrecht-psalter.html>, acesso em 20/11/2017.
- Figura 2. Iluminura do *Codex Manesse*. 57
Fonte: http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/imagens/codexmanesse1/cpg848_0018.jpg, acesso em 13/06/2020.
- Figura 3. O pagamento do tributo. 72
Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-mt1-huNHR50/T7vzEh1xwZI/AAAAAAAADKI/TncnHtTot80/s640/Masaccio7.jpg>, acesso em 14/06/2020.
- Figura 4. São Domingos ressuscita Napoleão Orsini. 73
Fonte: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/sandomenico-resuscita-napoleone-orsini/>, acesso em 29/06/2020.
- Figura 5. Estátua equestre de Marco Aurélio. 74
Fonte: <https://www.romapravoce.com/wp-content/uploads/2016/03/museus-capitolinos-5-1024x680.jpg>. Acesso em 15/06/2020.
- Figura 6. *Il Gattamelata*. 75
Fonte: BERTI et al., 1986: 23.
- Figura 7. *Il Colleoni*. 75
Fonte: TAGLIALAGAMBA, 2016: n.p.
- Figura 8. David de Donatello 76
Fonte: TAGLIALAGAMBA, 2016: 19.
- Figura 9. David de Verrocchio. 76
Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ae/David%2C_Andrea_del_Verrocchio%2C_ca._1466-69%2C_Bargello_Florenz-01.jpg/1200px-David%2C_Andrea_del_Verrocchio%2C_ca._1466-69%2C_Bargello_Florenz-01.jpg. Acesso em 15/06/2020.
- Figura 10. David de Verrocchio e David de Donatello 77
Fonte: <https://www.inexhibit.com/mymuseum/museo-nazionale-del-bargello-florence/>, acesso em 16/06/2020.
- Figura 11. Gravura da academia de Baccio Bandinelli 89
Fonte: THOMAS, 2005: 4.
- Figura 12. Gravura, segunda academia de Baccio Bandinelli, 90
Fonte: THOMAS, 2005: 8.
- Figura 13. Emblema da Academia de Vasari. 96
Fonte: <http://www.artearti.net/magazine/articolo/il-padre-di-tutte-le-arti1/>, acesso em 27/06/2018.
- Figura 14. *Fêtes Vénitiennes*. 127
Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5560/f%C3%AAtes-v%C3%A9nitiennes>, acesso em 07/07/2020.

- Figura 15. O balanço (*L'Escarpolette*) 127
Fonte:<https://artrianon.files.wordpress.com/2017/11/o-balanc3a7o-imagem-de-capa1.png?w=630>, acesso em 07/07/2020.
- Figura 16. Floresta de Fontainebleau 130
Fonte:https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_de_Barbizon#/media/Fiche:Jean-Baptiste-Camille_Corot_-_Forest_of_Fontainebleau_-_Google_Art_Project.jpg, acesso em 27/07/2020
- Figura 17. Sala Medieval, Grande Exposição Universal 141
Fonte:<https://www.rct.uk/collection/919976/the-great-exhibition-the-medieval-court>, acesso em 27/07/2020.

1. Introdução

O ponto importante é que a arte não é apenas decorativa ou simbólica; é também utilitária. Enquanto existam significativas diferenças entre objetos feitos à mão ou pela máquina, devemos lembrar que dar forma a eles para satisfazer necessidades humanas é um problema artístico (FELDMAN, 1992: 106, tradução nossa).¹

O estudo que ora se apresenta parte da premissa de que as práticas da arte e do *design* são formas de trabalho. Entende-se o trabalho como uma atividade natural ao ser humano, meio pelo qual ele transformou a natureza que o rodeia e, conseqüentemente, a si mesmo (CHAGAS, 1994: 23). As práticas da arte e do *design* seriam, então, modalidades laborais, tais como todas as outras que, igualmente, operam sobre as coisas do mundo natural para corporificar e dar sentido a ideias de artefatos previamente idealizados, usualmente dotados das funções utilitária, estética ou simbólica. Enfim, os produtos ditos artísticos e os de *design* são objetivações do trabalho humano, ou seja, resultantes da capacidade do ser humano de construir um mundo objetivo, físico e se humanizar neste processo.

Prosseguindo-se, quer-se demonstrar que as duas práticas em questão são comuns entre si e que compartilham o mesmo passado histórico. Este fato anódino, mas de suma relevância, e pouco reconhecido na atualidade, torna-se evidente quando do surgimento das práxis do desenho industrial e, mais tarde, do que se tenta precisar como *design*. As abordagens [...] *que discutem design em maior ou menor grau na sua relação com a história da arte e da estética* [...] (MATIAS, 2014: 94) servirão como suporte teórico para se provar o proposto, conferindo-se destaque ao papel do desenho², igualmente presente na fase conceitual de ambas. Buscar-se-á, ainda, contextualizar o exercício do *design* ao

¹ *The important point is that art is not only decorative or symbolic; it is also utilitarian. While there are significant differences between handmade and machine-made objects, we should remember that shaping them to satisfy human needs is an artistic problem (FELDMAN, 1992: 106).*

² Tal como o ensino de ler, escrever e contar, a partir da segunda metade do século XIX, a maioria dos países ocidentais industrializados implementou a obrigatoriedade do ensino do desenho geométrico em escolas públicas, décadas depois acompanhado do ensino do desenho de observação e do desenho decorativo, como política educacional de formação de mão de obra, alinhada ao contexto da produção em série (LEMERISE, 2006: 9-10).

sistema capitalista ocidental de produção industrial em massa, do qual é consequente e dependente.

Sabe-se que o termo *design* pode ser empregado com diferentes sentidos. Como verbo, utilizado pela língua inglesa (*to design*), trata-se de uma ação humana relativa ao trabalho de concepção e materialização de objetos e serviços industriais. Como substantivo, alude ao produto ou serviço tradicionalmente oferecido em larga escala para consumo (LAWSON, 2005: 03). Cumpre esclarecer que a presente tese se detém ao estudo da primeira concepção do termo, a prática do *design*, e de sua comparação em relação à prática das artes plásticas, ou arte simplesmente. Refere-se, no caso específico, às modalidades do desenho, da pintura e da escultura. Por vezes, a arquitetura servirá também como práxis referencial para análises comparativas.

Quanto ao seu campo de atuação, o *design* permanece indeterminado e clama por uma definição precisa (BUCHANAN, 1995: 25). *Na atualidade, design, escultura, moda, decoração, luxo, tudo pode se misturar e se confundir: o design não tem mais um estatuto claramente diferenciado. Tornou-se um universo indeterminado, aberto, multidimensional [...] (LIPOVETSKY; SERROY, 2013: 250, tradução nossa)*³.

Para a presente tese, o termo em destaque qualifica uma prática profissional criativa, esta coparticipe do processo de produção de artefatos industriais em massa, decorrente do modo de produção capitalista. A prática denominada Desenho Industrial, no Brasil, por exemplo, até os anos de 1970 (CARA, 2008: 15), passou a ser conhecida como *design* a partir de meados do século XX. Ela abrange tanto as atividades de concepção, planejamento e racionalização da produção de mercadorias e serviços do processo industrial, como ainda o propósito decorativo (configuração formal), tão característico das duas mencionadas práxis.

Sobre o propósito decorativo, o debate sobre o “bom” gosto era apaixonante para a sociedade europeia do século XIX e mesmo do século XX, apesar das críticas ao conceito posteriormente formulado de “boa forma”, manifestadas pelo Grupo Independente dos anos de 1950 na Inglaterra, pelos iconoclastas *antidesign*

³ *À présent, design, sculpture, mode, décoration, luxe, tout peut se mélanger et se confondre: le design n'a plus un statut clairement différencié. Il est devenu un univers indéterminé, ouvert, multidimensionnel [...] (LIPOVETSKY; SERROY, 2013: 250).*

de Milão como Ettore Sottsass em 1972, ou por Victor Papanek em 1971. Era, portanto, ainda difícil pensar-se o *Design* como uma forma de trabalho.

A dificuldade persiste em pleno século XXI. A acepção mais comum do termo *design* é a de que ele busca criar linhas belas para os objetos de consumo (WATEAU, 1996: 31), ou ainda, a de que a prática “soluciona problemas”. Porém, no esforço de construção de uma história do *design*, há que se compreender o papel dos bens manufaturados e de sua produção e consumo para as sociedades modernas (FORTY, 2007: 8-9). Definidos os termos e a abrangência do que se pretende analisar, prossigue-se.

A presente pesquisa tem por intuito definir os numerosos elementos comuns à prática do *design* e da arte (objetivo direto), posto que defende que a primeira é historicamente herdeira da segunda (hipótese). Diferenças porventura existentes se explicam pela relação de espécie e gênero que marca os dois exercícios laborativos. Os dados que informam este estudo foram coletados de fontes secundárias (metodologia), tendo-se em vista a natureza teórica deste estudo. A bibliografia selecionada tem por temas caros a história da prática do artesanato, da arte e do *design*, abordando a construção da noção da arte como atividade distinta do artesanato, e do *design* como atividade distinta da arte (objetivo indireto). Defende-se que a literatura científica ainda não caracterizou com precisão a natureza das práticas da arte e do *design*, assim como suas especificidades (justificativa). Como resultado, a fronteira entre ambas permanece nebulosa (problema). O entendimento, quanto aos aspectos que igualam ou distinguem ambas as práticas, depende de um conhecimento pormenorizado, porém ainda não volumoso. Optou-se por um recorte literário que abrangesse publicações às quais, normalmente, se confere maior autoridade dentro do corpo teórico da historiografia crítica da arte e do *design*, diga-se, de viés social, muito embora o material referido seja ainda escasso e pouco sistemático se comparado à historiografia tida por oficial⁴ dos dois Campos. Os seguintes autores integram, portanto, a moldura teórica do presente estudo: Arnold Hauser, Nikolaus Pevsner, Antonio S. Ruggiu, Harrison White & Cynthia White, no tocante à historiografia da

⁴ Refere-se aos seguintes autores e obras: Julius Von Schlosser, *La Littérature Artistique* (A Literatura Artística), Jacqueline Lichtenstein para a coleção intitulada *A pintura, textos essenciais*; Elizabeth Gilmore Holt, *A Documentary History of Art* (Uma História Documental da Arte), Bernd Löbach, *Design industrial. Bases para a configuração dos produtos industriais*.

arte; Adrian Forty, Rainer Wick e Beat Schneider em relação à historiografia do *design*; Pierre Bourdieu, na sociologia da arte.

Intenta-se definir as semelhanças entre as duas práticas (arte e *design*), igualmente descendentes das práticas laborativas do final da Idade Média, exercidas pelos artesãos que fabricavam uma infinidade de artefatos. Estes, quando e muitas vezes sofisticados⁵, demandavam grande habilidade técnica e uma longa formação do artífice para que fossem produzidos, do mesmo modo que a pintura, a escultura ou a arquitetura exigiam, quando igualmente mais cuidadosamente elaboradas. Mas as diferenças porventura existentes nos dias de hoje entre arte e *design*, algo que possa justificar a afirmação contemporânea da existência destes dois campos, distintos, de produção humana criativa, não alteram o fato de que artesanato, arte e *design*, são formas de trabalho. E aqui se referenda o trabalho como principal categoria de humanização do homem e que existe desde a noite dos tempos.

Defende-se que os Campos da Arte e do Design compartilham da noção teórica de que existe uma etapa prévia ao fazer, de cunho intelectual, que informa as duas práxis. E ambas as práticas promulgam sua independência institucional com base na existência desta fase prévia e intelectual: a especificidade da prática da arte seria a fase da concepção ou criação, segundo noção neoplatônica renascentista, inicialmente materializada pelo desenho. Já a da prática do *design* seria a sua fase projetual, também de concepção e materialização, porém daquilo que, via de regra, será produzido em escala industrial. E, de acordo com a maioria dos autores⁶ que se dedica ao tema, os *designers*, por aplicarem o conhecimento adquirido sobre metodologia projetual⁷, seriam os profissionais mais hábeis a

⁵ Os artesãos do início da Idade Moderna laboravam coletivamente (em ateliês, com vários artífices) em alguns tipos de trabalho que hoje são definidos como individuais, como a pintura, a escultura ou a arquitetura. E era comum que, embora trabalhando coletivamente, realizassem diferentes tipos de trabalho. Um exemplo clássico é o de Leonardo Da Vinci, que além de ser pintor, foi escultor, engenheiro, arquiteto, músico, geômetra etc.

⁶ A título de exemplos citam-se: Mike Baxter, Projeto de produto: guia prático para o design de novos produtos, São Paulo: Blücher, 2008; Bernd Löbach, Design industrial. Bases para a configuração dos produtos industriais, São Paulo: Editora Edgar Blucher Ltda., 2001.

⁷ A metodologia projetual do *design*, sucessão pré-definida de etapas a serem percorridas pelo *designer* durante sua atuação no processo de produção de produtos e serviços industriais, e supostamente indispensável ao sucesso da prática do *design*, foi proposta e sistematizada pela Escola de Design de *Ulm* ou *Hfg-Ulm* (Hochschule für Gestaltung *Ulm*), a partir de seu nascimento em 1953 (HEINRICH, 2013: 62).

entregar soluções⁸ que, por meio do emprego de artefatos ou serviços industriais, atenderiam às necessidades humanas. O escopo do presente estudo escapa a uma análise crítica sobre o tópico.⁹

Acrescenta-se que a prática social do *design* surgiu em momento relativamente recente da sociedade ocidental e, talvez por conta de sua juventude, ainda não logrou definir com clareza suas fronteiras em relação a outras práticas sociais e, essencialmente, o que define a sua prática. Este problema já foi anteriormente discutido por Stéphane Vial (VIAL, 2014: 01) no primeiro capítulo de seu livro *Court traité du design* (Curto tratado de *design*) no qual explora o paradoxo de que o *design* não pára de pensar, porém se mostra incapaz de pensar sobre si mesmo. Justifica sua afirmativa esclarecendo que o *design* ainda não produziu uma teoria de si mesmo, tal como a arte o fez, e que apenas algumas fórmulas edificantes foram desenvolvidas por uns poucos *designers* tais como o italiano Ettore Stossas¹⁰ ou o japonês Kenya Hara¹¹.

Apresentados os elementos estruturantes desta pesquisa, prossegue-se com a descrição das linhas gerais dos capítulos escritos. Objetiva-se esclarecer o leitor quanto ao fio condutor tempo-espacial percorrido, como também já introduzi-lo à vertente teórica crítica da história da prática do *design* e da prática da arte.

O segundo capítulo descreve a prática artesanal realizada durante a Idade Média, na Europa central. Esse recorte tempo-espacial foi delineado para alcançar o período imediatamente anterior ao surgimento do conceito de arte e de artista, em oposição às noções de artesanato e de artesão. Adotou-se a subdivisão proposta por Hauser (1982) que classifica o período medieval em Alta Idade Média, Românico e Gótico e os escritos de Rugiu (1998) que detalham em pormenores como se dava a transmissão do saber técnico manufactureiro das

⁸ “Industrial Design is a **strategic problem-solving process** that drives innovation, builds business success, and leads to a better quality of life through innovative products, systems, services, and experiences”. (grifo nosso) Ver: <https://wdo.org/about/definition/>. Acesso em 12 de setembro de 2020.

Tradução livre: O *Design* Industrial é um processo estratégico de resolução de problemas que impulsiona a inovação, gera sucesso nos negócios e leva a uma melhor qualidade de vida por meio de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadores.

⁹ Nesse sentido, consultar a dissertação de mestrado de Fabiana Oliveira Heinrich, Orientador Alberto Cipiniuk (HEINRICH, 2013).

¹⁰ STOSSAS, E. *Tout est design, c'est une fatalité*. In.: *Le Monde*, 29 août 2005. Disponível em https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/29/ettore-sottsass-tout-est-design-c-est-une-fatalite_683436_3246.html, acesso em 15/09/2020. Tradução livre: Tudo é *design*, é uma fatalidade.

¹¹ HARA, K. *Designing Design*. Baden: Lars Müller Publishers, 2008.

práticas hoje ditas criativas. Recentemente, Sennett (2009) também descreveu bem a longa formação técnica do artífice, necessária desde a época em questão e, por isso, serviu como valorosa fonte atualizada para esse trabalho.

O Renascimento italiano é tratado no capítulo terceiro, momento em que surge a noção do desenho como elemento técnico para distinguir a prática artesanal daquela que então passou a ser denominada de arte, e conseqüentemente a figura do artesão daquela do artista. Enfim, existiria uma competência técnica, uma forma de trabalho, que seria capaz de promover esta distinção. O capítulo concomitantemente aborda a criação das academias de arte de Florença e de Roma, instituições de ensino e de legitimação das teorias paulatinamente desenvolvidas à época, baseadas no desenho como ciência, elemento intelectual e de base para as práticas da pintura, escultura e arquitetura, agora concebidas como artísticas ou criativas. Tal arbitrário cultural construído pelo Renascimento italiano justificou a distinção discriminatória que classificaria a produção de objetos de “arte” no rol das ditas artes liberais, enquanto a produção artesanal, “menor” posto que “unicamente” manual, permaneceria classificada como atividade meramente mecânica.

Ressalta-se que tentativas de definição da essência pura da obra de arte, noção neoplatônica daquele período, estendem-se até a contemporaneidade. A relevância do estudo reside no fato de que, pela primeira vez na história, uma dada categoria de artefatos da cultura material foi classificada como arte, distinguindo-os dos demais.

A fronteira que separa o simples utensílio da obra de arte é sempre incerta e historicamente cambiante, posto que constantemente sujeita a convenções sociais que moldam as intenções de quem produz os bens denominados de criativos, no tocante ao predomínio conferido ao valor utilitário ou estético dos mesmos (BOURDIEU, 1996: 321). Na década de 1980, Nelson Goodman (1988) deslocou a questão “o que é arte”, sempre controversa e indefinida, para “quando é arte”. Para o autor, será obra de arte quando a mesma exercer função simbólica de representação, de expressão ou de exemplificação (GOODMAN, 1988: 66). Assim sendo, o artefato poderia funcionar como obra de arte em algumas épocas – sob certas circunstâncias, e em outras não (*Ibid., id.:* 67), conforme a sociedade em questão reconheça nele as características necessárias, segundo o autor, ao seu funcionamento simbólico. Enfim, um objeto puramente utilitário pode vir a se

tornar uma obra de arte e vice-versa, cabendo então ao Campo da Arte definir o que ela faz e não o que ela é (*Ibid.*, *id.*: 70). A mesma questão é formulada por analogia quanto à atividade do *design*, no decorrer deste estudo.

O quarto capítulo é dedicado à Academia Real de Arte de Paris, criada no século XVI, fortemente inspirada no modelo italiano e em seus objetivos. Entretanto, a política mercantilista, em vigor durante o reinado de Luis XIV, influenciou contrariamente ao propósito primeiro de libertação do agente social agora denominado artista, considerado então mais criativo, das limitações impostas aos artesãos pelas guildas medievais.

As academias de arte anteriormente mencionadas legitimaram a noção construída da cisão entre a prática do artesanato e da prática da arte, a partir do que a História classifica como período moderno ocidental. Note-se que no longo espaço de tempo que antecedeu o Renascimento europeu, abrangendo, portanto, a Antiguidade greco-romana e a Idade Média, tal separação nunca foi cogitada, simplesmente não existia. Toda produção/criação humana de objetos de cultura material era considerada artesanato.

O capítulo quinto aborda as mudanças sócio-culturais decorrentes da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, e os impactos sentidos pelo Campo da Arte no final do século XVIII, muito embora a antiga noção renascentista de criação não tenha sido de pronto combatida. Na verdade, ela se consolidou com o Romantismo e continuou a ser propagada até a atualidade. Impõe-se como arbitrário cultural e informa de maneira similar a prática do *design*. O ponto central do capítulo cuida da participação do artista no processo industrial de produção em massa, de sua aliança ao empresariado da época.

Finalmente, o capítulo sexto se concentra no surgimento das escolas europeias de artes e ofícios, a partir do século XIX, e da Bauhaus e Vkhutemas no século XX. Estas duas instituições estarão na base da legitimação da noção de uma prática e de um Campo novo, o do *Design*, supostamente independente do Campo da Arte e de sua prática. Faz-se então uma análise comparativa das duas práxis, alertando-se para necessidade do *Design* definir o que faz, para, a partir de então, tentar dar contornos a uma epistemologia própria. Isto parece imperioso para justificar a noção corrente, construída, da existência de um Campo autônomo, independente do Campo da Arte. E, tudo isso, examinado em

consonância com a dimensão histórica concreta, posto que as práxis em questão são dependentes das práticas e relações sociais.

A quase totalidade dos trabalhos teóricos produzidos até hoje se deteve a investigar obscuras e eventuais essências espirituais das duas práticas, esquecendo-se que ambas são formas de trabalho práticas, com fins práticos e que a questão de uma verdadeira natureza do trabalho não se encontra nos princípios enunciados por Aristóteles, mas em sua situação histórica concreta na sociedade pré-industrial e depois, capitalista. Constata-se, ainda, o reduzido esforço empenhado quanto ao estudo da associação do *design* com as artes e o artesanato (OWEN, 1998: 09).

Em maio de 1964, Bonsiepe proferiu palestra intitulada *Education for Visual Design* (Educação para o *Design* Visual), durante evento organizado pelo *American Institute of Graphic Arts* (Instituto Americano de Artes Gráficas), mais tarde transcrita e publicada pela revista da escola de Ulm¹², sucessora alemã da Bauhaus. Segundo o autor (*Id.*, 20), o *design*, marcado pela racionalidade de seu exercício, seria inverso à prática da arte, predominantemente ditada pela inspiração, pelo ímpeto intuitivo criativo do “artista”. Porém, o que seria a criatividade, a inspiração presente na Arte? Nela não haveria espaço para a racionalidade? Seria, segundo a visão legada pelo neoplatonismo do Renascimento, um dom individual e inexplicável? Na presente tese afirma-se que o exercício da arte é uma prática social, ou seja, não é o resultado da inspiração quase divina e solitária do artista, mas sim uma forma de trabalho que traduz ou reflete experiências vivenciadas coletivamente e em um dado contexto sócio-político-cultural.

Décadas após a acima mencionada palestra, Frayling (1993: 04) manifestava sua oposição à separação do ensino, adotada pelo sistema acadêmico inglês, da arte e daquilo hoje denominado *design* das demais práticas. Classificou a medida como um acidente institucional. Para o autor, a arte e o *design* são atividades similares, constituídas de etapa intelectual e manual, tal como todas as demais práxis: *o cérebro controla a mão que informa o cérebro* (*Ibid.*, *id.*, *id.*, tradução nossa)¹³. Refutava, inclusive, os diferentes estereótipos normalmente associados

¹² *Hochschule für Gestaltung Ulm* (Escola Superior da Forma).

¹³ *The brain controls the hand which informs the brain* (FRAYLING, 1993:04).

aos artistas, *designers* e cientistas pelas produções cinematográficas de Hollywood. A indústria americana de cinema costumava retratar o artista como um ser impetuoso, movido a instintos e cujo trabalho, inexplicável, não poderia ser traduzido por meio de palavras. Em contraposição, o estereótipo do *designer* seria o do profissional movido pela razão, mãos na massa, avesso a teorias filosóficas. Já o cientista, ou ser “criativo”, seria um ser disciplinado e racional (*Id.*: 02-04), porém dotado de momentos “geniais” de criatividade que o conduziam a apostar no duvidoso, no ainda não provado.

A presente tese objetiva ainda traçar uma aproximação ao objeto de *design* em comparação ao objeto de arte no tocante à funcionalidade e utilidade social, que os informa. Muito embora o objeto de arte tenha incontestavelmente gozado, no curso da história, de função religiosa, estética e representativa da realidade, além de ditar gostos e conferir distinção social aos seus detentores, na modernidade, caso seja comparado com as outras formas de representação social, especialmente as científico-tecnológicas, ele foi transformado em mercadoria pela sociedade industrial. Como a funcionalidade costuma ser elencada como elemento a distinguir o objeto de *design* do objeto de arte, há que se questionar se a afirmativa procede. O debate sobre o tema é intenso. Se ambas as práticas visam produzir objetos dotados de funcionalidade, e se ambos têm a função de mercadoria, não parece existir diferença quanto a esse aspecto. A questão será desenvolvida com maiores detalhes no Capítulo 6.

Outra semelhança compartilhada pela prática do *design* e das artes diz respeito ao percurso adotado por ambas a fim de afirmarem seus campos como autônomos ou independentes. Tal como a arte em relação ao artesanato, que recorreu à institucionalização do ensino de suas teorias para provar sua autonomia, o *design* adotou a mesma estratégia em relação à arte, muito embora a *Bauhaus* e a *Vkhutemas* contassem com a colaboração de inúmeros e importantes artistas, cuja influência parece constantemente minimizada, ou mesmo desconsiderada, pela bibliografia dedicada a traçar a história do *design*. Quanto à *Bauhaus*:

É de se surpreender, e mesmo de estranhar, contudo, que nomes como Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer e Joost Schmidt – sem os quais não se poderia conceber uma pedagogia da *Bauhaus* – sejam mencionados apenas esporadicamente, quando não ignorados por completo (WICK, 1989: 08).

Escreve-se principalmente sobre as ideias e feitos dos arquitetos Gropius ou Meyer, elevando-os ao posto de expoentes únicos – culto à genialidade – da Bauhaus. Um estudo aprofundado sobre o que foi a primeira escola alemã de *design* mostra o quão parcial é esta visão e como ela se inspirou em seus primórdios no movimento *Arts and Crafts* da Inglaterra do século XIX, e na associação *Deutscher Werkbund* da Alemanha, do início do século XX. Enquanto a versão inglesa postulava incluir a arte na vida diária da população da época, rodeada por produtos industriais que negligenciavam o potencial estético de suas formas, a versão alemã almejava aliar a prática artística à indústria, no esforço de tornar os produtos alemães mais competitivos. Enfim, esse será mais um ponto apropriadamente desenvolvido no decorrer do sexto capítulo.

Essa pesquisa deseja humildemente contribuir com o esforço de se pensar a teoria do *design* no que tange ao seu exercício. Boa leitura.

2. O trabalho “criativo” medieval, suas condições e relações com as demandas sociais do período na Europa ocidental

A noção de arte como uma produção diferenciada da artesanal e como suporte exclusivo da criação para algumas práticas sociais surgiu apenas a partir do século XV, ou seja, nos primórdios da Idade Moderna da Europa ocidental. Anteriormente, durante a Antiguidade Clássica e a Idade Média, a ideia de uma unidade autônoma, uma disciplina mais tarde chamada de Belas-Artes ainda não existia. A produção de imagens ou de artefatos de uso cotidiano era fruto do artesanato, atividade integrante das ditas artes mecânicas.

A classificação das atividades humanas em artes mecânicas ou artes liberais surgiu durante a Era Medieval. As artes mecânicas aglutinavam as atividades que requeriam trabalho físico, esforço muscular tido como pouco virtuoso e indigno ao homem livre. A pintura e a escultura eram assim compreendidas, portanto. As artes liberais¹⁴, por sua vez, consistiam na organização da sociedade e no ato de pensar, atribuições historicamente aristocráticas, herança política e cultural da sociedade helenista, rigidamente estamentada.

Para que se possa analisar, no próximo capítulo, as condições presentes na sociedade ocidental europeia da Idade Moderna, responsáveis pelo desenvolvimento da noção teórica de arte e de sua prática, assim como da noção de artista e de objetos artísticos, da diferenciação dos objetos criativos, a partir de então tidos por artísticos, em relação aos considerados artesanais, há que se estudar, no presente capítulo, a prática do artesanato na Europa Central durante a Idade Média.

O artesanato precede e é comum às práticas da arte e do *design*. Para se entender a transmutação dos paradigmas (do sentido que hoje se tem da

¹⁴ As artes liberais eram inicialmente em número de sete: retórica, música, geometria, aritmética, dialética, astronomia e gramática, sendo aumentadas para dez com a inclusão posterior da medicina, da jurisprudência e finalmente da arquitetura (SCHLOSSER 1984: 101-102).

criatividade) ocorrida na Idade Moderna ocidental, necessário se mostra o conhecimento das condições sociais pré-existentes no período medieval, pois o artesanato não é apenas um nome que se dava à maneira como as pessoas executavam os artefatos. Antes da ideia ou da noção abstrata existia uma prática concreta.

Previamente à Idade Moderna, não havia sido enunciado qualquer postulado a respeito do exercício da livre imaginação criativa do agente, posteriormente batizado de artista (SCHLOSSER, 1984: 99, 101). Não se falava em criação ou em arte, muito embora existisse o que hoje a maior parte das pessoas se acostumou a assim chamar. O conceito de arte “original”, “única” ou “criativa” não servia de leme classificatório àquela sociedade. Ao contrário, a cópia do passado era valorizada e refletia o valor que se dedicava à tradição e ao conhecimento até então adquirido pelo Homem, isto é, às origens.

Em razão da menção acima ao termo criativo, mostra-se oportuno dedicar alguns parágrafos ao tema da criatividade, na tentativa de se clarificar conceito tão aberto. Falta consenso para a conceituação do que ela seja, mas modernamente ou na atualidade parece certo que ela comportaria dois aspectos básicos: o da novidade e o da adaptação, considerados com maior ou menor relevância segundo o valor a eles conferidos pelas diferentes visões sobre o tema. Esforça-se, porém, por definir a criatividade como [...] *a capacidade de realizar uma produção que seja ao mesmo tempo nova e adaptada ao contexto na qual ela se manifesta* (LUBART, 2007: 19).

Por definição, uma produção nova é original e imprevista quando se distingue pelo assunto ou pelo fato de outras pessoas não a terem realizado. Ela pode, contudo, ser nova em diferentes graus: ela pode não apresentar um desvio mínimo por relatar as realizações anteriores ou, ao contrário, revelar ser uma inovação importante. (STERNBERG, KAUFMAN & PRETZ, 2002) (*Ibid., id.: id.*).

Inexiste também uma [...] *norma absoluta para julgar a criatividade da produção. Os juízos sobre a criatividade implicam, certamente, em um consenso social* (*Ibid., id.: id.*). Logo, o critério de julgamento aplicado acaba sendo o comparativo: [...] *o nível global de criatividade de uma pessoa (ou de um grupo) é avaliado em relação àquele de outro indivíduo (ou de outros grupos)* (*Ibid., id.: id.*), podendo contar ainda com aspectos como a qualidade técnica do que foi produzido, a importância deste quanto às necessidades da sociedade e, finalmente, se o resultado obtido decorreu do acaso ou de ordens dadas por terceiros, o que

apesar da originalidade pode não ser considerado como criativo. *O ato criativo presume postular um trabalho árduo e intencional, e devem apresentar problemas de realização. [...] Enfim, a concepção de criatividade pode variar conforme a cultura e a época (Ibid., id.: 20).*

Como mencionado anteriormente, a criatividade não se colocava como uma questão durante o período medieval, assim como não havia artistas e muito menos *designers*¹⁵, termo este bem mais recente¹⁶. Inclusive eram os próprios integrantes das famílias que manufaturavam a quase totalidade de suas ferramentas, utensílios domésticos, roupas sem que, por esse motivo, ostentassem os títulos de artesãos, engenheiros ou *designers* (FELDMAN, 1992: 106). Não havia academias ou escolas de arte. A institucionalização do ensino da arte, por exemplo, se tornou realidade apenas a partir do Renascimento europeu, objeto de análise do capítulo seguinte.

Enfim, o que se pode afirmar é que, no período, existiam os artesãos que, uma vez contratados e trabalhando coletivamente, produziam artesanalmente, mais do mesmo, atendendo assim às necessidades práticas, estéticas e simbólicas e às especificações de seus comanditários. Os artífices em questão normalmente buscavam a superação quanto à qualidade técnica e a estética¹⁷ daquilo que era produzido, de acordo com os padrões vigentes no período e conforme suas destrezas individuais. A recepção desses bens era direcionada a um sujeito determinado, conhecido, normalmente a Igreja, a nobreza rural e, posteriormente, a rica burguesia mercantil urbana, assim como as irmandades e confrarias dos diferentes ofícios, e que fazia parte ativa do processo produtivo, ditando diretrizes e pormenores quanto à manufatura do que desejava como produto e financiando o projeto artesanal em todas as suas etapas, assim como remunerando a mão de obra.

¹⁵ Adianta-se esta tese rejeita a teoria para a qual o *design* sempre existiu, pautada no argumento de que o Homem, desde a Idade da Pedra, organizou/projetou o espaço ao seu redor.

¹⁶ Embora empregado pela língua inglesa para nomear, antes mesmo de meados do século XX, os profissionais que desenhavam para a indústria de produção de produtos, o que se entende atualmente por *designer* guarda suas origens na primeira metade do século XX, a partir do advento das escolas europeias de *design*. O assunto será retomado com maior profundidade no Capítulo 6 do presente estudo.

¹⁷ Lembrando aqui que a qualidade estética de um artefato era uma categoria técnica, ou seja, uma qualidade objetiva e resultante de um trabalho aperfeiçoado durante anos, e de acordo com as normas estabelecidas.

Os teóricos de modo geral, com seus escritos, também participavam da função de propagar técnicas, ideias estéticas e padrões estabelecidos de qualidade para artesãos de novas gerações, assegurando a longa vida das convenções artesanais do período e desmerecendo o valor e o apreço daquilo que contradizia as regras da época.

Modernamente, esses objetos artesanais medievais, produtos do modo de produção doméstico, costumavam ser estudados pela História da Arte, normalmente e unicamente, quanto aos seus aspectos artísticos, por considerar ser a arte a mais alta expressão do espírito humano. Mas não se pode esquecer que à época os mesmos eram predominantemente bens utilitários ou com valor de uso, embora dotados de um maior ou menor apuro estético, dependendo do *status* de seu usuário.¹⁸ Eram produzidos para servir às necessidades prático-funcionais e sociais da população, considerados os seus diferentes estratos. Essa consideração vem sendo finalmente incorporada à História da Arte das últimas décadas, que se renova ao tentar priorizar um tipo de interpretação do objeto de arte que valorize também sua perspectiva social e não apenas o fervor classificatório dos estilos ou a genialidade incomum de seu artista produtor. Quanto a este último, *é possível entender as obras de arte considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é* (BECKER, in.: VELHO, 1977: 09).

O presente trabalho se alinha à visão mais atual da História da Arte acima exposta e, trazendo-a para o Campo do *Design*, busca compreender não a “obra”, mas o “objeto criativo”¹⁹, seja este chamado de arte ou apenas “criativo”, e sua produção como algo inseparável de seu contexto social em dado local e período, reconhecendo ainda o seu fim de servir a funções e finalidades sociais específicas.

Prossegue-se então ao estudo da manufatura e das técnicas empregadas na produção desses bens medievais da cultura material, bem como das convenções

¹⁸ Embora **usuário** seja um termo dicionarizado e razoavelmente empregado na língua portuguesa, é também o termo técnico empregado pelos pares do Campo do *Design* para nomear o público consumidor.

¹⁹ O termo “obra” sempre está associado à concretização ou materialização do espírito divino e das noções que no presente trabalho se pensa serem passadistas sobre a arte ou a criação. O termo “objeto criativo” se refere a um produto ou mercadoria da cultura material, que por razões históricas se alça como superior aos demais objetos, no caso, pelo fato dele possuir algo ou alguma coisa que o torna “mais atrativo” que os demais, ensejando um desejo de consumo. Assim, o termo criativo foi escrito entre aspas a fim de evidenciar o que há por trás disso que é o produto ou mercadoria.

sociais dessa época, para se compreender como era realizada a prática criativa da Idade Média europeia (MARSHAL, 1994: 113)²⁰, tendo-se em conta, porém, que o homem medieval via e entendia as pinturas e esculturas de seu tempo de uma maneira plausivelmente única, baseado em critérios interpretativos e convenções hoje perdidos. Logo, a percepção atual desta arte pode ser bem diferente da que vigorava à época. Isso se deve ao fato de a sociedade contemporânea estar imersa em uma cultura bastante distinta daquela dos pintores e do público da Idade Média na Europa ocidental (BAXANDALL, 1991: 34).

A escolha do período medieval como ponto de partida do presente estudo se explica pelo fato de ser essa a época imediatamente anterior ao aparecimento das noções de Arte e artista, cruciais ao desenvolvimento da noção de *design* e *designer*.

Cumpra inicialmente delimitar-se o período temporal a ser considerado, não sem certa dificuldade. Segundo Benton (1991: xxiv), existe pouco consenso sobre quando a Idade Média começa ou termina. A autora afirma que eras, estilos e períodos não costumam ser precisamente demarcados pela História, com raras exceções feitas a eventos ocorridos em datas fixas como guerras ou catástrofes naturais.

Para muitos, a produção da arte medieval no Ocidente europeu se deu após 476, quando da deposição de Romulus Augustus, o último imperador ocidental do império romano. Concomitantemente, no império romano oriental, se firmou a arte bizantina em detrimento da arte romana (BARATTE, 1996: 282). Segundo essa corrente teórica, o período que se estende do século I ao V é classificado como Antiguidade tardia.

Diferentemente, o presente trabalho pensa a Idade Média como o espaço temporal compreendido desde o início da era cristã até o século XV na Itália ou o século XVI no norte da Europa ocidental, onde a era medieval persistiu um pouco

²⁰*Instead, much recent art history seeks to resituate the work within its original social context. Art is recognized as the product of social relationships distinct to a particular period and place, created to serve culturally-specific purposes and functions. With then emphasis on the processes of making, the particular social conventions and artistic practices involved in the production of a given work, these studies demonstrate the gains made by such 'social history' in recent years and a commitment to make such findings available to a wide audience.*

mais (BENTON, *id.*, *id.*).²¹ Essa classificação segmenta menos a História da Arte, pois percebe as mudanças na prática da arte medieval e nos seus estilos como parte de um processo contínuo e mais ou menos interdependente. Este capítulo distingue, porém, três períodos diversos da produção criativa medieval e considera os variados agentes envolvidos, quais sejam, os monges e os artesãos laicos integrantes de uma nova classe social, calcado em escritos de Hauser (1982: *passim*) e Antônio Rugiu (1998: *passim*). Enfim, será abordada a prática dos denominados trabalhos criativos, conjuntamente com a apresentação de algumas das técnicas utilizadas e dos diferentes momentos de produção pictórica do período medieval na Europa ocidental. A questão da imagem, isto é, a produção criativa pictórica será considerada sempre quanto ao seu entorno histórico e social, posto o objetivo de entendê-la como um arbitrário cultural.

O presente estudo compactua com a visão defendida por Hauser (1982) de que o período medieval vivenciado pela Europa ocidental não se desenvolveu de maneira uniforme. Ao contrário, profundas divisões marcam três momentos culturais distintos: o da economia natural; o da nobre cavalaria da corte; o da burguesia urbana e da economia monetária, característica de seus estertores no *cinquecento*. Todos esses eventos transformadores influenciaram as representações pictóricas dos referidos períodos.

Muitos atributos atualmente considerados criativos ou artísticos²² e característicos disso que se classifica como arte medieval, tal como a simplificação e estilização, a renúncia à profundidade e à perspectiva, o tratamento arbitrário das proporções e funções do corpo humano, são na realidade características apenas do período inicial da Idade Média, que não se sustentaram após o advento da economia monetária urbana, gradualmente implementada pela nascente burguesia. Segundo Hauser (1999: 58-59), somente a visão religiosa e metafísica de mundo, reflexo de uma sociedade dominada pelo sentimento cristão e pela organização hierática, manteve-se inabalável em todos os diferentes momentos da era medieval na Europa ocidental. Isso se refletiu na produção criativa do período. Independentemente das possíveis explicações e definições

²¹*In the case of the Middle Ages, the countless date debates are outside the focus of this volume. The earliest examples included are from the Early Christian era, and the latest is prior to 1400 in Italy, by which time the Early Renaissance had arrived there, and prior to 1500 in northern Europe, where the Middle Ages persisted for a longer time.*

²² Trabalhos tidos como únicos e originais desse período.

modernas a ela conferidas, a emancipação experimentada durante a transição entre a Alta e a Baixa Idade Média, que eliminou a quase totalidade das limitações que eram impostas à “arte” de então, não foi capaz de enfraquecer a sua forte religiosidade.

Desde seus primórdios, a “arte” cristã teve por finalidade ou função social a afirmação de seus dogmas teológicos (*Ibid.*, *id.*: 220). Os motivos ou os assuntos tratados eram, portanto, vinculados ao que os cristãos daquela época entendiam ser representações do “mundo real”.

A partir do século V, verificou-se um expressivo câmbio quando da emancipação completa em relação à realidade. Como define Hauser, a expressão das formas gráficas do período romano se desenvolveu em um estilo de ‘afirmação transcendental’, rejeitando totalmente qualquer intenção de reprodução da realidade o que, segundo os dias de hoje, seria uma representação verossímil ou naturalista. A composição da pintura novamente se subordinou a um princípio de ordem decorativa, porém, agora, que representasse um plano superior, um tipo de harmonia entre as esferas terrena e divina. As cenas trazem figuras planas, frontais e rígidas, sem peso ou sombra, e se desenrolam em um espaço sem profundidade, perspectiva e atmosfera. As personagens solenes e espiritualizadas não se comunicam entre si. As relações entre elas são idealizadas e afastadas da vida terrena. Imperam a economia e a simplicidade do desenho. Enfim, estão presentes todas as características do período romano final e inicial da “arte” cristã. Mas agora, todas juntas formam os elementos de um novo estilo ou configuração que conduz à fuga das coisas do mundo. As formas são rígidas, frias, inertes induzindo à crença de uma força existente além do mundo sensível e ao renascimento espiritual.

Constata-se que a Igreja, quando finalmente soberana, produziu um estilo “artístico” que guardou pouca conexão com o da Antiguidade Clássica (HAUSER, *id.*: 62), mas em franca continuidade com a “arte” romana em seu momento final. A pintura, e tudo o mais que hoje se chama de trabalho criativo, passou a ser visto como uma concessão feita às massas menos educadas, facilmente influenciadas pelos sentidos. Não poderia existir em razão de motivos meramente estéticos.

Nesse segundo momento de produção pictórica, sabe-se que a Igreja católica na Europa ocidental desejava gozar do mesmo poder que o imperador desfrutava em Bizâncio. Ela percebeu como sua contraparte oriental se beneficiava dos trabalhos criativos como veículo de expressão de autoridade institucional e de grandeza do

mundo místico ou divino. Além disso, a representação gráfica de personalidades oficiais, forte tendência desde os últimos anos do Império, atingiu seu clímax em Bizâncio. A frontalidade e rigidez das figuras representadas em pinturas e mosaicos espelhariam a organização e os costumes da sociedade bizantina e induziriam o espectador a uma conduta semelhante (*Ibid.*, *id.*: 64).

A produção denominada artística do período, na Europa ocidental, não foi uniforme, diferentes manifestações e estilos conviviam. As invasões germânicas, promovidas durante os séculos IV e V, precipitaram a desagregação do Império Romano do Ocidente. Nos territórios ocupados surgiam novos reinos e novas culturas, fruto da fusão das tradições germânica e latina.²³ Gradualmente se formava uma nova sociedade no oeste europeu, dotada de uma nova aristocracia e de uma nova elite cultural e, pouco a pouco, a produção de objetos na Antiguidade Greco-Romana cedeu espaço para outros estilos e formas de representação (manifestações artesanais), meramente ornamentais. Nenhuma outra função social lhes foi conferida além da decorativa.

Esse cenário se modificou com a coroação do rei carolíngio Carlos Magno, no ano de 800, que instalou um governo teocrático, sem conseguir, porém, restringir o poder das aristocracias, no agora vasto território franco. O rei é o protetor do cristianismo e a aristocracia proprietária de terras é a protetora dos camponeses. O rei, para mostrar mais poder do que de fato possuía, precisou transformar sua corte no principal centro de cultura e de tendências do Império e propagar sua imagem como a do líder supremo de um novo estado tanto religioso como secular (HAUSER, *id.*: 72). Assim, instalado em seu palácio em Aix-la-Chapelle (hoje a cidade de Aachen), Carlos Magno fez do local um centro de institucionalização da cultura em seu favor e dos francos, daí podemos mencionar a formação de um Campo Literário e Artístico em que se reuniam estudiosos que criaram um programa cultural próprio a fim de reviver e assimilar os ideais da Antiguidade Clássica, além de treinar pessoas para a máquina administrativa estatal. Uma oficina foi instalada em anexo ao palácio para a produção de manuscritos iluminados e demais objetos artesanais. Monastérios também dotados de oficinas foram erguidos nas proximidades do palácio. A inspiração provinha da atividade denominada criativa do período romano tardio dos séculos IV e V e bizantino, sendo certo que muito do artesanato romano, por exemplo, a escultura

²³ Fonte: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-antiga/invasoes-barbaras.htm>, acesso em 22/05/2020.

monumental, era desconhecida da corte carolíngia. Observa-se uma superação do estilo plano ornamental, configuração característica da época dos povos migratórios e a representação do corpo humano ganhou novamente sua tridimensionalidade (HAUSER, *id.*: 73). As iluminuras do famoso manuscrito Saltério de Utrecht (**Imagem 1**), produzido entre os anos 820-830 na corte de Carlos Magno, em um total de 166 desenhos a caneta que ilustram os 150 salmos de Davi, fazem prova do que se afirma quanto a reintrodução da tridimensionalidade no tratamento da figura humana.



Imagem 1. Ilustrações do Saltério de Utrecht, 820-830. Acervo da Utrecht University library, (MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr. 32).

Enfim, era principalmente na oficina do palácio que se centralizava a atividade carolíngia de produção denominada hoje de artística e por muitos considerada como renascentista. Mais tarde também as oficinas monásticas adquiriram um monopólio neste campo. Provavelmente, tanto os monges trabalhavam na oficina do palácio como os leigos mais tarde o fizeram nos muitos escritórios²⁴ dos mosteiros, o que explicaria a grande quantidade de manuscritos produzidos e a variedade da qualidade das iluminuras observadas nesse período

²⁴ Os escritórios aqui mencionados são os famosos ateliês de ofícios para produção de textos iluminados, os “*scriptoria*” (“*scriptorium*” no singular), e de onde saíram inúmeras páginas iluminadas desse período.

(HAUSER, *Id.*: 74). Pinturas, esculturas, trabalhos de metal foram abundantemente produzidos com a peculiaridade do tamanho relativamente pequeno como característica comum a todos. Estudiosos associam a pequena escala dos objetos manufaturados ao estilo de vida parcialmente instável dessa sociedade ainda nômade. A produção decorativa, ornamental e de dimensões reduzidas podia ser transportada mais facilmente quando dos constantes deslocamentos da residência real.

Após o reinado de Carlos Magno, a corte deixou de ser o centro cultural e intelectual do Império, que perdeu importância para os mosteiros dotados de bibliotecas, escritórios e oficinas. Viu-se a multiplicação de centros culturais e uma diferenciação mais marcada da atividade denominada artística. Esses centros culturais monásticos não eram isolados de contato entre si, mas se apresentavam conectados uns aos outros, como resultado de sua dependência comum de Roma, da influência dos monges irlandeses e anglo-saxões e mais tarde das congregações reformistas. Comunicavam-se também com o mundo leigo em função de peregrinações e por servirem de ponto de encontro entre peregrinos, comerciantes e menestréis (HAUSER, *id.*: 80). Apesar desse convívio com o mundo externo, os mosteiros permaneceram fundamentalmente auto-suficientes. Aspiravam tanto quanto possível a independência econômica, produzindo todas as necessidades da vida em suas próprias terras. A atividade dos monges incluía além do trabalho intelectual, o trabalho físico nos campos e jardins, muito embora as atividades mais pesadas fossem conferidas aos camponeses livres e aos servos do mosteiro, e o artesanato em geral. Eram portanto valorizadas as ocupações manuais, praticadas majoritariamente pelos religiosos monásticos e segundo estrita organização laborial. Apesar de generalizado o desprezo pelo trabalho manual já que a ideia de poder ainda era associada a uma existência ociosa, de lazer ilimitado, típica da Antiguidade Clássica, é evidente que essa nova relação mais positiva com o trabalho estava relacionada, entre outras coisas, com a popularidade da vida monástica. Essa concepção perdurou durante toda a Idade Média, sobrevivendo ao posterior sistema laborial de feição burguesa implementado pelas guildas, nas quais o espírito da regra monástica ainda se fazia valer.

Não se deve esquecer, no entanto, que nos mosteiros o trabalho era dividido em etapas distribuídas a pessoas diversas, o que influenciou o modo de produção nas oficinas laicas (HAUSER, *id.*: 81).

Que a produção de arte tenha prosseguido no âmbito de oficinas bem ordenadas, mais ou menos racionalmente organizadas com uma adequada divisão do trabalho e que os membros das classes superiores pudessem ser alistados para este trabalho, é o mérito e a conquista do movimento monástico. Sabe-se que os aristocratas eram maioria nos primeiros mosteiros medievais; certos mosteiros ficaram quase exclusivamente reservados para eles. Assim, as pessoas que de outra forma provavelmente nunca teriam manipulado um pincel de tinta, um cinzel ou uma espátula entraram em contato direto com artes e ofícios (HAUSER, *id.*: 80, tradução nossa).

Outro ponto pouco elucidado pela História da Arte medieval diz respeito ao fundamental e humilde anonimato de sua produção artesanal e coletiva, fato normalmente aceito sem maior reflexão. Leia-se sobre a Regra de São Bento que estipulou normas sobre a vida monástica comunitária, escrita por Bento de Núrcia no século VI:

A partir da Regula de São Bento, e precisamente a partir da regra LVII (De artificibus monasterii), sabemos que os monges podiam exercer as respectivas Artes; naturalmente com a permissão do abade, mas sem envaidecer-se nem mesmo pelos mais brilhantes resultados, porque cada produto servia para proveito do monastério e, principalmente, para a glorificação de Deus. Inútil dizer que a avidez pelo dinheiro era ainda mais condenada (*avaritiae malum*). Para preveni-la, a venda dos produtos artesanais do mosteiro deveria dar-se por um preço inferior àquele do mercado civil (RUGIU, 1988: 26).

Predomina a ideia de que o anonimato do artesão era a regra do período e que seu labor era realizado sempre em obediência à tradição e de maneira inconsciente. Esse anonimato era decorrente também do fato de que todas as formas de trabalho eram realizadas coletivamente, aliás, em toda história da humanidade, inclusive hoje, nunca existiu trabalho individual como se defende contemporaneamente. Por fim, a transcendência e não o Homem ocupava posição central na sociedade medieval. Dessa maneira, o artesão não se percebia como criador, ou como ocupante de um lugar específico na esfera de produção. Ainda, o ato de concepção por si próprio não era cogitado, diferentemente da figura do artista surgida na Idade Moderna, instruído pelo Humanismo, tema abordado no próximo capítulo.

Entretanto, não se pode entender o anonimato como tendo sido uma regra inescapável do período em questão. No caso dos religiosos, o anonimato era uma marca especial de grandeza daquele que trabalhava solitariamente apenas para

honrar o divino, nunca revelando sua identidade. Entretanto, nos vários casos em que os nomes dos artesãos medievais nos foram revelados nos dias de hoje, esses são geralmente de monges e, segundo Hauser (*Id.*:83), essa autoria expressa da obra só cessa no momento em que as atividades modernamente denominadas artísticas passaram das mãos do clero para a de artesãos laicos e se explica pelo fato de que, em sendo os próprios religiosos que permitiam constar dos trabalhos criativos os nomes de seus agentes, tal prerrogativa foi conferida preferencialmente aos seus pares. Por exemplo, na pintura em miniatura, existem inúmeros exemplos de trabalhos assinados e em todas as etapas do seu desenvolvimento. O mesmo pode ser dito dos monumentos arquitetônicos do período para os quais foi possível estabelecer na atualidade o nome de 25.000 artesãos, mesmo em se considerando que o termo *'fecit'* adicionado a um nome em uma inscrição poderia referir-se tanto ao produtor quanto a quem encomendou ou supervisionou o trabalho de construção, isto é, uma pequena multidão de anônimos, se considerarmos que as encomendas, os trabalhadores propriamente ditos, assim como as supervisões dos trabalhos eram também coletivas. Mais adiante, no período gótico europeu que se estende, em linhas gerais, do século XII ao século XV, percebe-se o início de uma especialização do trabalho artesanal, muito embora este continuasse coletivo, realizado inteiramente em ateliês, em etapas sucessivas e interdependentes.

Retornando-se à influência que a organização metódica do trabalho monástico exerceu no denominado trabalho criativo e para a formação laboral da sociedade medieval, sabe-se que, nos mosteiros, o tempo era cuidadosamente regulado, o dia era dividido de forma racional e a passagem das horas era contada e proclamada pelo tocar de um sino.

Além do controle do tempo, o ofício manual foi considerado, pela primeira vez nos mosteiros, como uma tarefa distinta do trabalho doméstico e progressivamente foi instituída a divisão de tarefas²⁵.

Em um momento inicial, os monges realizavam todas as etapas do processo de produção, mas esse sistema evoluiu, para que cada monge fosse um especialista em sua etapa do processo. Daí, se um realizava individualmente cada

²⁵ A tarefa de copistas e iluministas de manuscritos era praticada pelos monges que se reuniam, no período Românico (final do século X até o século XII), nos espaços reservados para bibliotecas e escritórios – *scriptoria* – grandes ou pequenas áreas dedicadas ao trabalho comunal da escrita.

manuscrito, outros se encarregavam da preparação propedêutica das peles, fabricação das tintas etc. E, no período gótico, isto é, a partir do século XII, provavelmente em razão do aumento da demanda por produtos, a divisão de tarefas passou a contar também com outros profissionais que não eram monges. Exemplifica-se com a contratação de escribas leigos que exerciam o ofício parte em suas casas, parte nos escritórios dos mosteiros.

Esse mesmo princípio praticado dentro de cada instituição religiosa também era praticado, em certa medida, entre os diferentes mosteiros. Os monastérios de Tours, Fleury, Corbie, Treves, Cologne, Ratisbon, Reichenau, St. Albans e Winchester já eram renomados pela manufatura de livros desde a Alta Idade Média.

A iluminura em manuscritos é considerada por muitos historiadores como a modalidade de pintura mais importante no período medieval do oeste europeu, mas aqui ela nos importa por ter sido o suporte pelo qual circulavam as “obras”, ou aos artefatos “criativos” e que não eram vistos como tais, mas apenas objetos de culto. Os manuscritos²⁶ medievais eram itens luxuosos e de custo elevado, encomendados por instituições religiosas, pela realeza e membros da corte, por ricos cidadãos das cidades (BENTON, *Id.*: 10).

A maioria desses livros era de propriedade dos conventos ou mosteiros, de temática religiosa, guardados cuidadosamente em bibliotecas, tendo sido lentamente copiados e ilustrados por monges, por vezes em conjunto com artífices leigos como já acima mencionado. Isso pelo menos até 1436, ou entre 1439 e 1447 para alguns, quando Johannes Gutenberg iniciou na Alemanha a prática da impressão empregando tipos móveis de metal.

Colocadas de lado as práticas ou ofícios da metalurgia, carpintaria e maçonaria, os monges se dedicavam ainda à arquitetura, escultura e pintura, ourivesaria e esmaltação, tecelagem da seda e de tapetes, vidraçaria, cerâmica, encadernação de livros. Alguns mosteiros, como nomeadamente o de St. Riquier na França, se desenvolveram ao ponto de ocuparem fileiras das ruas com as mais

²⁶ O termo manuscrito (do latim *manus scriptus*) significa escrito à mão. Cabe lembrar que antes do manuscrito medieval, durante a Antiguidade, havia o livro em formato de rolo escrito em papiro ou pergaminho ou tecido. No início da Era Cristã os livros eram chamados de *codex* no qual suas páginas eram dobradas juntas e costuradas e cuja capa era em madeira ou outro material resistente e durável.

variadas oficinas, tais como de armaduras, de encadernação, de sapatos, agrupadas de acordo com o tipo de comércio (HAUSER, *id.*: 81). Nenhum desses ofícios era considerado criativo, mas exemplos de práticas profissionais que poderiam produzir diferentes objetos com valor de uso, bem usinados ou realizados.

Com o aumento da demanda para a formação dos tesouros da Igreja, os monges puderam aplicar-se com menor intensidade às atividades fisicamente extenuantes como a construção, a agricultura ou a produção de manuscritos, atuando nesses casos mais como administradores, realizando apenas em parte o trabalho manual. Os monastérios tinham cada vez mais necessidade de contratar pessoas para a prática de tais ofícios.

Em razão da grande demanda por produtos pelas cortes reais e pela própria Igreja, houve a necessidade de engajar artesãos como empregados dos mosteiros, trabalhando juntamente aos monges, ou recrutados regularmente dentre aqueles que formavam um pequeno mercado de mão de obra livre e itinerante nas cidades. Há registros de que a abadia de St. Gall na Suíça e o mosteiro de Santo Emmeran na Alemanha recrutaram muitos operários para a produção de relicários (*Ibid.*, *id.*: 82). Fora dos monastérios, o trabalho de cunho criativo era praticado apenas nos círculos reais ou aristocráticos, nos palácios dos bispos por artesãos especializados, considerados membros da família real ou da equipe doméstica (*Ibid.*, *id.*: 81).

Além da fabricação de artigos para uso e consumo, as oficinas monásticas se envolviam com aquilo que se poderia chamar de equivalente da pesquisa tecnológica da época. Exemplo é o compêndio de técnicas sobre diversas artes conhecido pelos diferentes títulos *Schedula diversa rumartium*, *Diversa rumartium schedula* ou *De diversis artibus*²⁷, provavelmente escrito ao final do século XI²⁸ (HAUSER, *id.*: 82) ou até o século XIII, já que extratos da referida obra integraram uma compilação do início do século XIV (GUICHARD. *In.*: THEOPHILE, 2004: XLIII), por um monge autodenominado Theophilus, cuja real identidade continua incerta, apesar das múltiplas especulações por parte dos

²⁷ Segundo Guichard (THEOPHILE, 2004), seriam cinco os manuscritos cópias parciais do *Diversa rumatrium schedula* conhecidos nos dias atuais, guardados em bibliotecas: um em Wolfenb'uttel, um em Leipzig, dois em Cambridge e um em Paris.

²⁸ Há grande controvérsia quanto à datação da obra. Holt (1981: 01) julga que pelos manuscritos que recopilaram e preservaram parcialmente o inteiro teor do tratado, o mesmo dataria do século X e não dos séculos XI ou XII como creditado mais amplamente. Segundo Lessing e Leiste, sua produção seria mais tardia, entre os séculos XIII ou XIV.

historiadores (HOLT, 1981: 01; SCHLOSSER, 1984: 65; DINES, *in.*: SPEER, 2013: 08). Defende-se até uma autoria totalmente coletiva da obra em vista dos diferentes estilos de prosa empregados. A incerteza vigora também quanto ao exato teor e número de capítulos que originalmente compunham a obra já que nenhum original ou cópia integral desta sobreviveu até os dias de hoje.

Esse livro teve a importância de difundir, na Idade Média, algumas invenções feitas nos mosteiros e atualmente oferece um rico e detalhado testemunho sobre as técnicas artesanais empregadas àquela época na produção de vidro, vitrais, pinturas e na fundição de metais, pondo por terra a noção de que a Idade Média foi um período de trevas, isto é, anticientífico. Segundo Schlosser (1984: 64-65), trata-se do livro de arte mais importante do início do período medieval e enfatiza que o referido manuscrito era conhecido até o final da Idade Média ou mesmo no século XVI por alguns poucos eruditos. O tratado *Schedula diversarum artium* que se conhece hoje é composto por três livros ou seções. O primeiro dedicado à pintura, o segundo ao vidro e o terceiro aos metais (THOMPSON, 1932: 204).

Tais escritos contêm as primeiras descrições da técnica e da prática da pintura no início da Idade Média, isto é, daquilo que contemporaneamente poderia ser chamado de artes gráficas ou *design* gráfico.

O período medieval vivenciado pela Europa ocidental, a partir do final da chamada Alta Idade Média, foi marcado por peregrinações religiosas e por cruzadas. Os senhores da guerra, seus escudeiros e, às vezes, acompanhados por seus áulicos e suas cortes, viviam viajando através e pelos cantos dos seus feudos, realizando justas, reforçando fortificações, caçando, jogando cartas ou simplesmente procriando novas gerações. Não apenas os senhores, mas comerciantes e negociadores viajavam frequentemente para diferentes cidades ou burgos utilizando estradas e canais. Os negociantes de grossa aventura, ou conjuntos deles organizados em verdadeiras empresas comerciais, viajavam inclusive para a Ásia, Sul da Espanha e Norte da África. Entre esses viajantes havia também o que hoje chamamos de artistas. Ideias e imagens, portanto, transitavam por meio de livros. Assim ocorria no tocante à arte que era divulgada em manuais de instrução, anteriormente mencionados, sobre técnicas, métodos de trabalho, materiais e diferentes estilos, resultando em coesão de temas e de estilos hoje artísticos. A variedade, que se podia verificar, explica-se pelos diferentes

materiais segundo a região de proveniência, as preferências técnicas, o gosto de quem encomendou a obra e, em grau limitado, o estilo do artista.

Finalmente, muitas oficinas monásticas do período em questão serviam ainda como “escolas de arte”²⁹, recrutando e formando jovens artesãos e engajando-os posteriormente no ofício dentro de mosteiros, catedrais ou palácios. Citam-se as oficinas artesanais de Fulda e Hildesheim na Alemanha, Solignac na França como exemplos (HAUSER, *id.*: 82). Antes do fortalecimento das corporações medievais da Europa ocidental no século XII, isto é, *antes ainda do século XI, quando as formas de produção material e cultural sobreviviam em lugares isolados e fortificados*, [...] (RUGIU, 1988: 26), artesãos de diversas práticas, aqui incluídos os pintores, obtinham seu treinamento nas oficinas artesanais dos mosteiros. Esses centros religiosos e de produção, *verdadeiras e próprias cidades autossuficientes* (*Ibid.*, *id.*: *id.*), disponibilizavam dois tipos de instrução: aquela destinada aos sacerdotes e clérigos segundo o esquema do Trívio-Quadrívio³⁰ e outra, aos leigos, com a finalidade de formação de mão de obra para prestação de serviços ou para a produção material. Assim, o mérito desses mosteiros entre os séculos VI e XI não se resumiria apenas à *conservação de tesouros de arte e de estudo* e à transmissão do *patrimônio pedagógico dos clássicos* como largamente propagado, mas merece ser acrescido o acolhimento das atividades materiais, com seu respectivo ensino intramuros e consequente transmissão do conhecimento de inúmeras práticas artesanais (*Id.*: 27). Finalmente, o autor conclui que o referido sistema educacional bipartido em níveis paralelos, instituído pelos mosteiros da época e localidade aqui recortadas, seria o gérmen da tradicional, porém ainda tão atual dicotomia entre *estudos do tipo “secundário” e universitário*, destinados à formação do mercado de trabalho intelectual e os estudos profissionalizantes que objetivam *reproduzir a mão de obra em nível de técnicos inferiores ou operários qualificados* (RUGIU, *id.*: *id.*), ou seja, entre a formação nas Artes Liberais ou nas Artes Mecânicas. As corporações de artesãos teriam se inspirado no modelo educacional desenvolvido

²⁹ Chama-se a atenção dos leitores para o termo “arte”, que aqui deve ser entendido como artesanato ou a realização de qualquer ofício técnico, pois ainda não exista o termo arte, atividade gratuita e criativa, como se entende nos dias de hoje.

³⁰ Como mencionado anteriormente, na Idade Média as Artes Liberais eram sete e divididas em duas grandes categorias: i) Trívio: gramática, dialética e retórica, ii) Quadrívio: aritmética, geometria, astronomia e música. KOOGAN & HOUAISS. Enciclopédia e dicionário ilustrado. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1998. Pp. 1324 *et* 1603.

nos mosteiros, erguido sob os pilares da rígida disciplina e da divisão social e técnica de trabalho, guardando, portanto, similitudes com estes, mas também grandes diferenças.

As corporações de ofício se desenvolveram e se fortaleceram entre os séculos XII e XIV, devido ao progressivo declínio do regime feudal, à conseqüente evasão da população rural e à crescente urbanização. Burgos se formavam ao redor dos muros antes densamente povoados atraindo para dentro de seus limites artesãos e comerciantes. Com a melhora da qualidade de vida vivenciada nessas áreas urbanas, abriram-se mercados para atender à crescente demanda por consumo, enfraquecendo o já decadente costume feudal de trocas. Aumentou a produção de bens em quantidade e qualidade como resultado de aprimoramento tecnológico, da reorganização do trabalho e da melhoria dos níveis de instrução básica. As espontâneas associações de artesãos que haviam se criado aos poucos se institucionalizaram e passaram a gozar da proteção dos poderes públicos (RUGIU, *id.*: 29).

Diferentemente dos monges, os artesãos das corporações urbanas não trabalhavam para, com o suor do rosto, limpar suas almas, mas sim para arcar com seu sustento. Conjuntamente com os comerciantes, os artesãos tanto integravam o recente grupo social denominado burguesia (*Ibid.*, *id.*: 30) como também o do proletariado³¹, que até esse período era dono dos meios de produção e dos conhecimentos que detinha sobre todas as formas de trabalho denominadas de artesanais.

Não é interesse desse trabalho adentrar às minudências da história, mas vale lembrar que esse momento foi fundamental para o início da Idade Moderna, momento em que Adam Smith (1987: *passim*) anunciou o surgimento de uma nova forma de compreensão disso que é a riqueza. A propriedade da terra, ativo tido como essencial na economia natural da Alta Idade Média, perdeu gradualmente seu poder para o ativo trabalho (CIPINIUK, 2014: 53). Smith cunhou o termo de Acumulação Primitiva (*previous accumulation*). Mais tarde, em seu famoso livro O Capital, Marx (2013: Livro 1, Capítulo 24) reforçou essa

³¹ O termo proletariado deriva do latim *proletarius*. Na frase do texto, o termo foi empregado para qualificar o trabalhador urbano sem posses, em uma sociedade pré-capitalista, que tem como única riqueza os filhos (*prole*), estes aptos a servir no exército imperial romano. Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/proletariado.htm>, acesso em 14/12/2020.

importante noção que defendia ser o trabalho a real fonte de riqueza humana, associando-a não à criação da burguesia, mas a do proletariado, isto é, aos trabalhadores ou artífices, anterior a dos trabalhadores assalariados do atual modo de produção capitalista, baseado na privatização do trabalho coletivo e na acumulando riquezas.

Percebe-se claramente a importante contribuição da mão de obra medieval leiga na produção e desenvolvimento técnico do artesanato da época em questão, mas nem sempre considerada em sua relevância pela História da Arte. Nesse sentido, Hauser (*Id.*: 83) conclui que apesar da grande participação monástica no desenvolvimento e aperfeiçoamento das práticas artesanais medievais na Europa ocidental, seu papel foi superestimado pelo que Bourdieu (2001: *passim*) chamou de Campo da Arte, o que dificulta uma reflexão mais imparcial dos fatos históricos.

Como descrito, gradualmente, portanto, as congregações religiosas deixaram de ser a única fonte produtiva de manuscritos concorrendo com estúdios seculares especializados nesse trabalho (BENTON, *id.*: 01). A técnica da pintura era transmitida através da reprodução prática dos modelos realizados pelo mestre para o pupilo. O aluno era ensinado a reproduzir exatamente o que seu mestre fazia. Externamente ao ambiente monástico, pintores consagrados à época ensinavam seu ofício aos jovens interessados que ingressavam, por via de um contrato de prestação de serviços, em seus ateliês. Esses contratos continham descrição detalhada das tarefas a serem aprendidas pelo jovem aspirante a pintor, dos ensinamentos que receberia e dos afazeres e pagamentos que deveria realizar a título de compensação ao mestre por seu tempo dedicado, ensinamentos proferidos ou demonstrados ou hospedagem oferecida. Técnicas desde o preparo da superfície a ser trabalhada até a realização de composições mais complexas eram ensinadas durante um longo tirocínio.

A “arte” medieval, conferindo-se no presente capítulo maior atenção à pintura, suporte da noção de criatividade, era realizada normalmente em ateliês, também conhecidos como oficinas (*workshops*), onde um mestre experiente e reconhecido por suas habilidades treinava estudantes e aprendizes até atingirem um alto nível técnico e de destreza manual, transformando-os em divulgadores dessa abstrata noção (a criatividade), ainda não tão importante como se tornaria mais adiante e na atualidade. As oficinas em tela deveriam se alinhar às rígidas

diretrizes legais e consuetudinárias de exigentes corporações ou guildas, acima mencionadas, que as regulavam quanto a questões éticas e comportamentais, detentoras também de poder punitivo (BENTON, *id.*: xxi-xxii).

Rumo ao retorno mais adiante do estudo das guildas como regulamentadoras da atividade artesanal, cumpre esclarecer que antes ou concomitantemente a elas havia, no norte da Europa, *lodge* e *Bauhütte*.

Lodge, anterior às corporações de ofício, surgiu na Europa ocidental do século XII como organização disciplinadora do labor dos artesãos laicos, à moda da realizada nas oficinas dos conventos, com fins ainda de renovar os métodos tradicionais de produção artesanal. Assim a *lodge* cabia estipular regras sobre empreitada, pagamento, treino de artesãos, hierarquia, direitos relativos à propriedade intelectual dos bens criativos produzidos por seus associados além de garantir a subordinação dos mesmos às necessidades artesanais de uma tarefa comum. *O objetivo era conseguir uma divisão e integração do trabalho produtivo, sem atritos, com a maior especialização possível e a mais completa harmonia no trabalho dos diferentes indivíduos* (HAUSER, 1982: 332). Hauser distingue conceitualmente *lodge* de guilda:

Lodge e guilda diferiam, inicialmente, em aquela ser uma associação de trabalhadores hieraticamente organizados e esta, pelo menos de início, uma associação de empreiteiros independentes em igualdade de condições. A lodge era uma organização coletiva simples, na qual ninguém era livre, nem sequer o administrador ou arquiteto, porque estes também tinham que trabalhar num plano concebido e delineado pelas autoridades da Igreja, plano em que as minúcias eram especificadas até o mínimo pormenor. Por outro lado, nas oficinas individuais de que se compunha a guilda, os mestres de ofício eram livres, não simplesmente na utilização de seu tempo, mas também na escolha dos meios artísticos. [...]. Ao contrário das regras a que os artistas da lodge estavam subordinados, a regulamentação na guilda mal tocava em assuntos de interesse puramente artístico. As guildas restringiam a iniciativa do mestre; mas desde que ele se mantivesse dentro dos limites geralmente aceites, não lhe prescreviam o que devia ou não devia fazer. (*Ibid.*, *id.*: 336).

A lodge era uma organização de trabalho apropriada a uma época em que a Igreja e as corporações da cidade eram praticamente os únicos compradores de obras de arte (*Ibid.*, *id.*: 333). Sua instituição, no século XII, facilitou o ofício de algumas categorias de artesãos, que agora podiam produzir o que lhes fosse encomendado em um local de trabalho separado e mais bem equipado, ainda que de início adjacente aos comanditários. Mais tarde, a oficina se separou por completo da edificação da qual o objeto artesanal encomendado faria parte (*Ibid.*,

id.: 337). Cita-se, por exemplo, o caso do escultor que, trabalhando na oficina, poderia cinzelar a pedra de maneira mais apropriada e menos desgastante se comparada ao andaime do local da edificação ao qual se sujeitava no período românico. Finda a escultura, era finalmente fixada à estrutura do prédio. *A separação crescente entre o local de trabalho do artista e o local da edificação é a mais clara prova da tendência geral da evolução durante a Idade Média (Ibid., id.: 336)* e será um fato relevante, hábil, a explicar muitas das novas características estilísticas da produção artesanal do último período gótico europeu (*Ibid., id.: 337*), mais adiante pormenorizado.

Tais *lodges* dos artesãos tinham ainda o mérito da adaptabilidade, ou seja, suas instalações gozavam de mobilidade. Instalavam-se onde havia demanda pelo serviço que prestavam. Finda a demanda, restabeleciam-se em novo local, no qual houvesse a necessidade dos serviços de seus associados. Isso foi muito útil para os artesãos pedreiros de edificações, por exemplo. A mesma mobilidade era conferida aos artesãos que poderiam ser associados de uma dada *lodge* pelo tempo que lhe interessassem, abandonando-as se assim preferissem para se juntarem a outra. Artesãos que optassem trabalhar em locais distantes de suas residências podiam se associar a *lodges* dessas localidades, facilitando assim o processo de adaptação por se tornarem parte integrante de um círculo de pessoas, ainda que pequeno (*Ibid., id.: 333-334*).

Já *Bauhütten* ou comunidades de trabalho organizadas para a construção de prédios religiosos normalmente portentosos surgiram nos séculos XII e XIII. *A Bauhütte foi uma federação ou associação autônoma e secreta que uniu as lojas de pedreiros e construtores do Santo Império Germânico, incluindo as da Suíça e dos países limítrofes de língua germânica (FREITAS, 1990: 45)*. A estrutura social interna desta era rígida e verticalizada. Dentre o mestre de construção, mestres de outras modalidades de artesanato, aprendizes e ajudantes, cada qual contava com funções precisamente distribuídas. O trabalho coletivo exercido era, portanto, hierarquizado, subordinado às exigências do mestre de construção. *O objetivo consistia em se executarem, sem maiores atritos, a divisão e a integração de trabalho. Tal objetivo só podia ser alcançado através de uma forma de pensar realmente coletiva de todos os participantes (WICK, 1989: 63-64)*. O aprendizado nessas comunidades medievais se realizava na prática, era do tipo “ensina-se fazendo”, baseado na imitação, portanto *sem um cânone de ensino determinado*

(*Ibid.*, *id.*: 64). A referência às *Bauhütten* se revela importante ao presente estudo, o que se confere no Capítulo 6, por terem servido de inspiração a Walter Gropius quando do manifesto da fundação da *Bauhaus*, em 1919, muito embora ele reconhecesse de pronto o anacronismo (*Ibid.*, *id.*: *id.*).

A pedagogia das *Bauhütten* permaneceu sendo a regra mesmo com o desenvolvimento paulatino da burguesia urbana nos países de língua germânica, que viria a integrar, junto ao clero e a nobreza, e a partir do século XIV, o círculo de consumidores de produtos tidos por artísticos. E o aumento exponencial da demanda por tais bens proporcionou a pintores, escultores e gravadores desses lugares a possibilidade de fuga das mencionadas associações, organizando corporações próprias, a exemplo dos demais artesãos. *A despeito dos rígidos estatutos da corporação, a liberdade artística nas oficinas medievais era consideravelmente maior do que nas Bauhütten, nas quais o aspecto individual subordinava-se por completo ao coletivo* (*Ibid.*, *id.*: *id.*).

Finalmente de volta às guildas/corporações europeias, regulamentadoras da atividade de artesãos e mercadores, elas se desenvolveram do século XII ao XIV, quando atingiram máxima hegemonia, decaindo seu poder a partir de então, lentamente, até sua supressão legal, como decorrência da Revolução Industrial, no final do século XVIII ou início do século XIX em muitos Estados europeus. Receberam diversas nomenclaturas: Arte na Toscana, Colégio em Roma, Consulados em parte da Lombardia, Universidade no Piemonte, Companhia em Emília, Grêmios na Sardenha, Confrarias ou Irmandades em Vêneto, Mestranças na Sicília, Ministérios em alguns centros norte-ocidentais só para exemplificar algumas designações empregadas na Itália. Na Grã-Bretanha e nos países alemães usavam-se respectivamente os termos *guilds* e *Gilden*. Na península ibérica optava-se por grêmios. Finalmente na França, *métiers* ou *devoirs* (RUGIU, 1988: 23).

Rugiu salienta que o emprego do termo corporação é relativamente recente, difundido na Itália apenas ao final do século XIX e depois propagado pelo governo fascista deste país em razão do projeto de neocorporativização, por uma Itália *disciplinada, laboriosa e produtiva* (*Ibid.*, *id.*: *id.*). Ele descreve com clareza o que foram tais corporações ou Artes:

As Artes, no sentido acima, foram, ao invés, uma realidade específica na boa e má sorte. Não simples associações de produtores de bens, no sentido lato [...]

existentes desde os tempos antigos [...], mas ligas profissionais caracterizadas por direitos e deveres particulares por privilégios e por vínculos reconhecidos e garantidos pelo poder público, ele mesmo, em medida mais ou menos sensível, condicionado pelas organizações das Artes presentes no território. O exemplo talvez mais típico de tais privilégios garantidos era o monopólio do qual toda Corporação dispunha para o exercício e o ensino da própria atividade em um determinado território. O monopólio do ensino compreendia também o poder discricionário para certas condições convencionadas de gerir a instrução geral, a socialização e também a qualificação e a inserção profissional dos aprendizes, uma vez vindos a ser “matriculados” e depois mestres naquela Corporação (*Ibid.*, *id.*: 24).

Portanto, percebe-se que na Europa Ocidental as corporações profissionais medievais gozavam de prerrogativas especiais, dentre elas a gestão da instrução e transmissão de seu *métier* e a *associação dos jovens aspirantes a exercer uma determinada atividade artesã, segundo um projeto cultural e um plano metodológico didático típicos e exclusivos para cada uma delas* (*Ibid.*, *id.*: 24-25).

As “obras” produzidas nos ateliês medievais habitualmente contavam com a participação de artesãos, fossem homens ou mulheres, e de todos os níveis de aptidão, guiados pelo saber do mestre. Sabe-se que tal como outras práticas artesanais, a pintura em painéis ou outros suportes, por exemplo, era uma carreira passada de pais/mestres para filhos ou aprendizes. Tratava-se, portanto, de um negócio de família, de um grupo de trabalhadores reunidos em famílias, isso se aplicado o sentido que o termo negócio possui na atualidade. Por vezes, porém, a obra podia resultar do trabalho único deste último autorizado, em razão de seu reconhecimento, a exercer sua prática de maneira independente ou em equipe, porém sempre produzindo seus trabalhos dentro das normas sociais vigentes. Seria, logo, um equívoco, considerar-se “livre” seu trabalho, como nos dias de hoje se pensa sempre ter sido o trabalho dos artistas. Enfim, observa-se que a prática profissional do artesão não era livre como pode ser pensada contemporaneamente, isto é, segundo a noção que prevalecerá depois do Romantismo. Havia liberdade, por certo, mas dentro de regras e normas daquele período histórico, tal como hoje em dia.

Entre os séculos XI e XIV, os pintores medievais progressivamente deixaram de ser monges-artífices trabalhando em comunidades da Igreja, normalmente monastérios, para tornarem-se profissionais leigos exercendo suas práticas laborais nas cidades (BINSK, 1991: 07). Parece que não apenas as esferas religiosas e seculares guardavam entre si uma correlação mais íntima do que

normalmente se propaga, como muitos pintores dos monastérios medievais teriam iniciado seu treinamento como profissionais em ateliês seculares, tendo continuado suas práticas após tornarem-se monges (*Ibid.*, *id.*: *id*). O papel dos profissionais laicos tende a ser pouco estimado no período anterior aos séculos XIV e XV.

O longo tirocínio ao qual aprendizes se submetiam³² durava de três a oito anos, pelo menos na Itália. Um trabalho que demonstrasse o alto nível de habilidade atingido pelo aprendiz, a *opera prima*, deveria ser por ele apresentado à sua câmara sindical para, depois do julgamento dos pares, que fosse alçado ao nível de mestre. E o pintor que desejasse trabalhar como tal deveria pertencer à sua respectiva guilda que controlava os materiais a serem utilizados, a produção e a vendas das obras (BENTON, *id.*: xxii). Do mesmo modo, essas especializadas profissões elegiam um santo padroeiro da religião católica como patrono da corporação, desde que em sua hagiografia houvesse algum fato que o vinculasse a essa prática, tal como foi o caso de São Lucas, padroeiro dos pintores depois do século XV. Segundo uma anedota do século VI e de outras mais recentes, especialmente provindas do dominicano Jacopo de Varazze (VARAZZE, 2011: *passim*), Lucas teria pintado vários ícones da Virgem Maria. E ainda por essa razão, observavam alguns feriados religiosos e muitas vezes as corporações mais abonadas possuíam capelas privadas exclusivas em grandes igrejas ou mesmo igrejas próprias. Em seus consistórios funcionavam verdadeiros sindicatos de classe, que ofereciam assistência social e o chão do templo para cemitério dos seus membros. Há que se ponderar também que a escolha do santo, tal como São Lucas, que era tido como pintor e médico, também protegia escultores, fabricantes de vidros e artífices de vitrais, rendeiros e encadernadores, mas por razões diversas e não apenas por conta das anedotas hagiográficas.³³

³² Um pouco mais adiante esse ponto será retomado, mas não deixa de ser curioso observar como a formação técnica de um profissional de qualquer ofício artesanal, ainda nos dias de hoje, solicita o mesmo tempo de preparação que demandava no passado. Portanto, esse dado não é um fato social da Idade Média, mas uma demanda prática de toda formação profissional desde então.

³³ Por exemplo: Lucas como protetor das profissões médicas e de artistas, por esdrúxulo que possa parecer, se explica, pois naquela época esses artífices precisavam de drogas ou produtos químicos para o exercício de suas profissões. Assim é preferível dizer que essas escolhas eram arbitrárias e variadas. Um exemplo curioso dessa variedade é o caso de Santa Ágata da Sicília, padroeira dos padeiros, de fundidores de sinos, enfermeiras, bombeiros, vítimas de tortura e estupro, joalheiros, mártires, padeiros, amas de leite e leigas solteiras. Por conta de sua antiga iconografia, ela trazia em uma bandeja os seus seios e objeto do seu martírio. Assim, como se pareciam com pães ou

A menção a esse longo tempo de formação para o trabalho artesanal é muito importante para o presente trabalho, especialmente porque na atualidade muito se insiste em ignorar que, para que uma prática artística seja realizada com alguma competência, esse longo período de formação é uma circunstância intransponível. Qualquer prática (trabalho) humana, para ser bem realizada, precisa de um trabalhador preparado para realizá-la. Artefatos mal realizados ou com defeitos de fabricação só se explicam pela incompetência ou negligência dos seus realizadores. Todas as práticas ou formas de trabalho precisam ser ensinadas e aprendidas e esse período de formação é variável conforme a prática escolhida. Quanto mais horas aplicadas no ensino-aprendizagem, melhor será a qualidade do trabalhador e do produto do seu trabalho. Essa noção é importante, pois combate muitos julgamentos ingênuos de que os artistas já nascem sabendo, que são dotados desse conhecimento desde o nascimento (SCHWARTZ & CIPINIUK, 2016: 20-43), mas isso é uma falácia moderna.

[...] o tempo necessário para que alguém se torne um especialista costuma ser estimado em 10 mil horas. [...]. Esse lapso de tempo aparentemente enorme é o que os pesquisadores estimam necessário para que as habilidades mais complexas fiquem gravadas tão profundamente que se transformem em conhecimento tácito e prontamente acessível. [...], a estimativa não é realmente absurda. A regra das 10 mil horas traduz-se numa prática diária de três horas durante dez anos [...]. Os sete anos de aprendizado numa ourivesaria medieval representam pouco menos de cinco horas de trabalho diário na bancada, o que vai ao encontro do que sabemos a respeito dessas oficinas (SENNETT, 2009: 193).

As pinturas da Baixa Idade Média eram costumeiramente o resultado de um trabalho coletivo ou de colaboração em equipes de parceiros (pares) do mesmo ofício ou correlatos, realizado por meio de uma divisão de tarefas entre o mestre, os companheiros e os aprendizes, como anteriormente descrito. É preciso colocar em evidência que um companheiro, quase sempre um parente próximo, possuía o mesmo domínio técnico do mestre do ateliê, mas isso não estabelecia um problema de relações de trabalho, pois além de realizarem diferentes tarefas, se respeitavam exatamente pelo mérito que possuíam. Hauser (1998: 248-257) cita o exemplo do ateliê de Lorenzo Ghiberti em Florença, onde trabalhavam vários artesãos comandados por Lorenzo, pois o mestre além de ser artesão, era também uma espécie de administrador do ateliê e havia assinado com a *Comune di*

bolos, os padeiros a adotaram como padroeira. E o mesmo parece ter acontecido com os fabricantes de sinos.

Fierenze um contrato de trabalho para a realização das famosas Portas do Paraíso, no batistério da *Santa Maria dei Fiori*. Esse trabalho em equipe explica os diferentes níveis de habilidade e de estilo que podem ser percebidos após o olhar atento de uma única obra de arte (*Ibid., id.;* *id.*). O mestre do ateliê que obtinha uma encomenda e estipulava, de um modo geral, como representá-la se responsabilizava inteiramente por sua execução e repartia o trabalho com os companheiros e aprendizes de idades e níveis de aptidão díspares que integravam sua oficina. À luz desses fatos, é certo afirmar que o mestre discutia longamente com os seus companheiros do ateliê o programa – finalidade ou necessidade de natureza funcional do trabalho solicitado –, a técnica – os materiais e os sistemas de fabricação a serem adotados – e finalmente o partido – a *maniera*, ou estilo em que a técnica seria concretizada. Essa afirmação se baseia no fato de que não existia o trabalho individual tal como conhecido nos dias de hoje. A obra solitária, executada por um único pintor, não era a praxe comum na Idade Média, como comprova nesse sentido contrato firmado em junho de 1445 para a realização do painel *Madonnade La Misericordia*, por Piero della Francesca, no qual se lê a seguinte frase: [...] *e que nenhum pintor a não ser o próprio Piero ponha a mão no pincel* (BAXANDALL, 1991: 30). Tal cláusula excepcionalmente regulamentada no documento demonstra que a regra era o trabalho em equipe. O mestre, com a autoridade a si atribuída, estabelecia as condições de trabalho a serem seguidas pelos demais, sob sua direção (SENNETT, 2009: 84). Enfim, o tirocínio dos vários membros do ateliê era fundamental para que a produção fosse levada a bom termo em pouco tempo e com maior lucro que era dividido entre os participantes. A participação desses assistentes era vista como uma *extensão das mãos do mestre* nos dizeres de Binski (MARSHAL, *id.*: 115).

Durante o transcurso de tempo que se considera no presente capítulo, pinturas eram realizadas segundo um contrato prévio estipulado entre o pintor que as produzia ou pelo menos supervisionava a execução e se responsabilizava pelos resultados e alguém, denominado de patrão ou cliente, que detalhava como a pintura deveria ser, provinha os valores monetários necessários para a execução do trabalho e conferia-lhe, ao final, uma finalidade. Provavelmente os principais motivos (temas ou assunto) das pinturas encomendadas para atender a uma utilidade social eram glorificar o Criador, honrar a cidade, prestigiar e legitimar a pessoa do comanditário e, finalmente, estimular e sensibilizar quem as observasse.

E, do ponto de vista do custo envolvido, pinturas dadas de presente às igrejas costumavam ter grande visibilidade, sendo menos onerosas do que sinos, pavimentos de mármore ou tapeçarias e brocados (BAXANDALL, 1991: 11-14). Se na atualidade retratos ou pinturas religiosas encontram-se expostos em museus, vale ressaltar a situação de total descontextualização destes objetos quanto aos seus locais de origem. Hoje estão “ressignificados” e servem para atender a um objetivo estético moderno, mas originalmente tinham outra finalidade social.

Contratos da época delimitavam a extensão da intervenção do comanditário no trabalho do artífice. No tocante às pinturas, alguns documentos da Itália do século XV, que sobreviveram aos dias de hoje, testemunham o relacionamento e os acordos feitos entre ambas as partes, enumerando as obrigações mútuas. Parte deles foram produzidos respeitando as solenidades notariais da época. Outros, menos formais, forneciam às partes a lembrança de suas responsabilidades. Entretanto, todos contavam com cláusulas parecidas embora não houvesse uma forma fixa de contrato. A seguir elencam-se as três cláusulas principais dos contratos medievais de encomendas de pinturas.

A primeira correspondia ao tema a ser representado, escolhido pelo comanditário. Um desenho preliminar do pintor sobre o tema deveria ser apresentado para avaliação. Após a apresentação do desenho preliminar, as partes então discutiam todos os detalhes, novas instruções eram fornecidas pelo comanditário ou por seu representante legal e finalmente se chegava a um acordo de como a pintura deveria ser. As instruções escritas no contrato sobre o assunto da obra não costumavam ser demasiado detalhadas, o pintor já havia se comprometido ao desenho anterior por ele apresentado ao comanditário.

A segunda cláusula tratava do valor devido ao artífice e da maneira normalmente parcelada do pagamento, já com a inclusão das respectivas datas, além da previsão do dia de entrega da pintura encomendada. O valor inicialmente acordado poderia ser revisto mediante pedido do pintor. Há que se fazer referência ainda ao pagamento mensal que era acordado aos pintores contratados por cortes, por cardeais ou por integrantes de prestigiadas e ricas famílias.

Finalmente, a terceira cláusula previa a boa qualidade dos materiais empregados durante a realização do trabalho, especialmente quanto aos pigmentos de cor azul (ultramarino), prateado ou dourado (BAXANDALL, *id.*: 18-20).

Baxandall (1991: 11-12) afirma que, além da praxe da encomenda contratada por um comendatário certo, já deveria haver um mercado medieval pré-existente para a venda de alguns objetos de “arte” específicos, o que justificava fossem manufaturados pelo “artista” na expectativa de serem alienados mesmo sem prévia encomenda. Referindo-se ao século XV, o autor sustenta categoricamente que somente temas corriqueiros à época como *Madonnas* e baús de casamento eram ricamente pintados sem demanda anterior do comendatário /freguês e não por qualquer artista, mas sim pelos pouco renomados. Porém, nada que fosse uma prática tão rotineira e expandida quanto se tornou no final do século XIX, quando artistas criavam segundo estética e vontade própria e *marchands* ou galerias vendiam as obras a um público variado (BENTON, *id.*: xxi).

A personalidade do artista, como tal, ainda não era reconhecida; a sua oficina estava ainda organizada exatamente como a de qualquer outro comerciante; os pintores não eram considerados membros da mesma guilda, no sentido em que isso sucedia, por exemplo, com o ofício de seleiro, que de certa forma era considerado inferior. Temos pelo menos que reconhecer no mestre independente da última fase da Idade Média, que agia por sua conta e risco e executava o trabalho sob a sua responsabilidade pessoal, o imediato precursor do artista moderno (HAUSER, 1982: 336).

A mudança do *status* social do pintor galgou degraus antes de se firmar no período Renascentista, objeto de estudo do próximo capítulo. Por meio de escritos e contratos pactuados na Itália a partir da metade do século XV, pode-se perceber como critério essencial de pinturas de qualidade a habilidade técnica do artífice e não mais ou apenas o material empregado nos pigmentos escolhidos. Na *Summa Theologica* de St. Antoninus, Arcebispo de Florença, lê-se o paralelo traçado entre o trabalho do pintor e do ourives:

Ao ourives que embeleza seu trabalho com sua habilidade se deveria remunerar mais. Como no caso da arte da pintura, onde um grande mestre exigirá um preço muito mais elevado – duas ou três vezes mais - que um artista menos qualificado para executar o mesmo tipo de trabalho. (BAXANDALL, 1991: 31)

Nesse documento tem-se o pintor como exemplo de categoria profissional em que o valor da remuneração deveria corresponder ao grau das capacidades individuais do executante da obra. Baxandall (*Id., id.*) conclui que o cliente do século XV começava a comprar uma força de trabalho específica, uma habilidade técnica de algumas categorias de artesãos, pintores incluídos. O artesão começava

a ser prestigiado individualmente pelos clientes a partir da segunda metade do século XV na Itália.

A mudança do perfil da mão de obra medieval produtora de bens de cultura material, descrita ao longo dos parágrafos acima, foi um dos reflexos do enfraquecimento da economia de base fundamentalmente autossustentável que vigorou nos primórdios do sistema feudal e da consequente necessidade de produção de excedentes, em vistas do crescimento e sucesso dos mercados.

A partir do século IX, o feudalismo passou a vigorar como sistema político, econômico e social na Europa ocidental, em resposta às dificuldades enfrentadas pelos estados germano-romanos durante a Alta Idade Média. Viu-se o surgimento de administrações mais eficientes e de exércitos compostos por cavalaria, fortemente armadas, para a defesa de extensos territórios contra invasões, principalmente dos povos árabes. Tal sistema mantinha ainda as medidas anteriormente implementadas no respectivo território como o colonato, o pagamento de taxas por meio de produtos, e a responsabilidade dos senhores de terras pelas receitas de seu estado. Os serviços oficiais e militares prestados eram recompensados pelos soberanos ou senhores de terra por meio de concessão ou usufruto de terras, de direitos especiais e de privilégios fiscais, tal como já existente desde o período Merovíngio. Entretanto, como características do feudalismo, agora essas mencionadas concessões ensejavam contratos de mútua aliança e lealdade entre senhor e vassallos, substituindo o anterior sistema de subordinação. E estes acordos se tornaram hereditários no século IX. O novo sistema feudal com suas inovações acarretou o fim das monarquias absolutistas na Europa ocidental (HAUSER, *id.*: 84-85). Os reis determinavam sobre guerras, entretanto, sem reinar, papel que cabia aos senhores de terras. A autoridade e os privilégios dos grandes latifundiários não derivavam mais do poder real, mas sim diretamente de seus próprios poderes, da exploração das terras que habitavam, terras coletivas e de uso comum, e das quais se tornaram proprietários. Constituíram para si uma aristocracia que clamava por todas as prerrogativas de governo e da máquina administrativa e por posições de destaque no exército e na hierarquia eclesiástica, enfraquecendo enormemente as realezas da Alta Idade Média. A noção mais difundida que se tem do sistema feudal é a de que, em vistas do caráter predominantemente agrário da economia e da consequente atração exercida pelas zonas rurais, as cidades passaram a contar com uma população

limitada a pequenos, dispersos e isolados assentamentos. Assim como a noção de um período histórico obscurantista, a ideia mais comumente difundida sobre a Idade Média é a de que a vida social e o comércio nas cidades eram quase inexistentes já que os bens seriam produzidos para atender apenas a necessidades próprias, sem um excedente que pudesse ser vendido ou trocado em feiras.

Hauser (*Id.*: 85) contesta em parte a hipótese acima da economia doméstica absolutamente autossuficiente da Alta Idade Média, apesar de não negar que, como regra geral, as casas produziam os seus próprios bens para consumo. Acrescenta que sempre houve muitas exceções e que a compra e venda de bens nunca parou por completo. Para o autor, a característica mais peculiar e de maior influência na cultura do feudalismo foi a falta de incentivo para uma produção de excedentes e a utilização de métodos produtivos tradicionais. As ideias de rentabilidade e de especulação projetiva ou de emprego planejado e racional das forças produtivas não existiam na mentalidade do período, noção essa que será hegemônica a partir do final século XVIII, e que de certo modo define o que é isso que é o homem moderno. A sociedade feudal estava organizada de maneira rígida e quase imutável, estruturada pelo poder divino, através de prepostos terrenos ou seculares. Qualquer tentativa de ruptura com tal sistema inflexível seria considerada uma rebelião contra a vontade do Criador.

O artesanato desse período deve ser, portanto, compreendido como resultado da produção dessa economia sem dinamismo e do sistema social imobilizado, conservador e severo, que atuou para retardar novos modos de experiência artística. A arte românica foi fortemente marcada por evitar qualquer mudança de estilo mais profunda durante dois séculos. A ideia de progresso, tal como o entendida hoje, é desconhecida para o início da Idade Média, o esforço era no sentido de se preservar a tradição, confirmatória das verdades pré-estabelecidas. O propósito máximo da vida era a fé nos valores eternos e a confiança nas leis morais. Mudá-los ou reinterpretá-los apenas pela ânsia do novo, a exemplo do que se faz na atualidade, era algo estranho ao pensamento da época (HAUSER, *id.*: 86).

A Igreja afirmava cada vez mais seu poder absoluto e sua concepção metafísica do mundo sensível durante os séculos X e XI. Imponentes igrejas monacais em estilo românico — construções de grandes proporções, sólidas e maciças — foram erigidas em anexo aos monastérios não apenas para servir aos

fiéis e honrar o divino, mas também como expressão do poder irrestrito e dos recursos ilimitados da Igreja como instituição. Constata-se que apenas na França, entre os séculos XI e XIV, foram transportadas mais pedras para uso em construções do que em três mil anos no Egito, para erigir pirâmides e templos. Tais pedras eram usadas em sólidas estruturas das igrejas românicas tais como arcos, paredes e pilares, pequenas janelas, abóbadas (NORRIS, 2005: 11).

A arte românica, como visto, se materializa por meio de formas geométricas básicas e estilizadas e é mais simples e homogênea se comparada à arte da época bizantina ou carolíngia por não ser mais uma arte da corte, além do recuo das cidades após a penetração árabe na região do Mediterrâneo e a interrupção das relações comerciais entre Oriente e Ocidente. É uma arte de inspiração novamente religiosa, que sobrevém à dissolução da sociedade de corte, da administração municipal e do governo central e resultante da Igreja ter se tornado praticamente a única fonte contratante de trabalhos criativos. Finalmente, sendo inicialmente realizados em grande maioria pelo clero, os objetos produzidos não eram destinados ao gozo estético, mas entendidos como *extensão do serviço divino, como oferta volitiva e presente sacrificial* (HAUSER, *id.: id.*, tradução nossa), refletindo, portanto, o gosto dessa elite clerical. Não era uma manifestação criativa necessariamente inteligível para a grande massa do povo da época em razão do forte simbolismo e da sofisticação na representação de temas religiosos. Suas formas antinaturalistas e hieráticas eram mais concisas e menos diferenciadas em relação à “arte” cristã anterior (HAUSER, *id.: 89*, tradução nossa).

Com a alternância rítmica de estilos, uma nova fase de abstração e de rígido formalismo é alcançada coma arte românica — após o geometrismo do início e o naturalismo dos tempos clássicos posteriores, a abstração do cristão primitivo e o ecletismo da era carolíngia. A cultura feudal, que é essencialmente anti-individualista, favorece o genérico e o homogêneo na arte como em outros campos, e se esforça por uma representação do mundo em que tudo é estereotipado [...]. Tanto este formalismo estereotipado como a monumentalidade da arte românica são mais bem expressos pela ênfase nas formas cúbicas e sua adaptação à arquitetura. As esculturas das igrejas românicas são, por assim dizer, simples pilares e colunas, partes do design arquitetônico³⁴ (HAUSER, *id.: 89*, tradução nossa).

³⁴ *With the rhythmic alternation of styles, a new phase of abstract, rigid formalism is attained in Romanesque art—after the geometrism of early and the naturalism of later classical times, the abstraction of the early Christian and the eclecticism of the Carolingian age. Feudal culture, which is essentially anti-individualistic, favours the general and the homogeneous in art as in other fields and strives for a representation of the world in which everything is stereotyped, [...].*

O autor constata, porém, que tendências expressionistas e emotivas passam a conviver com o formalismo dominante e com a abstração estereotipada na segunda fase da arte românica, coincidindo com a renovação do mercado e da vida urbana do século XI. Tais recomeços representam os primeiros sinais de uma mudança em direção ao individualismo e ao liberalismo da era moderna. O século em questão presenciou ainda o surgimento de novas cidades e mercados, novas ordens religiosas e escolas, da primeira cruzada e a fundação dos primeiros estados normandos, os primórdios da escultura monumental cristã e os primórdios da arquitetura gótica. A economia rural autossustentável medieval começou a ceder espaço para uma economia de aspecto mercantil.

Nisso que hoje se chama de arte, a mudança ocorreu de maneira lenta e gradual. Mas no prolífico século XI já se constata indubitavelmente as características da “arte” românica tardia, por suas esculturas ornamentais e dinâmicas, diga-se retorcidas ou convulsionadas, cujas narrativas tantas vezes fantásticas combinam humanos, animais, monstros e demais criaturas fabulosas. O geometrismo rígido da Alta Idade Média cede espaço para um tipo de representação fluida. O significado transcendental das imagens se revela agora facilmente para o observador, pois cada figura expressa o irracional e o supramundano de maneira direta, diferentemente do período da arte cristã primitiva em que o sobrenatural era sugerido pelas proporções anormais e diferenciadas entre si das figuras ou por meio de símbolos. Rompe-se por definitivo com a concepção clássica de beleza e verdade, na qual a figura fisicamente perfeita negligencia qualquer traço psicológico ou intelectual. O que se percebe agora é a tendência ao expressionismo. As figuras não apresentam proporções naturais e expressam emoção por meio de gestos exagerados ou em seus rostos. A configuração ou o estilo românico tardio não retratava a experiência sensorial, mas sim uma visão interior, com poses forçadas e movimentos que lembram os de marionetes. Novos temas foram introduzidos como o da Paixão de Cristo, de Maria como rainha celestial e do Juízo Final. A “arte” mostra-se influente instrumento de poder e autoridade da Igreja, intimidando a humanidade à obediência das leis religiosas em troca da salvação da alma. A nudez do corpo

Both this stereotyped formalism and the monumentality of Romanesque art are best expressed in the emphasis on cubic forms and their adaptation to architecture. The sculptural works in the Romanesque churches are, as it were, mere pillars and columns, parts of the architectonic design.

humano continua a ser evitada, salvo quando absolutamente necessária, como no caso da crucificação de Cristo com sua conseqüente vitória espiritual.

O estilo gótico desenvolvido a partir do século XII na Europa ocidental é tido como a origem dos ideais de naturalismo e de profundidade de sentimentos, sensualidade e sensibilidade, válidos ainda no presente (HAUSER, *id.*: 92), enfim, muitas vezes ele é apresentado como algo criativo em relação ao rígido estilo românico. As figuras voltaram a apresentar proporções normais e movimento natural.

Mas quais teriam sido as causas de uma mudança de estilo tão radical, isto é, do surgimento dessa nova concepção de configuração? Qual foi o contexto material, econômico e social que possibilitou tais mudanças? Do ponto de vista teórico, defende-se que todas as manifestações de superestrutura, simbólicas por excelência, não acontecem sem seus correspondentes de infraestrutura material e econômica. Essa vertente teórica é importante, pois situa esse tipo de prática social em sua dimensão histórica concreta. Sabe-se que *os primórdios da economia monetária e comercial e os primeiros sinais de um renascimento da burguesia e do artesanato urbano remontam a essa época*³⁵ (HAUSER, *id.*: 92, tradução nossa).

O enfraquecimento progressivo do sistema econômico e social feudal, a partir do século XI, abalou pouco a pouco o aspecto estático da arte e da cultura românica. Surgiram os mercadores e os artífices urbanos, profissionais bem caracterizados a partir do século XII. Antes, o camponês artesão ocasionalmente vendia ou trocava seus próprios produtos quando o cultivo da terra não gerava os frutos suficientes à sobrevivência de sua família. Não havia, portanto, uma classe mercantil de comerciantes dedicados à venda de uma produção de excedentes, salvo uns poucos dedicados ao comércio de longa distância, até porque não havia produção de excedentes, tal como entendida nos dias de hoje. O mesmo se diz dos artesãos. Porém, no início do século XII, além de comerciantes especializados e unidos em um grupo profissional próprio, surgiram ainda os artesãos urbanos também como uma classe regularmente ocupada como tal. Nessa chamada economia urbana, os bens passaram a ser consumidos além dos domínios de sua produção, que deixou de apresentar uma feição meramente de subsistência, sendo

³⁵At any rate, the beginnings of monetary and commercial economy and the first signs of a rebirth of the bourgeoisie and of urban craftsmanship all go back to that time.

mantido, porém, o contato direto entre produtor e consumidor. Trata-se da primeira fase de separação entre a produção e o consumo, na qual a figura do estoquista ainda não existia.

O artífice, inserido nesse novo contexto medieval, teria adquirido maior independência de expressão se comparado aos seus antecessores que trabalhavam estritamente sob encomenda. Os riscos da flutuação e da incerteza dos mercados eram assumidos em maior proporção pelos mercadores, visando o lucro e a acumulação de riquezas como recompensa, anunciando assim a aurora da economia monetária, que viria a mudar a feição da sociedade medieval proprietária de terras.

O capital monetário, materializado a partir de então em moedas de ouro e prata, passou a ser considerado também uma fonte de riqueza, no caso, móvel. Tais metais preciosos que anteriormente ornamentavam objetos imobilizados pertencentes à realeza, igrejas e mosteiros, passaram a ser empregados como meio de realização de pagamentos e de empréstimos em troca de juros. Enfim, circulavam livremente, sendo facilmente negociados e/ou acumulados, acabando por enfraquecer a primazia antes conferida à propriedade de terras e também os rígidos limites que restringiam a mobilidade entre as classes sociais (*Ibid.*, *id.*: 93-94). Os proprietários de terras, ávidos por gozar o aumento da qualidade de vida experimentada a partir do século XI, e percebendo que seus servos não trabalhavam em escala competitiva, arrendaram suas parcelas produtivas para grupos de camponeses, trabalhadores livres, exigindo em troca dinheiro ao invés de víveres. Venderam cartas de alforrias. Finalmente, quando endividados, alienaram parte de suas propriedades a ricos homens das cidades. Por sua vez, esses homens citadinos esperavam, por meio da posse de terras, consolidar um lugar de destaque na hierarquia social da época, visto que a condição do mercador ou do artesão oscilava entre a da nobreza e a do camponês plebeu livre, sendo por vezes vista mesmo como inferior a deste último. Sem possuir terras, comprava com dinheiro os privilégios conferidos naturalmente à nobreza latifundiária. Ignorava como empregar suas riquezas à maneira dos nobres. Mais tarde, Molière³⁶ descreverá, não sem a sátira social que lhe era característica, os esforços

³⁶ *Le bourgeois gentilhomme*, 1670. Embora a peça teatral de Molière (Jean-Baptiste Poquelin) se passe em um período posterior ao tratado no presente capítulo, percebe-se na transição da

sem medidas de um rico burguês do século XVII para aprender a viver segundo os códigos e valores aristocráticos.

Sabe-se que a partir do século XIII, a possibilidade de alguém alçar-se à nobreza por seus méritos como cavaleiro fora extinta: a remuneração por tal serviço passara a ser em moedas e não mais em terras. A propriedade imobiliária ainda conferia o almejado título aristocrático, mesmo nesse momento de transição econômica. Os cavaleiros, nobres de segunda classe na hierarquia social medieval da Europa ocidental, transmitiriam a partir de então seus feudos e, conseqüentemente, seus títulos apenas por hereditariedade. A ascensão à nobreza foi, portanto, cada vez mais dificultada, mas o desejo de fazer parte da corte dos príncipes e dos grandes latifundiários continuava a ser um grande motor para a maioria das pessoas.

Nascer nobre era uma questão de hereditariedade, mas conhecer a cultura da corte com suas maneiras, valores morais e sociais e portar-se em conformidade era uma questão de educação, logo, disponível a quem por ela se interessasse. O desejo de ascensão de classe do burguês, perpetuado constantemente na História do Ocidente, vai influenciar sobremaneira a produção artesanal, aqui incluídos os bens hoje denominados artísticos, a partir do século XIII, quando a burguesia urbana da Europa ocidental começou a afirmar sua força como grupo social. Os poetas e principalmente os artesãos da época, oriundos da classe burguesa, difundiram o conhecimento secular e o característico espírito da alegria de viver mundana em suas poesias, iluminuras, pinturas, tapeçarias, por exemplo (HAUSER, *id.*: 110).

Como clientes de obras de arte visual, o burguês como indivíduo quase não conta; mas a produção desses trabalhos está agora quase que totalmente nas mãos de artistas e artesãos burgueses, enquanto que por intermédio das corporações cidadinas, a burguesia como 'público' já exerce uma importante influência sobre a arte, especialmente sobre a forma de igrejas e de construções monumentais das cidades. (HAUSER, *id.*: 95, tradução nossa).³⁷

economia de base rural para a de base monetária, com a conseqüente redistribuição de riquezas, as raízes do desejo burguês de ascensão social de classe.

³⁷ *As a customer for works of visual art, the individual bourgeois still hardly counts at all; but the production of such work is now almost entirely in the hands of bourgeois artists and artisans while, through the town-corporations, the bourgeois as 'public' already exerts an important influence upon art, especially upon the form of the churches and monumental buildings of the towns.*

Enfim, a influência do clero na produção artesanal e na arquitetura diminuía ao passo que a burguesia se fortalecia como classe social. Durante esse período em que a burguesia abastada ainda não integrava a aristocracia urbana, a cultura eclesiástica passou a dividir espaço com a cultura secular ditada pelas cortes cavaleirescas que preconizava a excelência estética e intelectual. As virtudes heroicas creditadas aos cavaleiros, tais como a determinação e retidão do caráter, a coragem e a lealdade, o amor galante, a generosidade, a magnanimidade e honestidade tornaram-se temas de manifestações artesanais.

A página ilustrada (**Imagem 2**) do *Codex Manesse* ou o Grande Livro de Canções de Heidelberg³⁸, criado entre 1300 e 1340 em Zurique, Suíça, traduz e comprova, de maneira nostálgica, os ideais da nobreza cavaleiresca, na tentativa de preservá-los em face da crescente e dominante afirmação da cultura burguesa citadina a partir do século XIII, na Europa ocidental (COSTA & GONÇALVES, 2001, *passim*). A presente iluminura tem por tema a representação da corte que comemora o retorno triunfal de seu duque após uma batalha e a glorificação da vitória, do amor cortês e idealizado, da hierarquia, do reconhecimento pelos feitos de coragem.



Imagem 2. Iluminura do Codex Manesse, sec. XIV, Suíça.

³⁸ *Codex Manesse* ou o Grande Livro de Canções de Heidelberg, criado entre 1300 e 1340 em Zurique, Suíça. Consiste em 426 folhas de pergaminho, medindo 35,5 x 25cm cada, sendo considerada a coleção mais abrangente de baladas e poesias da Baixa Idade Medieval em língua alemã, famosa ainda por suas miniaturas de páginas inteiras. Disponível em <http://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/allg/benutzung/bereiche/handschriften/codexmanesse.html>, acesso em 27/05/2019.

Há que se ressaltar, entretanto, que os valores aristocráticos se chocavam com os princípios burgueses de criação ou inovação que paulatinamente ganhavam forma e que se afirmariam com toda força a partir da Era Moderna.

Em épocas pré-modernas, as pessoas acreditavam que o nível da produção fosse mais ou menos constante. Então, por que reinvestir seus lucros se a produção não crescerá muito, não importa o que você faça? Desse modo, os nobres da Europa medieval adotaram uma ética de generosidade e consumo ostensivo. Eles gastavam suas receitas em torneios, banquetes, palácios e guerras, e em caridade e catedrais monumentais. Poucos tentavam reinvestir os lucros para aumentar a produção de suas terras, desenvolver espécies melhores de trigo ou procurar novos mercados (HARARI, 2015: 323).

Logo, enquanto o nobre permeava sua conduta segundo a máxima da “nobreza obriga”³⁹, que pregava a ostentação e a extravagância, o desprezo por todo trabalho manual e a busca por ganhos regulares, o espírito burguês da época que, pouco a pouco, implementava uma economia monetária pautada na racionalização, no cálculo e na poupança, na negociação e na especulação comercial, representava uma evidente ameaça aos valores cortesãos (HAUSER, 1982: 99).

Cabe acrescentar que o desprezo pelo trabalho manual, acima descrito, é um sentimento coletivo que ainda pode ser percebido. Nessa tese, defende-se uma visão mais equilibrada que compreende que a prática manual se compõe de esforço mental e físico, ou seja, a ideia deve caminhar sempre junto com a ação. *Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideais; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas* (SENNET, 2009: 20). Ainda que fosse possível a prova científica da superioridade da produção intelectual, por que se haveria de se menosprezar a atividade mecânica se ela se orienta pela primeira? Outro argumento que deve ser considerado, e esse de acordo com a teoria social de Marx, seria a complementaridade entre a dimensão econômica de base e àquelas de superestrutura: os objetos materiais, aqui incluídos os produtos artesanais, espelham *normas sociais, interesses econômicos, convicções religiosas* (*Ibid.*, *id.*, 18), ou seja, tais bens refletem princípios das sociedades que os produzem,

³⁹ “*La noblesse oblige*”, ou a nobreza exige. Não bastava terem nascido nobres; do ponto de vista sensível precisavam parecer nobres.

servindo como rico arsenal para reflexão sobre nós mesmos. Logo, como e por que menosprezar a atividade que os materializa?

Retornando-se ao período gótico europeu, as cidades se tornaram o centro do comércio e, portanto, ponto de encontro de mercadores de diferentes regiões, fomentando a troca de mercadorias, dentre elas as modernamente chamadas obras de arte, e o intercâmbio de ideias, como decorrência da maior mobilidade das pessoas. A antiga busca por estabilidade do período primitivo da Idade Média cedeu lugar ao dinamismo dos mercadores, dos cavaleiros e das cruzadas, dos peregrinos, artesãos e poetas. Muitos camponeses migraram para as cidades, abandonando a atividade rural. O cristianismo se afirmou como uma religião de massas.

A arte, como hoje é chamada, passou a ser uma manifestação não mais restrita apenas a poucos iniciados, mas agora também expandida para alcançar o mundo burguês formado por pessoas abastadas, não atingindo ainda o que na atualidade se chama de proletariado, à época constituído por antigos artífices e camponeses expulsos de suas terras. Os temas escolhidos passaram a ilustrar o sensível, o particular, as experiências mundanas dos indivíduos ao invés de elementos e símbolos metafísicos. Enfim, a mera vida orgânica, com especial interesse conferido à forma humana e à singularidade do indivíduo, voltou a ser novamente prestigiada e representada. A isso se convencionou chamar de naturalismo gótico.

Deve ficar claro, porém, que algumas barreiras e convenções que vigoravam durante a Idade Média primitiva não foram rompidas. Trata-se de um tempo de polaridades, de dualismos, no qual era permitido ao artífice um maior equilíbrio entre a liberdade e a restrição (HAUSER, 1999: 111-112). Também a composição gótica⁴⁰ se modificou em relação à românica, deixando de apresentar um aspecto decorativo e unitário, predominantemente cumulativo. As formas agora se inspiram nas da Antiguidade Clássica, e a composição se constitui da narrativa de uma história, apresentada em etapas parciais que se distribuem no espaço disponível (*Ibid.*, *id.*: 113).

No último período gótico, a moeda, fonte de riqueza da economia monetária que de início nivelou antigas diferenças sociais, aproximando, por exemplo,

⁴⁰ Aqui faz-se referência à configuração (*gestaltung*).

burguesia da aristocracia, acabou por criar antagonismos dentro dos grupos sociais já que seus integrantes deixaram de ser iguais em razão do nascimento, mas rivais por maior riqueza, prestígio e poder. A burguesia próspera que se estabeleceu, constituída por comerciantes, artífices, operários trazia em si uma tendência para segregação social de acordo com o nível financeiro, razão essa do nascimento de diversos estamentos sociais de transição. *Nos séculos XII e XIII, a classe média lutava ainda pela sua existência e liberdade material; agora luta pela preservação dos privilégios contra os novos elementos que emergem de baixo* (HAUSER, 1982: 339).

O século XIV é palco de rebeliões e lutas por melhores salários. A nobreza se manteve, readaptando-se aos novos tempos. O mesmo não se pode dizer da aristocracia cavaleiresca e de sua cultura secular que decaíram completamente frente ao anacronismo de seus valores em relação à nova sociedade pragmática e racional que se afirmava a passos fortes. A união entre parte da burguesia comerciante e a tradicional aristocracia urbana por meio de alianças maritais permitiu o surgimento de uma nova classe governante, responsável pela administração municipal e distribuição de cargos econômicos e de privilégios. Esse fato permitiu que outrora pequenos comerciantes se transformassem em mercadores e em industriais, empregadores de mão de obra assalariada, fornecedores da matéria-prima necessária para a produção dos bens oferecidos no mercado. Os demais, entretanto, ficaram excluídos e perderam pouco a pouco a participação que exerciam na administração das cidades.

Inicialmente os artífices mantiveram-se associados às guildas, com a diferença de que passaram a ser hierarquizados em graus segundo suas influências políticas e posses. Em um segundo momento, os menos afortunados foram arbitrariamente desligados da entidade. Finalmente, as guildas passaram a não mais aceitar artífices provenientes de estratos sociais mais humildes, os quais terminaram por se agrupar em associações próprias, formando um novo agrupamento trabalhador e operário. A economia dos séculos XIV e XV já apresentava características que iriam marcar profundamente a produção artesanal nos séculos vindouros. A visão ou a nova cultura burguesa se impunha para legitimar valores como o individualismo da vida econômica, a impessoalidade dos negócios, a remuneração assalariada da mão de obra e o enfraquecimento dos princípios corporativos (*Ibid., id.:* 342-344).

Essa mesma burguesia tornou-se a mais importante compradora de produção artesanal na fase derradeira da Idade Média. Logicamente que as encomendas deveriam estar de acordo com um estilo que fizesse referência à maneira burguesa de viver. Assim, percebe-se uma troca da escala monumental para um formato portátil, desprezioso, e o uso de materiais mais maleáveis, mais fáceis de serem manuseados e trabalhados. Pode-se dizer candidamente que o burguês queria “decorar” sua casa e seus pequenos altares, pois reproduzia a noção de que a decoração na configuração de espaços ou objetos significava prestígio ou distinção social.

A necessidade burguesa também se adequava ao trabalho do artesão em oficina, como antes mencionado. Os temas retratados em sua produção de bens eram a expressão de todos os aspectos da rotina do burguês, abolindo valores fixos tal como o princípio da “lei da frontalidade”, mas preservando-se o estilo naturalista de anteriormente, ditado pela nobreza e pelo clero, e pouco acessível ao gosto popular. Entretanto, o naturalismo das manifestações artesanais dessa última fase gótica busca imitar fielmente a realidade, isto é, antagônicos às epígrafes imutáveis da religião e indo em direção à natureza, à vida cotidiana e ao ser humano, inserido em um ambiente de forte dinamismo. A pintura de quadros, por exemplo, era regida pela busca da ilusão absoluta daquilo representado. Isso era o novo ou a criação. Ainda, o observador tornou-se, ao mesmo tempo, espectador e integrante da cena que se desenrolava no painel, e o elemento psicológico das personagens ganhou destaque, reflexo da necessidade do comerciante de conhecer o perfil de seus associados nos negócios e de conviver com uma multiplicidade de tipos que viviam ou transitavam pela cidade. Finalmente, a técnica da representação do espaço pictórico foi desenvolvida de maneira inovadora, ganhando em profundidade e em autenticidade.

Outra enorme mudança relativa à prática artesanal da pintura diz respeito ao seu tamanho, percebendo-se o abandono dos murais monumentais em prol de painéis, libertando-a da arquitetura e possibilitando ter se tornado parte do mobiliário da casa burguesa. Nesse período surgiu ainda a prática da gravura em madeira e a estampa, graças ao desenvolvimento da técnica da imprensa, da reprodução mecânica. Assim, enquanto a prática da iluminura decorava manuscritos lidos pela aristocracia, gravuras eram destinadas aos integrantes da burguesia. A reprodução de numerosas gravuras impressas a partir de uma mesma

imagem esculpida em madeira (ou em cobre, mais dispendioso), barateou o valor cobrado pela página ilustrada, aumentou exponencialmente a circulação das imagens e trouxe consigo, pela primeira vez, o questionamento acerca da unicidade, originalidade da pintura, essencial para a fundamentação da noção moderna da arte, e a ampliação da noção de criatividade.

Por fim, a impessoalidade nos contatos e nos negócios, característica do período em questão, estendeu-se ao âmbito dos pintores, escultores que passaram a trabalhar não mais apenas por encomenda de seus clientes, mas também por risco próprio, a fim de fornecer o mercado consumidor com seus trabalhos. (*Ibid.*, *id.*: 350-352).

Chegando-se ao final do presente capítulo, conclui-se que o artesão e o resultado do seu trabalho, o artesanato produzido na Europa ocidental medieval, deu origem aos bens para uso nas esferas tanto religiosa como secular. Pinturas e demais manifestações inovadoras ou criativas de apelo visual, variadas quanto aos estilos empregados e aos temas abordados, eram o produto final de um trabalho realizado em equipe e hierarquizado. O mestre artesão repassava aos seus pupilos, mediante contrato de prestação de serviços mútuos, parte de seu conhecimento profissional adquirido na longa prática de sua atividade. A transmissão desse saber não se dava, portanto, de maneira institucionalizada.

A partir do século XV, a pouco numerosa elite italiana passou a se reunir com regularidade em grupos reduzidos de participantes, com a finalidade de pensar, teorizar o ensino de práticas artesanais como a pintura e a escultura. Concomitantemente, será durante o Renascimento italiano que a figura inicialmente do artesão “especializado” pintor, e logo depois também do escultor, passará a ser considerada diferente das demais categorias de trabalhadores manuais. Surgiam, portanto, os primórdios das academias de arte, posteriormente formalizadas por convenções legais, modelo que foi reproduzido e ressignificado em países da Europa Central, a partir do século XVI. E nascia a noção de arte e de artista como expressão ou suporte disso que hoje se chama de criatividade. Essa concepção, modernamente popularizada, inspira o senso comum que afirma que o trabalho humano é *criativo* quando realizado em conformidade com princípios

creditados como *artísticos*.⁴¹ Há que se atentar para o fato de que essa visão se enraíza em um viés interpretativo construído pelo Ocidente moderno, que correlaciona criatividade e prática artística.

O próximo capítulo abordará a questão da origem e a institucionalização do ensino e da prática daquilo que se convencionou chamar de artístico, assim como o tema da diferenciação entre arte e artesanato, artista e artesão, voltando suas atenções para a Itália, berço do fenômeno. Entretanto, as teorias produzidas no passado não lograram o êxito de oferecer à posteridade certezas incontestáveis sobre o que seja a arte, sobre as singularidades de sua prática, sobre seus princípios regentes e finalmente, sobre os critérios para se julgar um objeto como artístico ou não. Conceitos e classificações mudam com o transcorrer do tempo e de acordo com os códigos, ideologias e costumes vigentes nas diferentes sociedades.

⁴¹ Os termos criativo e artístico foram transcritos em itálico no texto porque isso que se denomina trabalho criativo ou artístico só pode ser compreendido em se partindo de um viés seletivo, de uma única perspectiva interpretativa, de um arbitrário cultural que possui sua validade unicamente para o Ocidente de um período histórico particular. Percebe-se, portanto, que concepções diversas, baseadas em outros vieses interpretativos, podem ser pensadas para se definir isso que seja o trabalho criativo.

3. O trabalho “criativo” e suas relações com as demandas sociais renascentistas. As academias de arte na Itália

Certas transformações ocorridas no curso da História impactam o viver de maneira tão pronunciada que não permitem um retorno ao *status quo* anterior (HARARI, 2015, *passim*), noção que responde ao que Hobsbawm (1981: *passim*) chamou de revolução. São mudanças profundas e de qualidade, não apenas de quantidade. As novas configurações política, econômica e social presentes no Renascimento europeu impactaram expressivamente o desenvolvimento da literatura, da ciência e das artes da época, no mundo ocidental.

A Idade Moderna trouxe consigo uma inegável diferença na quantidade da produção e na visualidade de bens a partir de então considerados artísticos em relação àqueles da Idade Média (BYINGTON, 2009: 09), como consequência do investimento nas artes feito pela burguesia urbana, pela aristocracia e pelas ordens religiosas da época e do despontar do pensamento Humanista que elegeu a cultura Greco-Romana e a racionalidade como paradigmas da época.

Entretanto, a transformação do cenário cultural, reflexo de nova realidade social, econômica e política, não ocorreu de pronto, mas estendeu-se da Baixa Idade Média (desde o século XII) até o Renascimento europeu: [...] *as relações entre as duas épocas se fundem na continuidade da sua evolução econômica e social* [...] (HAUSER, 1982: 370).

Hoje pensamos que na história não há cisões tão drásticas nem determinadas com tanta precisão e tendemos a valorizar os elos entre os momentos consecutivos, assim como a consciência crítica da continuidade histórica. As pesquisas do último século desmitificaram a ideia de “Idade das Trevas” e se dedicaram a identificar os inúmeros vínculos entre a Idade Média e o Renascimento. Os resultados alcançados puderam demonstrar que ao longo dos séculos, não propriamente de trevas, a tradição clássica não havia desaparecido completamente. As ideias, formas e imagens herdadas da Antiguidade haviam sobrevivido, sob aparência muitas vezes irreconhecível, em diversas manifestações culturais e artísticas, aflorando de maneira significativa em alguns momentos – por exemplo no período carolíngio – antes do advento do grande Renascimento dos séculos XV e XVI (BYINGTON, 2009: 9-10).

Como exposto no capítulo anterior, a passagem da Idade Média à Idade Moderna trouxe consigo a transição do sistema econômico de trocas para outro, baseado no valor da moeda. A sociedade europeia, rural na época medieval, adquiriu pouco a pouco perfil citadino, com o aumento das cidades e o desenvolvimento da atividade comercial. O feudalismo, politicamente descentralizado quanto ao exercício do poder, autossustentável no aspecto econômico, e fortemente estratificado pela regra da imobilidade social, decorrente de rígida tripartição funcional da população, caiu em declínio. Os efeitos deste novo cenário repercutiram, logicamente, no tocante à produção de bens culturais. O que antes era compreendido em termos absolutos como artesanato passou a apresentar nuances classificatórias. O que era visto como natural e fixo se mostrava contraditoriamente frágil, cambiante.

Nova concepção teórica desenvolvida no Renascimento europeu, mais precisamente na Itália, a partir do século XV, e ancorada no Humanismo, introduziu a noção de arte para destacar certos objetos manufaturados daqueles outrora considerados indubitavelmente artesanato. Conseqüentemente, seus agentes criadores receberam a alcunha de artistas, e não mais de artesãos. A noção de arte como uma produção diferenciada da artesanal e como suporte exclusivo da criação para algumas práticas sociais surgiu, portanto, apenas nos primórdios da Idade Moderna da Europa Ocidental. E fundamentava-se no conceito italiano de *disegno*, que englobava além da prática manual, a habilidade intelectual do projetar previamente ao fazer. Já o termo artista foi cunhado para diferenciar o agente social criativo, “pensante” posto que dominava o ato de projetar, algo desconhecido do artesão, mero trabalhador, pretensamente munido unicamente de habilidades mecânicas.

Mais ainda, a nova noção renascentista de arte e de artista determinou o julgamento que se passou a fazer sobre os objetos criativos posto que, embora já fossem produzidos à época medieval, não eram entendidos como artísticos. Eram objetos com valor de uso, por vezes impregnados de elementos simbólicos, fruto do trabalho manual do artesão. Sim, diferenciavam-se quanto ao aspecto estético e à qualidade dos materiais escolhidos, quanto à técnica empregada pelo artesão e quanto a sua destreza como profissional. Mas não carregavam em si aquilo que os modernos atribuem à “obra de arte”, isto é, uma “aura” tal como Benjamim (1969) a classificava. *A atividade produtora e consumidora dos homens é a criadora dos*

bens pelo trabalho e pelo valor que eles conferem aos objetos [...] (ROCHE: 2000: 26).

A teoria renascentista da prática da arte, distinta da prática meramente artesanal, e o processo de sua afirmação como dogma moderno guarda relevância para este estudo posto que o percurso adotado por seus defensores, a partir do século XV, permite que se tracem correlações com a busca por autonomia ensejada pelo *design*, a partir do século XX, para se afirmar como um Campo próprio, independente do Campo da arte, tópico que será aprofundado no Capítulo 6.

O capítulo que ora se abre expõe, inicialmente, o cenário histórico cultural do período em tela para, então, dedicar-se à análise das transformações ocorridas no âmbito da produção cultural visual. Em seguida, passa ao estudo da *Accademia delle Arti del Disegno* ou *Accademia del Disegno*, fundada por Vasari, pela sua relevância quanto ao ensino e, conseqüentemente, quanto a prática da arte a partir do século XVI, ainda que os coetâneos não tivessem muita clareza sobre o que esse novo termo, na atualidade nomeado de arte da Idade Moderna ou espaço figurativo do Renascimento, significava. O pensamento deste pintor, escritor, arquiteto e empresário renascentista italiano influenciou gerações de artistas e de historiadores da arte nos séculos porvir. Ao desfecho, o foco do estudo se volta para a *Accademia di S. Luca*, criada em Roma, em 1593, por ter inicialmente retomado o programa proposto por Vasari, anos após o declínio de sua instituição. Esta segunda instituição garantiu a refundação, a reprodução e a ampliação de um *modus operandi*, disso que hoje se chama prática criativa, tendo como base uma nova cultura visual.

A maioria dos historiadores tem dificuldade em definir os marcos inaugurais e conclusivos do Renascimento europeu, iniciado nas cidades-Estado italianas. Entretanto, há normalmente o consenso de que o movimento remonta a meados do século XIV e estendeu-se até o final do século XVI, tendo por características marcantes o progresso tecnológico e científico alcançado à época, a redescoberta da literatura e da filosofia Greco-Romana, assim como de seu apreço pela beleza ideal, refletida na efervescente produção de arte do período (BYINGTON, 2009: 08). Limitando-se apenas ao âmbito cultural, especialmente ao caso da literatura, poemas de Petrarca (1304-1374) teriam então convencido as pessoas educadas de que viviam em uma nova época. Tratava-se de um período de redescoberta parcial

da Antiguidade Clássica, considerada perdida entre os séculos V e XII da Era cristã.

No século XVI, por conta da redescoberta da literatura da Antiguidade clássica, assim como de sua cultura visual, em especial a escultura, a pintura e a arquitetura, já era certo o fato de que se presenciava uma Era de Renascimento. A partir de então, as três disciplinas caminhariam juntas e formariam, juntamente com a música, o suporte para uma nova noção, a noção de arte e de artista. A sociedade do período vivenciava um novo regime cultural ou programa de visualidade que correspondia, muito além das descobertas do passado, a uma nova e mais abrangente visão de mundo. Essa noção foi central tanto no livro *Vidas dos Artistas*, escrito no século XVI por Giorgio Vasari, quanto na academia florentina que fundou em 1563 (CHENEY, 2007: 09).

O cenário fortemente mercantilizado existente à época, predominantemente na Itália e em algumas cidades da Europa setentrional, como Lubeck e Bruges, proporcionou prosperidade à burguesia comerciante dessas regiões. A aliança desta burguesia com a tradicional aristocracia urbana, remanescente do final da Era Medieval, foi condição intransponível para o nascimento e desenvolvimento do Renascimento europeu.

No caso de Florença, local onde as academias de arte surgiram, esta foi apaziguada a partir de 1434, sob a mão forte de Cosimo de Médici (ANTAL, 1947: 4). Restaurou-se o progresso econômico na cidade, após o rápido declínio a qual se viu submetida em razão de desentendimentos de facções burguesas rivais que lutavam por afirmar seus domínios. Essa centralização de poder e de recursos permitiu o investimento na produção e no ensino das práticas criativas. Florença se tornou uma cidade central tanto para a política europeia do século XV quanto para o florescer da filosofia neoplatônica, do movimento humanista, da literatura, da poesia e das artes a partir de 1469, quando Lorenzo de Médici (1449-1492) tomou as rédeas da cidade. O Magnífico, alcunha conferida a Lorenzo, liderou uma política de prestígio destinada a tornar Florença um centro influenciador de mercados econômicos e da vida intelectual da época. Serviu-se, assim, da arte e de uma cultura refinada para legitimar o advento da dinastia Médici que, promovendo a produção de trabalhos de pintura e escultura, de livros, de jóias, e de todo tipo de artigos de luxo, símbolos da riqueza florentina, afirmou-se socialmente e garantiu uma densa rede de alianças a nível europeu. Tal política

trouxe prosperidade e patrocínio sem paralelo anterior à cidade. Envolvidos neste movimento iniciado pelos Médici havia, entre os artistas mais próximos e fiéis, Andrea di Michele di Francesco Cioni, conhecido como Verrocchio (*circa* 1434/1437 – 1488), ourives, escultor, entalhador, pintor, músico e mestre de Leonardo da Vinci.

Lembra-se que as denominadas práticas criativas eram as práticas laborativas de produção de objetos da cultura material e que agora passariam a apresentar estilos de configuração mais próximos ao repertório da Antiguidade Clássica, opondo-se assim ao realizado durante o período medieval. Os humanistas entendiam que a pintura e a escultura da referida Antiguidade refletiam os segredos da natureza, esta a mais importante das fontes de inspiração a ser imitada, especialmente no tocante à compleição, atitudes e expressões humanas. *Esse novo naturalismo era a essência da inovação renascentista e constituía o principal desafio para a nova arte* (BYINGTON: 209:16).

Outra característica essencial do período, a mobilidade aumentada das pessoas, foi essencial à troca de influências culturais. Sabe-se que, por volta de 1438, alguns gregos vieram à Itália no afã de unificar as Igrejas grega e romana e, concomitantemente, divulgaram o pensamento de Platão em solo estrangeiro (PEVSNER, 2005: 69). Essa nova conjuntura social, econômica, religiosa e cultural condicionou a produção artística europeia dos séculos XV e XVI. Um novo realismo se afirmou nas artes, em oposição ao transcendentalismo medieval :

Um novo interesse no mundo material, na natureza das coisas e do homem, e em meios para dominá-los, começou a suplantar o transcendentalismo que prevalecera na filosofia medieval. [...] Paralelamente, o protestantismo introduziu uma nova compreensão do valor da família, do trabalho e da atividade mercantil, aspectos alheios ao espírito da Idade Média clássica. Enquanto o humanismo libertava a mentalidade europeia do jugo de uma autoridade aceita sem questionamento, e o protestantismo permitia ao indivíduo ter uma relação direta com Deus, a ciência também adotava métodos indutivos que contribuíram para fortalecer seu desenvolvimento. As descobertas de Kepler, Galileu, Descartes, Newton e Leibniz foram consequências de uma nova mentalidade voltada para a pesquisa experimental. Esses homens de ciência se propuseram e conseguiram chegar a uma verdade independente do dogma religioso, uma verdade que era ao mesmo tempo satisfatória em si, como prova da engenhosidade e da superioridade do homem, e eminentemente prática para a dominação da natureza. Saber é poder: [...] (*Ibid., id.:* 85).

Entre o final do século VIII a meados do século XI, a sociedade europeia tinha sua economia estritamente atada à terra, ativo principal de riqueza e de subsistência e que se concentrava nas mãos de senhores feudais nobres e

eclesiásticos. Compras e vendas de bens eram realizadas de maneira esporádica ou intermitente. O comerciante como classe profissional organizada e em exercício permanente não era uma necessidade nesse período caracterizado apenas por trocas entre as pessoas. A Igreja era a mais rica proprietária de terras e assim a instituição com mais recursos para o financiamento da produção de objetos que hoje chamamos de criativos ou de arte, em seu favor (TREIMAN, 1943: 5-6).

O advento e o fortalecimento de uma economia monetária a partir do século XII, ou mais precisamente de *circa* 1050 a *circa* 1250, com maior destaque na Itália, desvalorizaram progressivamente a importância antes conferida unicamente à propriedade rural. A economia de subsistência foi progressivamente substituída pela economia do lucro. Atividades comerciais, financeiras e industriais ganharam força, retirando da agricultura seu caráter de base econômica quase exclusiva. Novas cidades foram erguidas além das muralhas dos antigos burgos oferecendo melhores condições à prática dos ofícios artesanais e do comércio, proteção aos comerciantes e prosperidade às populações locais como resultado da circulação de bens materiais e moedas. Pelo mesmo motivo prosperaram também as cidades já existentes. O comércio em larga escala fez com que *a riqueza, a população e a influência das cidades crescessem prodigiosamente* (*Ibid.*, *id.*: 7, tradução nossa).⁴²

A antiga nobreza proprietária de terras viu sua influência em assuntos políticos e administrativos diminuída, em detrimento do surgimento dos comerciantes e artesãos urbanos, ávidos por exercer e regulamentar suas atividades típicas conforme desígnio próprio e necessário para a comunidade. Para tanto, precisavam ocupar posições de comando na vida cidadina, tornando-se, pouco a pouco, cada vez mais participativos e determinantes em assuntos de relevância administrativa e política. Aliaram-se à aristocracia urbana para tanto. E se beneficiaram enormemente com as Cruzadas, promovidas pelos Estados Cristãos europeus, que derrotaram o domínio muçulmano do Mediterrâneo, reabrindo o mar à livre navegação e ao comércio pela Europa Ocidental. Os mercadores italianos se aproveitaram de sua posição geográfica estratégica para, em pouco tempo, monopolizarem o comércio com as regiões do Levante e do Oriente. Finalmente, tais mercadores trocavam mercadorias, tanto as de produção

⁴² *The wealth, the population, and the influence of the towns grew prodigiously.*

própria como as adquiridas em terras distantes, por produtos franceses, da região dos Flandres ou do norte da Europa (*Ibid.*, *id.*: 6 - 7).

Sabe-se que já nos séculos XII e XIII essa burguesia mercantil se organizava em associações, sociedades, companhias e acumulava fortunas consideráveis. As riquezas eram investidas em terras, em operações bancárias e de crédito e na expansão de suas atividades laborais, especialmente aquelas voltadas para bens de exportação como, por exemplo, a lã em Florença ou a seda em Lucca. Livre em parte das restrições impostas pelo sistema de guildas artesanais, agora o mercador detinha o controle total de suas empresas sendo o dono das matérias-primas e dos meios de produção, vendendo a seguir a produção para o mundo todo (*Ibid.*, *id.*: 8).

Finalmente, as atividades bancárias desenvolvidas e depois monopolizadas pelos ricos comerciantes italianos os colocaram em posição privilegiada de financiar as enormes despesas administrativas e políticas do papado de Roma bem como das demais representações eclesiásticas e religiosas na Itália. Reis e membros da nobreza também dependiam de recursos emprestados pelos comerciantes-banqueiros a fim de arcar com despesas de ordem tanto administrativa como militar. *Por meio de suas atividades bancárias, os italianos controlaram a vida econômica da Europa nos séculos XIII, XIV e XV (Ibid., id.: 10, tradução nossa).*⁴³ Enfim, inicialmente na Itália e depois em outros países do norte da Europa Ocidental, esses ricos comerciantes, industriais e banqueiros alcançaram finalmente o auge do poder de mando que tanto perseguiram. E usaram-se das obras que hoje chamamos de arte com o intuito de legitimar a nova posição de destaque galgada no seio da sociedade e perpetuar os valores que alicerçaram suas conquistas. Assim, as encomendadas feitas aos artífices se multiplicaram, os temas variaram e o estilo ou gosto mudou em relação ao que foi produzido na Europa durante o período que se iniciou com a queda de Roma em 476 e durou até o tempo de Petrarca. Pode-se então dizer que as condições de possibilidade para o surgimento da noção de arte e de artista progrediram. As riquezas que acumularam serviram para o florescimento de uma cultura urbana intensa e dinâmica nas cidades. Abaixo dessa afortunada ordem composta por ricos burgueses; pela antiga aristocracia a eles aliada; e pelo clero, havia o

⁴³ *Through their banking activities, the Italians controlled the economic life of Europe In the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries.*

numeroso grupo de pequenos comerciantes e artesãos que embora não exercesse maior influência no cenário comercial e manufatureiro, por vezes lograva participar da política de suas localidades, além de pagar taxas e realizar contribuições à Igreja e a ordens religiosas. Ocupando o estamento mais numeroso, a base da pirâmide social, havia o simples trabalhador, cujos meios de subsistência eram precários. (*Ibid.*, *id.*: 10-11).

Filia-se, como já exposto no presente trabalho, à teoria de que a arte reflete o espírito de seu tempo, ou seja, a particularidade de cada estilo, tipologia ou configuração gráfica, guarda correspondência direta com o espírito da época e de seu povo. Embora os conceitos de *Geistesgeschichte*⁴⁴, *Zeitgeist*⁴⁵ e *Volkgeist*⁴⁶ tenham sido enunciados apenas depois de meados do século XVIII na Alemanha, evidentemente se aplicam retroativamente quanto à produção criativa da Renascença. Contudo, ressalta-se, não se trata de se defender uma perspectiva idealista. Não se trata de se considerar a produção de certos objetos que hoje são chamamos de criativos ou artísticos como resultado dos movimentos da alma do criador ou do artista, mas de situar a produção que os idealistas denominavam de espiritual às condições históricas concretas de cada período.

Florença, em meados do século XV, foi o berço para a disseminação, na elite mercantil e urbana local, dos ideais neoplatônicos que conferiam papel fundamental à beleza idealizada e aos mitos da Antiguidade Greco-Romana na vida cotidiana. O Antigo foi reinterpretado pela produção cultural da época, apresentando formas perfeitamente harmoniosas e que almejavam o refinamento culto (TAGLIALAGAMBA, 2016: 05). A autoridade atribuída à cultura material do passado não apenas servia de modelo a ser copiado pela prática artística renascentista, mas estabelecia o desafio da consecução de novas formas (BYINGTON, 2009:08). Ainda, a racionalidade e o individualismo, o cenário mercantilizado, a valorização do lucro como valores da nova burguesia serviram de motor para uma produção criativa inovadora.

A nova realidade clamava por uma nova maneira de sua representação e foi progressivamente manifestada desde o século XIV, seja no impressionante *duomo* de Brunelleschi ou ainda em toda a Itália por meio do trabalho de Giotto,

⁴⁴ História do espírito.

⁴⁵ Espírito da época.

⁴⁶ Espírito de um povo.

Masaccio. E não cessou de se transformar nos séculos subsequentes sob os cuidados de Botticelli, Leonardo da Vinci, Pierro de La Francesca, Michelangelo, Andrea del Verrocchio, Donatello, só para se citar alguns dos mais renomados profissionais do período. Enfim, a Itália renascentista contava com uma concentração de riqueza pública e privada que derivava do comércio de âmbito internacional e, especialmente no caso de Roma, dos tributos cobrados e que foi posta à disposição das artes e da literatura (TREIMAN, 1943: 12). Frederick Antal, ao justificar a abordagem social que adotou em seu livro sobre a arte florentina nos séculos XIV e XV escreveu:

[...] O conteúdo das obras de arte fornece uma transição direta de concepção de vida para a arte. Consequentemente, isso teve que ser considerado primeiro. Só então o desenvolvimento histórico da pintura, o agrupamento de estilos e a análise de obras de arte individuais podem ser discutidos (ANTAL, 1947: 06, tradução nossa).⁴⁷

Um dos exemplos mais característicos dessas mudanças diz respeito à representação gráfica do espaço físico natural. Antes dominado pelo divino, no Renascimento ele passa a ser visto como palco tridimensional da ocupação humana. A pintura então se esforça para assim representá-lo, recorrendo à perspectiva matemática para criar a ilusão perfeita das três dimensões sensíveis vividas pelo homem. Houve também um grande esforço para se estabelecer o uso e a noção de que em cada imagem representada, isto é, para cada espaço gráfico, haveria apenas uma temporalidade representada. Daí o costume de serem representadas várias cenas, em temporalidades diferentes, no mesmo espaço e que hoje são de difícil compreensão aos observadores modernos.



Imagem 3. O pagamento do tributo. Masaccio. Afresco, 1425, Cappella Brancacci, Florença, Itália, 255 x 598cm.

⁴⁷ [...] *the content of works of art provides a direct transition from conception of life to art. Hence this had to be considered first. Only then could the actual historical development of painting, the grouping together of styles and the analysis of individual works of art, be discussed.*

O afresco acima traduzido para o português como O pagamento do tributo (**Imagem 3**) trata-se de um dos painéis da série de afrescos realizada por Masaccio para a Cappella Brancacci, em Florença, *circa* 1425. A pintura exemplifica tanto o uso da perspectiva como a unidade de espaço típicos da produção pictórica da Itália renascentista. A cena retrata no mesmo espaço três momentos distintos da história de São Pedro: ao centro, Jesus é interpelado pelo homem de costas para o observador a pagar imposto para poder entrar na cidade. Jesus então estende sua mão na direção de um lago e pede a Pedro que pesque um peixe que teria dentro de sua boca uma moeda. Pedro então se dirige ao lago na cena localizada na extremidade esquerda da imagem e presencia o milagre. Finalmente, vê-se na extremidade oposta do afresco a figura de Pedro entregando o pagamento ao cobrador de impostos.

Tal como em O Pagamento do Tributo de Masaccio, abaixo a pintura São Domingos ressuscita Napoleão Orsini (**Imagem 4**), de Benozzo Gozzoli (1420-1497), também mostra três ações, três temporalidades distintas em um mesmo espaço, cujo tema é o milagre da ressurreição realizado por São Domingos. À esquerda do painel vê-se uma criança, Napoleone Orsini, representada morta no chão, pisoteada pelo cavalo montado imediatamente antes da queda. Depois, à direita, ela aparece miraculosamente viva, graças à intervenção do santo, sendo saudada pelas mulheres ao seu redor e recebendo bênçãos do grupo de homens, representantes da Igreja, à sua frente.



Imagem 4. São Domingos ressuscita Napoleão Orsini (*San Domenico resuscita Napoleone Orsini*). Têmpera sob painel de madeira, 1461-62, Pinacoteca di Brera, Milão, 25 x 35cm.

Em relação à escultura italiana em pedra ou em metal fundido, no século XV, ela vence-se a separar das paredes e nichos – suportes e apoios usuais da Era

Medieval – e restaura a tridimensionalidade das figuras, com seus volumes inerentes e tantas vezes elegendo o nu idealizado como temática. O Humanismo conferiu ao Homem uma posição central na sociedade da época e elegeu a arte romana como modelo de excelência (HOPE & MCGRAPH *In.*, KRAYE 2004: 161).

A escultura equestre em bronze (**Imagem 5**), que data do século II d.C. e que se encontra atualmente no Museu do Capitólio em Roma, homenageia Marco Aurélio, imperador romano entre os anos de 161 a 180. Ela serviu de modelo para glorificar líderes militares do Renascimento Italiano em trabalhos igualmente equestres de Donatello e de Verrocchio, escultores do período.



Imagem 5. Estátua de Marco Aurélio, Museu do Capitólio, Roma, século II d.C, 424cm h

Donato di Niccolo di Betto Bardi, ou simplesmente Donatello (1386 – 1466), realizou o monumento *Il Gattamelata* (**Imagem 6**) para homenagear o general veneziano Erasmo da Narni, falecido em 1443. A escultura encontra-se na *Piazza del Santo*, em Pádua, cidade de falecimento do militar. O escultor renascentista inspirou-se na estátua romana em bronze acima comentada (**Imagem 5**), como se depreende pela escolha do tema equestre para homenagear uma personalidade militar. Esta obra de Donatello serviu de protótipo para monumentos equestres subsequentes como, por exemplo, *Il Colleoni* (**Imagem 7**).

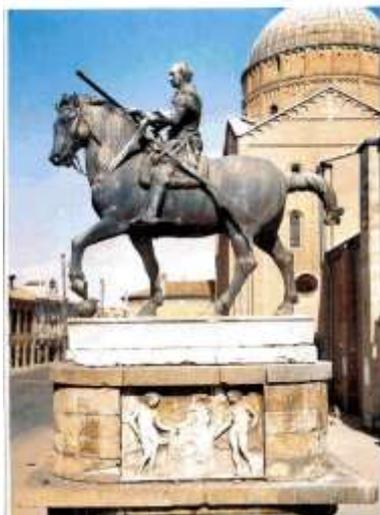


Imagem 6. *Il Gattamelata*. Donatello.
Bronze, 1447-1453, Pádua, Itália, 340 x 390 cm (sem a base).

Andrea del Verrocchio (1435/36 – 1488), cujo nome de nascimento era Andrea di Francesco di Cione, teria adotado o sobrenome de seu mestre ourives, Giuliano Verrocchi. O monumento *Il Colleoni* (**Imagem 7**) encomendado ao escultor pela República de Veneza, equipara em glória Bartolomeo Colleoni, líder militar veneziano e patrono das artes, a generais italianos que o precederam, dentre estes, Marco Aurélio e Erasmo de Narni. Verrocchio escolheu, igualmente, o tema equestre, caro à Antiguidade romana, e sob a influência da escultura *Il Gattamelata*, admirador que era do trabalho de Donatello (**Imagens 5 e 6**). Por razão do falecimento de Verrocchio em 1488, a escultura foi fundida por Alessandro Leopardi e inaugurada em 1496⁴⁸.



Imagem 7. *Il Colleoni*. Verrocchio.
Bronze, 1480-1488, Campo Santi Giovanni e Paolo, Veneza, 395cm h (sem a base)

⁴⁸Disponível em <http://valiteratura.blogspot.com/2011/05/andrea-del-verrocchio-1435-1488-e.html>. Acesso em 17/06/2020.

As esculturas em bronze, novamente de Donatello (**Imagem 8**) e de Verrocchio (**Imagem 9**), são a representação proposta pelos mencionados escultores da figura bíblica de Davi, após seu triunfo no combate contra Golias. Ressalta-se que o David de Donatello (**Imagem 8**), que originalmente ocupava o pátio do palácio da família Médici, explicitou o nu masculino completo, diga-se, sem a folha de parreira encobertando o sexo, pela primeira vez desde a Antiguidade greco-romana, inspirando-se ainda nesta no tocante à pose e aparência da personagem (SPIELVOGEL, 2012: 360).



Imagem 8. David / Mercúrio. Donatello, *Museo nazionale del Bargello*, Florença, c. 1435-1440, 158cm.



Imagem 9. David. Verrocchio, *Museo nazionale del Bargello*, Florença, c. 1468-1475, 126cm.

A tridimensionalidade das duas esculturas, a pose das personagens e o retorno à representação do nu humano fazem eco à produção criativa latina anterior ao período medieval. Ambos os trabalhos fazem prova, assim como as

esculturas equestres acima comentadas (**Imagens 6 e 7**), da estimulada competição que vigorava entre os recentemente intitulados artistas do período, e da qual a imitação fazia parte como elemento inerente. O Museu Nacional do Bargello, em Florença, expõe as duas esculturas da figura bíblica de Davi mantendo-as bem próximas (**Imagem 10**), em uma mesma sala, no claro intuito de convidar o visitante contemporâneo ao olhar comparativo, usual durante o período renascentista



Imagem 10. David de Verrocchio e David de Donatello, *Museo Nazionale del Bargello*, Florença.

Outro efeito vislumbrado com o fortalecimento da burguesia urbana mercantil e dos principados e com o enriquecimento das cidades, de grande relevo para o estudo presente, foi a necessidade a partir de então sentida por certas categorias de artesãos de se libertarem das guildas. Além da Igreja, a burguesia cidadina comerciante e bancária que havia se tornado em um importante financiador desses objetos ainda não denominados como hoje são, objetos de arte, progressivamente levou os artífices a se estabelecerem de maneira independente nas cidades, e por volta do século XIV eles adotaram o sistema de guildas ou corporações, estruturas provenientes do século XI (SILVA, 2013: 351), tal como já exposto no capítulo anterior. Lembra-se, ainda, que regras rígidas regiam e limitavam tanto a atividade como os ganhos desses agentes, obrigatoriamente associados a tais corporações para poderem exercer seus ofícios. Restrições impostas à liberdade da referida prática, ao livre ir e vir do artesão, à remuneração, parca, auferida pela execução do trabalho faziam nascer nos artífices da época o desejo de mudança. Eles *tentavam emancipar-se destas restrições impostas à sua liberdade, logo que as condições do mercado artístico*

lhe permitissem (HAUSER, 1982: 400). A distinção então construída entre a figura do artista e a do artesão serviu como justificativa teórica que possibilitou ao primeiro desvincular-se, no decorrer de alguns séculos, das guildas e corporações de ofícios medievais a partir do século XV. Entretanto, não se entenda pela liberdade incondicional do agora “artista” renascentista em relação a sua prática profissional, questão que será desenvolvida mais adiante.

Ainda, tal icônica diferenciação teve por corolário a noção, inexistente na era medieval, de que o trabalho artesanal era menor em importância se comparado à nova noção “obra de arte”. A separação entre arte e artesanato que surgiu no Renascimento alterou irreversivelmente a relação social de desigualdade hierárquica que havia entre o mestre e o aprendiz dos tempos medievais e, em consequência, as maneiras como os conhecimentos e as habilidades das duas atividades passaram a ser transmitidos. O fundamento da nova distinção era o privilégio da concepção mental em relação à prática concreta (SENNETT, 2009: 164-165), que se pode atribuir à concepção humanista de mundo que passava a imperar naquele momento. *Em diferentes momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas. A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação [...] (SENNETT, id.: 31). Entretanto, esse tema ainda gera controvérsia: A técnica tem má fama; pode parecer destituída de alma. Mas não é assim que é vista pelas pessoas que adquirem nas mãos um alto grau de capacitação. Para elas, [nos dias de hoje] a técnica estará sempre intimamente ligada à expressão (Ibid., id.: 169).*

Nasceu, portanto, no Renascimento, a ideia da supremacia do artista – verbalizada por uma construção Humanista – e de seu trabalho fortemente intelectual, concebido, projetado, que igualou em importância o artista ao poeta da Antiguidade greco-romana. O ser criativo, a partir de então chamado de artista, diferencia-se do artesão comum em razão do alto grau técnico e intelectual de seu ofício, ou seja, da perfeição única que logrou atingir, o que somente poderiam ser e explicado como sendo fruto de dons raros. A perícia artesanal, equiparada desde tempos remotos unicamente à destreza manual, continuava a ser subestimada em relação à construção intelectual (*Ibid., id.: 30*).

Na Renascença, certas categorias de artesãos foram finalmente alavancadas a um inédito destaque social. Os pintores e escultores, agora denominados artistas, emanciparam-se das guildas e, considerados seres quase divinos, equipararam-se

ao nível do poeta e do erudito. Suas práticas não eram mais tidas como meramente mecânicas (HAUSER, 1982: 424).

Cumprir repetir que tal noção do artista gênio, construída a partir do Renascimento europeu e ainda em voga, não espelha a posição que se adota no presente trabalho. De acordo com Janet Wolff (1982:13), *a arte e a literatura devem ser vistas como situadas e produzidas historicamente e não como inspiração divina que baixa sobre pessoas de gênio inato.*

A aliança entre artistas e humanistas serviu ainda a ambos no sentido de que àqueles era garantido o acesso ao conhecimento quanto a assuntos mitológicos e históricos em voga à época; e a estes, a arte servia como meio de propaganda de sua suposta supremacia intelectual. *Foi essa mútua relação que primeiro deu origem à concepção, que é a dos nossos dias, da unidade da arte, mas que antes da Renascença era desconhecida (Ibid., id.: 426).*

Artistas como Michelangelo e Leonardo da Vinci são tidos pela História da Arte como pioneiros no inconformismo quanto ao *status* social conferido ao artesão nas sociedades de até então, o que se apreende em alguns escritos de Leonardo da Vinci abaixo citados por Gimpel (1977), e na luta pela conscientização de que certos trabalhos manuais, no caso a pintura, segundo Da Vinci, e além da pintura também a escultura, segundo Michelangelo, demandavam de seu praticante não apenas uma técnica apurada, única, mas ainda um tipo de capacidade intelectual especializada e sutil, incomum à maioria das pessoas (SCHWARTZ & CIPINIUK, 2016: 27):

[...] Da Vinci reagiu violentamente à falta de consideração com que os humanistas trataram o técnico que ele era [...]. Os intelectuais do seu tempo viram nele apenas o engenheiro, desprovido de educação literária, e disso sofreria Da Vinci a vida inteira. Em certa medida, a cultura clássica antiga era-lhe inacessível; ele não podia assistir a uma discussão entre humanistas porque ela se desenrolava em latim [...]. Inúmeras vezes, em seus escritos [...]. Da Vinci indignava-se com o desdém dos intelectuais pelo técnico, o trabalhador manual (GIMPEL, 1977: 124).

O inconformismo inicial de alguns perdeu, porém, sua razão de ser quando, a partir do *Cinquecento* italiano, o público acolheu a noção de que o trabalho manual era uma labuta desprezível em comparação à prática de atividades então elevadas ao nível de ciência: pintura e escultura. Vale ressaltar que a fim de reivindicar para a pintura um lugar entre as artes liberais da época, e não mais entre as artes mecânicas, Da Vinci negava cientificidade à escultura alegando que tal prática era meramente mecânica *porque, segundo dizia, “ela faz transpirar e*

exaure fisicamente aquele que a pratica” (PEVSNER, 2005: 93). Já a pintura era para ele a arte do “*disegno*”, elemento indispensável para a classificação de uma área do saber como ciência, ou seja, demonstrável matematicamente e baseada na experiência (*Ibid., id.: id.*). Enfim, a arte era, para Da Vinci, ciência da representação da natureza, ou imitação científica desta, posto que matemática, e que se opunha ao que chamava de imitação mecânica (BARROS, 2008: 76). O artista, cientista, se opunha ao artesão, profissional braçal. Leonardo referia-se à pintura como discurso mental⁴⁹, conforme apontado no seu Tratado de Pintura, primeira parte, 43 (DA VINCI 2007: 82-83). Por isso, tratava-se, para ele, de uma forma privilegiada de conhecimento, motivo pelo qual introduziu, pela primeira vez na história, a noção de que [...] *a idéia que sustenta uma obra de arte, ou o processo pelo qual se chega até ela, é mais importante que o produto final* (BARROS, 2008: 80).

Acrescenta-se que a palavra italiana *disegno*, traduzida para o português como desenho e para o inglês como *design*, tem origem etimológica em *signo de Dio*, ou seja, sinal de Deus. Percebe-se daí a introdução da noção do sobrenatural e da superioridade neoplatônica da ideia absoluta, que se liga à prática do desenho e em seguida da pintura a partir do período renascentista. O pintor era, dessa maneira, um sujeito extraordinário e diferenciado dos demais de seu tempo, pois hábil a expressar o sinal divino por meio da forma, desenhando sobre um plano bidimensional e sugerindo o volume, além de usar a cor. Os demais trabalhos manuais foram reduzidos à condição de labutas desprezíveis. A pintura foi finalmente alçada ao patamar de ciência, carregando seus produtores mais consagrados ao ápice da pirâmide social (*Ibid., id.: 94*). Quanto à escultura, foi o virtuosismo de Michelangelo como escultor, exaltado pelo papa Paulo III, que serviu de mote para a inclusão dessa atividade no rol das artes liberais (*Ibid., id.: 96*). Enfim, durante o *Cinquecento* italiano desenrolou-se o duradouro debate do primado da pintura sobre a escultura e vice-versa (HARRIS & NOCHLIN, 1976: 23), também conhecido pelo termo italiano *paragone* (PEVSNER, 2005: 118).

Como consequência do amplo convencimento surtido pelas novas ideias acima expostas, *era inevitável que esses princípios modificassem*

⁴⁹ *La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura [...]* (DA VINCI, 2007: 82-83). Livre tradução: A pintura requer maior discurso mental e maior artificio que a escultura [...].

substancialmente a posição social do artista (Ibid., id.: 94). Um status social glorificante foi conferido à nova categoria profissional dos artistas. De então em diante os mestres famosos já não são os protegidos dos patronos, mas são eles próprios grandes senhores (HAUSER, id.: 430). Assim, reis, duques e papas competiam pelo trabalho de alguns artistas, por exemplo, Lippi, Perugino, Da Vinci, Ticiano, Rafael, Michelangelo, dedicando-lhes inclusive honrarias especiais. Michelangelo foi o maior responsável pela ideia de que grandes artistas são de certa maneira super-humanos e não deveriam ser julgados segundo padrões ordinários (LACE, 1993: 08, tradução nossa).⁵⁰

Agora, e pela primeira vez, atinge-se a total emancipação do artista; agora, pela primeira vez, ele torna-se o gênio, tal como o conhecemos desde a Renascença. Completa-se a modificação final: já não é a arte do pintor, mas o próprio homem, que é objeto de veneração e que se torna moda (HAUSER, id.: 431, os termos em italiano conforme o original).

Essa noção estereotipada e construída nos primórdios da Era Moderna relativa à superioridade do artista e à insubmissão de sua personalidade às regras preestabelecidas pelas sociedades em que se inserem, ou seja, a ideia de que aquele vivia às margens destas, isolado e por isso mesmo em estado permanentemente criativo, ainda prevalece, aclamada no Ocidente.

ARTE E ARTISTAS

Ambos os participantes na criação de obras de arte e os membros da sociedade geralmente acreditam que a criação de arte requer talentos especiais, dons ou habilidades, que poucos têm. Alguns têm mais do que outros, e poucos são dotados o suficiente para merecer o título honorífico de “artista” [...]. Em um extremo, o mito romântico do artista sugere que pessoas com tais dons não podem ser submetidas às restrições impostas a outros membros da sociedade; devemos permitir que violem regras de decoro, propriedade e bom senso que todos devem seguir ou riscam ser punidos. O mito sugere que em troca a sociedade recebe trabalho...⁵¹ (BECKER, 1982: 14, tradução nossa).

⁵⁰ *Michelangelo was the person most responsible for the idea that great artists are somehow superhuman and should not be judged by ordinary standards.*

⁵¹ *ART AND ARTISTS*

Both participants in the creation of art works and members of society generally believe that the making of art requires special talents, gifts, or abilities, which few have. Some have more than others, and a very few are gifted enough to merit the honorific title of “artist”. [...]. At an extreme, the romantic myth of the artist suggests that people with such gifts cannot be subjected to the constraints imposed on other members of society; we must allow them to violate rules of decorum, propriety, and common sense everyone else must follow or risk being punished. The myth suggests that in return society receives work... (BECKER, 1982: 14)

Um belo exemplo da técnica diferenciada do pintor, anteriormente referida, a lhe justificar o título de artista, tal como entendida hoje⁵², foi a questão entre o acabamento liso e o rugoso dado às pinturas no século XVI. O acabamento liso lhes conferia, segundo o gosto da época, uma aparência de perfeição artística, de obra terminada. Essa prática profissional de realizar as pinturas “bem-acabadas” exigia um tempo maior para sua execução e habilidades específicas do artífice. A remuneração pelo seu trabalho passou então a refletir não apenas a quantidade de horas dispensadas, mas um adicional relativo à “elegância” do acabamento bem definido pelos contornos lineares.

Sabe-se que Rembrandt, no século XVII, beneficiou-se repetidamente dessa prática não apenas na pintura, ao ignorar o tratamento “fini”⁵³ que vários pintores empregavam, mas também como gravurista (ALPERS, 2010: 69), recorrendo a um extremamente longo processo de feitura das mesmas, no qual ele comercializava cada etapa, criando uma demanda pelo seu trabalho ainda em progresso. Cada detalhe acrescentado à placa mãe fazia nascer nos colecionadores de seu trabalho o desejo pela última versão disponível e a predisposição a pagar mais por isso. Pode-se dizer que Rembrandt utilizou-se de estratégias que hoje seriam chamadas de *marketing* para atizar o desejo de seus potenciais compradores, valorizar sua produção e garantir assim receitas constantes. Referindo-se ao seu trabalho, Svetlana Alpers definiu: *Rembrandt não foi apenas um homem de ateliê, também foi um homem do mercado. [...] ele tinha uma vocação para “negociar, permutar, trocar”, e para criar obras que convinham a esse tipo de transação* (ALPERS, 2010: 267).

Além talvez de Giotto⁵⁴ na Itália do século XIV, Rembrandt, na Holanda do século XVII, pôde ser o homem de mercado que foi, algo impensável para as gerações anteriores de pintores e escultores europeus, em razão do novo cenário

⁵² Artista: aquele profissional que possui o direito à livre criatividade, à total autonomia para inventar “novas” formas de representação sem as peias da tradição (o mágico toque do mestre), noção naturalizada e defendida como o principal fundamento da criatividade na arte e que migrou para o *design* no século XX, o que será aprofundado no Capítulo 6.

⁵³ Svetlana Alpers nos explica que o termo usado por Rembrandt e seus contemporâneos não era “acabado” ou “fini” contra o seu oposto “inachevé” ou “inacabado”, tal como era discutido entre os artistas franceses do século XIX, entre os partidários de Ingres e os partidários de Delacroix, mas “net” (liso) e “rouw” (rugoso) (ALPERS, 2010: 69).

⁵⁴ Giotto di Bondone (1267?-1337) é um dos poucos grandes pintores revolucionários que obteve aplausos e reconhecimento em vida. Sob influência da escultura e do mosaico, pintou imagens tridimensionais e realistas, diferenciando seus trabalhos das figuras planas e idealizadas da arte bizantina (LEVEY, 1977: 09).

comercial em vigor no período. Quando aqui se afirma que ele era um homem de mercado – *the self-made man* – quer-se dizer que ele sabia ou tinha consciência de que poderia contar com uma disposição social que lhe permitiria ser “livre”. Que em sua profissão de “artista” poderia “inovar”. Sabia que tinha certa autorização para fazer o que bem entendesse. Ele não precisou se associar a um mecenas ou depender de encomendas de diversos comanditários para vender seus trabalhos. Sua renda provinha do que pudesse vender no mercado, constituído de compradores de perfis variados, alguns ávidos por investir em produtos criativos, diante da oferta escassa de terras negociáveis (*Ibid., id.: 275*). Muito embora o preço dessas mercadorias fosse relativamente barato se comparado ao que se cobrará por obras de arte posteriormente, elas não eram acessíveis à grande maioria da população, como por exemplo, aos camponeses. Os comanditários de trabalhos criativos durante o Renascimento europeu resumiam-se aos comerciantes, aos profissionais que atuavam em confrarias ou individualmente, aos membros superiores de ordens religiosas, aos príncipes e seus cortesãos (BAXANDALL, 1991: 47). E, no que diz respeito às grandes obras de arte, elas eram destinadas a um círculo restrito da sociedade, associado ao movimento humanista e neoplatônico. Essa elite criou para si uma cultura própria, inacessível aos não iniciados (HAUSER, 1982: 409-412). *Os camponeses e os cidadãos pobres desempenham um papel irrelevante na cultura da Renascença [...]* (BAXANDALL, id.: id.).

Há que se fazer referência ainda ao fato de que o valor da mercadoria que durante a Idade Média era visto como inerente ao objeto, sendo fixado segundo a ideia de um preço justo, logo constante, tornou-se variável a partir do Renascimento. Os preços praticados no mercado passaram a depender das circunstâncias do momento (HAUSER, 1982: 383).

O surgimento de uma variedade de novos consumidores foi o pressuposto para a consolidação de relações impessoais entre o comprador e o artista. O artista gradualmente deixa de condicionar sua produção aos desejos de comanditários e mecenas. Segundo Hauser (*Id.: 400*), referindo-se a esse novo grupo de pessoas compradoras de objetos criativos, *o seu aparecimento no mercado significou o fim de um período em que a arte estava condicionada exclusivamente pelo consumidor e comprador e criou oportunidades novas, até aí nem suspeitadas, para o artista livre e independente*. Entretanto, apesar da opinião do historiador,

não se deve entender aqui pela liberdade incondicional ou absoluta da prática do artista, como por exemplo, no tocante à escolha dos temas ou ao estilo empregado em seus trabalhos. Sua produção precisava atrair compradores. Sua “liberdade” criativa deveria agradar ao público. Do contrário, o artista não venderia suas obras e falharia em prover a própria subsistência.⁵⁵

Em realidade, agora a sua preocupação se voltou para a venda do que produzia. O público não mais encomendava aquilo que precisava, mas sim, comprava o que lhe fosse oferecido, desde que essa nova “mercadoria” pudesse ser reconhecida ou se parecesse com algo ou alguma coisa inovadora ou criativa. Daí também se explica a multiplicidade de temas seculares, tão simpáticos a esses novos consumidores, presentes em trabalhos criativos a partir do *Quattrocento*, pois a questão não se limitava apenas à forma, aos estilos, mas também às temáticas ou conteúdo. Tal produção refletia o gosto desse estrato social, comprador de arte, no tempo e lugares em questão *Uma vez que a arte do período em discussão expressa principalmente a visão dos patronos da arte, [...] mais do que as visões dos artistas [...]* (ANTAL, 1947: 06-07, tradução nossa).⁵⁶

A consolidação do mercado de produtos chamados de criativos e sua extensão para definir o que é isso que é criativo de modo geral, assim como das noções de arte e artista, data, porém, do século XVI, quando, finalmente, se verificou uma procura regular por obras tanto do passado como de artistas renomados do período e o surgimento dos primeiros negociantes de arte (HAUSER, *id.*: 400-402).

O colecionador e o artista, trabalhando independentemente do cliente, são historicamente correlativos: no decorrer da Renascença aparecem simultaneamente, lado a lado. Contudo a alteração não se dá de súbito: representa um longo processo. Toda a arte da primitiva Renascença tem ainda um caráter de artesanato; variando de acordo com a natureza da encomenda, de modo que o ponto de partida da produção encontra-se, na maior parte das vezes, não na expressão criadora, na própria expressão subjetiva, na inspiração espontânea do artista, mas na tarefa imposta pelo cliente. O mercado não é ainda determinado pela oferta, mas pela procura. Cada produto tem ainda o seu fim utilitário, exatamente definido e está em ligação concreta com a vida prática (*Ibid.*, *id.*: 399, 400).

⁵⁵ Tal como ocorreu com Rembrandt, para muitos a sua “originalidade” no acabamento *inachevé*, que traduzia antigos modos de expressão da pequena burguesia (padeiros, açougueiros, tanoeiros etc.), pode ter sido um limitador de vendas. A alta classe-média já se inclinava para a adoração do estilo liso. (ALPERS, 2010: 70 - 71, 275)

⁵⁶ *Since the art of the period under discussion expresses mainly the outlook of the patrons of art, it is this that has been emphasised throughout rather than the views of the artists [...]*

Naturalmente, o novo *status* social e posição econômica ocupada pelos artistas no Renascimento também influenciaram profundamente as condições em que as obras de arte eram produzidas, afinal o seu grau de ousadia para inventar estilos e temáticas precisava ser precedido por algum tipo de correspondência com seu público, que de algum modo participassem do mesmo *habitus*.⁵⁷ Caso o artista fosse longe demais, corria o risco de ter o seu trabalho recusado e ser levado ao desastre financeiro.

Tais trabalhos agora denominados criativos refletem as ideologias sociais, políticas e artísticas dos artífices do período histórico em questão (ANTAL, 1947: 07). Assim, análises de conteúdos artísticos devem reconhecer aspectos relativos aos agentes produtores, seus receptores e ao aparato de legitimação posto em prática com o objetivo de espelhar com maior lealdade a realidade do momento considerado. Com esse posicionamento, rejeita-se a noção idealista da “arte pela arte”, e defende-se que a produção criativa, seja ela de arte ou de *design*, como será abordado no Capítulo 6, há que ser entendida como uma prática incerta em uma ampla, complexa e normalmente conflitante estrutura social criada. A mera qualidade criativa da personalidade do artista, considerada isoladamente como único requisito a explicar a singularidade de sua obra, demonstra-se insuficiente para aquele que almeja analisar de maneira mais precisa o desenvolvimento das práticas criativas ao longo dos tempos.

E, quanto à paradoxal concepção renascentista da superioridade do artista e de sua obra em detrimento do artesão e de sua prática, Howard Becker, contemporaneamente, clarifica que ambas as atividades exigem as mesmas habilidades artesanais:

Membros de mundos da arte costumam distinguir entre arte e ofícios. Eles reconhecem que fazer arte exige habilidades técnicas que podem ser vistas como habilidades artesanais, mas também tipicamente insistem que os artistas contribuem com algo além da habilidade artesanal para o produto, algo devido às suas habilidades e dons criativos que dão a cada objeto ou desempenho um caráter único e expressivo. Outras pessoas, também qualificadas, que apoiam o trabalho do artista são chamadas de “artesãos”, e o trabalho que eles fazem é chamado de “artesanato”. A mesma atividade, usando os mesmos materiais e habilidades no que aparentam ser semelhantes, pode ser qualificada por um ou outro título, assim como as pessoas que se envolvem nela (BECKER, 1982: 272, tradução nossa).⁵⁸

⁵⁷ Termo empregado segundo a concepção sociológica de Pierre Bourdieu (1974: *passim*)

⁵⁸ *Members of art worlds often distinguish between art and craft. They recognize that making art requires technical skills that might be seen as craft skills, but they also typically insist that artists contribute something beyond craft skill to the product, something due to their creative abilities and*

Entretanto, um dom especial conferido inexplicavelmente ao artista permitir-lhe-ia dotar a sua criação de algo único, noção esta da qual não se compartilha, e que também culmina por mascarar a natureza coletiva do trabalho denominado artístico. O entendimento de que este agente é dotado de criatividade singular, diversamente dos demais trabalhadores, é uma construção social ainda predominante, mas que vem sendo combatida desde meados do século XX, por meio de estudos que confirmam que todo ser humano é criativo (LUBART, 2007: *passim*).

O dom especial mencionado no parágrafo anterior pode, em parte, ser explicado como resultante de uma “profissionalização” por parte dos artistas do Renascimento. Essa “profissionalização” não mais se adquiria unicamente em ateliês, lugares de perpetuação de técnicas artesanais, mecânicas, da Idade Média. Com a renovação dos tempos, com a necessidade do agente criativo se distinguir do mero artesão, o conhecimento de ciências, em especial a matemática, passou a ser algo essencial. O ensino de uma prática doravante chamada de artística, como no caso da pintura, agora envolvia o conhecimento de teorias científicas como, por exemplo, a perspectiva e a geometria. *A nova concepção da posição do artista na sociedade levou necessariamente à formação de uma nova concepção de ensino de arte, porque até Michelangelo os métodos medievais não tinham sido questionados* (PEVSNER, 2005: 96). Da Vinci pregava, em oposição diametral ao sistema medieval de ensino das práticas artesanais: *Estude primeiro a ciência e depois a prática nascida dessa ciência*⁵⁹ (*Ibid.*, *id.*, 97). Enfim, verificou-se uma estreita relação entre arte e ciência no Renascimento.

Posto que as comunidades urbanas ainda eram pequenas, pintores viviam ou transitavam em meio aos humanistas. Sabe-se, por exemplo, que Galileo Galilei estudou desenho na *Accademia Del Disegno di Firenze* (SILVA & NEVES, 2014: 61). O astrônomo descreveu pela primeira vez a lua como rugosa e craterada em seu livro *Sidereus Nuncius* publicado em Veneza, em 1610. Seus conhecimentos científicos, muitas vezes por ele ilustrados em desenhos e aquarelas, serviram a

gifts that gives each object or performance a unique and expressive character. Other people, also skilled, who support the work of the artist are called "craftsmen," and the work they do is called "craft." The same activity, using the same materials and skills in what appear to be similar ways, may be called by either title, as may the people who engage in it (BECKER, 1982: 272).

⁵⁹ *Studia prima la scientia, e poi seguita la praticha nata da essa scientia.*

uma nova representação da lua e do sol a partir de então, aquela craterada e este maculado (*Ibid.*, *id.*: 58-60).

O antigo ateliê medieval, local de transmissão de conhecimentos práticos, éticos e de reafirmação de hábitos e comportamentos sociais associados ao trabalho, mostrou-se insuficiente perante as aspirações científicas renascentistas. Como já descrito no capítulo anterior da presente tese, o ensino medieval preparatório para o ofício da pintura, por exemplo, iniciava-se por volta dos 12 anos de idade, quando o aprendiz, normalmente menino, era admitido por um mestre pintor em seu ateliê particular. Durante os dois a seis anos seguintes, era-lhe ensinado tudo relativo à atividade, *desde a trituração dos pigmentos e preparação dos fundos de tela até o desenho e a pintura*. Além de pagar pelas instruções e moradia, era esperado do aprendiz que realizasse toda sorte de serviços ao seu mestre, incluindo faxina do ateliê, trabalho na cozinha e lavagem de roupas. *Concluído seu aprendizado, o jovem saía como oficial e alguns anos depois podia tirar seu certificado de mestre da guilda local de pintores ou da associação à qual os pintores pertencessem, e só então tinha permissão para estabelecer-se por conta própria* (PEVSNER, 2005: 97). Os ateliês medievais foram progressivamente substituídos pelas oficinas que, especializadas segundo o domínio de seu mestre, ministravam conhecimentos práticos e teóricos. Há que se considerar, contudo, que os ensinamentos das oficinas eram ainda mais práticos do que teóricos e, tal como veremos mais adiante, mesmo depois da criação das academias de arte, como a *Royal Académie de Peinture Sculpture et Gravure*, de Luís XIV, essa situação não muda qualitativamente. O aprendiz ao final de uma década ou mais de ensinamentos e de prática nas oficinas estaria apto a se tornar mestre mediante apresentação de uma *opera prima* (primeira obra) submetida à avaliação da mesma guilda à qual teria o direito de se associar em seguida. Nesse sentido nada havia mudado em comparação com as práticas em vigor no final da Idade Média. Entretanto, as oficinas do século XV se diferenciavam um pouco mais dos ateliês medievais por preencherem a lacuna relativa ao que eles chamavam de ensino teórico, científico, como mencionado acima. Era um ensino que:

[...] combinava elementos da prática pedagógica das oficinas com o conhecimento humanista. Sua duração, como na Idade Média, girava em torno de oito a dez anos [...] O local de trabalho era também, um ambiente fecundo de debates, onde informações sobre as antiguidades grega e romana, traduções dos escritores

clássicos e ideias dos antigos filósofos se faziam presentes no cotidiano do aprendiz. Além do treinamento manual, para o domínio dos instrumentos e técnicas artísticas, o futuro artista obtinha noções de anatomia, geometria e perspectiva, relacionando esses conhecimentos com a filosofia clássica e as ciências naturais [...] o desenho de modelos vivo e de bonecos também era parte integrante desse currículo informal, proporcionando maior conhecimento da estrutura do corpo humano (SILVA, 2013: 350, *apud.* OSINSKI, 2002: 27-28).

As oficinas foram o embrião das Academias de Arte, estas inicialmente locais onde se desenrolavam debates entre humanistas na Itália do século XV e posteriormente, se tornaram centros de ensino teórico e técnico, expandindo-se pela Europa ocidental no século XVI. As primeiras academias que surgiram não possuíam a mesma feição educacional e administrativa que lhes foi aos poucos imbuída a partir da segunda metade do século XVI. A palavra academia ainda *designava exclusivamente as associações informais de pessoas que tinham interesses comuns e que se reuniam para discutir esses e outros assuntos.* (PEVSNER, 2005: 103), ou seja, guardavam um perfil de informalidade. Não havia hierarquia construída nas figuras do professor que ensina e do aluno que aprende. Em realidade, pessoas de diferentes idades e níveis de conhecimento se reuniam para trabalhar em um mesmo ambiente, experimentar, debater assuntos em geral. O saber era construído em comunidade, horizontalmente, colaborativamente. As academias italianas nascidas a partir de meados do século XV objetivavam, portanto, o intercâmbio de conhecimento entre seus membros, tendo por princípio o retorno à Antiguidade clássica, dentro de um contexto de informalidade, opostamente ao que ocorreria nas universidades. As academias somente viriam a se tornar mais institucionalizadas a partir da metade do século XVI, porém muitas delas nunca chegaram a criar para si regras ou estatutos. Em realidade, uma das características das academias era a curta duração de suas atividades, muitas vezes extinguindo-se dentro do prazo de um ano apenas (TESTA, 2015: 04).

Dando-se como exemplo as academias de Bandinelli, em Roma e em Florença, sobre as quais serão tecidos alguns comentários mais abaixo, acredita-se que seus frequentadores

[...] tinham por objetivo sobretudo o prazer de desenhar juntos, sob as vistas dos demais, e de promover debates sobre a teoria e a prática da arte. É natural que artistas principiantes e mais experientes tirassem proveitos distintos dessas discussões, mas nada justifica a interpretação de que fossem academias de arte como as que conhecemos hoje em dia (PEVSNER, 2005: 104).

Em Roma, provavelmente no ano de 1531, segundo legenda de uma gravura da época (PEVSNER, 2005: 103), o escultor florentino Baccio Bandinelli criou sua academia de arte nos jardins de Belvedere (CHENEY, *id.*, *id.*), a primeira do gênero no Vaticano. *Em Roma, a emancipação do artista começou com os escultores e não com os pintores, por conta da personalidade indiscutivelmente forte de Michelangelo* (PEVSNER, 2005: 114-115). Bandinelli teria criado uma segunda academia em Florença, cerca de vinte anos mais tarde, não sendo possível se precisar uma data certa. Todavia, ambas ainda teriam como traço marcante a informalidade, retratada nas gravuras abaixo (**Imagens 11 e 12**).



Imagem 11. Reunião na academia de Baccio Bandinelli, gravura, 275 x 297mm, Londres, *British Museum*.

A gravura acima (**Imagem 11**) que data do primeiro terço do século XVI, cópia da obra de um artista anônimo realizada por Agostino Veneziano, faz prova de uma atmosfera de trabalho bastante diversa daquela das oficinas artesanais medievais. Inicialmente, a ação das pessoas se desenrola em horário noturno, haja vista a vela que ilumina o espaço. Ainda, os profissionais, silenciosamente concentrados, observam; copiam em papel as esculturas humanas de homem e de mulher nus sobre a mesa; aprendem em conjunto. A impressão transmitida é a de um ambiente de estudo. Todos se sentam ao redor de uma mesa única, signo de informalidade e da ausência de hierarquia rígida a estruturar o grupo. Bandinelli segura uma escultura feminina em suas mãos (THOMAS, 2005:05).



Imagem 12. Enea Vico, Academia de Baccio Bandinelli, gravura, B.xv, 305, 49-I, 306 x 525mm, Londres, *British Museum*.

A segunda academia de Bandinelli, representada na figura acima (**Imagem 12**), foi transferida para Florença, mas manteve a informalidade da primeira, em Roma. As personagens são, tal como na Imagem 11, representadas de maneira a não sugerir qualquer tipo de hierarquia entre elas no momento em que compartilham do estudo, da reflexão e da prática do desenho.

O final do presente capítulo é dedicado ao estudo das consideradas principais academias de arte italianas do século XVI: a Academia do Desenho (*Accademia della Arte del Disegno* ou meramente *Accademia del Disegno*) de Florença, iniciativa de Vasari e, de maneira complementar, a *Accademia di San Luca*, fundada em Roma por Zuccari. Sabe-se que a meta inicialmente estipulada para tal academia romana visava restabelecer o programa educacional proposto anteriormente por Vasari, porém pouco implementado na prática.

Julga-se necessário deter-se um pouco mais sobre a “escola” de arte de Vasari por sua importância como marco para a institucionalização das noções modernas de arte e de artista. Essa instituição pautou os pressupostos de todas as “escolas” subsequentes, das quais surgirão os debates sobre a questão da criação ou invenção, assim como sobre se é lícito inovar e, até que ponto isso é possível. A questão da unicidade do trabalho do artista, da obra de arte única, associa-se à questão da originalidade. A partir de então, um termo não será pensado sem o acompanhamento do outro. Essa concepção transformadora alterou a prática ou o trabalho do profissional hoje chamado de artista e criativo a ponto de descolá-lo da noção de trabalho humano. Passou a ser considerado alguém sobre-humano, ou do mundo dos deuses.

Concebida por Giorgio Vasari (1511-1574), o projeto para a criação de uma academia de arte em Florença fora anunciado aos artistas da cidade em 1562, quando reunidos para os funerais de Jacopo Carucci (1494 – 1557), conhecido

como Jacopo da Pontormo, como *um novo sistema de organização que permitisse aos artistas emancipar-se das restrições das guildas e ascender a um status social melhor* (PEVSNER, 2005: 106). O artista Pontormo havia falecido em 1557. Entretanto os praticantes das artes do desenho não possuíam à época um local próprio onde pudessem ter seus corpos sepultados. Tal como acontecia com a criação de praticamente todas as corporações de ofício ou irmandades daquela época, instituições religiosas e profissionais que ofereciam assistência social, elas garantiam um enterro cristão. Acreditava-se assim que a alma do morto seria mais bem velada quando migrasse para o além. Além disso, ofereciam missas sistemáticas para reforço da salvação da alma e apoio financeiro às viúvas e filhos dos associados. Assim, o monge e escultor Fra Giovanni Angelo Montorsoli, aluno de Michelangelo, decidiu dedicar a cripta que construía para si a todos os artistas que haviam morrido sem um sepultamento. Nesse mesmo lugar seriam também rezadas missas por suas almas. Vasari viu aí a oportunidade que precisava para reequipar a Companhia de São Luca, confraria de artistas então já enfraquecida, e transformá-la em uma nova organização de caráter tanto religioso (assistencialista) quanto educacional. Seria, portanto, a futura *Accademia del Disegno*.⁶⁰

A mencionada academia proposta por Vasari foi instituída em 1563. A primeira reunião realizada em janeiro do mesmo ano elegeu Cosimo I de Medici, duque de Florença e Siena, tornado grão-duque da Toscana em 1569, e mecenas de artistas, como presidente e protetor da associação. Don Vincenzo Borghini foi eleito o representante oficial de Cosimo I (WILLIAMS, *In.*: CAST, 2014: 34) ou *presidente de facto – luogotenente* (PEVSNER, 2005: 107). Os ideais da academia eram inspirados nas teorias artísticas divulgadas à época por Michelangelo.

Vasari nasceu em Arezzo, região da Toscana, em 30 de julho de 1511. Sua família paterna produzia cerâmica há pelo menos três gerações. Ele iniciou cedo seus estudos humanísticos e, em razão desse conhecimento, foi convidado a frequentar aulas conjuntamente com os filhos da família Medici, na corte de Florença. Nesse período, Vasari construiu para si uma rede de contatos com importantes figuras religiosas, seculares e com humanistas de sua época

⁶⁰ Disponível em <http://www.italianrenaissancesources.com/units/unit-3/essays/academies/>, acesso em 03/07/2018.

(CHENEY, 2007: 01, 04). Tornou-se pintor, arquiteto, colecionador de arte e escritor, sendo mais conhecido como o autor do livro “As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos italianos desde Cimabue aos nossos tempo” (título original em italiano *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*), publicado pela primeira vez na Itália, em 1550, revisto e reeditado em 1568. A obra que consagrou seu autor como o ‘primeiro historiador de arte’⁶¹ desde Plínio, o Velho⁶² (CHENEY, 2012: xiii), foi somente recentemente traduzida para o português sob o título de *As Vidas dos Artistas*. O autor objetivou escrever um texto que servisse, ao mesmo tempo, como perspectiva histórica e como guia para outros artistas (*Ibid.*, *id.*: xvi).

No intento de moldar a produção artística de sua época e de construir e legitimar o perfil desejado para o artista de seu tempo, no caso alguém intelectualizado e criador de formas belas (*Ibid.*, *id.*: *id*), Vasari idealizou uma academia de ensino de arte, localizada na Capela dos Artistas (*Cappella delgi Artisti*), da Igreja da Santíssima Anunciação (*Santissima Annunziata*). Duas condições favoreceram o seu surgimento: o enfraquecimento das guildas e o fim das fraternidades de artistas. Vasari intencionava criar um sistema de organização que libertasse os artistas das limitações e sanções que lhes eram impostas desde os tempos medievais. A proteção conferida à instituição por seu dirigente, Cosimo I de Médici, garantiu a subordinação da guilda dos pintores, a *Arte dei Medici, Speziali e Merciai*; da guilda dos escultores, a *Arte dei Fabbricanti*, assim como da confraria dos artistas, a *Compagnia di San Luca*, à nova academia de arte em Florença (PEVSNER, 2005:105).

Embora tenha sido originalmente fundada para pintores, ou seja, como uma associação profissional na qual artistas se encontravam para discutir seus trabalhos, o estabelecimento contava com alfaiates e queijeiros entre seus membros. Este fato comprova o caráter aberto, não restritivo destas associações. As linhas demarcatórias entre as diversas atividades artesanais, manuais, ainda não eram rígidas (CHENEY, 2007: 128, 129) e os processos criativos ou

⁶¹ Alguns artistas renascentistas escreveram tratados sobre arte e relataram a biografias de artistas do passado. Cita-se Cennino Cennini em 1390 (*Libro dell'Arte*), Lorenzo Ghiberti em 1450 (*Commentaries*), Leon Battista Alberti (1436-1476) em seus diversos livros teóricos abordando arte, escultura e arquitetura, Leonardo da Vinci em 1500 e Raphael Sanzio em 1520 por meio de notas manuscritas (CHENEY, 2012: xv).

⁶² *Naturalis Historiae* (Historia Natural), c. 79.

inovadores não eram privilégio dessa ou daquela atividade profissional. O regulamento original da academia prevê no artigo III:

Sua Excelência quer que este Oratório seja, genericamente, corpo da Companhia de todos os homens do desenho, isto é, arquitetos, escultores, pintores, assim declarados para o restrito corpo desta Companhia por virtude e qualidade, mesmo que não sejam meramente arquitetos, escultores e pintores, podendo fazer parte deste número, desde que sejam dignos pelo valor do desenho e do juízo, tendo prestado contas e continuando a prestá-las pelas ações virtuosas que fizeram e fazem. E quer que estes sejam tanto florentinos quanto de todo domínio ducal, e ainda, de todo tipo de nação, desde que tenham um bom desenho [...] (Apud., PEVSNER, *id.*: 406)

A *Accademia della Arte del Disegno* tornou-se realidade graças ao patrocínio concedido por Cosimo I de Médici e à colaboração de Vincenzo Borghini, humanista, escritor, religioso, amigo de Vasari e supervisor da iniciativa (PRINZ, *in.*: CHENEY, *id.*: xi-xii). Coube a Lelio Torelli, conselheiro jurídico de Cosimo I, supervisionar a elaboração dos 47 artigos do estatuto legal da associação de artistas, conservado até os dias de hoje. Esta associação é tida como a primeira do gênero e modelo para as academias de arte posteriores.

Vasari pode ser considerado tanto um inovador como um empresário – homem de mercado – por ter instituído sua academia baseada no desenho como o princípio fundamental da arte, a quinta-essência – o essencial, o mais puro, o melhor ou o principal da nova noção de arte. O desenho é apresentado como algo fundamental para a criação artística no sentido que se entende hoje. Para Vasari, o desenho era entendido como o elemento de base, fundamental para a concepção e o exercício da pintura, escultura e arquitetura. Publicado entre 1712 e 1721, o dicionário *Vocabulario Portuguez e Latino* já conferia tripla significação ao termo: ideação ou exercício intelectual prévio, representação gráfica, ou seja, o raciocínio anterior materializado no papel e, finalmente, sentido figurado para intento, desígnio, propósito (BUENO, 2011: 32).

Se desde sempre o desenho havia sido *um modo prático, quase imediato, de representação da realidade físico-empírica* (VALENTE, *In.*: Trinchão, 2016: 13), ou do mundo transcendental imaginado/sentido, ele passa, a partir do século XVI, a ser também conceito, transmitido de maneira institucionalizada.

O objetivo primordial da academia, além de assegurar aos artistas independência quanto às guildas, como já mencionado, era o de instruir jovens artistas e de aperfeiçoar as habilidades dos já experientes por meio da competição.

Nas palavras de Vasari: *quem não sabe aprenda, e quem sabe, movido por honra e louvável competição, adquira ainda mais* (PEVSNER, 2005: 108).⁶³ Seriam realizados concursos e oferecidas aulas de desenho, geometria e anatomia na instituição. Mas há que se esclarecer que apesar das obrigações educacionais assumidas pela academia em seu regulamento, nela não se desenvolveu um sistema estruturado de ensino. Seus cursos não eram oferecidos regularmente. Os artigos 32 e 33 do regulamento prescrevem que todos os anos, três artistas experientes na prática do desenho viriam ao estabelecimento como visitantes, para ministrar ensinamentos a alguns alunos selecionados. Durante essas visitas, esses mestres também percorreriam os ateliês da instituição a fim de corrigir erros dos jovens artistas em seus trabalhos de pintura ou escultura,

A intenção parece ter sido muito mais a de estabelecer um sistema de consultas amigáveis, apesar de obrigatórias, a ser prestado por artistas renomados aos jovens iniciantes. Diga-se, por sinal, que o caráter obrigatório dessas consultas jamais foi cumprido (Ibid., id.: 108). [...] não havia a menor intenção de substituir o aprendizado no ateliê por uma formação acadêmica. Os únicos cursos propriamente ditos tratavam de matérias auxiliares (Ibid., id.: 109).

Acredita-se, da mesma maneira, que Borghini constantemente lembrava os artistas de suas responsabilidades de servir ao grão-duque da Toscana e do comportamento ordenado e cooperativo que deveriam manter nos recintos da instituição. Quanto à demonstração de insatisfação por parte dos alunos ou de suas discordâncias teóricas, Borghini teria em um momento respondido que a academia era *um lugar de fazer e não de teorizar* (tradução nossa).⁶⁴ Tensões afluíam na instituição ao ponto de ter seu estatuto rescrito diversas vezes após sua fundação (WILLIAMS, in.: CAST, 2014: 34).

A *Accademia del Disegno* legitimava e difundia as teorias e os conceitos de arte defendidos por Vasari, porém inspiradas em Michelangelo, de quem era fervoroso admirador. Michelangelo teria dito em 1538 as seguintes palavras a Francisco de Hollanda, seu primeiro biógrafo:

A pintura, a escultura e a arquitetura culminam no desenho. Esta é a fonte primária e a alma de todas as formas de pintura (isto é, arte). [...] Parece-me que existe

⁶³ *Chi non sapeava imparasse, e chi sapeava, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando.*

⁶⁴ *“Accademia di FARE e non di RAGIONARE”* (LORENZINI, 1914: 14, apud. WILLIAMS, in.: CAST, 2014: 34).

apenas uma arte e uma ciência na Terra, que é a do desenho [...] da qual todas as outras derivam e fazem parte⁶⁵ (tradução nossa).

Os alunos da academia, futuros artistas, agora dentro da moderna noção de arte, adquiririam as habilidades que necessitavam para o *métier* por meio da observação da natureza e da cópia de trabalhos da Antiguidade clássica. Vasari elaborou critérios para o julgo da “boa” arte e foi ainda quem perpetuou a ideia da necessidade do “bom” desenho a fim de se criar uma forma bonita ou “*maniera*”, capaz de dar prazer aos olhos e deleite à alma do observador (PRINZ, *in.*: CHENEY, *id.*: xi). Vasari escreveu:

‘Maniera’ é mais do que um elemento de arte, é uma técnica, um método ou estilo pelo qual uma forma perfeita é criada; a configuração total de uma bonita figura ou forma perfeita é o resultado da combinação e cópia de partes de outras figuras bonitas ou perfeitas. Quando esse método é utilizado para todas as figuras de um trabalho de arte, é chamado de ‘bella maniera’ (um estilo bonito)⁶⁶ (VASARI, apud. CHENEY 2007: 10, tradução nossa).

Giorgio Vasari participou ativamente para a consagração da noção do artista divino, dedicando o título a Leonardo, Michelangelo e Rafael, sob o argumento de que seus trabalhos superavam a natureza assim como a arte produzida durante a Antiguidade clássica (CHENEY, 2012: xvii).

Quando da fundação da academia, tendo sido lançado por Cosimo I um concurso para definir o emblema da nova instituição, Michelangelo homenageou-a, delineando um emblema em cujo três círculos entrelaçados representavam as três artes: arquitetura, escultura e pintura (PRINZ, *in.*: CHENEY, 2012: xii). Nas três atividades, o desenho se apresenta como elemento básico comum. Vasari, inspirado nos círculos de Michelangelo, transformou-os em três coroas de folhas entrelaçadas. A figura abaixo (**Imagem 13**) retrata a fachada do prédio onde funcionou a Academia de Vasari. Do lado esquerdo vê-se a figura dos círculos entrelaçados proposta por Michelangelo (1475–1564). Do lado direito, a versão

⁶⁵ *Michelangelo stesso, nel 1538, avrebbe detto a Francisco de Hollanda, suo primo biografo: “Pittura, scultura e architettura culminano nel disegno. Questo è la fonte primaria e l’anima di tutte le maniere di pittura (cioè arte) [...] Mi sembra che ci sia solo un’arte e una scienza sulla terra, cioè quella del disegno [...] dalla quale tutte le altre derivano e ne fanno parte”, anticipando così le teorie del Vasari, suo più fervido sostenitore.* Fonte: <http://www.artearti.net/magazine/articolo/il-padre-di-tutte-le-arti/>, acesso em 27/06/2018.

⁶⁶ *Maniera is more than an element of art, it is a technique, a method or style by which a perfect form is created; the total configuration of a beautiful figure or perfect form is the result of combining and copying parts from other beautiful or perfect figures; when this method is used for all the figures in an art work it is called bella maniera (a beautiful style).*

final adotada por Vasari para servir de emblema ou marca da associação profissional.



Imagem 13. Emblema da *Accademia del Disegno*: Michelangelo e Vasari.

Michelangelo foi nomeado presidente – *Capi* – da academia conjuntamente com Cosimo I em 1563, fato que testemunha o prestígio social atingido por poucos artistas já no século XVI (PEVSNER, 2005: 107). Sabe-se que o maior projeto artístico em cuja *Accademia del Disegno* se envolveu foi o funeral do artista em 1564. Tratou-se de um majestoso evento público que reforçou a importância histórica de Michelangelo, legitimou a dignidade e a relevância das artes plásticas em geral e promoveu a nova academia e Cosimo I, seu patrono (WILLIAMS, *in.*: CAST, 2014: 34 - 35).

Percebe-se aqui a relevância histórica da instituição fundada por Vasari no *Cinquecento*. Tratou-se da primeira academia ou escola de arte instituída legalmente e financiada pelo Estado (WILLIAMS, *in.*: CAST, 2016: 34). As demais academias europeias, literárias ou científicas, começaram a se transformar em organizações regulamentadas, despindo-se de sua informalidade original, e passaram a contar com o financiamento estatal a partir das décadas de 1530 e 1540.

A mesma transformação somente veio a ocorrer na história das academias de arte cerca de vinte anos mais tarde, e uma década depois da segunda “academia” de Bandinelli. E essa mudança, pode-se afirmar sem medo de errar, resultou da iniciativa quase exclusiva de uma única pessoa: Giorgio Vasari (PEVSNER, 2005: 104).

Diferentemente dos ateliês de ofício, a academia fundada por Vasari afirmou a importância do recrutamento e treinamento, enfim, da educação para uma nova modalidade de trabalho para novas gerações de artistas. Tornou-se também modelo para o ensino, assim como para a transmissão de crenças e valores da arte de futuras academias europeias até o século XVIII, nomeadamente a *Accademia di San Luca* em Roma, fundada em 1577; a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* estabelecida em 1648, em Paris; e a *Royal Academy of Art* criada em 1769, em Londres. *A Accademia del Disegno, de Vasari, está na*

origem do desenvolvimento das modernas academias de arte (PEVSNER, 2005: 105). Ela enfatizou o papel do desenho como denominador comum das três atividades consideradas artísticas (criativas) à época. O desenho serviu, igualmente, como elemento de justificação hábil a excluir as práticas da pintura, escultura e arquitetura da jurisdição das guildas ou *compagnias* em Florença.

Finalmente, a academia representou um marco na luta pela independência da atividade artística em relação às guildas e pelo reconhecimento de uma posição social digna ao artista na sociedade florentina do Renascimento (CHENEY, 2007: 129 - 130). *O estabelecimento de uma associação reunindo os mais importantes artistas florentinos sob a especial proteção do grão-duque deve ser considerado o principal objetivo da nova instituição* (PEVSNER, *id.*: 107). Sabe-se que os principais pintores florentinos do período pertenceram à academia (*Ibid.*, *id.*: 111).

Uma última prova de que a instituição era considerada o órgão máximo de representação dos artistas de Florença foi o decreto de 1571 que isentou ao mesmo tempo os pintores da obrigação de se filiarem à Arte dei Medici e Speziali e os escultores da vinculação à Arte dei Fabbricanti. Futuramente, pintores e escultores iriam fundar uma Arte et Università autônoma, representada pela academia, e que dependia unicamente da autoridade suprema em assuntos comerciais, a Mercanzia (*Ibid.*, *id.*: *id.*).

Muito embora Vasari tivesse a intenção de libertar os artistas do poder das corporações de ofícios de origem medieval, ele nunca previu que sua academia acabaria por tornar-se tão legiferante e ordenadora como uma guilda de artistas da Idade Média e que seu caráter educacional seria desprezado.

As atas das reuniões da academia no final do século XVI e início do século XVII tratam quase exclusivamente da eleição de funcionários, de deliberações sobre litígios e dos pareceres dos “stimatori” nomeados para solucionar conflitos entre os artistas e seus “clientes” (*Ibid.*, *id.*: 113).

A partir de 1574 houve tentativas vãs no sentido de restabelecer o perfil acadêmico da instituição, entretanto os estudos permaneceram negligenciados. Carta escrita entre os anos de 1575 e 1578 por Federico Zuccari pleiteava reformas educacionais. O pintor clamava por *uma separação completa entre ensino e administração* e entendia que a academia deveria se limitar a atividades didáticas. Pedia que uma sala fosse dedicada uma vez por semana a aulas de desenho com modelo vivo. Advogava a presença de dois escultores, substituídos a cada quatro meses, para auxiliar os alunos. Pregava por cursos regulares para as matérias teóricas. Entretanto, a proposta de Zuccari mantinha o modelo de consultas amigáveis para os demais ensinamentos. Ele entendia que todos os

assuntos relacionados à pintura, escultura e arquitetura deveriam ser considerados pela academia, por exemplo, a matemática e a física. Finalmente, defendia a distribuição de prêmios para os melhores alunos. A reforma desejada por Zuccari representou, de fato, um enorme desenvolvimento conceitual das academias de arte. *Esse programa de atividades foi realmente um grande avanço em relação ao de Vasari. (Ibid., id: 112)*, entretanto, não chegou a ser posto em prática em Florença. Infrutífera também foi a proposta de Ammanati, escultor florentino, que reivindicava cursos regulares de certas matérias como composição, perspectiva e modelagem de mármore (*Ibid., id: id*).

Em realidade, a *Accademia del Disegno* não conseguiu implementar amplamente seus objetivos iniciais, com a exceção de libertar os artistas de Florença do poder das diversas corporações locais. A discrepância entre o projeto original para a instituição e o que foi possível alcançar parece ter afastado Vasari da mesma.

Na prática, a academia não fez mais que livrar os artistas de Florença das restrições de várias corporações de ofícios a que tinham que se filiar-se e agrupá-los em uma nova guilda. O resultado pode ter sido uma certa ascensão social do artista, mas nada que se compare ao projeto inicial de Vasari. Seu plano, cabe repetir, era romper completamente com o sistema medieval de guildas de artistas. Vasari achava que um artista não devia estar na mesma situação de dependência do artesão. Tornar-se membro de uma academia seria uma demonstração de que a posição social do artista era tão elevada quanto a de um homem de ciência ou qualquer outro erudito; e o fato de a academia estar sob o patrocínio do grã-duque seria uma prova de que, se o artista aceitava uma certa dependência, ela se devia unicamente a um príncipe (*Ibid., id.: 113-114*).

O artista referiu-se apenas uma vez à instituição, em suas cartas mais tardias, para criticar a estupidez de seus acadêmicos (*Ibid., id., id.*). *Não é fácil encontrar vestígios dos valores de Vasari na Accademia del Disegno do começo do século XVII (Ibid., id.: 113)*.

As teorias da arte desenvolvidas durante o Renascimento italiano, entre os séculos XIV e XVI, difundidas e legitimadas pela *Accademia del Disegno* de Vasari, tornaram-se dominantes na Europa ocidental e viriam a influenciar artistas e historiadores da arte por séculos (CHENEY, 2012: xvii). *No que diz respeito às atividades da academia durante seu primeiro ano de existência [...], ela atuava como uma autoridade suprema em assuntos relacionados com a arte. (PEVSNER, 2005: 110)*, sendo habitualmente consultada sobre relevantes questões e projetos artísticos à época. *Foi a base dessa tradição que os pintores se*

*sentiram obrigados a imitar (ou refutar) até o século XIX (ALPERS, 1987: 20-21, tradução nossa)*⁶⁷.

A *Accademia di San Luca*, dedicada a São Lucas, padroeiro dos médicos e dos artistas, é a última academia de arte tratada no presente capítulo. Foi fundada e seus estatutos foram redigidos no ano de 1593, em Roma. Outro estatuto foi produzido em 1596. Ressalta-se que antiga capital do Império Romano do Ocidente havia se tornado, desde a segunda metade do século XVI, local de visita quase que obrigatória entre pintores e escultores do Norte e da região transalpina da Itália (PEVSNER, 2005: 117). Trabalhos remanescentes da Antiguidade clássica e da Alta Renascença eram agora considerados paradigmas artísticos a serem conhecidos, copiados e quiçá superados por novas criações. Nada mais lógica, portanto, a necessidade sentida por autoridades romanas no sentido de sediar uma academia de artes própria, que oferecesse formação adequada aos seus alunos. O projeto de Federico (ou Federigo) Zuccari para tal academia contou com o apoio do Cardeal Federigo Borromeo. Além de pintor, Zuccari era um teórico das artes. Escreveu o livro *L'Idée de' pittori, scultori ed architetti*, publicado em 1607. Para ele, filiado à *Summa Theologicae* de São Thomas de Aquino, a ideia do artista provinha de inspiração divina. Posicionava-se contrariamente à noção de que o artista renascentista deveria, tal como na Antiguidade clássica, observar a natureza, selecionar seus mais belos traços e detalhes para transpô-los aos trabalhos criativos, buscando dessa maneira materializar a beleza perfeita (WOHL, H. In.: BELLORI, 2005: 453). Na verdade, observada a diferença entre a proposta tomista de Zuccari em relação ao projeto neoplatônico (ou renascentista) de alguns de seus contemporâneos, pode-se perceber que a discussão entre eles era em saber se as ideias primigênicas migravam do absoluto para o artista ou se eles deveriam procurá-las nas coisas do mundo. Os dois caminhos, de um jeito ou de outro, garantiam que a perfeição só existia em seu estado original, no mundo dos deuses.

O projeto da academia de Roma, inspirado na iniciativa anterior de Vasari, objetivava implementar nesta cidade ideais evanescidos com o declínio da academia florentina. Zuccari, havia sido membro da *Accademia del Disegno* em 1565 e entre os anos de 1575 a 1585. Tentou reformá-la inclusive, como

⁶⁷ *Fue la base de esa tradición que los pintores se sintieron obligados a emular (o a refutar) hasta bien entrado el siglo XIX (ALPERS, 1987: 20-21).*

anteriormente descrito. Ambas as academias compartilhavam do objetivo de instruir jovens artistas quanto ao exercício do ofício criativo e sobre a teoria da arte (PRINZ, *in.*: CHENEY, *id.*: xi-xii), porém o programa em Roma dava mais ênfase ao aspecto educacional (PEVSNER, *id.*: *id.*). Entretanto, *há poucas informações sobre a organização e o funcionamento da academia* (PEVSNER, 2005: 116) ou sobre a formação técnica que era oferecida. Sabe-se, no entanto, que, a academia romana contava com uma coleção de reproduções em gesso de esculturas da Antiguidade e com facilidades para a cópia de pinturas e para a prática do desenho de modelo vivo. Professores eram incumbidos de corrigir os erros dos alunos. Os membros da academia deveriam doar certo número de seus trabalhos à instituição (*Ibid.*, *id.*: 119). Eram promovidos debates teóricos e aulas sobre temas variados relacionados à arte tais como: o significado do *disegno*; decoro na composição; a representação pictórica do movimento e as qualidades da arquitetura (GAZE, 1997: 44). O desenho, tal como considerado pela academia de Vasari, continuava a ser o elemento de base da pintura, escultura e arquitetura. As duas instituições equiparavam-se ainda no objetivo de elevar a categoria e a respeitabilidade social do artista à época. Refletem, assim, a profunda mudança do *status* social do artista italiano àquele tempo, alcançada graças ao enaltecimento conferido à produção criativa material desde o século XV, na Itália. Entretanto, a existência das primeiras academias de arte, embriões das instituições regionais que viriam a centralizar as atividades então chamadas artísticas, não teria sido possível sem a concorrência do modelo de regime político, concentrador de poder, imposto pela família Médici e aprovado pela burguesia mercantil e financeira de Florença. E Roma, centro administrativo financeiro do papado, se apoiava na arte para divulgar a majestade e a glória eclesiástica. Os papas recorreram às artes para imortalizar seus nomes e ostentar poder em suas residências. Os banqueiros e ricos mercadores da cidade rivalizavam como patronos dos artistas pelos mesmos motivos. A demanda por produtos criativos de elevada tecnicidade atraía para Roma uma massa de artistas e de aprendizes, o que justificava a criação de uma escola de arte na cidade (HAUSER, 1982: 456-457).

[...] a ideia de uma academia de artistas, naquele exato momento, decorria da evolução social da arte; mas também se pode alegar que a organização acadêmica correspondia a uma evolução política, além de uma evolução da arte em sentido formal, mais restrito. A corte dos Medici da segunda metade do Cinquecento é um dos exemplos mais notórios da primeira fase do absolutismo, e a academia é o

equivalente artístico da organização política dos Estados absolutistas (PEVSNER, 2005: 114).

As academias de Vasari e de Zuccari assemelhavam-se, ainda, no tocante à admissão dos alunos, sujeita a critérios pré-estabelecidos, à cobrança de taxas de seus membros, às exposições de trabalhos dos discentes, às competições promovidas e premiações conferidas àqueles considerados como melhores. Constava ainda nos estatutos de 1617 da instituição romana a possibilidade de admissão de diletantes, nobres e eruditos, na qualidade de *Accademici d'onore e di grazia* (*Ibid.*, *id.*, 120). Dessa maneira e tal como na academia florentina, não apenas artistas e aprendizes participavam das atividades promovidas por ambas as academias de arte.

A intenção inicial do projeto era criar uma congregação, de forte aspecto religioso e protegida por São Lucas, que instrísse artes a aprendizes estrangeiros ainda não inscritos em ateliês de mestres locais (*Ibid.*, *id.*: 116-117). Percebe-se, portanto, que Roma já contava com um sistema informal de ensino das artes em ateliês antes da criação da academia de Zuccari. O mesmo se diga de Florença, antes da academia de Vasari. A herança medieval da produção artesanal de objetos decorativos mantinha-se presente na Itália renascentista. As academias de arte nasciam sob o signo inicial da complementaridade. O caráter exclusivista das academias de arte, que se multiplicaram pela Europa ocidental a partir do século XVII, passou a vigorar apenas mais tarde. Por exclusivista entenda-se a obrigatoriedade da formação artística acadêmica; o poder de julgo conquistado pelas escolas de arte europeias para impor regras, padrões e definir a “boa” arte e, conseqüentemente, rejeitar toda produção criativa diferente, tida como imprópria. Na esteira do controle do ensino e da prática da arte, as academias de arte criadas no século XVII em diante, posteriormente, portanto, à *Accademia del Disegno* e à *Accademia di San Luca*, assumiram um caráter oficial. Perderam assim a informalidade que lhes era tão própria no decorrer dos séculos XV e XVI. Esses temas serão abordados no capítulo seguinte.

Na prática, o projeto proposto pela Accademia di San Luca parece não ter alcançado o êxito esperado quando posto em exercício, tal como a academia de Vasari em Florença. Testemunhos escritos relatam problemas na organização do programa de ensino e na administração das conferências de arte. *A academia não aparece em nenhuma das biografias dos pintores que estudaram em Roma nessa*

época. (Ibid., id., 120-121). Conflitos entre a academia e a guilda que agrupava os artistas menores, reminiscência dos tempos medievais, surgiram a partir de 1596 e se estenderam por décadas. Enfim, 45 anos depois de sua fundação, a supremacia da Accademia di S. Luca sobre as guildas não existia mais, e a situação da pintura e da escultura era quase a mesma de cem anos antes (Ibid., id., 123).

Apesar das duas academias de arte não terem conseguido implementar os ideais pedagógicos e de representatividade da classe da maneira ambiciosa prevista em seus estatutos, elas legaram para as futuras instituições do gênero a definição das prioridades a serem privilegiadas (*Ibid., id., 124*).

4. Do apogeu ao ocaso da academia de arte na França: séculos XVII e XVIII

O capítulo anterior abordou a primeira tentativa de formação técnica institucionalizada de uma nova categoria de profissionais, os artistas ou criadores, fundada não apenas na prática dos ateliês, mas acrescida dos fundamentos teóricos da arte. Essa noção, nascida na Itália renascentista e promovida primeiramente pelas academias de arte, se ancorava principalmente no domínio do desenho e de seus fundamentos teóricos como elemento comum para o ensino e a prática da pintura, da escultura e da arquitetura. Quanto aos fundamentos mencionados, considera-se toda a literatura artística que já havia sido produzida à época e também a prática da cópia de desenhos do mestre, a cópia de moldes de gesso e finalmente a cópia do modelo vivo. Esse conjunto era condição *sine qua non* de qualquer artífice com aspirações intelectuais, para além de sua prática profissional nos ateliês de ofícios. Por fim, por desenho entenda-se ainda o ensino teórico da perspectiva, isto é, os fundamentos geométricos dessa disciplina, a maneira como representar em um plano bidimensional algo que parecesse verossímil ao modelo real. O ensino do desenho, ultrapassando-se o aspecto relacionado meramente à prática em si mesma, implicava também que o aluno fosse instruído sobre os temas de maior relevância, no caso, os das pinturas históricas (*grand genre*). O pequeno gênero não era tido como criativo ou arte, mas apenas mera cópia do natural. O ensino dos temas que informariam as pinturas históricas não foi sistemático até a fundação da academia francesa.

O presente capítulo continuará, portanto, a tratar da institucionalização de uma prática profissional, que para além de um escopo jurídico regulador, precisava da unidade desta categoria, algo que se daria por meio de sua formação técnica e teórica.

A França foi o país onde uma escola de formação profissional de artistas, a academia de arte, experimentou seu auge como estabelecimento de ensino teórico da pintura e da escultura a partir do século XVII, pois a parte técnica continuou a

ser tal como era nos ateliês medievais, uma forma de aprendizado prático, baseada no exemplo dos mestres.

A *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Academia Real de Pintura e de Escultura) ergueu-se como uma verdadeira instituição de legitimação e consagração de valores hoje chamados de artísticos ou criativos para os profissionais que trabalhavam na produção de arte. Neste contexto, auxiliou enormemente na construção e definição histórica disso que a atualidade chama de arte além de consolidar, e propagar a séculos futuros, a antiga noção da arte como uma expressão da divindade dos homens que, quando chamados por Deus, tornavam-se instrumentos dos seus desígnios. O perfil centralizador da academia de arte de Paris, sob a direção de Colbert e Le Brun, sempre defendeu a arte ou a criação como dons divinos.

A academia francesa divergia dos objetivos propostos por Vasari e Zuccari para as academias de arte de Florença e de Roma, respectivamente. Tanto as instituições italianas como a francesa lutavam contra o excessivo controle que as corporações de ofício dos pintores e escultores exerciam sobre as duas categorias profissionais (PEVSNER, 2005: 163). Porém, como se demonstrará no transcorrer dessas linhas, a academia de Paris recrutava e formava seus pares reproduzindo e ampliando seus poderes, enquanto esmagava o ideal de liberdade e de dignidade do artista, antes mesmo da noção romântica existir e direcionar ainda na atualidade a noção da arte como expressão da liberdade. *O projeto de Colbert não incluía a flexibilidade, somente a rigidez, não previa a tolerância, mas a ditadura (Ibid.: id.: id)*. Há, contudo, que se relativizar a noção de rigidez ou ditadura em relação aos processos criativos, pois ela é uma noção moderna – da arte moderna – que a partir de meados do século XIX questionará o ensino acadêmico. Essa forma de ensino foi hegemônica, como arte oficial, desde a fundação da *Académie* até meados do século XX. A influência mundial de seu legado, sentida ainda atualmente, e a diferença de objetivos da academia de arte de Paris em relação às italianas justifica a abordagem mais aprofundada que ora se realiza.

Inicialmente apoiada e logo em seguida financiada diretamente pela monarquia absolutista de Luís XIV, esta escola oficial, subsumindo outras práticas de formação profissional em desenho, pintura e escultura, rapidamente foi dotada de estatutos formais próprios e tornou-se a única instituição legitimada para recrutar alunos e ministrar o ensino teórico do desenho, essência das demais

práticas criativas, destacando para si não apenas o monopólio do ensino e da prática do desenho a partir do modelo-vivo (*Ibid., id.:* 153), mas pontificando, com poder ilimitado, sobre os valores estéticos tidos como legítimos e sobre os aspectos práticos do exercício das profissões de pintor e escultor, compreendidos como criativos.

Assumimos que, tal como em outras profissões, existe na maioria das vezes uma estrutura social mais ou menos coerente, um sistema institucional de organizações, regras, e costumes, em torno da carreira do pintor (WHITE & WHITE, 1993: 01, tradução nossa).⁶⁸

Por sistema institucional entendemos uma persistente rede de crenças, costumes e procedimentos formais que juntos formam uma organização social mais ou menos articulada com uma proposta central conhecida - aqui a criação e reconhecimento da arte. A proposta é realizada por meio de recrutamento, treinamento, contínua doutrinação, um processo sequencial de avaliação e de reconhecimento, apropriação regularizada de suporte econômico, um sistema classificatório de disciplina e de punição, maquinário reconhecido para legitimar adaptações e mudanças, e comunicação controlada com o ambiente social (*Ibid., id.:* 02, tradução nossa).⁶⁹

A importância gradualmente conquistada pela academia de arte francesa se estendeu do momento de sua criação em 1648 até sua extinção em 1793, contudo, como já mencionado, ela se faz sentir até os dias de hoje. Ressalta-se, mais uma vez, que foi essa instituição que consolidou a noção de arte como uma característica de distinção e prestígio àqueles que se dedicam às profissões ditas criativas. Os artistas ou a noção de criatividade como um dom divino é o eito disso que se supõe na atualidade ser um dos aspectos mais humanizados dos homens e mulheres, a noção de *homo poieticus*.

A centralização estatal da arte, regida pela Academia Real parisiense, dominou o cenário artístico francês durante mais de um século, mas experimentou seu ocaso nos tempos da Revolução de 1789, como resposta ao domínio excessivo exercido por alguns indivíduos e às pressões inerentes a um sistema social sobrecarregado de noções passadistas e que de um repente, não tinham mais razão

⁶⁸ We assume that, as with other professions, there is at most times a more-or-less coherent social structure, an institutional system of organizations, rules, and customs, centering around the painter's career (WHITE & WHITE, 1993: 01).

⁶⁹ By institutional system we mean a persistent network of beliefs, customs, and formal procedures which together form a more-or-less articulated social organization with an acknowledged central purpose – here the creation and recognition of art. The purpose is realized through recruitment, training, continuous indoctrination, a sequential process of appraisal and graded recognition, regularized appropriation of economic support from the environment, a graded system of discipline and punishment, acknowledged machinery for legitimation of adaptation and change, and controlled communication with the social environment (WHITE & WHITE, 1993: 02).

de ser. Ainda assim, esse sistema chamado acadêmico continuou a se desenvolver, muitas vezes chamado de “sistema oficial de ensino”, assimilando diversas mudanças depois da instauração da República. Perdurou até depois da Segunda Grande Guerra Mundial, questionado e combatido à exaustão por artistas e por movimentos de vanguarda (*Ibid.*, *id.*: xxi, 02). O movimento dos pintores impressionistas, após 1860, costuma marcar o início de uma nova era artística que introduziu a relação *dealer-and-critic* (negociante-e-crítico) no mundo da arte (*Ibid.*, *id.*: 02).

Observa-se, porém, que o ato humano de olhar e de perceber o mundo ao redor passava por uma reconfiguração radical desde os anos 1840 (CRARY, 1994: 206). Desenvolvia-se um novo regime de visualidade no século XIX, diretamente influenciado por novas tecnologias de representação (mecânicas) que se desenvolviam àquela época, nomeadamente o estereoscópio, o caleidoscópio, o diorama, o zootrópio, o fenacístoscópio ou fenasquistocópio. Todas essas técnicas óticas inovadoras e aparelhos inventados a partir da segunda metade dos anos de 1820 se baseavam em estudos experimentais de imagens consecutivas. Inicialmente destinados à pesquisa científica, logo foram popularizados para servir ao lazer e entretenimento. William Turner já pintava, em finais de 1830 e durante a década de 1840, telas cuja fonte de iluminação era dispersa, desconsiderando, portanto, o modelo perceptivo da câmara obscura ancorado no cone de luz e na distância que necessariamente separava o observador do local de sua experiência ótica (*Ibid.*, *id.*: 192).

Muito embora as academias de arte de Roma e de Florença *tivessem se reduzido a uma espécie de conselho de guilda* no próprio século XVII e os pintores, escultores e arquitetos italianos ainda gozassem praticamente da mesma situação social de antes da criação das mencionadas instituições (PEVSNER, 2005: 125), o modelo italiano de ensino teórico da arte foi importado pela França.

A corte católica e a nobreza francesa ainda eram os principais protetores das artes. Os artistas franceses dependiam financeiramente de seus mecenas, tal como os colegas italianos que trabalhavam para atender a encomendas feitas pelas cortes principescas, pela rica burguesia urbana e pelas corporações profissionais renascentistas. Apenas a título de comparação, na Holanda setecentista, contrariamente, vigorava um mercado que conferia ao artista a oportunidade de

produzir objetos de arte segundo um sistema para além do mecenato, permitindo, por exemplo, que Rembrandt, como o mais notório modelo daquele país, inovasse como empresário de sua produção, tratando-a como mercadoria circulante e sem atribuir-lhe valores decorrentes de ricos materiais empregados ou de simbologias outras (ALPERS, 2010: 275, 278, 279). O pintor nem mesmo adotou o critério de horas trabalhadas ou da perfeição na semelhança da reprodução pictórica da natureza para fixar a remuneração devida aos seus trabalhos, rejeitando assim as normas usuais das guildas (*Ibid.*, *id.*: 282).

Sabe-se que as corporações de ofício medievais dos pintores regulavam e dominavam o cenário produtivo de bens criativos nas cidades francesas no início do *Seicento*, resguardando para si o privilégio de definir a qualidade dos mesmos, o modo de circulação (onde poderiam ser exibidos) e também definindo preços para o consumo. Entretanto, uma nova e mais complexa estrutura se desenvolvia paulatinamente. Para tanto, foram elementos decisivos a difusão internacional da arte e o deslocamento de seus centros (WHITE & WHITE, 1993: 05).

Os pintores franceses almejavam ascender ao mesmo patamar social que alguns de seus colegas italianos. Porém, tal patamar mais alto, teoricamente atribuído aos artistas italianos pelo exercício da profissão que abraçaram, era algo que não se pode comprovar, pois mesmo na Itália a maioria dos pintores, escultores e arquitetos continuava pobre e totalmente dependente de seus comanditários. O que se pode comprovar é que na península itálica houve um mecenato mais intenso nas cortes principescas, onde vários *condottieres* se esforçavam para obter prestígio social contratando literatos, músicos e artistas, profissionais que teriam sido tocados pelas mãos de Deus. Entretanto, essa não era uma realidade para todos. Centenas de artistas trabalhavam em troca de habitação e comida, tal como era a situação da maioria dos artesãos na Europa. Poucos alcançaram riqueza e prestígio social, longinquamente apartados da realidade experimentada por uma minoria consagrada pelas cortes.

Mais ainda, um rico intercâmbio de práticas e de ideias nutria pintores franceses, tantas vezes treinados na Itália, com o duplo propósito de aprenderem a pintar segundo o gosto da dinastia Valois, grande apreciadora da arte italiana, e ao mesmo tempo de escaparem ao rígido sistema de controle da guilda francesa. A relevância social do artista foi, portanto, o argumento central utilizado para a criação da primeira academia de arte na França, erguendo-o à categoria de homem

instruído, de professor dos elevados princípios da beleza e do bom gosto (*Ibid.*, *id.*: 04-06).

Durante a Reforma e a Contrarreforma, portanto entre os séculos XIV e XVI, a insatisfação generalizada de segmentos da sociedade europeia, contrários ao poder de mando e ao acúmulo desmedido de riquezas da Igreja Católica Apostólica Romana, produziu mudanças sociais que surtiram efeitos também quanto à composição do mecenato artístico na Europa ocidental. O mecenato urbano civil, exercido por meio de encomendas das corporações de ofício, que marcou as primeiras fases do Renascimento italiano não desapareceu. Entretanto, perdeu sua supremacia para o que alguns historiadores batizaram de “refeudalização” de numerosas regiões do Ocidente europeu, isto é, a retomada de poder econômico, político e cultural pela aristocracia principalmente (BURKE, 2000: Capítulo 4).⁷⁰

A “aristocratização”, termo empregado por Burke, foi um fenômeno que perdurou nos séculos XVII e XVIII na França barroca, recorte temporal e espacial do presente capítulo. Os reis e a nobreza tornaram-se os principais comanditários dos pintores, escultores, arquitetos, poetas e escritores, alardeando a noção carismática do criador como instrumento de Deus. Luís XIV e Colbert, um homem de origem burguesa, aproveitaram-se dessa realidade para enfraquecer lideranças da nobreza, possíveis opositores do regime. Este estamento era estimulado a encomendar constantemente “obras de arte” ou trabalhos criativos, assim como outros bens e serviços representativos de distinção social.⁷¹ Por conta do alto custo com objetos que garantiam prestígio social, grandes dívidas foram contraídas e levaram a maioria das famílias nobres à insolvência. O monarca, por

⁷⁰ *Mais la position des villes et des citadins, si importante dans les premières phases de la Renaissance, fut menacée à cette époque par un processus social discernable dans de nombreuses régions d'Europe, de l'Espagne à la Pologne, et parfois baptisé “reféodalisation”: le retour à la suprématie économique, politique et culturelle de l'aristocratie foncière. Nous userons ici du terme “aristocratisation” [...]. L'aristocratisation a deux faces. La noblesse a donné au mouvement des mécènes, mais aussi des écrivains et plus spécialement des poètes* (BURKE, 2000: Capítulo 4).

Tradução livre: Mas a posição das cidades e dos habitantes destas, tão importante nas primeiras fases do Renascimento, foi ameaçada nessa época por um processo social discernível em numerosas regiões da Europa, desde a Espanha à Polônia, e por vezes batizado de “refeudalização”: o regresso à supremacia econômica, política e cultural da aristocracia fundiária. Neste caso, utilizaremos o termo “aristocratização” [...]. A aristocratização tem duas faces. A nobreza legou ao movimento mecenas, mas também escritores e, mais especificamente, poetas.

⁷¹ Refere-se aqui às roupas, sapatos, joias, contratação de músicos, artistas de teatro, literatos, intelectuais de modo geral, cozinheiros, confeiteiros, guarda-caças, tratadores de aves e outros animais etc.

sua vez, se fortalecia como um governante absoluto, daí o projeto de criação das academias, fossem elas de literatos, de artistas, músicos ou arquitetos (BURKE, 1994: *passim*). Todos esses profissionais ditos criativos que trabalharam diretamente para Luís XIV, o Rei Sol, atuaram como verdadeiros instrumentos da política de empobrecimento financeiro dos nobres da época.

A política de criação e desenvolvimento de academias de arte de Luís XIV previa-as coexistentes com as correspondentes guildas, estas independentes, consideradas concorrentes e entregues à própria sorte. Comparando-se o projeto francês com o italiano, a academia de arte de Roma havia, diferentemente, incorporado para si a guilda respectiva e a tinha, conseguintemente, como fonte interna permanente de conflitos. A fronteira entre arte denominada acadêmica e arte da guilda permanecia indefinida na Itália do século XVIII.

Na França, a tentativa de se demarcar tal distinção passava pela exigência de que artistas não pertencentes à academia submetessem seus trabalhos ao exame e aprovação da instituição real, salvo quando os mesmos eram realizados para fins privados. A mencionada obrigação imposta pela instituição parisiense foi um dos marcos do excessivo rigor e escrutínio que exercia sobre a prática da arte, no período de sua mais rigorosa ditadura (PEVSNER, 2005: 165). Sustenta-se, porém, que a questão nunca esteve associada à discussão sobre o valor criativo dos trabalhos produzidos, mas sim à reprodução fiel daquilo que era legitimado como relevante ou que respeitasse o “gosto” dos comanditários. Implicava ainda em categorizar a hierarquia social desse ou daquele profissional.

Na Paris do início do século XVII, a maioria dos pintores inicialmente, e após 1613 também dos escultores, fazia parte da *Maîtrise* ou *Communauté* ou *Confrérie de Saint-Luc*, instituição profissional mencionada em documentos desde 1290⁷², responsável pelo controle do mercado local de pintura e escultura, e encarregada de ditar as regras aplicáveis à formação e atuação dos respectivos profissionais.⁷³ Regras vigentes desde 1260, compiladas em 1268 no posteriormente denominado *Livre des Métiers*⁷⁴, e ratificadas inúmeras vezes por sucessivos reis franceses, eram impostas por esta corporação medieval aos seus

⁷² Disponível em www.larousse.fr, acesso em 15/02/2019

⁷³ Disponível em <http://www.proantic.com/magazine/%EF%BB%BFacademie-royale-de-peinture-et-de-sculpture/> acesso em 24/01/2019.

⁷⁴ O *Livre des Métiers*, ou Livro dos Ofícios, compilação das regras aplicáveis às profissões e corporações medievais, foi editado em 1628 e é atribuído a Étienne Boileau.

membros. Henrique IV foi o último monarca a confirmá-las já no ano de 1622, tendo sido derradeiramente e relutantemente aprovadas pelo Parlamento de Paris em 1639. Uma tentativa frustrada da guilda de aumentar seu controle em 1646, endurecendo ainda mais as condições de trabalho dos pintores, causou a indignação que levou Charles Le Brun e alguns de seus companheiros de profissão a insurgir-se contra seu rigoroso domínio (PEVSNER, 2005: 139, 140).

No início do século XVII havia três diferentes grupos de pintores na França: aqueles treinados em Roma, os denominados *brevetaires*, que realizavam encomendas dos reis e nobres; os pintores-artesãos habilitados ao exercício da profissão segundo as regras da corporação de ofício; finalmente, e dentro da mesma corporação, um grupo de pintores dissidentes que recebia encomendas da nobreza, mas que ainda se via sujeito a restrições impostas pela guilda (White & White, 1993: 05).

Esforços empenhados por pintores do grupo dos *brevetaires*, constantemente na mira da guilda, e do grupo de dissidentes desta própria organização, oficializaram a oposição que resultou na fundação da primeira academia de arte francesa, denominada Academia Real de Pintura e Escultura (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*), em 1º de fevereiro de 1648, durante a regência da rainha Ana de Áustria (1601-1666), mãe de Luís XIV (1638-1715), menor de idade à época.

Sabe-se que esse coletivo de pintores e escultores livres ou associados à corporação de *Saint-Luc*, porém insatisfeitos com o severo controle e com as múltiplas limitações que recaíam sobre suas práticas profissionais, apresentaram uma petição ao rei, baseada no mesmo argumento antes evocado por Leonardo Da Vinci e por Michelangelo, qual seja, o do imperativo da diferenciação entre as artes nobres e as artes mecânicas (PEVSNER, 2005: 141-142). Alegavam que enquanto aquelas recorriam à atividade intelectual, projetual, e por isso seriam de ordem superior em importância ou mais criativas, estas, ao contrário, eram puramente manuais, conseqüentemente inferiores, segundo a teoria construída durante o Renascimento italiano. Enfim, o artista era um profissional superior ao artesão, pois seu trabalho exigia envolvimento tanto físico como mental. Defendesse, entretanto, que essa argumentação renascentista tinha por meta muito mais a gerência de hierarquias sociais do que alertar para problemas teóricos referentes à qualidade estética ou técnica do produto material final.

Os estatutos da Academia Real de Pintura e Escultura parisiense, elaborados em 1648 e publicados em 1649, conferiam-lhe o direito de atuar no território da guilda e de conduzir uma escola de desenho, afirmando a sua independência institucional em relação à última (WHITE & WHITE, 1993: 05-06): *Os princípios da Arte deviam ser transmitidos em conferências e a instrução prática, em aulas de modelo vivo*, em clara referência aos regulamentos das academias de arte de Florença, *Accademia del Disegno* e de Roma, *Accademia di S. Luca*. Promulgavam também a distinção social para o corpo docente e para seus alunos. Cabia aos alunos o pagamento de taxas e contribuições financeiras aos membros da instituição, já que de início, ela não contava com subvenção real (PEVSNER, 2005: 142). Em 1655, novos estatutos, mais abrangentes, foram ratificados pelo Parlamento, incluindo no programa de ensino a realização de conferências teóricas, premiações e exposições, conjunto de regras que discrepavam da forma como o ensino era ministrado nos ateliês. E, além dos referidos acréscimos, o rei se comprometia a doar uma determinada soma anual à instituição também dita Academia Real⁷⁵, transformando-a, portanto, em um empreendimento político da Coroa francesa. A consequência imediata foi a declaração do monopólio das aulas de desenho de modelo-vivo – tido à época como o principal fundamento para a criação de “obras de arte” –, impedindo, a partir de então, a realização de cursos públicos ou de reuniões privadas em ateliês particulares para a prática desta técnica, tal como ocorria nos ensinamentos práticos de pai para filho no interior dos ateliês de ofício. Tantos novos privilégios acabaram por legitimar nesse mesmo ano a ruptura total entre a academia e a *Maîtrise de Saint-Luc* (*Ibid.*, *id.*: 143-144).

A criação da mencionada academia de arte em Paris enfraqueceu o poder institucional da guilda sobre os pintores e escultores locais, finalmente então emancipados da condição de meros artesãos e alçados ao *status* de artistas e, principalmente, “livres”. Mas é preciso matizar um pouco o significado do termo livre, pois o surgimento da nova instituição na qual esses profissionais seriam um pouco mais intelectualizados e independentes não extinguiu suas limitações e tampouco a existência da instituição anterior.

⁷⁵ *Académie Royale de Peinture, Sculpture et Gravure.*

Escritos de membros da Academia de Pintura e Escultura, ou Academia Real, costumeiramente relacionam nomes dos artistas da instituição em questão, fazendo crer que os profissionais pertencentes à *Maîtrise de Saint-Luc* seriam meros artesãos, cujos trabalhos seriam de qualidade técnica ou criativa inferior. Essa percepção tem sido questionada nos dias atuais e acredita-se imprecisa a noção de que a corporação representava os artesãos e a academia real, os artistas. A academia não esvaziou a antiga corporação de *Saint-Luc* de seus talentos, de fato, muitos de seus membros optaram por não se associar àquela (GUILOIS, 1918: 02).⁷⁶ Cita-se ainda, a título de exemplo, o nome de Mignard, pintor da corte de Luís XIV, que ingressou voluntariamente como membro da *Maîtrise de Saint-Luc*, não tendo sido o único a se rebelar contra o decreto de 8 de fevereiro de 1663, que condicionava a manutenção dos privilégios reais de que gozavam os pintores da corte à filiação à academia (PEVSNER, 2005: 144). Sob o nome de *Académie de Saint-Luc*, a partir de 1730, quando Le Brun já havia falecido (1690) e a Academia Real vivenciava um período de maior flexibilidade de suas regras, a instituição existiu até 1776, dotada de seu próprio quadro de professores e ensinando a técnica do desenho (WHITE & WHITE, 1993: 11).

O programa de ensino das artes da *Académie de Saint-Luc* diferenciava-se do de sua rival: durava cinco anos, seguido de mais quatro anos de associação obrigatória; logo após os primeiros anos, o programa deixou de ser propriamente acadêmico e voltou-se para a tradicional abordagem medieval de formação do artesão; era gratuito. Salões de exposições também eram organizados, tendo havido sete deles apenas durante a segunda metade do século XVIII. A guilda de St. Luc, com sua posterior academia de mesmo nome, influenciou ativamente, portanto, o desenvolvimento da arte francesa durante os séculos XVII e XVIII (GUIFFREY, 1915: 145, 150, 156; WHITE & WHITE, 1993: *id.*).

Novamente a respeito da Academia Real, ela se transferiu para o Louvre a partir de 1656. Jean-Baptiste Colbert, ministro das finanças de Luís XIV, foi

⁷⁶ *En pratique, cette dialectique très tranchée entre le vil artisanat représenté par la corporation et l'émulation et le progrès incarnés par l'Académie royale résiste peu à l'épreuve des faits. La création de l'Académie ne semble en effet pas avoir vidé la corporation de tous ses talents* (GUILOIS, 1918: 02).

Tradução livre: Na prática, esta dialética muito repartida entre o artesanato vil representado pela corporação e a emulação e o progresso incorporados pela Academia Real dificilmente resiste à prova dos fatos. A criação da Academia não parece ter esvaziado a corporação de todos os seus talentos.

eleito seu vice-protetor em 1661, protetor depois de 1672, e dedicou-se arduamente a *constituir e consolidar o poder social da academia* (PEVSNER, 2005: 144-145) nos anos que se seguiram. Por sua parte Charles Le Brun (1619-1690), primeiro pintor do rei⁷⁷ e nomeado chanceler/reitor da academia por Colbert em 1663⁷⁸, a partir de então, *concentrou-se na consolidação de um estilo acadêmico* (*Ibid.*, *id.*, 144) tido por “correto”, mais criativo ou artístico do que qualquer outro, especialmente àquele praticado fora da *académie*; em hierarquizar os temas do trabalho dito artístico segundo a sua pretensa importância cultural, ideologia esta rigidamente construída pela instituição; e em inculcar esses valores nas novas gerações de artistas por meio de um programa de treinamento.

Poussin (1594-1665), pintor francês do século XVII, cuja prática artística era norteadada pela tradição da Antiguidade clássica e dos mestres do Renascimento italiano, serviu de inspiração para as teorias de estilo de Le Brun, logo transformadas em doutrina. De maneira resumida, a concepção de Charles Le Brun previa que apenas os temas de cunho referente à Antiguidade clássica, cenas da mitologia greco-romana “leves”⁷⁹ ou cenas do Velho Testamento e também do Novo Testamento, assim como àquelas contidas nas hagiografias, eram tidos como relevantes. As denominadas formas perfeitas das esculturas eram as que afetavam os exemplos clássicos encontrados em escavações arqueológicas, tal como o Apolo do Belvedere ou as pinturas de Rafael, únicas aptas a retratar os temas ou assuntos recomendados. O corpo humano que observasse os cânones da Antiguidade clássica era tido como a mais alta expressão da beleza, a “perfeição artística” por se aproximar da beleza ideal, embora nunca a alcançasse. Nessa elaboração formal, as imagens deveriam ser representadas em posições e gestos considerados nobres, logo, em conformidade com aqueles pronados nos exemplos da Antiguidade clássica ou do Alto Renascimento, até Rafael, pois as figuras musculosas à “maneira” de Michelangelo não eram empregadas. Do mesmo modo, a composição pictórica deveria preservar o equilíbrio clássico, a harmonia e a unidade, evitando quaisquer elementos disruptivos e finalmente, estipulava

⁷⁷ *Premier peintre du roi.*

⁷⁸ Gersh-Nesic, Beth. “Art History Definition: Academy, French”. Thought Co, Jul. 5, 2018, [thoughtco.com/art-history-definition-academy-french-182900](https://www.thoughtco.com/art-history-definition-academy-french-182900). Acesso em 22/01/2019.

⁷⁹ As cenas referentes aos insidiosos “ataques” dos deuses às infelizes mortais, em forma de cisne, touro ou chuva de ouro, não eram temas recomendáveis. Muito embora fossem produzidos, não eram exibidos publicamente.

que o desenho fosse a virtude da arte (WHITE & WHITE, 1993: 06-07). Esse conjunto de normas ou regras era o que se entendia por caracterizar uma obra de arte como criativa e deveria ser observado meticulosamente. Ainda, durante a reitoria de Le Brun, o ensino e a prática do desenho de modelo-vivo foram monopolizados como de domínio da instituição real, e os artistas livres e os *brevetaires* foram obrigados a se associar a ela (*Ibid.*, *id.*: 06).

Percebe-se o quão paradoxal foi a figura de Charles Le Brun para o cenário artístico da França do século XVII. Inicialmente liderança do movimento a favor da criação da Academia Real, no intuito de enfraquecer o poder restritivo da guilda quanto ao exercício profissional de pintores e escultores, acabou por impor regras ainda mais duras para os artistas de seu tempo, regras estas que persistiram por séculos como as bases do sistema acadêmico europeu e de alhures no Campo da Arte.

A autonomia dos pintores e escultores em relação às corporações de ofício medievais, razão de ser da criação das academias de arte na Itália do século XVI, fora corrompida na Paris do século XVII. A motivação inicial do grupo que havia se rebelado contra o domínio da *Maîtrise de Saint-Luc*, encabeçado pelo próprio Charles Le Brun como acima exposto, era a criação da academia de arte francesa com o objetivo de libertar os artistas locais da mão forte da referida corporação de ofício. Entretanto, em poucas décadas, ficou evidente que o argumento de ser a “Arte” com A maiúsculo uma atividade intelectual, baseada *sobretudo no estudo da matemática, da geometria, da filosofia etc., e em seu aspecto prático, na observação, que é um dom inato e impossível de ensinar* (PEVSNER, 2005: 126) serviu, na França, para legitimar a multiplicação dos centros de controle draconiano da prática artística ou criativa. Se já não bastasse a *Maîtrise de Saint-Luc*, agora a Academia Real, ainda mais limitadora quanto ao regramento do ensino e do exercício da pintura e da escultura em Paris, convivia com a primeira. Esse cenário perdurou até finais do século XVIII, alterando-se apenas a partir de 1776, com a extinção das corporações aqui incluída a de *Saint-Luc* e pela supressão de sua rival acadêmica em 1793, ambas instituições do Antigo Regime.

Pondera-se também que os membros da *académie* e a própria instituição eram uma espécie de corporação, irmandade ou confraria profissional, exibindo outro nome. Portanto, as práticas relativas à formação profissional ou educação de um modo geral eram praticamente as mesmas de outrora. Assim, pode-se dizer

que os membros da *académie*, na falta de outro exemplo pedagógico, empregavam os mesmos princípios ou métodos educacionais dos ateliês de ofício e que vigoravam desde a Idade Média. Lembra-se aqui que para um aprendiz ingressar em um ateliê de uma prática profissional prestigiosa como a da pintura, além desse tipo de formação ser muito cara, as dificuldades eram praticamente as mesmas que para ingressar na *académie* como discípulo de algum membro.

Possuir o título de *académicien* era um privilégio, uma sinecura oferecida pelo monarca. O artesão que o detinha poderia vender suas obras sem o controle das guildas, isto é, no estilo que desejasse e no valor que propusesse. Supõe-se, porém, que essa liberdade, nela incluída o estilo artístico que “desejasse” empregar, não era muito grande e provavelmente se devia à demanda menos abonada dos burgueses, se comparada à da nobreza, e aos seus gostos particulares. Entretanto, essa comparação é de difícil constatação nos dias de hoje. A nobreza e a burguesia com meios para comprar obras de arte encomendavam as mesmas temáticas, com os mesmos preceitos estéticos, geralmente segundo o “*grand goût*”, mas nem sempre. Pinturas de paisagem ou naturezas mortas eram consideradas “fora das normas”, mas ainda assim sua aquisição conferia distinção aos compradores, via de regra, nobres e burgueses abonados, que apreciavam esse gênero pictórico “menor” à época.

O já citado decreto do Conselho de 08 de fevereiro de 1663, aprovado pelo Parlamento em 14 de maio de 1664, aliado aos demais monopólios até então detidos pela academia, culminou por estabelecer, homólogo ao absolutismo monárquico, a ditadura absolutista da realeza francesa também no campo das artes, relegando o profissional pintor e escultor, agora intitulado artista, novamente ao legiferante subjugo de uma ordem superior. Associados à academia, os “artistas do rei” viram-se ordenados sob rígida tutela desta instituição e com ainda menos poder de decisão em comparação às tradicionais guildas. E em termos de estilo, cabia-lhes perpetuar o gosto do rei e da corte de Paris – o *grand goût* –, peculiar no tocante ao desenho e à modelagem (*Ibid., id., 144-147*).

Assim como Colbert não criou o sistema econômico do mercantilismo, mas dedicou toda a sua extraordinária energia e imensa capacidade de trabalho a operá-lo, seu grande papel no desenvolvimento da Académie Royale de Peinture et de Sculpture não foi o de fundador, mas de um aperfeiçoador do sistema que iria servir de base à atividade da academia durante os séculos vindouros. [...]. Ali estavam reunidos homens cujos objetivos no campo da arte coincidiam perfeitamente com os seus desígnios econômicos. Para fazer deslanchar o

mercantilismo, Colbert teve de desmontar todos os poderes locais e provinciais; era preciso substituir tudo o que havia restado do particularismo francês por uma autoridade central [...]. O rei (ou melhor, Colbert) podia impor mais facilmente seus desejos e intenções aos membros de uma academia real do que a uma sociedade particular, uma guilda ou uma universidade (*Ibid.*, *id.*, 145).

A leitura dos trechos acima evidencia que os acadêmicos não ofereciam produtos melhores, mais bem-acabados ou mais criativos do que os artesãos que se dedicavam a mesma modalidade de trabalho. Entretanto, aqueles eram protegidos e institucionalizaram um estilo que foi legitimado como sendo o melhor, quase chegando à perfeição ou mais bem-acabado. Enfim, os *académiciens* eram artistas funcionários de uma monarquia absoluta.

A imposição real do que se considerava como sendo de “bom gosto” na produção artística, tido como mais criativo ou mais bem-acabado (*fini*), ensinado e legitimado sistematicamente em via acadêmica, serviu ainda para propagar, então na França, o preconceito em relação aos bens resultantes do trabalho tido por artesanal e em relação à pintura de gênero – *petit genre*. A posição de destaque ocupada pela corte de Luís XIV na Europa dos séculos XVII e XVIII permitiu-lhe ditar padrões “criativos” para a pintura e a escultura realizada no continente nesse longo período, convertidos mais tarde em doutrina ortodoxa em matéria de produção de obras de arte e de outros objetos.⁸⁰ Tudo o mais que fosse produzido sem obedecer a essas normas rígidas seria taxado como “inferior”. A concepção do artesanato como algo menor do que a grande Arte perdura até a atualidade, embora seja combatida desde o século XIX na Europa.

Finalmente, os estatutos da academia de Paris, ditados por Colbert e Le Brun, proibiam seus membros de abrir uma loja (*loggia*) para o comércio de seus trabalhos ou de agir como comerciantes de arte. Tratava-se de uma reação contrária ao sistema das guildas, no qual o artesão era o próprio negociante de sua produção. Tal interdição, conjuntamente com o enfraquecimento da corporação de pintores e escultores, possibilitou o surgimento e multiplicação dos negociadores de arte nos séculos XVII e XVIII, na França. A categoria se constituía tanto de artistas que desistiram de seu ofício e passaram a vender trabalhos de colegas, como de grandes operadores, originários do comércio internacional de pinturas e de objetos de luxo. Inicialmente intermediando compras feitas por colecionadores

⁸⁰ Frisos de gesso nas paredes, adereços de mobiliário, ornamentos de lareiras, configuração de utensílios de cozinha por exemplo.

individuais, esses proeminentes negociadores passaram a participar do processo de liquidação de heranças compostas por “objetos de arte” de famílias da antiga nobreza francesa e do sul da Europa. Uma inovação da categoria foi o recurso ao catálogo de vendas, para impulsionar a venda de algumas pinturas (WHITE & WHITE, 1993: 08, 10). A partir de meados do século XVIII, o catálogo de vendas impresso e o uso de vitrines em locais de grande circulação de pessoas, passagens ou acesso, também eram empregados por fabricantes de objetos (FORTY, 2007: 44) que mais tarde seriam fabricados industrialmente e considerados, muitos deles, objetos de *design*.

De 1655 em diante, gravuristas passaram a ser também admitidos como membros da Academia Real de Pintura e Escultura, tendo sido feita a ressalva em 1664 de não lhes ser permitido o exercício da pintura como *académistes*, mais tarde denominados *académiciens* (JOHNSON, 2008: 283). As gravuras tiveram grande importância para a legitimação da noção de arte como criação, pois eram de mais fácil circulação e atuaram diretamente na esfera pública, fora das cortes ou ambientes sofisticados dos salões dos abonados.

A academia era formada por três categorias de membros: os *académiciens* (acadêmicos), todos com direito de voto apesar das diferentes gradações hierárquicas internas ao grupo, constituído pelas figuras do protetor, do vice-protetor e do diretor, reitores, professores, conselheiros aqui incluídos o tesoureiro e o secretário, e por um número ilimitado de acadêmicos. Por fim, os títulos de *académicien honoraire* (acadêmico honorário), *associé libre* (livre associado) e o de *conseiller honoraire* (conselheiro honorário) eram concedidos a poucos que se dedicavam ativamente à academia (PEVSNER, 2005: 146-147); os *agrégés* (agregados) e os *élèves* (alunos). Com tantas diferentes classes e tipos de associados, a doutrina artística de Lebrun não se aplicava em igual intensidade a todos e era inevitável a existência de discórdias internas, o que fortaleceu Colbert a perseverar em seus planos mercantilistas de centralização da indústria e da vida política francesa (WHITE & WHITE, 1993: 07).

As atividades educacionais da instituição eram oferecidas pelos professores, que se revezavam mensalmente. *Cabia-lhes escolher o modelo, providenciar desenhos para os principiantes copiarem e corrigir os exercícios dos alunos* (PEVSNER, 2005: 147), contudo, é muito difícil saber se esses cursos ocorreram de fato, isto é, se houve aulas regulares tal como ocorre nos dias de hoje nas

escolas de arte. É unânime entre os teóricos que inicialmente o aluno desenhava a partir de desenhos, para então copiar modelos em gesso e finalmente evoluir para o desenho de modelo vivo. Lembra-se que essa era a mesma fórmula ou programa praticados nos ateliês. Na academia, os estudos eram supervisionados aos sábados por um dos reitores. E reuniões de trabalho eram previstas duas vezes ao mês. Apesar do ensino teórico e técnico da arte do desenho e de disciplinas afins, a academia de arte não tinha por pretensão substituir a prática realizada nos ateliês dos mestres, ainda o local de residência e de trabalho dos alunos durante os anos de seu longo aprendizado. Apenas nas oficinas da *académie* eles podiam pintar e esculpir. Como se pode perceber, a herança medieval relativa ao exercício artesanal ainda se impunha fortemente, inclusive condicionando a admissão do estudante na academia à apresentação de um certificado fornecido por seu mestre (*Ibid., id.*, 148).

Quanto ao ensino dos temas mais relevantes para figurarem como conteúdo dos trabalhos, havia as conferências, tal como André Félibien (1667, *passim*)⁸¹ as descreveu e que aconteceram antes de 1667, ano de sua publicação. Não se sabe ao certo se todos os membros da academia tinham acesso a essas douradas preleções. É possível que os mais jovens apenas reproduzissem aquilo que lhes era sugerido oralmente pelos mestres sem, contudo, participarem dos debates. É difícil imaginar que algum artista daquele período lesse livros e possuísse uma cultura literária, pois esse tipo de erudição era característico da aristocracia. Assim, o artista ou o criador dotado de espírito e cultura histórica sobre o passado talvez tenha sido escasso entre os acadêmicos. O mais provável de se crer é que esses conhecimentos eram difusos na cultura da época e chegavam até os artistas por meio de contatos sociais com pessoas intelectualizadas ou por recomendação direta dos comanditários.

O domínio da academia de arte real que inicialmente se impunha na região de Paris foi expandido a partir de 1676, por ordem do rei e de seu governo, ao determinar que outras academias de arte fossem criadas nas demais províncias francesas, sujeitas ao comando e administração daquela. Em 1786, já havia 33 WHITE & WHITE, 1993: 07). O mesmo regramento de 1676 previa a instauração

⁸¹ Ver também a recente edição francesa em quatro volumes. CONFÉRENCES. Édition critique intégrale sou la direction de Jacqueline Lichtenstein et Cristian Michel. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Paris: 2006.

de escolas gratuitas de desenho (*Écoles gratuite de Dessin*) nas cidades do país, reservando a direção pedagógica das mesmas novamente à Academia Real, prescrição esta reforçada por declaração do rei de 15 de março de 1777 (LAHALLE, 2015: 87). O projeto expansionista da academia já havia sido iniciado em 1666, com a criação, em Roma, da *Académie de France à Rome*. A instituição criada em solo italiano acolhia alunos da sede parisiense, e mais tarde das filiais provincianas, vencedores do *Grand Prix de Rome* (Grande Prêmio de Roma), com o intuito de permitir aos poucos escolhidos: pintores, escultores, arquitetos, gravuristas a partir de 1683⁸², o privilégio de vivenciar de perto a arte da Antiguidade clássica e do Renascimento, durante uma temporada de estudos nesta cidade. Os ganhadores do *Prix de Rome* ficavam na cidade às expensas do rei da França e eram obrigados a copiar as obras dos grandes mestres do Renascimento, assim como as esculturas do Vaticano, para em seguida enviá-las para Paris. Nenhuma outra academia de arte *jamais alcançou o nível de poder e influência da Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, inclusive servindo de fonte aos esforços de modernização da *Accademia di S. Luca*, sua precursora de Roma. Em 1678, as duas haviam realizado uma fusão *pro forma*. *Durante o século XVIII, os diretores da Académie de France em Roma ocupavam às vezes o mesmo posto na academia romana* (PEVSNER, 2005: 162). Em 1803, a instituição se instalou definitivamente na Villa Médicis, palácio situado atrás da “*scalinata dei Trinitá del Monte*”, no centro de Roma.

Há que se fazer rápida menção à emergência de uma nova categoria profissional que passou a operar para legitimar a noção de arte e criatividade, no século XVIII, como consequência dos salões de exibição dos trabalhos dos alunos da Academia Real de Paris. Se para os alunos, ter sua obra aí premiada significava prestígio, popularidade e a possibilidade de ganhar uma bolsa de estudos que financiasse o aprimoramento da formação artística em Roma – o famoso *Prix de Rome* –, para outros, os salões serviram de mote para o surgimento dos críticos de arte. Em 1740 foi impresso e publicado pela primeira vez vasto material que continha crítica escrita aos trabalhos em exibição. Eram artigos de jornal, panfletos e livros inicialmente não assinados, mas que passaram a identificar seus autores a partir de 1765. A crítica que podia ser cruel, amigável (ou paga)

⁸²Disponível em <http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/les-acad%C3%A9mies/lacad%C3%A9mie-des-beaux-arts>, acesso em 24/03/2019.

influenciava o público (WHITE & WHITE, 1993: 10) e seus agentes conquistaram papel exponencial no mundo das artes nos séculos XIX e XX como influenciadores de opiniões, logo, importantes partícipes do complexo processo de legitimação de estilos e de trabalhos que eles denominavam artísticos.

A supressão da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, quando contava com cerca de 150 membros, deu-se em 08 de agosto de 1793, pela Convenção Nacional (MICHEL, 2018: xi), administração revolucionária jacobina, o que a história classifica como segunda fase da Revolução Francesa. As academias reais fundadas durante o século XVII foram, então, abolidas. Mais tarde, no período que se estendeu do Diretório a Restauração, elas foram restabelecidas, ainda que sob nomes diversos e com regramentos mais flexíveis.

Também o sistema medieval de treinamento prático conduzido pelo mestre de ateliê aos seus aprendizes se extinguiu na França, em decorrência da supressão das corporações em 1776 que provocou o fechamento da *Académie de Saint Luc*, e nunca mais renasceu na sua forma original. A declaração de 15 de março de 1777, logo em seguida, impôs ainda mais restrições ao ensino do desenho fora dos limites da academia. Entretanto, a instituição real não conseguiu exercer amplamente seu poder de polícia. Das múltiplas escolas de desenho criadas a partir de 1676, como mencionado anteriormente, muitas conseguiam escapar, na prática, da tutela da Academia Real. Tais escolas de artes aplicadas podem ser consideradas como possíveis substitutas do tipo de treinamento transmitido de mestre para artesão. Inicialmente denominada *École gratuite de Dessin*⁸³, e mais tarde *École des Arts Décoratifs*⁸⁴, seu quadro de alunos se compunha de alunos advindos da classe trabalhadora do campo das artes. O treinamento provido era, porém, apenas subsidiário aos requerimentos práticos das artes aplicadas já que limitado, até meados do século XIX, a repetir o modelo acadêmico de cópia de desenhos, nesse caso de ornamentos e de motivos decorativos. Faltavam-lhe aspectos como a direção na condução da carreira de artista e o controle que o sistema das corporações havia tradicionalmente exercido (WHITE & WHITE, 1993: 27). Pode-se situar tais escolas em uma linha divisória entre o artista e o artesão, entre as artes liberais e as artes mecânicas (GRANDIÈRE, Marcel, 2015. In.: LAHALLE, 2015: 9-15).

⁸³ Escola gratuita de Desenho.

⁸⁴ Escola de Artes Decorativas.

A Academia Real governou, portanto, as artes da pintura e da escultura por 145 anos na França, tendo gozado de um quase monopólio do ensino teórico-prático das mesmas, das exposições e das encomendas reais (MICHEL, 2018: xi). Não obstante a obrigatoriedade do treinamento oficial imposto pela instituição aos que almejavam o título de artista à época, o conteúdo do programa acadêmico oferecido não os habilitava a muito mais do que à pintura “pura”. *A negação enfática do papel de artesão do pintor o separou cada vez mais do contato com a arte aplicada.* As diversas rebeliões de artistas contrários ao treinamento ministrado nunca, porém, questionaram essa carência do programa (WHITE & WHITE, 1993: 27). Finalmente, um grupo dissidente da própria academia, liderado pelo pintor e herói popular Jacques-Louis David, instigou seu fechamento no ano de 1793 (*Ibid.*, *id.*: 16), pois como ele mesmo dizia: *J'étais académicien autrefois (Outrora, eu fui acadêmico, tradução nossa).*

O ocaso da instituição de arte parisiense não suscitou o câmbio imediato das teorias e práticas longamente impostas à comunidade artística. A intensa transformação nas disposições sociais (*habitus*), vivenciada no decorrer do século XVIII, impactou diretamente a produção cultural do século XIX e seus códigos de visualidade, assunto que será abordado no capítulo a seguir.

5. Da institucionalização ao declínio do sistema de legitimação da noção de arte como criação no século XIX

A Revolução Industrial e a Revolução Francesa marcam o início de uma nova época a partir de meados do século XVIII. As duas revoluções transformaram o passado e ainda conduzem o mundo presente (HOBSBAWN, 1996: 01-02), fortemente inspirado pelo modo de produção industrial capitalista e pelo liberalismo como teoria política, contrária ao absolutismo monárquico e a favor da democracia e das liberdades individuais, e como teoria econômica, defensora da não intervenção do Estado na economia.

Contudo, a antiga noção renascentista sobre a criação não foi então combatida, muito pelo contrário, ela se consolidou e continuou a ser propagada pelo surgimento do movimento romântico que formulou a maioria das teses sobre a essência criativa como esteio disso que é o humano. Esse arbitrário cultural se impõe fortemente ainda na atualidade.

Em 1795, a tomada do governo francês pela alta burguesia industrial e a promulgação de uma nova constituição instaurou o regime político denominado Diretório que perdurou até 1799. O comando revolucionário jacobino, que governou a França entre os anos de 1793-1794, havia caído e seus principais líderes foram guilhotinados. Durante o período do Diretório deu-se a reconstrução do sistema de ensino na França que criou o *Institut de France*, em 1795. O novo estado burguês precisava de quadros profissionais preparados para o incremento industrial e o artigo 298 da Constituição do ano III, de 22 de agosto de 1795, estipulava a criação de um instituto nacional responsável pelo aperfeiçoamento das artes e da ciência. O regulamento do mencionado instituto promulgado em 1796 previa como uma de suas classes a de *Beaux Arts* (Belas Artes) que, em 1816, daria origem à *École de Beaux Arts* (Escola de Belas Artes), responsável pelo *Salon*⁸⁵, e contra a qual os artistas modernos franceses iriam se emular.

⁸⁵ Salões de exposições de pinturas e esculturas previamente sujeitas a um julgamento de “adequação” e “qualidade” por parte do júri composto por membros da Escola de Belas Artes.

A instabilidade política e social que reinou nos cinco anos de duração do Diretório possibilitou a ascensão em prestígio e popularidade de Napoleão Bonaparte, general vitorioso em diversas campanhas militares da época. Em 9 de novembro de 1799, no episódio conhecido por 18 de Brumário, Napoleão foi eleito ao posto de primeiro-cônsul da República, com poder para governá-la. Instaurava-se na França um triunvirato inspirado no governo implementado à época dos imperadores romanos. Em 1803, já agora no posto de cônsul vitalício, Napoleão determinou a reorganização do *Institut de France*. No ano de 1816, como acima mencionado, durante o período da Restauração, o rei Luís XVIII criou a *Académie (École) des Beaux-Arts*, integrante do instituto e que continha a *Section de Peinture et Sculpture* (Seção de Pintura e Escultura). A Escola de Belas Artes se distinguia da Academia que lhe antecederá. A primeira era republicana quanto à natureza ideológica e se pretendia, ou se dizia ser, mais democrática (livre) em termos artísticos. Em realidade, pode-se afirmar que politicamente ela foi mais democrática do que a Academia. Entretanto, essa não foi a noção que prevaleceu em relação à prática da arte, à sua execução em relação aos programas e estilos artísticos do passado, pelo menos se comparada à noção de liberdade que se confere à arte atualmente.

As práticas profissionais da pintura e escultura ainda eram realizadas segundo critérios rígidos ou acadêmicos (oficiais) até o final da segunda metade do século XIX, ou mesmo adentrando o século XX. No Brasil, por exemplo, este conservadorismo perdurou até os anos setenta do século XX, mesmo com o imenso debate interno proposto, desde os anos de 1920, pelos partidários do modernismo nas áreas das artes plásticas, literatura e arquitetura. Citam-se os nomes de alguns de seus representantes: Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Lucio Costa, Cândido Portinari, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer (SIMIONI, 2013: *passim*).

Não obstante, uma contundente mudança de mentalidade emergia na França, decorrente da ebulição social experimentada no país a partir do final do século XVIII. De um lado esta modificação foi consequência dos resultados da Revolução Industrial, mas ela também foi insuflada pelos românticos ventos iluministas, e que se prolongou durante século seguinte. A sociedade oitocentista da Europa ocidental, aquela que viria a protagonizar a Revolução Industrial

inglesa a partir de 1756 e a Revolução Francesa de 1789, sofreu mudanças que não se limitaram apenas aos espíritos ou comportamentos. Essa sociedade passou a questionar e a rejeitar todos os padrões e práticas do passado até então aceitos e legitimados pelo Antigo Regime.

Até o final do século XVII existiu uma tradição “clássica” muito viva, cujas forças não se desgastavam, e sim aumentavam, conforme era remodelada em formas originais por uma imaginação inflamada (como a de Bernini). Com o anti-historicismo próprio do Iluminismo, essa tradição se interrompe: as artes grega e romana se identificam com o próprio conceito de arte, podem ser apreciadas como exemplos supremos de civilização, mas não prosseguem no presente e não ajudam a resolver seus problemas (ARGAN, 2001: 12-14).

Como se verifica na transcrição acima, no Campo da Arte o cenário de transformações não foi diferente: *o desenvolvimento da arte cortesã, desde o fim da Renascença, chegara no século XVIII a um ponto morto e fora superado pelo subjetivismo burguês, que, de uma maneira geral, domina ainda hoje a nossa concepção de arte* (HAUSER, 1972: 646). A noção de criação que era associada à ostentação, tão ao gosto cortesão, foi substituída por duas outras noções, enfim, duas correntes artísticas distintas, quais sejam, o emocionalismo aliado ao naturalismo e o racionalismo combinado ao classicismo. Ambas prezavam pela concepção de simplicidade e de puritanismo da vida humana.

Ainda durante a regência de Felipe de Orléans, iniciada em 1715, em razão do falecimento de seu tio Luís XIV, uma nova ordem menos despótica em termos políticos e comportamentais foi imposta. A transferência de residência do regente para o *Palais Royal* em Paris, desocupando Versalhes, elevou a cidade a centro cultural primordial da cultura erudita. A nobreza cortesã, antes concentrada ao redor de Versalhes, se dispersou. O espaço citadino passou a ser compartilhado entre a aristocracia e a alta burguesia. Novamente, ou transmutada com outras nuances para ser a mesma coisa que era antes, a ostentação tornou-se uma estratégia dessas duas classes que competiam entre si pela afirmação de superioridade financeira ou cultural.

O padrão de gosto ou os comportamentos sociais da velha corte não mais agradavam aos reis da França, pois mesmo entre os aristocratas o que passou a valer foram os comportamentos e a mentalidade burguesa. Conseqüentemente, a arte francesa à época, produzida principalmente para os nobres e aristocratas, também se transfigurou com o declínio da nobreza proprietária de terras e com a progressão social e financeira da burguesia.

Verificou-se uma curiosa fusão entre a aristocracia e a burguesia urbana abastada que inicialmente: *partilhavam dos mesmos hábitos, professavam o mesmo gosto e falavam a mesma linguagem (Ibid., id.: 652)*. Essa nova elite cultural, aliada contra a coroa, porém rival entre si no tocante às concessões reais e à manutenção de certos privilégios feudais, tornou-se a clientela principal dos objetos ditos de arte ou criativos. Assim, padrões artísticos e valores morais antes tão apreciados pela realeza e nobreza e a exigência da execução técnica magistral imposta desde o século XVII pelo *grand goût* barroco, gradualmente se desintegraram, substituídos por uma arte cuja feição remetia agora ao gosto dessa elite recém-formada, muito mais aburguesada. Ao final do século XVIII, a arte já não mais expressava os ideais aristocráticos da corte.

O gosto burguês pelo decorativo e por um estilo de vida mais livre, menos pontuado pela disciplina e pela religiosidade, intensamente explorado pela pintura rococó na primeira metade do século XVIII, havia suplantado o expressionismo monumental, cerimonioso e solene do estilo cortesão, expressando sua crítica ao ideal clássico elevado a princípio imutável pela doutrina acadêmica (*Ibid., id.: 645-646, 648-653, 658*). *Tanto na França como na Inglaterra, a arte da moderna classe média teve as suas origens reais nas transformações sociais internas; (Ibid., id.: 647)*.

A burguesia francesa do século XVIII implantou a política econômica do *laissez faire* que substituiu o mercantilismo do período absolutista. Enquanto a antiga nobreza se agarrava à manutenção de antigos privilégios, aquele estrato da sociedade ressentido pela discriminação social dominou *o comércio, a indústria, o banco, a 'ferme générale', as profissões liberais, a literatura e o jornalismo, isto é, todas as chaves da sociedade, à exceção dos postos de comando do Exército, da Igreja e da Corte (Ibid., id.: 654)*, acumulou riqueza material e cabedal cultural. A burguesia que escrevia ou que pintava, agora também era a que lia livros, ouvia música e comprava quadros. E todas estas práticas culturais eram tidas como manifestação do espírito criativo pertencentes à natureza humana. Pouco a pouco a referida ordem social, leitora de Voltaire, pavimentava o caminho para a luta pela igualdade política que almejava para si (*Ibid., id.: 656*), sendo evidente que essa igualdade social não era democrática em relação a todo Terceiro Estado, mas se circunscrevia apenas aos burgueses.

A tensão social do período alcançava seu auge. Os monarcas tinham contra si tanto a aristocracia quanto a burguesia, e na tentativa de manterem o trono, viram-se obrigados a transigir e a conceder benevolências que os levariam à própria queda. A aristocracia falida ressentia-se contra o progresso econômico conquistado pelos burgueses que, em contrapartida, não aceitavam os antigos privilégios daquela. Se esta mesma burguesia que lutava por ascensão social se uniu ao campesinato e ao proletariado urbano em prol de seu ideal revolucionário, ao mesmo tempo não queria ser equiparada em direitos e obrigações a nenhum dos dois (*Ibid., id.:* 658). E este último grupo mencionado, ocupante da base da pirâmide populacional francesa da época, ansiava por ver suas necessidades mais básicas de alimentação e salubridade atendidas.

A instabilidade do cenário social, que se desenhava e que explodiu quando da revolução de 1789, fez com que o final do século XVIII fosse o palco de processos criativos ou de uma produção artística bastante peculiar, marcada por tendências contraditórias, por vezes inconciliáveis, que oscilavam *entre a tradição e a liberdade, formalismo e espontaneidade, ornamentalismo e expressionismo* (*Ibid., id.:* 658)⁸⁶. A arte finalmente se libertava, pouco a pouco, de princípios estabelecidos anteriormente pela academia como perenes e incontestáveis. Ela ganhava um perfil mais humano desde a regência de Felipe d'Orleans, voltava-se cada vez menos para a pregação da moral e para a valorização de virtudes e cada vez mais para a expressão de prazeres humanos despretensiosos e para a satisfação do sentido visual (*Ibid., id.:* 658-659). Tratou-se de uma fase de manifestações ecléticas, na qual o tradicional ainda convivia com novas tendências, muito embora a pintura religiosa devota e a grande pintura narrativa, tradicional meio de propaganda real, tivessem caído em desuso. O gênero retrato popularizou-se, deixando de ser exclusividade do círculo nobre e aristocrático. Cenas de paisagens idílicas e campestres substituíram as de outrora, de cunho heróico ou mitológico. As pinturas abaixo (**Imagens 14 e 15**) retratam divertimentos juvenis como a música e a dança. Os pintores exprimiam o deleite dos sentidos em ode à felicidade momentânea, na ânsia de esquecer a fragilidade

⁸⁶ Observa-se algo muito parecido em relação à produção cultural da atualidade que reflete a transição contemporânea do modo de produção capitalista, tradicionalmente de feição industrial para outro, de viés predominantemente financeiro.

que a sustentava em tempos de acentuada tensão social. Percebe-se a importância conferida à ostentação e exuberância, como também a exaltação do requinte (LIMA, 2013: 198, 202). Jean Antoine Watteau (1684-1721), membro da Academia Real a partir de 1712, e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), são exemplos de artistas do estilo Rococó, que perdurou aproximadamente entre os anos de 1720 a 1780, na França. De origem francesa, é comumente considerada arte representativa do Antigo Regime. Entretanto, trata-se de verdadeira manifestação artística de transição, cujos elementos remetem à cultura setecentista tanto cortesã como burguesa (HAUSER, 1972: 661).



Imagem 14. *Fêtes Vénitiennes*, (Festas Venezianas). Jean-Antoine Watteau, 1718-1719, óleo sobre tela, *National Gallery of Scotland*, Edimburgo, 55,90 × 45,70 cm



Imagem 15. *Les hasards heureux de l'escarpolette* (O balanço), Jean-Honoré Fragonard, c.1767-1768, óleo sobre tela, *The Wallace Collection*, Londres, 81cm × 64,2cm

De cerca da segunda metade do século XVIII até a segunda metade do século XIX, a pintura francesa conheceu também uma fase neoclássica,

desenvolvida nos períodos pós-revolucionário e do império napoleônico, caracterizada pela reinterpretação do ideal clássico, transformado em princípio ético, e uma fase romântica, entre as décadas de 1820 a 1840, de reação burguesa e operária às restaurações da monarquia. Os estilos artísticos nasciam em conformidade com a transformação do cenário político e econômico francês.

Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo (ARGAN, 2001: 17).

A França dessa época também reunia os elementos que possibilitaram o surgimento de uma nova instância de legitimação disso que havia sido consolidado em relação à criação ou aos processos criativos: a crítica de arte, intimamente relacionada à crescente importância conferida às exposições nos salões de arte, como anteriormente mencionado. Os Salões de Paris, de modo muito particular, também foram instituições de legitimação da noção da arte como suporte do espírito criativo, tido como uma característica natural nos homens e mulheres.

Embora o primeiro Salão de Paris tenha sido realizado em 1667, no pátio do *Palais Royal*, foi apenas a partir de 1737 que o evento ganhou regularidade e a relevância como local de encontro entre artistas e o público. Os visitantes das exposições liam as críticas publicadas nos jornais, voltavam às exposições e expressavam opiniões acerca dos trabalhos exibidos. A partir de 1720, jornalistas passaram a escrever nas gazetas elogios às obras ou julgamentos severos. Credita-se a Lafont de Saint-Yenne a origem da crítica de arte propriamente dita. Na obra intitulada *Reflexão sobre o estado das coisas atuais da pintura na França*, publicada em 1747, Saint-Yenne equiparou o quadro exposto ao livro impresso para defender o direito de todos à manifestação crítica das pinturas dos salões (LIMA, 2013: 204).

Não obstante tantas transformações das mais variadas ordens que se desenrolavam durante o século XVIII, um pouco mais tarde, a Escola de Belas Artes, já no século XIX, ainda tentava fazer valer certas regras, exigências e restrições à prática da arte vigentes desde o glorioso passado das instituições de ensino de arte, ainda que contrabalançadas agora por uma maior flexibilidade. Nenhum crítico ousou dar o golpe de misericórdia nas antigas noções ou, pelo

menos, pensar fora do *habitus* dominante, ainda muito preso aos fundamentos que se instituíram depois do Renascimento para a consecução da arte. Diga-se: não houve uma crítica contra o espaço figurativo renascentista, o suporte de representação humana compreendido como espaço da criação, juntamente com a música e a literatura.

Alguns artistas franceses deste período que timidamente se contrapunham às regras tradicionais da academia, ao mesmo tempo espantavam-se com a precariedade da vida urbana. E por conta das linhas férreas que agora cruzavam as grandes cidades, passaram a buscar refúgio em lugares não urbanizados, mas comodamente próximos dos centros industriais. Camille Corot e os demais pintores da Escola de Barbizon são exemplos.

Junto à natureza, nostalgicamente idealizavam um passado de paz bucólica e suas pinturas retratavam paisagens naturais, seguindo os passos de contemporâneos europeus – William Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837) na Inglaterra, Caspar David Friedrich (1774-1840), na Alemanha – que, desde a primeira metade do século XIX, já representavam a natureza de forma mais abstrata e expressiva, em uma busca de pintar sentimentos (EISENMAN, 1994: 188), ou mais precisamente, o que as paisagens sugeriam à subjetividade dos que as retratavam.

Chocavam-se, dessa maneira, com os ditames acadêmicos da rígida hierarquia dos temas pictóricos. Substituíam o tradicional foco no homem idealizado pelo neoplatonismo do Renascimento, pelo foco na natureza. E manifestavam-se assim em oposição às paisagens insalubres e artificiais das cidades industriais modernas. Expressavam, em suas telas, o sentimento de paz e de familiaridade vivido em meio ao espaço natural habitado e habitável. *Floresta de Fontainebleau* (**Imagem 16**) ilustra o afirmado. Tratava-se de um manifesto artístico de recusa à nova ordem social e aos novos hábitos ditados pela sociedade burguesa urbana: *os pintores de Barbizon estudavam, de fato, a atitude psicológica do homem moderno frente à natureza* (ARGAN, 2001: 61).



Imagem 16. Floresta de Fontainebleau (*Forêt de Fontainebleau*), Jean-Baptiste C. Corot, 1846, óleo sobre tela, Museum of Fine Arts, Boston, 90,2 x 128,8 cm.

A tela *Floresta de Fontainebleau* (**Imagem 16**), pintada por Corot (1796–1875) e exposta no Salão de Paris de 1846, representou um marco para a carreira do pintor, pois os Salões raramente acolhiam paisagens de grande formato que não ilustrassem temas mitológicos ou históricos⁸⁷. Em julho do mesmo ano, Corot foi condecorado com o título honorífico de Cavaleiro da Ordem Nacional da Legião de Honra, em reconhecimento a sua importante contribuição ao desenvolvimento da pintura de paisagem⁸⁸. Evidenciava-se, portanto, uma maior flexibilidade no tocante a antigos postulados tradicionalmente impostos pela academia de arte francesa.

Ainda, a tecnologia da tinta em bisnagas de estanho, inventada em 1830 e industrializada na Inglaterra a partir de 1840, libertou o artista da pintura de ateliê e da preparação dos pigmentos, e permitiu que, tal como andarilho, realizasse pinturas ao ar livre (*en plein-air*). Ele carregava consigo cavalete, tubos de tinta de cores variadas, telas fabricadas industrialmente a partir de 1841⁸⁹ e, munido desses apetrechos, retratava os ambientes pelos quais passava. O ato de pintar a partir de estudos/esboços ou de modelos, submetidos à limitação da luminosidade do *Studio*, deixava de ser uma obrigatoriedade para se tornar uma opção (WHITE & WHITE, 1993: 83).

⁸⁷ Disponível em <https://collections.mfa.org/objects/31016/forest-of-fontainebleau?ctx=c73f5687-d0ab-47cb-9f1b-6a6285d1c4c1&idx=1>, acesso em 12/07/2020.

⁸⁸ Disponível em https://rehs.com/jean_baptiste_camille_corot.html?page=15&key=64, acesso em 12/07/2020.

⁸⁹ Vale ressaltar que a tecnologia inovadora das telas e das tintas fabricadas pela indústria popularizou a prática da pintura por amadores, desprovidos de habilidades artesanais exigidas desde a Antiguidade para a atividade em questão (WHITE & WHITE, 1993: 83).

François Millet, por exemplo, integrava o círculo dos pintores de Barbizon, muito embora não retratasse paisagens. Seu tema de predileção era a virtude moral e a nobreza do campesinato, que o pintor considerava ameaçado pelo desenvolvimento industrial desenfreado das grandes cidades francesas (ARGAN, 2001: 59-63). *A concepção de arte como experiência vivida* (*Ibid.*, *id.*: 59) e a intuição de que a cientificidade moderna aspirava dominar a natureza ao invés de conhecê-la pelo sentimento, destruindo a unidade pré-existente entre o homem e a natureza, pavimentaram as bases para a eclosão do movimento impressionista. Foi quando o tradicional mundo da arte francês sofreu seu mais duro golpe nos anos finais do século XIX.

Paris, a capital cultural mundial da época, concentrava a maior quantidade de *marchands* que, por sua vez, atendiam a uma rica clientela inclusive internacional. Além disso, o aumento da classe média francesa alargou o mercado interno de compra de obras artísticas no século XIX, especialmente durante o Segundo Império (WHITE & WHITE, 1993: 78). Pinturas ganharam tamanha notoriedade e importância junto ao público tanto de maior como de menor poder aquisitivo, ávido frequentador dos salões, que chegavam a ser alugadas por um período de até uma semana (*Ibid.*, *id.*: 79).⁹⁰

A cidade era ainda o maior centro de recrutamento de estudantes de arte e pinturas de artistas contemporâneos alcançavam altos preços, diferentemente de outras cidades europeias. Em Paris vigia o domínio dos critérios e da linguagem da crítica jornalística de arte, reforçando a noção das escolas de arte sobre a criatividade quanto às práticas da pintura, escultura e demais gêneros⁹¹ ditos artísticos.

Finalmente, o sistema acadêmico que pregava pela produtividade quantitativa de trabalhos artísticos – *o consumo já era uma realidade bem antes da revolução industrial e comercial iniciada no século XVIII* (ROCHE, 2000: 31) – e que cobrava a constante elevação dos padrões qualitativos, técnicos para a

⁹⁰ Definitivamente a arte, manifestada em qualquer gênero que fosse – visual, musical ou literário – seria, a partir de agora, a expressão disso que hoje chamado de criação. A afirmação de que algo era criativo passava a exigir uma comparação com os gêneros artísticos.

⁹¹ Quanto ao emprego do termo “gênero”, quer-se indicar que a noção de criatividade era bem mais ampla, pois ela envolvia não apenas as artes plásticas ou visuais, mas também a música, a literatura, o teatro, por exemplo. Mas a noção de criatividade ainda não havia alcançado os objetos industriais, muito embora estivesse em curso nesse sentido. Se hoje se afirma que algum objeto industrial é criativo, tal noção deve sua gênese ao século XIX.

consecução de tais objetos, também contribuiu para alçar Paris à posição maior de destaque na cena cultural.

A cidade como uma referência social difusa, muito mais ampla do que as minudências protocolares instituídas pelas escolas de arte, acumulava, portanto, todos os elementos necessários à emergência de um sistema baseado na estreita relação entre o negociador e o crítico de arte. Sem as condições anteriormente elencadas, os novos movimentos artísticos, não alinhados ao academicismo ainda reinante no decorrer do século XIX, provavelmente não teriam vencido a rejeição a que foram inicialmente submetidos (WHITE & WHITE, 1993: 76-77, 102). Foi o caso do Impressionismo.

O sucesso posteriormente alcançado pelos impressionistas atesta a emergência de uma nova cultura, de um novo sistema institucional possibilitado em parte graças aos avanços tecnológicos da época, tais como as tintas vendidas em bisnagas de estanho, telas pré-fabricadas e o surgimento de uma nova concepção de artista, ainda que seus componentes tenham orientado suas ambições, atitudes e carreiras mais em conformidade com o tradicional sistema acadêmico do que segundo um espírito de inovação e rebeldia. A mudança de estilo, ou a radical mudança de gosto, implementada pelo movimento impressionista pode ser associada às transformações que se apresentavam no sistema de treinamento de artistas, nos hábitos de trabalho e na distribuição de prêmios e de suporte financeiro (WHITE & WHITE, 1993: 111-112).

Paris, a cidade da vida moderna (CLARK, 2004: *passim*), foi uma espécie de amálgama que conseguiu reunir os valores de autonomia pessoal e de originalidade criativa, ou iniciativa experimental, em voga entre os artistas do Romantismo europeu do início do século XIX. Eles adotaram posturas que reforçavam a concepção da genialidade imaginativa artística, mas se distanciaram cada vez mais de sua origem social, o povo, e, sobretudo, se afastavam do modo de produção baseado no trabalho artesanal, que era coletivo, realizado em ateliês e que se comparado ao trabalho individual, produzia mais coesão entre as pessoas e era mais próximo ao valor de uso dos artefatos industriais.

Os artistas do Romantismo foram agentes sociais importantíssimos, com disposição ou capacidade para a criação, isto é, com potencial para conter, acomodar, idealizar, coordenar e realizar projetos, serviços ou negócios, iniciativas fundamentais para a vida moderna nas cidades industriais. E atuaram

como garantidores de uma noção necessária para implantação das mudanças nas estruturas sociais já existentes, envolvendo inovação incremental e os riscos que elas reclamavam, ou seja, criatividade. O conjunto de acontecimentos típicos de uma sociedade afeita à “vida moderna” das cidades industriais, que incluía linhas de transporte inovadoras para a época (trem a vapor, ônibus, bondes), gás em todos os andares e às vezes água encanada, mas com dispositivos de recolhimento e tratamento de águas servidas, influenciava a nova geração de pintores do final do século em questão (CLARK, 2004: *passim*).

Como antes descrito, a burguesia francesa ascendia material e culturalmente desde o século XVIII, consolidando sua posição de predominância no século XIX não apenas nesses dois campos, mas também se armando com poder governamental. A revolução de 1848 foi crucial para concentrar o mando das decisões políticas e econômicas nas mãos de Napoleão III e de uma elite de linhagem aristocrática e burguesa. Os artistas, majoritariamente originários da classe burguesa, mas não aristocrática, sentiam-se, desde a segunda metade do século XVIII, *excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas* (ARGAN, 2001: 17). As transformações promovidas pela tecnologia industrial seriam responsáveis por se conferir, no progredir do tempo, menor relevância às técnicas refinadas e individuais do artesanato, alterando consequentemente também as estruturas e a finalidade da arte, que compartilhava com a produção artesanal dos mesmos valores (*Ibid., id.:* 14). Finalmente, as hordas de camponeses, desanimados com maus resultados nas colheitas, migravam em massa para as cidades, onde as indústrias se desenvolviam, mas não o suficientemente rápido, sendo-lhes impossível, portanto, absorver a totalidade da mão de obra disponível (WHITE & WHITE, 1993: 77).

Diz-se comumente que o artista do século XIX, classe de profissionais encarregados da produção de bens criativos, experimentava uma crise de ordem cultural, reflexo das turbulências da esfera pública (EISENMAN, 1994: 189), mas raramente tem-se a clareza do que foi essa crise cultural, ou dos impactos sociais que provocou. Enquanto o artista ou criador romântico se percebia como elemento importante no discurso político, ético e moral, sua expressão criadora aprofundava ainda mais o vazio que o separava do povo, considerado “simpório”, intelectualmente raso (*Ibid., id.: id.*). Este mesmo artista, finalmente liberto da estrutura de mecenato que o havia acorrentado desde o Renascimento, via-se,

entretanto, escravizado a um mercado de trabalho marcadamente simpático aos valores de especulação comercial e que ele considerava vulgar e instável, dominado por um público burguês. A classe profissional em questão desconhecia os novos valores e a moral que deveriam ser abordados em seus trabalhos. Refugiava-se, porém, na teoria desenvolvida por Ruskin de que o artista devia representar em seus trabalhos as verdades essenciais da sociedade e não somente a aparência da natureza (*Ibid., id.:* 188-189). Tratava-se, logo, da discussão de um tema político que não era propriamente estético, mas de responsabilidade moral e ética que pretensamente cabia aos criadores, aliada à concepção romântica da arte como instrumento para a submissão das pessoas à moralidade, garantidora de liberdade (*Ibid., id.:* 189). Finalmente, esses profissionais sentiam-se desorientados quanto ao critério adotável para medir seu próprio sucesso ou fracasso profissional (*Ibid., id.:* *id.*).

A retomada política e econômica pela elite aristocrática e burguesa na França após a revolução de 1848 acabou servindo de mote para que alguns artistas se posicionassem contrariamente à realidade que se instaurava. Os mais tarde denominados artistas de vanguarda (*Avant-Garde*) se aplicaram na realização de trabalhos que ambiciosamente instigavam ao debate político e ao consenso público. Tal postura se manteve após 1870, com declínio e a queda do Segundo Império (*Ibid., id.:* 190).

Os pintores impressionistas, movidos inicialmente por motivações individuais e interesses diversos, não almejavam para si qualquer papel político ou de maior relevância social, mas sim autonomia profissional (*Ibid., id.:* *id.*). Muito embora desprezassem de uma maneira geral os valores burgueses de sua época, eles raramente se dispuseram a retratar em seus trabalhos a precariedade da vida da população trabalhadora recentemente deslocada da zona rural para a urbe. A pintura impressionista normalmente se abstinha da denúncia da desigualdade social e das aflições inerentes ao seu momento histórico, sendo por esse motivo alvo de repetidas críticas capitaneadas por Émile Zola a partir de 1880 (BROOKNER, 1971: n.p).⁹² Atrélava-se principalmente aos temas da rápida

⁹² *Conversely, it was becoming clear to Zola that although Monet might be able to capture the picturesque aspect of the Gare Saint-Lazare, he was in no way able, or even anxious, to convey the crippling strain of the man in charge of the train.*

transformação das cidades promovidas pelas novas tecnologias, ou das paisagens naturais tratadas segundo a percepção e a sensação individual do artista em um dado momento ou, finalmente, ao retrato da burguesia urbana, às festas populares e às frivolidades da época. O Impressionismo rejeitava, dessa maneira, o repertório de temas clássicos, culturais e religiosos que tradicionalmente informavam pinturas e esculturas do passado.

Os integrantes do movimento agruparam-se entre 1860 e 1870 em Paris, realizando a primeira exposição pública em 1874, seguida pelas dos anos de 1877, 1878, 1880, 1881. Todas foram alvo de deboche e de incompreensão por parte da crítica especializada e do público. Como é de conhecimento notório, o próprio nome adotado pelo grupo inspirou-se em insulto feito pela crítica de arte da época à famosa tela *Impression, Soleil levant*⁹³ de Monet.

A historiografia da arte costuma considerar o movimento impressionista como o marco da ruptura dos laços com as teorias e práticas de produção criativa ditadas até então pelas academias europeias de arte. Em realidade, o Impressionismo configura-se muito mais como um resultado do que propriamente o início dessa imensa transformação. O que ocorreu de fato foi uma radical modificação nas disposições sociais (*habitus*) que alteraram a cultura como um todo, mas em especial o seu regime de visualidade e, por essa razão, o movimento impressionista é resultado e não uma causa tida como esteio da criação moderna. Este movimento artístico, normalmente empregado como exemplo para explicar que os artistas são homens e mulheres dotados de uma natureza especial ou criadora, e que se batem naturalmente contra noções antigas que necessariamente precisam ser substituídas, noções com as quais o presente estudo não compactua, foi o resultado da enorme transformação cultural que aconteceu desde o final do século XVIII até o início do século XX. O advento de uma forma de representação gráfica produzida de modo mecânico e industrial, a fotografia, inspirou as desmaterializações pictóricas impressionistas, criadas por meio do uso das cores, e que devem ser entendidas como a comprovação do fim de uma cosmologia de representação calcada apenas no olho do observador (CRARY, 2012: *passim*). Por

Tradução livre: Por outro lado, estava ficando claro para Zola que, embora Monet pudesse ser capaz de capturar o aspecto pitoresco da Gare Saint-Lazare, ele não era de forma alguma capaz, ou mesmo ansioso, de transmitir a tensão paralisante do homem encarregado do trem.

⁹³ Impressão ao sol nascente.

isso tais pintores passaram a ser o centro de uma grande discussão sobre a questão da representação chamada de realista, a fim de redefinir sua essência e finalidade. Se para Cézanne a definição desta essência exigia o reexame da história da pintura, para Monet, por exemplo, tal descoberta passava pela análise das possibilidades técnicas (ARGAN, 2001: 75-76). Embora os componentes do movimento guardassem motivações e interesses diversos, eles convergiam quanto à finalidade de *demonstrar que a realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras (Ibid., id.: 76)*. Tratava-se, portanto, de considerar um novo regime de percepção visual oriundo de uma nova cultura, de *uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico (Ibid., id.: id.)*. Logo, os mecanismos racionais de origem na geometria, tal como aqueles que foram empregados pelos artistas ou criadores desde o Renascimento e que culminaram em um modo industrial de apreensão mecânica da realidade, a máquina fotográfica, foram identificados como processos que não poderiam eliminar a subjetiva manufatura do quadro. Os impressionistas perscrutavam sobre *o caráter e a função possíveis da arte em uma época científica*, e em como torná-la uma técnica rigorosa, tal qual a técnica industrial (*Ibid., id.: id.*).

Em resumo, Paris foi o centro de riqueza e de mecenato artístico, tornando-se a capital das artes na Europa, quiçá mundial, durante o século XIX (WHITE & WHITE, 1993: 08, 10, 16). Os objetos de criação, produzidos em conformidade com a antiga noção pregada inicialmente pela academia real de arte francesa, eram majoritariamente destinados à rica clientela abonada pelos recursos advindos da sociedade industrial. Porém, como disposto nas linhas acima, tal noção passava a ser motivo de inconformismo por parte de alguns teóricos e artistas da segunda metade e do final do século XIX, que observando o desenvolvimento da estratificação social entre burgueses e proletários, se perguntavam por qual motivo a arte, e a criação de um modo geral, ainda aparentava valores estéticos aristocráticos, ou se assemelhava a um antigo regime de visualidade centrada no olho humano, ou seja, na racionalização e na unidade estabelecida pela perspectiva e pela tradição de representar apenas uma ação para cada espaço pictórico, a unidade de espaço e tempo.

A “arte moderna” que nascia da cultura artística iluminista e que foi também o resultado de uma nova cultura e de um novo regime de visualidade, tinha por fundamentos outra inclinação, muito mais ampla: *a recusa da retórica figurativa barroca e da função comemorativa tradicional da figuração alegórica e histórica-religiosa*; a busca por *uma lógica da representação formal e de uma funcionalidade puramente social da arte*, que exigiriam por conseguinte o desenvolvimento de gêneros mais apropriados a analisar a realidade natural (paisagem) e a realidade social (retrato); e finalmente a *autonomia e especialização profissional dos artistas* (ARGAN, 2001: 38).

Se até então se fez referência ao cenário de produção de cultura material⁹⁴ na França, tendo-se por foco as artes plásticas, passa-se agora a uma breve abordagem do que se passava na Grã-Bretanha e na Alemanha também a partir da segunda metade do século XIX. Em ambos os países persistiam antigas imposições estéticas, apesar da substancial transformação da ordem econômica e social que eram questionadas.

A relevância das teorias artísticas aí desenvolvidas com o fim de subverter cânones do passado, dando origem ao surgimento da práxis do *design* como técnica coadjuvante da indústria de produção de massa e pretensamente mais criativa, justifica a atenção dedicada ao tema nessa fase final do presente capítulo e no próximo, então de maneira mais aprofundada.

Nesse momento de câmbio cultural na Grã-Bretanha, John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) refletiam sobre o distanciamento que a arte havia adquirido em relação à população em geral e consideravam que os processos produtivos industriais, e, conseqüentemente, a configuração dos objetos industriais, estavam distanciados das regras artísticas. Ambos responsabilizavam as máquinas pela falta de beleza dos objetos industriais, advogando como solução um processo de fabricação de acordo com os cânones pronados pela *Royal Academy* (Academia Real), meia irmã da *Académie de France* (Academia da França).

⁹⁴ O conceito de cultura material, difundido principalmente por antropólogos, arqueólogos e historiadores, supera finalmente a dicotomia que opõe os produtos da mão ou da máquina aos do intelecto, ao entender que ambos são artefatos, pois resultantes do trabalho humano. *os produtos da actividade técnica humana devem ser sempre considerados feitos de “vida material”, ou melhor: de cultura (ou civilização) material. Ideia que Braudel definiu assim: “A vida material são os homens e as coisas, as coisas e os homens”* (MALDONADO, 1999: 17-18).

Almejavam ainda promover uma reforma que amenizasse problemas sociais e trabalhistas decorrentes do então recente modo de produção industrial em massa. Acreditavam que a felicidade do trabalhador era requisito essencial para que produzisse coisas bonitas. Segundo Ruskin, o trabalhador, dotado da habilidade, deveria tornar-se também artista. Para tanto, havia de ser educado nos sentimentos e na experiência da prática artística (TRIGGS, 2009: 08). Baseados na noção romântica ou idealista da arte, centrada em si mesma como ferramenta para a supressão das restrições existenciais humanas, Ruskin e Morris reforçavam que o exercício profissional criativo ético somente poderia nascer de uma sociedade moralmente justa.⁹⁵ Para eles, segundo a noção idealista que defendiam, a arte era genericamente libertadora. Bastaria a sua prática, pelo artista criativo, para que a sociedade se libertasse de suas estruturas sociais conservadoras.

O presente estudo não compactua com a visão romântica da arte acima, pois entende que não há diferença fundamental entre o denominado trabalho do artista e o trabalho de qualquer outro trabalhador. Ambos são igualmente criativos, seja ele trabalho manual ou artesanal, seja ele o trabalho com auxílio de máquina. Após a Revolução Industrial, a implantação do modo de produção capitalista pleno, por meio da divisão do trabalho e do emprego das máquinas, perverteu inúmeras formas de trabalho, incluindo a do artista. Se o trabalho continua sendo libertador e produtor da riqueza das nações, seus resultados não se voltam para quem efetivamente se ocupa de realizá-los, o trabalhador.

No comentário abaixo a respeito da Bauhaus, porém igualmente pertinente quanto aos projetos de Ruskin e de Morris para a prática criativa que desejavam, guardadas as devidas proporções no tocante à cultura corporativa, intensificada no decorrer do século XX, Lupton (2008: 06) resume:

Nosso espanto com seus esforços para renovar o potencial formal e social do design é temperado pela sensação de que muitos caminhos férteis foram oferecidos, mas não perseguidos, e de que muitas idéias de vanguarda foram neutralizadas pela cultura corporativa que acabaram servindo.

A competitividade internacional resultante da industrialização atingiu sua manifestação mais visível nas exposições mundiais. *Elas se constituíram na maior praça de trocas para ideias criativas, porque cada país se fazia representar nas exposições mundiais pela elite de seus criadores* (SCHNEIDER, 2010:16). A

⁹⁵ https://www.metmuseum.org/toah/hd/dsrf/hd_dsrf.htm, acesso em 27/07/2020.

Grande Exposição Internacional de Trabalhos Industriais de Todas as Nações (*The Great Exhibition of the Work of Industry of all Nations*), organizada em 1851 (PEVSNER, 1980: 51), é considerada a primeira feira mundial de produtos manufaturados e industrializados, cujo intuito era divulgar e promover as novas tecnologias da Era Vitoriana, organizada pelo Príncipe Albert da Inglaterra e por Henry Cole (também conhecido como Felix Summerly), servidor público e educador inglês, defensor da ideia de arte aplicada à indústria⁹⁶. Realizada no Palácio de Cristal, prédio em ferro e vidro construído especificamente para o evento, no Hyde Park de Londres, contou com mais de cem mil objetos, agrupados segundo quatro categorias: indústria, manufatura, belas artes e matéria prima⁹⁷. Cerca de seis milhões de pessoas percorram os pavilhões da exposição entre os dias 01 de maio e 11 de outubro deste mesmo ano, conhecendo produtos de vinte e cinco países expositores.

Se o evento simbolizou para alguns o poderio da Inglaterra vitoriana, marcadamente da sua indústria e tecnologia, ou o despertar de uma nova ordem econômica mundial, capitalista e ainda eurocêntrica, hierarquizada segundo os diferentes estágios de desenvolvimento industrial alcançados pelos países⁹⁸, ele também se revelou útil aos apelos de Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), John Ruskin e de William Morris que, influenciados pelo Romantismo nas artes⁹⁹, criticavam o desenvolvimento industrial capitalista e pregavam a favor da retomada das relações de trabalho e da produção manufatureira do período medieval, em oposição à divisão do trabalho e às dinâmicas sociais da época (MATIAS, 2014: 102) – *a qualidade do objeto fabricado deveria refletir tanto a*

⁹⁶ <https://www.britannica.com/biography/Henry-Cole>, acesso em 27/07/2020.

⁹⁷ <https://londonist.com/london/history/1851-great-exhibition>, acesso em 27/07/2020.

⁹⁸ *Pedro de Alcântara Lisboa, um brasileiro sócio efetivo da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, declarou que a Exposição Universal de Londres devia ser assinalada como um marco na história das relações internacionais. “Fechadas as portas de Jano” (isto é, em tempos de paz), as nações exibiam armas e munições para um novo combate, excitadas por um novo gênero de pólvora, a concorrência. (O Auxiliador da Indústria Nacional, setembro de 1851, <http://memoria.bn.br/DocReader/302295/8071>), Fonte: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/exposicao-universal-londres-1851-palacio-cristal>, acesso em 26/07/2020.*

⁹⁹ A teoria do Romantismo nas artes, desenvolvida entre a metade do século XVIII e meados do século XIX, portanto dentro do contexto histórico da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, se baseia na filosofia rousseauiana da natureza humana como pura, porém corrompida pela sociedade e pela cultura. Daí poder-se explicar a exaltação romântica ao indivíduo e às suas paixões, à natureza ou à nostalgia ao período medieval gótico europeu no qual a vida teria sido supostamente mais simples e as relações sociais mais justas. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3640/romantismo>, acesso em 26/07/2020.

unidade de projeto e execução quanto o bem estar do trabalhador (DENIS, 2000: 71, *apud Ibid, id.:* 103) – como para comprovar a por eles alegada falta de apuro estético infringida aos objetos industriais – *A qualidade estética dos produtos era horrorosa. Houve alguns visitantes dotados de sensibilidade que o notaram, e logo surgiram na Inglaterra e em outros países debates sobre as razões de um fracasso tão patente* (PEVSNER, 1980: 51).

Mas a vertente teórica acima não era unânime e algumas vozes contrárias se manifestavam em prol da funcionalidade da prática dos artesãos, que consideravam mais criativos do que aqueles que haviam tido como formação os preceitos acadêmicos. Enfim, rechaçavam o encapsulamento do profissional criativo no elemento puramente estético, de acordo com as regras escolásticas do passado. Não obstante a discordância neste aspecto, foi unânime a importância conferida à forma como garantidora do sucesso do produto nacional industrializado, tanto em âmbito interno como no mercado internacional (SCHNEIDER, 2010:16).

A aquarela (**Imagem 17**), pintada pelo artista belga Louis Haghe (1806-85), em 1851, retrata a Sala Medieval projetada por Pugin para a Grande Exposição Universal de 1851. O arquiteto e decorador de interiores inglês, contemporâneo de Ruskin e Morris, exaltou a arte, a arquitetura e a religiosidade medievais revisitando o estilo gótico europeu. Pugin decorou o ambiente com mobiliário fruto da reinterpretação daquele que tipicamente era encontrado nas igrejas góticas europeias e segundo a técnica de produção vigente no século XIX, acrescentando imponentes candelabros de altar em metal e esculturas de iconografia tradicional cristã, como por exemplo, a Virgem com o Menino. Sabe-se que o arquiteto gozava de posição de destaque dentro da Igreja Católica inglesa, tendo sido contratado para o projeto de construção da Catedral de St. Chad, em Birmingham, e da Catedral de St. George, em Southwark¹⁰⁰. A Igreja Católica Romana buscava retomar sua importância face ao Anglicanismo, vertente da Reforma Protestante em solo inglês.

¹⁰⁰ Fonte: <https://www.britannica.com/biography/A-W-N-Pug>, acesso em 27/07/2020.



Imagem 17 – Sala Medieval, Grande Exposição Universal. Hughe, aquarela sobre papel, 34,3 x 48,6cm, Royal Collection Trust (UK).

As ideias de Pugin, Ruskin e Morris de revalorização da arte e do trabalho artesanal na Inglaterra industrial, que idealisticamente criticavam a máquina e se inspiravam no modo de produção medieval, eram sugeridas como solução contra os horrores estéticos que alegavam informar os objetos industriais. Que fique claro também que o debate acerca da pretensa superioridade da prática da arte em relação à prática artesanal voltou à cena com Ruskin, que rogava pela supressão da *separação entre o trabalho manual e o intelectual no processo produtivo* (AMARAL, 2005:28).

O ano de 1860 é considerado como marco inicial do Movimento de Artes e Ofícios (*Arts and Crafts Movement*), quando William Morris construiu e mobiliou, nos arredores de Londres (Bexleyheath), a Casa Vermelha (*Red House*), projetada por Philip Webb. Entretanto, a teoria que o fundamentava foi semeada antes, com a publicação de *Economia Política da Arte*, em 1857, compilação de conferências ministradas por Ruskin neste mesmo ano, mais especificamente, *A Joy Forever* (Uma Alergia Eterna, tradução nossa), em que falava abertamente a cerca de temas sociais. Enfim, Ruskin, aliava esteticismo e reforma social, na tentativa de introduzir arte no cotidiano também da parcela menos abastada da sociedade, concepção desconhecida dos antigos regimes monárquicos europeus. Lembra-se aqui que arte, para o autor, era trabalho, já que ele comungava, com os

economistas políticos de seu século, que o trabalho, a práxis, era o verdadeiro fundamento da riqueza das nações (CIPINIUK, 2014: *passim*)¹⁰¹.

Ruskin fora influenciado também pelo medievalista Augustus W. Northmore Pugin (1812-1852) que defendia a superioridade das criações do passado realizada pelos artesãos, em comparação às de seu tempo, produzidas com o auxílio das máquinas. Ambos elogiavam o alto padrão do artesanato medieval e o modo de organização do trabalho pelas guildas, embora não percebessem que as corporações, produtos das práticas profissionais dos trabalhadores especializados do antigo modo de produção, não resistiriam ao capitalismo.¹⁰²

O motor do movimento, como o nome indica, residia na associação entre arte e trabalho (TRIGGS, 2009: 07-08). Evidencia-se, portanto, o verdadeiro fascínio do grupo pela noção do trabalho como ferramenta operatória da liberdade do homem. Porém, havia o desconhecimento da real situação do trabalhador no modo de produção capitalista. A noção burguesa do trabalho se opunha à decadência do Antigo Regime. O burguês, diferentemente do aristocrata da corte, valorizava o trabalho. A burguesia, vitoriosa, propunha uma nova ordem social fundada na ética do trabalho. Na prática, o trabalhador era compreendido apenas como força de trabalho muscular, constrito de manifestar-se contrariamente.

A expressão *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios) derivou da chamada *Arts and Crafts Exhibition Society* (Sociedade para Exposições de Artes e Ofícios), fundada em 1888¹⁰³, com a finalidade de promover exposições em separado da Academia Real, a academia de artes de Londres. Seus membros mais proeminentes foram Walter Crane (1845-1915), Charles Robert Ashbee (1863-1942), Thomas James Cobden-Sanderson (1840-1922) e William Morris. Ruskin já sugerira sua criação desde 1878. A associação foi conhecida primeiramente como *The Combined Arts* (Artes Combinadas), mas, mais tarde, adotou o nome de *Arts and Crafts*. Mesma realidade experimentada pelos impressionistas nos Salões de Paris, os artistas que

¹⁰¹ Ruskin não percebia, contudo, que esta associação se verificaria inútil no capitalismo.

¹⁰² Foi necessária a instituição de novas formas de organização social, como os sindicatos dos trabalhadores da indústria, para a defesa de direitos mais humanizados face ao sistema de produção capitalista. Se o artesão do passado organizava-se por especialidade, o operário das fábricas não possuía especialidade alguma. *Em larga escala, o trabalho que dependia das habilidades artesanais foi reduzido à manipulação mecânica de aparelhos e máquinas. A força de trabalho transformava-se em mercadoria comercializada no mercado de trabalho industrial* (SCHNEIDER, 2010:28).

¹⁰³ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>, acesso em 27/07/2020.

trabalhavam nos ramos da arte decorativa e aplicada não obtinham o reconhecimento da mencionada academia inglesa e precisaram criar seu próprio evento expositivo para a divulgação de seus trabalhos. A cada ano, as exposições da sociedade atingiam maior público e importância. O renascimento moderno do artesanato, ou a valorização do trabalho manual em contraposição ao uso da máquina, era, logo, evidente. Além das exposições, o grupo publicou diversos ensaios sobre artesanato e técnicas das artes aplicadas, expressando o entendimento de que a raiz, a base de toda arte era o artesanato (*Ibid.*, *id.*: 69). Fica clara a ênfase idealista conferida ao artesanato, por considerar que o trabalho realizado com máquinas prescindia da iniciativa dos trabalhadores¹⁰⁴.

As ideias do movimento em tela serviram como fundação teórica para iniciativas artísticas outras, desde o final do século XIX às primeiras décadas do século XX, não apenas na Grã-Bretanha. Entre os anos de 1890 e 1914, surgiram movimentos europeus que, influenciados pela ênfase dada por Morris à qualidade do produto, pregavam pela reforma das artes e do artesanato. Tratam-se do *Art-Nouveau* (Arte-Nova) franco-belga, do *Modern Style* (Estilo Moderno) na Inglaterra, do *Secession* ou *Sezessionstil* (Secessão Vienense) na Áustria, do Modernismo na Espanha e do *Jugendstil* (Estilo Novo) na Alemanha. O último, encabeçado pela chamada colônia de artistas de Mathildenhöhe, Darmstadt, fundada em 1899, guardava relações estreitas também com os movimentos franco-belga e vienense mencionados. Peter Behrens integrava este grupo alemão de vanguarda e viria a ser figura expoente do *Deutscher Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos ou Federação Alemã de Ofícios ou, ainda, Federação Alemã do Trabalho), conjuntamente com Walter Gropius.

O interesse deste trabalho restringe-se à influência do movimento na Alemanha, berço da *Bauhaus*, objeto de estudo do próximo capítulo. Este país se deixou convencer pelas teorias que justificavam a inclusão da arte como trabalho, ou em sua noção criativa ou transformadora, promotora da beleza, agora mais flexível, na rotina diária das pessoas, como forma de melhorar suas vidas.

Diferentemente do movimento *Arts and Crafts* inglês, entretanto, os alemães não rejeitaram totalmente a modernidade no que dizia respeito à parceria trabalho

¹⁰⁴ Embora curiosa, tal visão é recorrente na atualidade. Pense-se nas novas tecnologias digitais aplicadas à indústria, que cogitam eliminar a participação dos trabalhadores, e possibilitar que decisões vindas de cima sejam acatadas indistintamente.

– máquina e, portanto, não se voltaram contra a indústria, mas propuseram, a título de estratégia nacional, aliá-la à produção tida como artística¹⁰⁵, com fins de desenvolver um diferencial para o produto alemão, tornando-o mais competitivo frente aos similares ingleses ou norte-americanos. Recorreram, assim,

[...] a formas do passado germânico, o que se explica pelo fato de que, ao longo do século XIX, a atmosfera de nacionalismo pulsava em toda a Europa. Na segunda metade do século, pós crítica ao historicismo¹⁰⁶, os movimentos buscaram formas de expressar a modernidade, e o passado na fundação das culturas foi uma das alternativas. O vernacular e a natureza estilizada passaram a tema (ARAGÃO, 2019)¹⁰⁷.

Complementa-se como fator externo, real motor do câmbio dos estilos artísticos que se origina nas práticas e relações sociais, além do nacionalismo reinante à época, a noção da arte como trabalho criativo. Isto explica o porquê da volta aos temas vernaculares ou folclóricos, temas nacionais na Alemanha. A sociedade burguesa alemã buscava um modelo simbólico que correspondesse à nova ordem social industrial, mas que, concomitantemente, ressaltasse os mitos fundacionais de sua cultura: *Feitos culturais do passado gozavam, pois, de maior prioridade que os esforços por criar formas artísticas novas, correspondentes ao seu tempo* (SCHNEIDER, 2010: 19).

A busca pela singularidade da cultura germânica foi ainda uma espécie de resposta à Europa ocidental, ao recorrer aos mitos do setentrião brumoso como uma razão de ser. De fato, a busca era por algo que se opusesse aos mitos mediterrâneos, ou pelo menos típicos do ocidente europeu.

Nesse sentido, foi fundada em Munique, em 1907, o *Deutscher Werkbund* (DWB), herdeiro do *Jugendstil* no campo das artes aplicadas¹⁰⁸, verdadeira confirmação de aspirações que remontavam ao tempo da colônia de artistas de Mathildenhöhe, Darmstadt.¹⁰⁹ O *Deutscher Werkbund* era partidário, dessa maneira, do emprego das artes aplicadas à indústria para fins de ornamentação de

¹⁰⁵ Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/1907-fundação-do-deutscher-werkbund/a-3143195>, acesso em 27/07/2020.

¹⁰⁶ A palavra “*historicismo*” refere-se, entre outras coisas, a uma tendência generalizada de readotar estilos de períodos culturais do passado. O *historicismo*, no sentido mais concreto, foi uma corrente do século XIX que perdurou até o fim da Primeira Guerra Mundial (SCHNEIDER, 2010: 19).

¹⁰⁷ Fonte: comentários da Professora Irina Aragão, integrante da banca, quando do exame de qualificação de doutorado em 28/11/2019.

¹⁰⁸ Fonte: <https://www.hisour.com/pt/jugendstil-33620/>, acesso em 10/08/2020.

¹⁰⁹ Fonte: <https://www.museumderdinge.de/institution/historisches-kernthema/werkbund-und-jugendstil>, acesso em 10/08/2020.

ambientes e de objetos de uso diário. Pregava a favor de uma reforma cultural e econômica cujos reflexos seriam principalmente visíveis nas áreas da indústria, da arquitetura e dos interiores residenciais. Afirmava que a arte deveria deixar de ser monopólio de galerias e museus para se popularizar nas moradias da população de todos os estratos sociais e nos objetos de uso cotidiano produzidos pela indústria. Defendia assim a associação entre arte e indústria, cujo resultado seria a produção em massa de produtos de boa qualidade, funcionais e sustentáveis e a educação estética dos indivíduos. Buscava redefinir a interação até então existente entre a arte aplicada à indústria, a produção, a distribuição e o consumo de bens.¹¹⁰ Embora o projeto fosse ambicioso e inovador, sua concepção artística ainda empregava largamente os cânones estilísticos do passado, inspirada em motivos da natureza e em estilos históricos, portanto não conseguiu alcançar os objetivos que propunha, culminando apenas em “vestir” ou decorar prédios de arquitetura ou objetos industriais.

A instituição acima atingiu seu ponto culminante com a criação da *Staatliches Bauhaus* (Casa Estatal de Construção) em 1919. Esta escola, fundada por Walter Gropius, desenvolveu o conceito de desenho industrial, apoiada em novas matrizes estilísticas, como detalhado no próximo capítulo, e na racionalização e redução dos custos de produção para atender a indústria. Enfim, tratava-se do recurso a um novo regime de visualidade, a uma nova cultura visual que acreditava que o considerado belo ou criativo deveria circular fora dos ambientes tradicionalmente destinados a ele. A Bauhaus tinha também como um dos objetivos, em seus primórdios, estabelecer um novo método de ensino da prática da arte, baseado, mas não idêntico, àquele empregado pelas antigas oficinas de artes e ofícios, voltado para a formação de profissionais criativos, porém, agora, para o trabalho no processo produtivo industrial. Os assuntos em pauta, primordiais ao desenvolvimento da tese que ora se apresenta, serão pormenorizadamente tratados no capítulo a seguir.

¹¹⁰Fonte: <https://www.museumderdinge.de/institution/historisches-kernthema>, acesso em 10/08/2020.

6. A prática da arte e a prática do design: entrelaces

Não sem alguma discussão dentro do Campo do *Design*, pode-se afirmar que existe uma associação histórica direta entre a sua prática e a prática das artes. É fato já explorado nos capítulos prévios que a industrialização, a partir do século XVIII, mecanizou práticas manuais e implementou uma radical divisão do trabalho, suprimindo a polivalência característica do labor artesanal ou do dito artístico. Este fenômeno de natureza econômica culminou por cindir a unidade projeto – execução típica da produção artesanal. Nascia, dessa maneira, a moderna atividade de projeto de produtos, realizada por “*projetistas*” ou “*fazedores de amostras*” (também chamados de “*desenhistas*” ou “*modeladores*”) que eram formados em parte, nas escolas de desenho ou de arte, ou obtinham seus juízos de gosto no entorno das academias de arte. Por volta de 1800, o trabalho de projetista tornou-se uma profissão independente (SCHNEIDER, 2010: 16). O presente capítulo esmiúça o tema para, com o que já se expôs nos capítulos anteriores, ressaltar a estreiteza do vínculo histórico direto que liga as práxis da arte e do *design*.

Embora cientes do debate que se coloca em sede doutrinária quanto ao momento de origem da prática do *design*, defende-se aqui ser esta uma prática social, decorrente do modo de produção capitalista, de perfil contemporâneo toyotista¹¹¹.

Esclarece-se, a fim de evitar confusão, que há duas acepções do termo *design*, cada qual correspondente a um momento histórico distinto. A primeira seria o termo *design* tido como projeto e, nesse caso, seu surgimento remontaria à

¹¹¹ A busca constante do empresário por controlar os gastos envolvidos na produção e o processo de trabalho, a fim de aumentar produtividade e retorno financeiro, resultou no surgimento de diferentes modelos de produção industrial no século XX. São eles: fordismo e taylorismo norte-americanos implementados inicialmente na indústria automobilística a partir de 1903, toyotismo japonês após 1950 e volvismo, desde 1960. O toyotismo tem por característica a reestruturação produtiva como resposta à crise do sistema de acumulação taylorista-fordista. Trata-se de um modelo que prestigia o individualismo exacerbado, recorre à tecnologia avançada para os fins de organização produtiva, vela pela gestão e controle do trabalho, emprega uma estrutura produtiva flexibilizada, luta pela redução do tempo de produção e de distribuição (*just in time*), visa a minimização de estoques (MATIAS, 2014: 84-86).

renascença italiana (VIAL, 2015: 13). O segundo sentido do termo, e ao qual a presente pesquisa se afilia, o entende como uma criação industrial do século XX, dependente da institucionalização do desenho industrial ao longo do mesmo século. O desenho industrial, forma recente do projeto de concepção, antecedeu aquilo que, nas décadas finais do século XX, passou a se chamar de *design* ou de *design* industrial (VIAL, 2014: 22).¹¹² No mesmo sentido se posiciona Milene Cara (2008: 30), ou seja, segundo o entendimento de que a noção de *design* resulta da transição da noção de uma atividade precursora que, no Brasil, era chamada de desenho industrial.

Sobre o desenho industrial, trata-se de:

[...] *um processo de criação, invenção e definição separado dos meios de produção, [...] vinculado especificamente ao desenvolvimento da industrialização e mecanização que começou com a Revolução Industrial na Inglaterra em torno de 1770, [...] (HESKETT, 1980: 10, tradução nossa).*

Adrian Forty, em referência aos modeladores da indústria de cerâmicas de Wedgwood, na Inglaterra do século XVIII, explica que a atividade que praticavam muito se assemelhava à que hoje recebe o nome de *design*: *Na década de 1750, a modelagem não somente foi reconhecida como uma atividade separada, como também havia indivíduos descritos como modeladores cuja única tarefa era fazer protótipos para servir de base aos outros artífices (FORTY, 2007:50).*

No intuito de se oferecer um maior aprofundamento ao assunto, porém rejeitando-se aqui o enquadramento dos mesmos como resultantes da prática de *design*, necessariamente associada à indústria e ao modo de produção capitalista, faz-se menção ao entendimento de parte da doutrina que o define como *a elaboração de projetos para produção em série de objetos por meios mecânicos*. Ora, sabe-se que desde a Antiguidade Clássica Greco-Romana já eram empregados meios mecânicos para a produção seriada de cerâmicas, vidros e para a fundição de metais, assim como desde o século XV a técnica da imprensa com tipos móveis permitiu a reprodução em escala maior de textos e livros (DENIS, 2000: 17). Nos exemplos supracitados, há indubitavelmente produção de maneira

¹¹² Vial (2014: 22) cita ainda uma terceira acepção possível para o termo *design*, qual seja, a reunião de todas as novas formas de *design* que surgiram após 1980 e que não poderiam, segundo ele, ser reduzidas ao desenho industrial. Exemplos seriam o *eco-design*, o *design* de interação, o *design* de serviços, o *co-design*, o *design* social.

padronizada e em escala considerável para o período, e no caso específico da imprensa, atesta-se inclusive a separação entre as etapas projetual e de execução.

Ainda associando o termo *design* a elaboração de projetos, outros creditam, como já explicitado, o nascimento da atividade ao Renascimento italiano do século XV, quando a ideia de projeto como o ato de prever/pensar/calcular antes o que será fabricado, construído depois, surgiu e foi posta em realidade. Trata-se da defesa da noção de que existiria uma etapa intelectual e moralmente superior, que precederia a pretensamente insignificante etapa mecânica da realização. *O projeto é portanto a invenção de um dualismo, ou melhor, de uma divisão do trabalho: a da concepção e a da realização* (VIAL, 2014: 20, tradução nossa), que teria se comprovado historicamente pela primeira vez pelo intermédio de Brunelleschi¹¹³. Enfim, fazer *design* equivaleria a projetar (*Ibid.*, *id.*: 17, 21)¹¹⁴. Os defensores desta doutrina clamam pela necessidade de se pensar o estatuto ontológico do projeto em *design*, posto que pouco definido até o presente momento.

Parte da historiografia do Campo esclarece que o emprego do termo *design* à atividade projetual em tela se liga ao advento das escolas de arte e ofícios, que surgiram com força na Europa a partir da primeira metade do século XIX (VIAL, 2015: 13). Cita-se como exemplos a *École des Arts et Métiers* estabelecida em 1803 e a *Royal College of Art*, em 1837 (CARDOSO, 2013: n. p.).

Posteriormente, no século XX, nas cidades de Weimar e de Moscou, as escolas locais de artes e ofícios se fundiram às também locais escolas de belas artes, dando origem às futuras instituições Bauhaus e Vkhutemas. Ambas foram pioneiras no processo de institucionalização da prática projetual hoje chamada *design*: *a escola é apenas um reflexo parcial de todo um pensamento. Qualquer atividade precisa existir antes que seja possível ensiná-la e, mais ainda, precisa ter história progressa antes de assumir uma dimensão institucional* (CARDOSO, 2013: n. p.).

¹¹³ Filippo Brunelleschi nasceu em 1377 em Florença e viveu até a idade de 69 anos. Arquiteto e engenheiro, joalheiro, escultor e pintor, é principalmente reconhecido pelo projeto e construção da cúpula da Catedral de *Santa Maria del Fiore* em Florença entre os anos de 1420 a 1436. Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Filippo-Brunelleschi>, acesso em 22/04/2020.

¹¹⁴ *Par conséquent, du point de vue de la pratique, non seulement la notion de projet semble naturelle en design, mais plus encore structurelle. Tout se passe comme s'i lexisait un postulat fondamental et fondateur que résume l'équation suivante : « faire du design = faire du projet ».* Como consequência, do ponto de vista da prática, não apenas a noção de projeto parece natural em *design*, porém mais ainda estrutural. Tudo se passa como se existisse um postulado fundamental e fundador que resume a equação seguinte: «fazer design=fazer projeto»., tradução nossa.

A noção da atividade entrou, porém, em crise a partir da década de 1960, consequência de um cenário produtivo capitalista contemporâneo que exigia dos profissionais criativos uma nova forma de atuação que incluísse *as complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, sociais, políticos e psicológicos que a envolvem* (CARA, 2008: 14). Nessa mesma década, a publicação de livros de historiografia do desenho industrial e da arquitetura no século XX, como, por exemplo, os livros *Os pioneiros do desenho moderno* de Nikolaus Pevsner, *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina* de Reyner Banham publicado pela primeira vez em 1960, *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology* de Tomás Maldonado em 1972, ancoradas nos ideais do movimento moderno preconizado pela arquitetura da época (*Ibid., id.: id*), contribuíram para o emprego do termo *design* pela doutrina internacional do Campo. Mas os dois termos, seja desenho industrial ou *design*, incluem em si a função de servir de guia no processo de concepção e planejamento de mercadorias idênticas (standardizadas ou uniformizadas), mas diferenciadas por uma multiplicidade de pseudo usos e por isso presumidos como artefatos “novos”, em um processo produtivo de massa repartido em inúmeras etapas, realizado por diferentes categorias profissionais conjuntamente. O profissional criativo, seja ele denominado na linha do tempo como modelador, artista industrial, desenhista industrial ou *designer*, é apenas um novo elo profissional, mais um integrante da cadeia produtiva. Não o profissional mais importante de uma fábrica ou o responsável pela realização do “melhor” dos trabalhos efetuados e, nesse caso específico, o mais preparado intelectualmente para essa tarefa. O seu desenho ou projeto serviria de modelo para as demais categorias de trabalhadores envolvidos na tarefa de produzir, ao final do longo processo, um artefato industrial que se pretendia diferenciado dos demais.

Enfim, a atividade projetual em questão passaria a ser chamada *design* apenas a partir das décadas finais do século XX, como resultado da complexidade das relações de produção industrial na contemporaneidade e graças à institucionalização desta prática, iniciada em escolas europeias nas primeiras décadas do mesmo século, nomeadamente a *Bauhaus*, *Vkhutemas*, *Hochschule für Gestaltung-Ulm*, *Cranbrook* (CARDOSO, 2013: n. p.). O presente estudo se dedica primordialmente ao estudo da Bauhaus e da Vkhutemas, justificado pelo pioneirismo das propostas educacionais de ambas e pela estreita relação que as

unia à eclosão dos movimentos modernos artísticos europeus do final do século XIX e início do século XX ¹¹⁵.

É justamente este um aspecto da prática contemporânea disso que hoje se chama de *design* que o assemelha à prática das artes plásticas, e comprova que o caminho em direção à autonomia daquela se deu tal qual ocorrido quanto a esta quando, a partir do Renascimento europeu, teorias foram desenvolvidas para diferenciá-la do artesanato. O Capítulo 3, sobre as academias de arte europeias, demonstrou que o agente produtor de arte se deslocou dos ateliês para as academias em busca de ensino teórico, mas, sobretudo, procurando segurança institucional. A história da educação do *design*, corroborando a institucionalização dessa prática profissional, faz igualmente prova da progressiva migração do profissional criador de formas do chão de fábrica para as escolas e universidades de ensino teórico da referida prática (LAWSON, 2005: 06). E o Capítulo 2, sobre a práxis medieval do artesanato, esclareceu que cabia ao mestre artesão escolher seu aprendiz, prática repetida depois pelas academias de arte e mais tarde pela *Bauhaus*, por exemplo, ao conferir aos docentes o recrutamento dos alunos considerados os melhores (SMOCK, 2009: 03).

Considerada a falta de consenso no tocante à definição epistemológica do que seja o *design* (CARA, 2008: 21), reafirma-se que para esta tese ele é entendido como uma prática social (CIPINIUK, 2017: 49)¹¹⁶ pois vê-se intimamente atrelado ao processo histórico ocidental de implantação da produção em massa, industrial, típica da lógica capitalista (MIZANZUK, 2013: *passim*). *Tentaremos, sim, perceber a relação existente entre planejamento e industrialização. O design como um projeto de objetos multiproduzidos* (QUITAVALLE, 1993: n.p).

¹¹⁵ O ensino formal, institucional, do *design* como se conhece e se aceita amplamente hoje é, logo, um fenômeno relativamente recente, assim como as teorias e a historiografia do Campo do Design. Talvez por esse motivo as problemáticas quanto ao significado do termo e quanto ao delineamento ontológico e epistemológico da prática ainda sejam uma realidade nos debates internacionais e nas pesquisas relacionadas ao tema (CARA, 2008: 13).

¹¹⁶ *A significação geral do termo prática social se relaciona a uma ação humana voluntária e rotineira exercida por uma profissão qualquer, institucionalizada, conhecida e reconhecida socialmente. Uma prática social é basicamente uma forma de trabalho e visa um resultado concreto com algum valor social, isto é, uma forma de trabalho que seja essencialmente útil.* (CIPINIUK, 2017: 49)

A historiografia do *design*¹¹⁷ descreve como atividade projetual em tela nasceu com a finalidade de incorporar técnicas das artes plásticas aos artefatos industriais para garantir uma melhor aceitação destes pela população consumidora, e o conseqüente aumento do lucro empresarial. Assim, inicialmente coube ao hoje chamado *designer* atribuições relativas aos aspectos estéticos do produto industrial, às quais foram a seguir agregadas a função de garantir a eficiência do mesmo e de obter a satisfação do consumidor (CARA, 2008: 32). Finalmente, tudo isso considerado em um cenário abundante em transformações tecnológicas e econômicas resultantes da passagem da economia capitalista do tipo comercial para outra de acumulação industrial e financeira (*Ibid.*, *id.*: 30-31).

Hoje, ainda que se considere dentre as diversas definições propostas da atividade *design* uma que lhe confira grande abrangência e abstração tal como *processo de adaptação do ambiente ‘artificial’ às necessidades físicas e psíquicas dos homens na sociedade* (LÖBACH, 2001: 14), sendo esta desejada conduta louvada em livros do campo, ensinada nas universidades e esperada do *designer*, tal definição tantas vezes se choca com compromissos impostos por quem contrata o serviço desta categoria profissional (*Ibid.*, *id.*: *id.*). Considerado este cenário tão real e atual, evidencia-se o disparate existente entre esta conceituação teórica da atividade e de sua prática, permanentemente presa à sua origem, indubitavelmente e intimamente relacionada às artes plásticas e ao modo de produção fabril de artefatos, focado na redução de custos e no lucro empresarial.

Os motivos da mencionada parceria entre o que se chama hoje *design* e as artes plásticas consubstanciaram-se, portanto, em razões de ideologia financeira capitalista. *O que é descrito como progresso nas sociedades modernas é, na verdade, sinônimo, em larga amplitude, de uma série de medidas provocadas pelo capital industrial* (FORTY, 2007: 19). Era preciso convencer a população da Grã-Bretanha do século XVIII a aceitar a nova manufatura industrial que o progresso tecnológico da época impunha, dado que a melhoria dos meios de transporte ou o aumento da produção de alimentos e de mercadorias acarretavam também outras mudanças, muitas vezes indesejadas (*Ibid.*, *id.*: 19, 23): *a maioria das sociedades em que o capitalismo criou raízes mostrou resistência à novidade das coisas,*

¹¹⁷ Os livros *Objetos do Desejo* de Adrian Forty (2007), *Design: a Very Short Introductory* de John Heskett (2005) e *Pedagogia da Bauhaus* de Rainer Wick (1989) formam a moldura teórica deste capítulo.

novidades que eram tão evidentes na Inglaterra do século XVIII quanto são hoje nos países em desenvolvimento (Ibid., id.: 20). Enfim, uma forte resistência se opunha a tantas transformações que corroíam não somente a tranquilidade, a paisagem e a salubridade das cidades e das áreas rurais (Ibid., id.: 23) assim como hábitos e usos cotidianos consagrados.

No âmbito da esfera privada, as residências do período que se sucedeu após Revolução Industrial, praticamente por todo século XIX, apresentavam grandes novidades. Além da água encanada, gás e da revolucionária eletricidade do final do século, as casas modernas passaram a contar com mobiliário numeroso¹¹⁸, com uma multiplicidade de objetos de uso diário, porém com uma grande valorização da noção de privacidade de seus moradores. Em comparação com a grande maioria das residências europeias medievais que eram normalmente estreitas; pequenas, mas habitadas por numerosos residentes; dotadas de poucos cômodos individualizados, pois as atividades diárias costumavam se desenrolar na grande sala principal; continham poucos móveis que atendiam a múltiplas e diferentes funções (hoje chamados reversíveis); eram frias no inverno e escuras à noite; e não gozavam de sistemas de água ou de saneamento, as do século XVIII almejavam outro conceito de conforto, físico, e que dependia de inovações tecnológicas (RYBCZYNSKY, 1986: 28 – 48, 57, 60). *Antes que a consciência humana entendesse a casa como o centro da vida familiar, precisava-se da sensação de privacidade e de intimidade¹¹⁹ que não eram possíveis no salão medieval (Ibid., id.: 59).*

As condições da vida doméstica nas principais cidades europeias mudavam lentamente desde o final da Idade Média. Não apenas as casas se tornaram maiores, subindo em andares (a partir do século XVII, em Paris) ou se subdividindo em mais compartimentos tais como cozinhas e quartos (*Ibid., id.: id.*), como certos materiais passaram a ser empregados em maior escala nas construções, tal como a pedra, mais sólida do que a madeira, ou vidro agora de

¹¹⁸ *O vazio medieval havia sido preenchido com cadeiras, cômodas e camas com dossel, mas de modo praticamente impensado. Estes quartos lotados não eram propriamente decorados (RYBCZYNSKY, 1986: 52).*

¹¹⁹ O burguês citadino do final do século XVIII já se preocupava com questões de intimidade. A educação formal em escolas, implementada na Europa a partir do século XVI, aumentou o tempo de estadia das crianças nas suas moradias. A mentalidade do período medieval se transformava paulatinamente: crianças que completavam sete anos não mais se tornavam obrigatoriamente aprendizes que trabalhavam fora de suas casas (RYBCZYNSKY, 1986: 60).

custo mais acessível (*Ibid.*, *id.*: 48-50). Uma nova decoração, repleta de elementos e de objetos industriais, transformava, pouco a pouco, os ambientes residenciais. Era, portanto, uma necessidade mascarar a aparência despreocupada e meramente funcional dos “frutos do progresso” à qual o público da época não estava familiarizado.

A Revolução Industrial, primeiramente na Grã-Bretanha, iniciada na segunda metade do século XVIII, apresentou ao mundo o modo fabril de produção, orientado pela fabricação em massa de bens e pela busca de redução dos custos aliada ao aumento dos lucros. À produção em massa, seguiu-se concomitante a venda de serviços na mesma proporção. Valores estéticos, associados normalmente ao ato criativo, não foram, em regra, incorporados às mercadorias na primeira etapa do desenvolvimento industrial. Isso até os industriais perceberem que as artes plásticas aliadas à produção industrial tornavam os objetos mais bonitos, sem, contudo, aumentar o preço de custo a ponto de reduzir a margem de lucro. Lembra-se que a beleza era para estes homens um instrumento de valorização comercial dos artefatos industriais, uma ferramenta para o incremento das vendas e não uma busca gratuita do belo por si mesmo.

Segundo Russel Stugis, a arte aplicada à fabricação de artefatos industriais servia para tornar bonito ou interessante aquilo que fora feito para finalidades utilitárias.¹²⁰ A impressão comum de que a ornamentação que embelezava um objeto naturalmente demandava mais horas de trabalho mostrou-se falsa. Comprovou-se que a decoração dos objetos industriais não acarretava gastos extras de produção, tais como o aumento das horas gastas em sua execução, quando comparados àqueles desprovidos de ornamentos. Ao contrário, muitas vezes o material mais barato utilizado na mercadoria era camuflado por uma decoração barata, ou esta evidenciava detalhes para disfarçar defeitos de uma manufatura de pouca habilidade (ADDISON, 1914: vi, vii).

As experiências de Wedgwood em sua fábrica de cerâmicas, desde os anos de 1750, são exemplo do que se afirma. Inicialmente ele empregou artistas, integrando-os diretamente ao processo de produção de louças. O estilo neoclássico que vigorava à época, inspirado na Antiguidade greco-romana redescoberta nas

¹²⁰ *Decorative art is well defined by Mr. Russell Sturgis: “Fine art applied to the making beautiful or interesting that which is made for utilitarian purposes”* (ADDISON, 1914: vii).

escavações arqueológicas de Paestum, Pompéia e Herculano, deslumbrava as classes média e alta, uma espécie de aristocracia aburguesada desde a revolução de Oliver Cromwell. Assim, ao invés de adotar uma estética futurista, com uma configuração diferenciada ou com um estilo do passado, aludir à tradição foi a fórmula de sucesso encontrada por Wedgwood para incitar o desejo do consumo no público alvo de suas mercadorias (FORTY, 2007: 52). Tudo indica que Wedgwood teve a capacidade de identificar os *habitus* de sua época ao fazer a escolha de um estilo passadista clássico, pois o que estava em voga para configuração dos artefatos industriais era o Rococó. Elementos típicos do estilo neoclássico foram incorporados aos produtos seriados de sua indústria que inundavam os mercados ou que eram vendidos por intermédio de catálogos. A esse respeito Rybczynski (1986: 23) analisa: *Esta forte consciência da tradição é um fenômeno moderno que reflete um desejo por hábitos e rotinas em um mundo caracterizado por mudanças e inovações constantes.*¹²¹ E muito a propósito reproduz-se a tradução livre das famosas e proféticas palavras de Baudelaire (1983: 467): *A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, onde a outra metade é o eterno e o imutável.*¹²²

Entretanto, o convívio direto com artistas no chão da fábrica não se deu sem desentendimentos: o sentimento de independência destes trabalhadores empregados por Wedgwood, ainda em um regime laboral semi-industrial, fazia com que não se submetessem à rotina rígida que o empresário cobrava de seus funcionários, no desejo de transformar homens em máquinas. Assim, diferentemente, Wedgwood passou a encomendar ou comprar desenhos do artista inglês John Flaxman, que seriam o modelo para a uniformização da produção de louças (FORTY, 2007: 52). *A operação de design tornou-se assim não apenas separada, como geograficamente distante da manufatura dos artigos de cerâmica*

¹²¹ É fato que a arte contemporânea impregna a atual cultura popular, influenciando a transformação constante da forma e aparência dos objetos do cotidiano (FRANCASTEL, 2000: 277). Entretanto, o estilo chamado “*retrô*” mantém seu fascínio na atualidade, época fortemente marcada pelos avanços tecnológicos e pelos ambientes digitais. O paradoxo talvez se explique pela busca humana por estabilidade e previsibilidade, ou ainda pelo sentimento nostálgico justificado ou não, em um mundo cada vez mais rápido e incerto. No âmbito do *design*, nos dias de hoje, pode-se citar como exemplo o retorno dos discos de vinil e das respectivas vitrolas, sejam elas dotadas de agulha ou da precisão do *laser* para a leitura do LP.

¹²² *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingente, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* (BAUDELAIRE, 1983: 467).

(*Ibid.*, *id.*: 53). Surgia, desde então, uma nova área de atuação profissional¹²³ que se afirmou como importante aliada da engrenagem de produção industrial capitalista na Europa. Não obstante, a prática não foi empregada de imediato de forma abrangente.

A controvérsia a respeito da vantagem da decoração de objetos industriais persistia ainda no século XX. Adolf Loos, por exemplo, defendia em *Crime and Ornament* (Ornamento e Delito), texto de 1908, que a evolução da cultura dependia do fim da ornamentação em objetos de uso diário. O autor associou a ânsia secular humana por ornamentos à escravidão. Segundo suas palavras, a decoração era um crime contra a economia nacional e a responsável pela ruína do trabalho humano, do dinheiro e dos materiais (WARD & MILLER, 2002: 30-31).

A favor do embelezamento e da melhor qualidade das mercadorias industriais europeias militavam intelectuais, a burguesia e a imprensa da segunda metade do século XIX. O movimento *Arts & Crafts*, um marco para o movimento modernista em geral, mas particularmente importante para o design (MATIAS, 2014: 102), encabeçado pelos ingleses William Morris (1834-1896) e John Ruskin (1819-1900), questionava a estética industrial e defendia que o trabalho não deveria prescindir do auxílio da arte, assim como a última não deveria prover beleza indistintamente, sem algum propósito utilitário.

A arte, em quadros ou esculturas, assim como em outros artefatos da cultura material, até a metade do século XIX, era, na maioria dos países europeus, um luxo¹²⁴ para poucos diletantes. Nesta época já havia a crença popular, impressa no imaginário social, de que coisas bonitas ou de bom gosto eram caras porque demandavam além de insumos mais onerosos, mão de obra especializada e maior

¹²³ De acordo com Milene Cara (CARA, 2008), no Brasil dos anos setenta, época do projeto desenvolvimentista brasileiro liderado por Carlos Lacerda e pela UDN, foi criada a Escola Superior de Desenho Industrial, em seguida parte integrante da Universidade do Estado da Guanabara (atual UERJ). Isso que hoje se chama de *design* só era conhecido como Desenho Industrial à época.

¹²⁴ Ainda persiste a noção de objetos de luxo conferida a determinados artefatos materiais, mas na atualidade por outros motivos. No passado, os objetos de arte, uma pintura, por exemplo, quando realizados pelos grandes mestres, tinham alto valor, mas não necessariamente um preço alto. É claro que eles conferiam prestígio e distinção para quem os encomendasse ou para aqueles que os adquiriam, mas a discussão entre valor e preço de um artefato se dá mais recentemente e apenas dentro do modo de produção capitalista. Não se pode olvidar que o conceito de luxo hoje é por vezes consideravelmente mais simplificado do que o foi no passado. Refere-se aqui ao consumidor que, sem se questionar acerca do material ou da técnica empregada, associa luxo aos produtos que meramente ostentam certas marcas consagradas pelo investimento de vultosas somas de dinheiro em *marketing* e propaganda.

tempo de elaboração (ORTIZ, 2019: *passim*). Por isso, utensílios e móveis destinados à classe média, “para serem mais baratos”, foram projetados segundo critérios de utilidade ou de funcionalidade (FORTY, 2007: 30-31; HESKETT, 1980: 19).

Tanto Morris como Ruskin revisitaram o estilo gótico, como exposto no capítulo anterior, aproximando-se dos artistas pré-rafaelitas¹²⁵ para quem a estética medieval deveria ser prestigiada por não usar a forma para mascarar a função. Segundo afirmavam, a forma dos objetos medievais decorria diretamente da função utilitária, contrariamente ao produzido a partir do Renascimento (MATIAS, 2014: 102), algo que se poderia chamar de mais decorativo ou “expressivo”. Ambos militavam por causas políticas: ideais socialistas, no caso de Morris, e corporativistas ou sindicalistas no caso de Ruskin. Aliando objetivos estéticos e materiais ao desejo por mudanças sociais, defendiam que a melhoria na aparência e na qualidade de fabricação das mercadorias industriais, assim como das condições de vida do trabalhador, reclamava a reunião da fase projetual à fase de execução do objeto, a exemplo da prática manufatureira do artesão medieval (*Ibid.*, *id.*: 103). Defendiam, ainda, a indissociabilidade entre arte, moral, política e religião e se opunham ao conceito da “arte pela arte”, ou seja, da arte desfuncionalizada e acessível apenas a poucos, tão em voga no final do século XIX (*Ibid.*, *id.*: 104). Não receberam apoio generalizado ao seu tempo. Foram criticados arduamente pelos defensores da máquina e do progresso industrial, que alegavam que suas ideias, desconsiderando os avanços promovidos pela tecnologia da época, eram uma apologia ao regresso ao tempo pré-industrial. Entretanto, como esclarece Forty (2007: 85), Morris não culpava apenas a máquina pelo que considerava como inferior na produção industrial, mas principalmente a ganância capitalista, a tirania comercial.

O *Arts & Crafts* foi inspiração para o posterior surgimento do *Deutscher Werkbund* em 1907 na Alemanha, e, em sua esteira, da *Staatliche Bauhaus Weimar*, ou apenas *Bauhaus* (“Casa da Construção”), criada em 1919.

¹²⁵ É importante observar que a referência feita por Morris e Ruskin diz respeito à Baixa Idade Média, período histórico do surgimento dos burgos e de suas catedrais e que pode ser associado à revitalização econômica da Europa ou ao surgimento da Idade Moderna. Ambos possuíam uma mentalidade burguesa.

A derrota sofrida pela Alemanha na Primeira Guerra Mundial conduziu a província de Weimar ao modelo republicano, em substituição ao seu passado de antigo grão-ducado. A Alemanha da época almejava para si uma nova direção. Walter Gropius (1883-1969) corroborava desse mesmo objetivo. Idealizou, como arquiteto que era, a instituição tida como a primeira escola superior de construção e de arte que *reuniu em seu corpo docente alguns dos maiores nomes da vanguarda artística moderna, como Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy* (MATIAS, 2014: 107) ou Joos Schmidt.¹²⁶ Percebe-se aqui como, desde sua origem, a instituição construía seu arsenal teórico e prático em simbiose com as artes plásticas da época e inspirada, em grande parte, no programa das academias renascentistas e barrocas de arte europeias e no programa das escolas de artes e ofícios do século XIX. A inovação, por sua vez, dizia respeito, principalmente, às aulas de certas práticas do artesanato, como marcenaria, tecelagem, trabalho em metal, e o curso chamado de básico ou preliminar (*Vorkurs*), obrigatório nos primórdios da instituição, e ministrado nos primeiros anos da formação profissional dos alunos.

Inovador e extrapolando os princípios da reforma das escolas de artes e ofícios é o conceito gropiusiano de uma dupla qualificação artístico-artesanal formalizada: na Bauhaus, paralelamente ao ensino artístico, e integrado a ele, deveria existir também um ensino de artesanato [...] obrigatório para todos os estudantes da Bauhaus (WICK, 1989: 83).

O programa acadêmico proposto em 1919 por Gropius, nos primórdios da Bauhaus, dispunha que a instrução fornecida pela instituição deveria abarcar todas as áreas práticas e científicas do trabalho criativo, mais detalhadamente, o treinamento de seus alunos nas técnicas de artesanato, este *representa a forma básica do trabalho prático e do aprendizado profissional* (*Ibid.*, id.: 84), de desenho, de pintura e nos conhecimentos da ciência e da teoria (FINDELI, 2001: 06). Tratava-se do tripé tecnologia – arte – ciência.

Enfim, com a *Bauhaus* de Weimar nascia, portanto, o conceito contemporâneo de *design*, fortemente orientado em sua fonte pela prática do artesanato e pelo exercício e teorias, por vezes conflitantes, da arte, a seguir

¹²⁶ Artista ainda pouco conhecido do grande público em vista da destruição da maioria de sua produção durante a Segunda Guerra Mundial, e professor membro da Bauhaus cujas pesquisas envolviam formas plásticas primárias e a busca por princípios de ordenação na tipografia, por exemplo (WICK, 1989: 407-415).

elencadas: a) a da arte autônoma¹²⁷ teorizada pelas antigas academias de arte e ministrada por Johannes Itten em seu curso elementar e oficinas variadas entre os anos de 1919 e 1923 (WICK, 1989: 39, 40); b) a da valorização do artesanato e da livre expressão artística herdadas dos movimentos *Arts & Crafts* inglês e *Art Nouveau* franco-belga (*Ibid.*, *id.*: 19, 21); c) a das vertentes cubista e surrealista do movimento expressionista do início do século XX, presentes nas oficinas de encadernação e de pintura vitral dirigidas por Paul Klee (*Ibid.*, *id.*: 39, 21); d) a do construtivismo russo pela contratação de Kandinsky para os quadros da instituição a partir de 1922 (*Ibid.*, *id.*: 39, 42) e do construtivismo holandês *De Stijl* (neoplasticismo) por intermédio de seminários privados ministrados por Theo Van Doesburg entre 1921 e 1922 (*Ibid.*, *id.*: 42), e) a da teoria da unidade entre arte e vida, isto é, a noção da obra de arte total¹²⁸ – que já era preconizada pelo movimento *Art Nouveau* e na Alemanha pela colônia de artistas de Darmstadt, cidade no estado de Hessen. Este grupo, que expôs publicamente seus trabalhos em 1901 e do qual participava Peter Behrens, forte inspiração para a ideia de arte total sob a primazia da arquitetura¹²⁹ pregada por Walter Gropius, objetivava reviver o artesanato local e *eleva a qualidade da arte industrial local* da época (*Ibid.*, *id.*: 21, 22). Já em 1906, o Grão-Duque da Saxônia criava a Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado da Saxônia no esforço de renovar os objetos industriais quanto aos *problemas de configuração relevantes do ponto de vista prático* (*Ibid.*, *id.*: 31), rivalizando assim com o rígido programa ministrado pela Escola Superior de Artes Plásticas também do Grão-Ducado da Saxônia, direcionado para a produção de uma arte autônoma.

Gropius, ao criar a *Bauhaus* Estatal de Weimar em 1919 – *uma combinação da antiga Academia de Artes e da Escola de Artes e Ofícios* (*Ibid.*, *id.*: 34) – ansiava pelo nascimento de uma nova sociedade na qual o novo homem estaria desperto para a *espontaneidade criadora* e a arte estaria novamente unificada ao

¹²⁷O conceito de arte autônoma, arte pela arte ou arte “desinteressada”, puramente focada em questões estéticas, diverge do de arte engajada, comprometida com questões sociais.

¹²⁸Arte total (*Gesamtkunstwerk*), cujas raízes repousam no Romantismo do século XIX, traduz-se pela busca de integração das diferentes modalidades de expressão artística. E, [...] *segundo um princípio de totalidade estética, assevera, de igual forma, a ideia de uma complementaridade necessária entre a arte e a vida, entre a arte e a própria sociedade*. Trata-se, logo, de noção [...] *simultaneamente artística, social, política e, sobretudo, moral* (CASTANHEIRA, 2013: viii).

¹²⁹O programa de ensino da Bauhaus se orientava segundo o princípio da síntese estética (ou arte total, porém sob a supremacia da arquitetura, segundo Gropius) conjugado à preocupação social, visando a produção de artefatos voltada para todas as camadas sociais.

povo, tornando-se *a felicidade e a vida da massa!* (*Ibid.*, *id.*: 36). A escola alemã, em sua fase inicial, estava [...] *fortemente impregnada pelas ideias do Conselho de trabalho para a arte, um grupo de artistas e intelectuais engajados no socialismo revolucionário, formado em Berlim depois da revolução de novembro de 1918* (*Ibid.*, *id.*: 36), esta liderada por partidos de esquerda influentes na região alemã da Baviera, que se opunham às diretrizes políticas implementadas pela República social-democrata de Weimar.

Na Alemanha assim como na União Soviética, como descrito a seguir, do início do século XX, vigia a noção de que objetos artísticos deveriam servir às necessidades diárias do ser humano, ou mais ainda, de que a arte exercia um papel primordial no processo de transformação política e social para o nascimento do Homem novo e, igualmente, do novo cotidiano (MIGUEL, 2006: 66), o que envolvia o florescimento político-cultural e estético do povo (KOPP, 1988: 20-21). Nesse sentido, a *Bauhaus* objetivava a *formação técnica, artesanal e artística dos estudantes* (WICK, 1989: 93) e a *Vkhutemas* tinha como *missão básica prover o novo estado de um grupo de novos artistas tanto na criação, quanto na produção e ensino. Uma instituição de formação superior e técnica* (MIGUEL, 2006: 97).

Um programa de reforma do ensino de arte também fora elaborado em 1918 por artistas da vanguarda moscovita. Ungidos pelo ideário socialista do novo Estado russo erguido a partir da Revolução de outubro de 1917, objetiva redefinir o papel da arte na sociedade socialista e reorganizar as instituições de ensino da referida prática. Inicialmente foram implantadas em Moscou duas oficinas de arte estatais livres, a partir de 1918. Elas sucederam as academias locais de arte, a Escola de Artes e Ofícios Stroganov e a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, alinhadas à tradição da arte classicista europeia. Em confluência com o ideário da *Bauhaus*, as oficinas moscovitas propunham unir a arte ao artesanato, clamavam pela participação de artistas em atividades ligadas ao *design* e pela implantação de oficinas de produção (WICK, 1989: 78). A *Vkhutemas*, *sigla em russo para Oficinas Superiores Artístico-Técnicas* (WALDECK, s. d: 05), foi criada por decreto assinado por Lenin em 1920 (WICK, 1989: 77), instituição de formação em arte que resultou da fusão das acima referidas oficinas de arte. Objetivava *formar artistas práticos altamente qualificados, propiciar à formação*

de arquitetos um alicerce artístico e fomentar a arte e o artesanato, bem como a produção voltada para o bem da economia nacional (Ibid., id.: 80).

Os objetivos acima designados se coadunavam com o programa artístico proposto pelos construtivistas russos, dentre eles Rodschenko e Popowa, ancorados nas teorias preconizadas pelo movimento Produtivista soviético. Postulavam o mesmo princípio da arte total que prevaleceu internamente à Bauhaus, apesar das dissidências entre seus membros nos primórdios da escola alemã. Enfim, os artistas construtivistas tinham por premissa *modificar a relação da arte com a sociedade*, não reconhecendo qualquer distinção entre a prática artística e a prática social. Concomitantemente consideravam novas diretrizes para a produção industrial e pensavam a respeito da implementação de uma cultura operária (MIGUEL, 2006: 67). Herdaram do movimento cubo – futurista¹³⁰ soviético o conceito de *controle e organização da vida social através da ciência e da arte (Ibid., id.: 68)*. Parte destes artistas construtivistas, dentre eles Tatlin, discutia os *problemas da forma e de sua composição/construção*. Para fugir da tradição academicista, propunham a fusão da tecnologia da época às artes, tanto no tocante à concepção denominada por eles de criativa quanto produtiva dessa última (*Ibid., id.: id.*).

Percebe-se claramente que ambas as escolas, alemã e russa, tinham por meta formar a necessária mão de obra qualificada nas áreas da arte, do artesanato, da arquitetura e do *design*, tão requerida pela indústria de produção do início do século XX. A justificativa residia na ambição de finalmente ver-se materializada a

¹³⁰ Nos anos de 1910-1914, observou-se uma fusão entre as artes verbais e as artes plásticas na União Soviética, algo que se poderia associar à noção “ut pictura poesis” (como a pintura, é a poesia) do Campo da Arte. Nascia o movimento cunhado de cubo-futurista, formado por cubistas que rejeitavam a pintura como mera cópia de objetos e da natureza e por futuristas que pregavam por uma nova linguagem (*zaúm* ou linguagem transmental) e literatura. A vanguarda russa nas artes plásticas se articulava em grupos que divergiam entre si. Eram eles: a) União da Juventude, de São Petersburgo, b) Valete de Ouro, de Moscou, este inspirado no exemplo francês, c) Rabo de asno, formado mais tarde por dissidentes do Valete de Ouro e que conjugava experiências ocidentais com a arte popular russa. Os cubistas russos, de uma maneira geral, almejavam a “arte sem objeto”, uma orientação voltada apenas para a concreção da forma geométrica, o espaço e a cor (CAVALIERE, 2017: 24-27).

A arte passa a ser vista como ofício, [...]. Desta forma, a arte como uma espécie de ciência experimental, um ofício especializado (saber “como fazê-lo”), se opõe à noção de inspiração. O artista se define como um operário que trabalha seu ofício com a precisão das fórmulas científicas. Não celebra mais os estados de alma, os símbolos etéreos, mas, isto sim, as cidades com suas luzes, as fábricas com o ruído de suas máquinas. Há, por certo, um claro programa social aí veiculado: a participação da arte na vida social a acompanhar a proclamação de uma nova maneira de viver e de uma arte e de uma ciência novas, que viriam a completar a transformação iniciada pelo movimento revolucionário (CAVALIERE, id.: 28).

utopia de uma sociedade mais igualitária por intermédio também da *fusão da arte na vida* (*Ibid.*, *id.*: 71). Referindo-se, portanto, aos movimentos artísticos Produtivista e Construtivista, *o caminho trilhado pelo Vkhutemas foi muito ligado a estas vanguardas, a ponto de ser quase um sinônimo de construtivismo* (*Ibid.*, *id.*: 74). Não obstante todo o exposto, que consta de bibliografia crítica sobre o Campo, a historiografia do *design* costuma subestimar ou simplesmente calar a respeito da influência ou da coparticipação da arte na sua prática.

Antes de se avançar, julga-se necessário esclarecer a noção chamada de “expressão” artística (ABBAGNANO, 1962: 398-400) associada à criação, seja no desenho que antecede a pintura ou a escultura, no desenho como quinta essência da arte (MARTIN, 1977: 35-38), isto é, fundamento necessário da criação, assim como no desenho empregado no projeto em *design*. O termo “expressão” tem sua origem no neoplatonismo do Renascimento. Quando então, mais tarde, o termo “expressivo” foi associado aos artefatos, viu-se mantida a sua antiga significação, de influência teológica que remonta ao longínquo século IV. Santo Agostinho (354-430) trouxe para o pensamento cristão as noções idealistas da escola de Eléia, especialmente de Platão. Durante o *Quattrocento* italiano, o filósofo grego novamente passou a ser lido a partir de textos gregos ou árabes, mas por pensadores católicos. Mais tarde, com Kant (1724-1804), esse termo entraria para o domínio da estética, trazendo consigo a noção de que as coisas criadas e os fenômenos observados no mundo sublunar, habitado pelos Homens e pelas coisas naturais, eram de fato nada mais do que materializações, ou revelações do verbo, do mundo das ideias, local de morada dos deuses. Portanto, mesmo nos dias de hoje, quando se afirma que um artefato é “expressivo”, está-se referendando, na verdade, que ele é uma espécie de epifania.¹³¹

No tocante ao artesanato, o manifesto de Gropius para a *Bauhaus* de Weimar proclamava que *a base indispensável para toda a criação artística é a formação artesanal básica de todos os estudantes de oficinas e ateliês* (WICK, 1989: 34). As oficinas práticas da Bauhaus de Weimar, ministradas por artistas (“mestres da forma”)¹³² e por artesãos (“mestres do artesanato”), eram, portanto,

¹³¹ Essa visão ainda vigora entre artistas e *designers* da atualidade e emerge sistematicamente em quase todas as discussões teóricas de ambos os campos. Ver ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1962. p. 398-400.

¹³² Entre os anos de 1921 a 1923 os artistas Johannes Itten e Oskar Schlemmer atuaram como mestres da forma de oficinas diversas, a saber: escultura em pedra, metal, pintura mural e pintura

teoricamente, um dos pilares da instituição na sua ambiciosa meta de desenvolver prédios e objetos de uso diário, projetados e materializados segundo uma estetização do trabalho, diametralmente oposta a teoria da estética da nobreza ou da burguesa renascentista, tão em voga até finais do século XIX. Enfim, conclamava-se a classe operária a opor-se à ética e à estética herdadas das tradicionais classes dominantes, para o cultivo e a promoção de sua própria identidade, para *dar à sua vida um conteúdo espiritual próprio* (*Ibid.*, *id.*: 36). Aqui, portanto, se verifica a separação ideológica entre a arte “expressiva” do artista e a arte funcionalista do *designer*.

No entanto, apesar da concepção inicial da *Bauhaus* de Weimar prestigiar esta nova estética, a do oprimido, o retorno às práticas produtivas artesanais coletivas do medievo e a noção da obra de arte total, não foram esses os ideais, hoje considerados românticos e utópicos (*Ibid.*, *id.*: 34, 35, 36), que identificam de fato o legado deixado pela escola para a posteridade. A intenção inicial foi desvirtuada em algum momento da trajetória da *Bauhaus*, quando um programa teórico e definido passou a ser considerado superior ao conhecimento transmitido pela prática; e o profissional hoje denominado *designer*, muito embora trabalhador em equipe, foi alçado ao ilusório patamar de realizador criativo individual, “inspirado” e “isolado”, tal como comumente se pensa a respeito do trabalho de criação do artista plástico.

O que se pode indubitavelmente atribuir à instituição, durante suas três diferentes direções, quais sejam, a de Walter Gropius entre os anos de 1919 e 1928, de Hannes Meyer entre 1928 e 1930 e de Ludwig Mies van der Rohe entre 1930 e 1933, e nas suas três diferentes localizações, Weimar a partir de 1919, Dessau de 1925 a 1932 e finalmente Berlim nos anos de 1932 a 1933, é a ênfase de seus integrantes em criar um novo tipo de escola; uma nova estética arquitetônica e industrial baseada em protótipos, e ser uma força na proposta de transformação da sociedade, do indivíduo e do ambiente ao seu redor (JAEGGI, *In.*: BAUHAUS-ARCHIV BERLIN *et al.*, 2009: 13).¹³³

vitral, carpintaria e tecelagem. Paul Klee foi o mestre da forma da oficina de pintura vitral nos anos de 1922 e 1923. Kandinsky, da mesma forma, liderou a oficina de pintura mural entre 1922 e 1925. Gropius se encarregou da carpintaria de 1922 a 1925 (WICK, 1989: 39).

¹³³ *Throughout its entire existence - which is to say, under all three directorships, namely those of Walter Gropius (1919 - 28), Hannes Meyer (1928 - 30), and Ludwig Mies van der Rohe (1930 - 33) - the Bauhaus conceived of itself as exemplary, albeit with varying emphases: not simply as*

Com base no parágrafo acima se sustenta uma associação direta entre a gênese e os objetivos da *Bauhaus* e a construção teórica renascentista (neoplatônica) que distinguiu a prática da arte do artesanato. A criação de uma escola alemã visando institucionalizar e legitimar uma determinada estética no século XX perfazia, como descrito anteriormente, o mesmo caminho trilhado pela pintura e escultura a partir do século XV, na Europa Central. Explica-se a seguir o porquê.

As academias de arte idealizadas no Renascimento italiano e logo reproduzidas em países como França, Inglaterra e Alemanha também pretendiam ser um novo tipo de instituição de ensino artístico, cujo foco seria a teoria e não a prática, esta a cargo dos ateliês privados, algo inovador à época, ainda que seu escopo não tenha sido cumprido à risca. A segregação da prática em relação à teoria, aliada à pretensa hierarquização em importância de cada qual, conferindo-se destaque à teoria da arte, nunca havia sido uma realidade desde a Antiguidade Clássica.

Já a *Bauhaus*, em seus anos iniciais, contrariamente, garantia a mesma relevância para a prática das suas oficinas e para as aulas teóricas ministradas em seus recintos. As duas necessárias etapas produtivas não eram, portanto, hierarquizadas. Entretanto, aproximando-se, no decorrer de sua existência, da noção de que quanto mais as faculdades intelectivas fossem empregadas, mais próxima a criação estaria do mundo das ideias ou da morada dos deuses, tal como observado nas antigas academias de arte, a instituição deixou, como parte de seu legado ao Campo do *Design*, um arsenal teórico estruturado, muitas vezes elevado à categoria de dogma, a respeito da aparência ou forma preconizada para os produtos industriais do século XX, dos materiais adequados e sustentáveis, do valor de uso e da vida útil dos mesmos, por exemplo (SCHNEIDER, 2010: 114). Embora a questão da dita Boa Forma tenha se concretizado como conceito posteriormente aos escritos de Gropius e às intenções do grupo de artistas e arquitetos integrantes do corpo docente da Bauhaus: *As instituições da Alemanha*

representing the inauguration of a new type of school, but also as the spearhead for an up-to-date art and architecture, as a laboratory for the development of exemplary prototypes for industry, and not least as a force for societal change, one that aspired to shape a modern type of human individual and his environment. (JAEGGI, In.: BAUHAUS-ARCHIV BERLIN et al., 2009: 13).

ocidental, a partir da década de 1950, estavam vinculadas à “Boa Forma”¹³⁴ (SCHNEIDER, 2010: 113), a noção já era praticada, sem uma denominação ou uma caracterização precisa.

Entende-se que a *Bauhaus* acabou, também, por afirmar-se para o mundo como um polo disseminador de regras. Se, nos anos iniciais da escola, as aulas e oficinas ministradas prestigiavam a experimentação em prol da criatividade, em sua fase derradeira, e de maneira oposta, parece que a diretriz pedagógica aplicada optou pelo tradicional processo de transmissão unilateral do conhecimento, conjugado à recepção mecânica de conteúdos e métodos, empregado pelas antigas academias de arte, e tão combatido por Josef Albers¹³⁵, enquanto encarregado do curso preliminar, a partir de 1923. Na década de 1960, a “Boa Forma” tornou-se um princípio de estilo, “que muitas vezes foi defendido de forma quase dogmática por diferentes instituições, pelos centros de design e pelo Rat für Formgebung [Conselho de Design]” (SCHNEIDER, 2010: 115). Cumpre esclarecer que os integrantes da *Bauhaus* justificavam a superioridade destas novas formas que projetavam baseados na crença em uma pretensa aura ou “expressividade” capaz de diferenciá-las da forma dos demais artefatos industriais, tema que foi tratado por Benjamin em seu famoso texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”.¹³⁶

Ainda, se as oficinas artesanais, pensadas nos moldes da prática medieval, foram inicialmente um marco distintivo do programa de formação profissional da escola alemã de *design* em relação às antigas academias europeias de arte, percebe-se que, em realidade, *o conceito gropiusiano de artesanato jamais teve por objetivo tentar reconstruir de fato uma forma de produção obsoleta*

¹³⁴ O conceito de “bom” *design* já era explorado na Alemanha desde os primórdios da *Werkbund*, e consistia em projetar objetos esteticamente simples, desprovidos de adornos supérfluos, funcionais, além de dotados de utilidade social. O termo “bom” se revestia ainda de sua dimensão moral (SCHNEIDER, 2010: 113). Ressalta-se que o conceito de “Boa Forma” nunca foi definido com precisão, mas é normalmente entendido como: [...] *forma simples, funcional e com material adequado, de validade atemporal e alto valor de uso, longa vida útil, boa compreensibilidade, processamento e tecnologia, adaptação ergonômica e sustentabilidade ecológica* [...] e trazia em si a crença [...] *nos efeitos sociais do design* (Ibid., id.: 114-115), capaz de contribuir para o progresso da sociedade.

¹³⁵ Aluno e professor da escola a partir de 1923, defendia que a formação daquilo que seria o “homem criativo” se daria por intermédio da aprendizagem pela experiência, importando para o ensino do *design* as propostas inovadoras da reforma pedagógica norte-americana dos anos de 1900 em diante, ou como o próprio resumiu: “*Experimentar é melhor do que estudar*” (WICK, 1989: 236).

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: LPM, 2019.

historicamente (WICK, 1989: 83) e, por isso, pouco a pouco, as oficinas da escola foram relegadas a um plano de menor importância, gerando grandes discordâncias internas, que culminaram com a saída de renomados membros artistas da instituição.

Prossegue-se, agora, no que diz respeito ao programa acadêmico da *Bauhaus* de 1919. Sabe-se que apesar dele prever a transmissão de uma ampla gama de diferentes áreas do conhecimento humano e de atividades correlacionadas aos seus alunos, como, por exemplo, as oficinas, ele não dispunha de um plano de ensino efetivo (WICK, 1989: 82), tal como constatado no tocante às academias de arte estudadas no decorrer dos capítulos anteriores deste trabalho. Ainda, inúmeras disputas internas levaram a frequentes alterações do referido programa, mesma realidade experimentada no passado pelas antigas academias de arte.

E mais, se as academias de arte legitimaram e propagaram, no espaço e no tempo, a noção de arte como práxis diversa do artesanato, justificada pela presença de uma etapa intelectual prévia ao fazer propriamente dito, o *design* também construiu, historicamente, sua distinção em relação à arte baseado nessa mesma etapa mental que, em seu ofício, prezaria primordialmente pela funcionalidade do objeto a ser criado. Aqui, portanto, se verifica a separação ideológica entre a arte “expressiva” do artista e a arte funcionalista do *designer*.

Finalmente, traçando-se uma associação entre a proposta de reforma social da Bauhaus e o período do Renascimento europeu, já foi descrito em capítulo anterior deste estudo que os artistas renascentistas buscavam soltar-se das amarras das corporações medievais que impunham uma produção cultural ao gosto da visão teocêntrica da Igreja ou de temas caros à nobreza. Não apenas aliados da burguesia na luta de natureza social que marcou o período, mas, em grande maioria, integrantes desta, esses artistas desenvolveram uma estética humanista, centrada no Homem. Tal estética mostrava-se afinada com os anseios da burguesia da época, o estamento que emergia como comprador robusto dos produtos dos artistas, e que lhes conferiu atributos ideais tidos como superiores, distantes e inacessíveis para a maioria dos artífices. Gropius, por sua vez, pregava, em pleno século XX, pela *noção de arte unificada sob a supremacia da arquitetura* (WICK, 1989: 83), e pretendia a Bauhaus como uma pequena comunidade-mãe, hábil precursora de uma nova ordem social, baseada nos

conceitos da harmonia e da solidariedade (*Ibid.*, *id.*: 84). A arte total com suas novas formas era, para esses artistas e teóricos do movimento, o instrumento que conduziria a uma nova ordem social mais justa. Enfim, a *Bauhaus*, igualmente, sustentava a desvinculação da produção criativa¹³⁷ de uma estética herdada. Nesse sentido, publicaram manifestos a favor de uma nova estética, inicialmente pensada para atender aos anseios da população oprimida da época, anseios estes que logo adiante justificariam o direcionamento de Walter Gropius a uma estética industrial, de caráter modular, financeiramente mais acessível. Construções de feição operário, mobiliários e objetos cotidianos idem. Mas o projeto social pensado e exercitado pela *Bauhaus* teve menos êxito em acomodar as necessidades da sua população alvo do que em estreitar laços com a classe empresarial da época. Prédios que preconizavam a realização de diversas tarefas domésticas em áreas compartilhadas, tal como cozinhas ou lavanderias coletivas ou um mobiliário e objetos variados de formas simplificadas e desprovidas de ornamentos não foram necessariamente abraçados por seus usuários. Em verdade, a teoria idealista dos primeiros anos da *Bauhaus* logo se comprovou mais amalgamada aos interesses de redução dos custos da produção massificada, máxima empresarial presente desde a divisão do trabalho e da introdução da máquina na produção capitalista industrial (ALMEIDA, 2020)¹³⁸, e ao conseqüente aumento exponencial da margem de lucro, historicamente intrínsecos ao modo de pensar e de agir da burguesia empresarial e comerciante. Pode-se dizer que a prática social teorizada e engendrada pelos integrantes da Bauhaus foi apropriada pelo modo capitalista de produção.

Defende-se, assim, que os objetivos econômicos ou as solicitações de base material permearam de modo determinante tanto a *Bauhaus* como a luta pela autonomia da arte em relação ao artesanato medieval, ainda que teoricamente justificados por uma argumentação racional, como no Renascimento, ou romântica/idealista, pelos integrantes da referida escola alemã. A tão bradada autonomia profissional dos pintores, escultores e gravuristas nos séculos XV e

¹³⁷ Mais acima se defendia que todas as formas de trabalho, enfim, toda produção humana, são originalmente criativas. Contudo, durante o capitalismo, o trabalho foi alienado ou corrompido. Daí, a noção “produção criativa” seria aquela exercida pelos que defendiam uma forma de trabalho mais humanizado, menos agressivo em relação aos trabalhadores. Uma forma que não se limitasse exclusivamente ao lucro.

¹³⁸ Fonte: comentário do Professor Marcelo Vianna Lacerda de Almeida quando da defesa da tese em 04/12/2020.

XVI resultou, ao inverso do que se propagava, na renovação da íntima vinculação dos artistas às classes dominantes do período. Igualmente se diga dos artistas dos séculos XVIII e XIX que prestavam serviços criativos para as indústrias. A mesma aliança entre o criador de artefatos e o empresariado burguês se observou no exercício do *design*, a partir do século XX. Evidencia-se, portanto, que desde seu nascedouro, a prática profissional hoje denominada *design* busca autoafirmação e independência inspirada no exemplo trilhado pelas artes plásticas a partir do Renascimento europeu: aliança com os interesses da classe burguesa, empresarial e institucionalização do ensino de sua práxis.

Quanto à institucionalização, tanto a *Bauhaus* como a *Vkhutemas* defendiam que a verdadeira formação do profissional *designer* exigia a academia, local especializado para o desenvolvimento e aprimoramento do saber teórico e prático.

A *Bauhaus*, como instituição, teve seu funcionamento encerrado na Alemanha em 1933, em razão do fortalecimento do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, de extrema direita. A perseguição logo promovida contra os mestres da escola, partidários de ideais da esquerda, fez com que muitos se refugassem em outros países, no caso os Estados Unidos da América, Inglaterra ou a União Soviética. László Moholy-Nagy, por exemplo, a convite do empresariado local de Chicago, fundou, em 1937, o Instituto de Design, em Illinois.

Gropius após refugiar-se inicialmente em Londres, aceitou convite neste mesmo ano de 1937 para lecionar arquitetura em Harvard, na escola de *design* da instituição americana em Massachusetts. Foi eleito presidente do departamento no ano seguinte e assim permaneceu até se aposentar em 1952.¹³⁹ Dessa maneira, a influência da *Bauhaus* se fez forte em solo norte americano, propagando e legitimando seus valores quanto ao exercício da arquitetura e do *design* de produtos industriais, embora não tenha permanecido fiel aos seus princípios ou fundamentos de origem. Na América do Norte, o fundamento humanista ou igualitário dos primórdios da *Bauhaus* não poderia florescer em plena época de capitalismo macarthista.

Outro ponto que merece consideração por entrelaçar o *design* às artes plásticas: se até finais do século XIX a noção de “produção criativa” era

¹³⁹ Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Walter-Gropius/Harvard-years>, acesso em 12/05/2020.

correlacionada primordialmente à atividade dita artística (expressiva), essa concepção se expande, desde a primeira década do século XX, para alcançar os objetos industrializados, produzidos em conformidade com seus respectivos projetos de *design*, legado direto da *Bauhaus* e da *Vkhutemas*.

O conceito de criatividade – a transição da condição teológica de verbo para carne (matéria) de acordo com os neoplatônicos¹⁴⁰ – passa a ser alvo de debate. Até então, o bem-dito aspecto criativo ou “expressivo” possuía uma aura, era único, um artefato sagrado ou reproduzido em escala não massificada, consubstanciado no objeto qualificado como artístico.

O estatuto do objeto moderno é dominado pela oposição MODELO/SÉRIE. Em uma certa medida esta oposição sempre se deu. Uma minoria privilegiada da sociedade tem sempre servido de campo de experiência a estilos sucessivos cujas soluções, métodos e também artifícios são em seguida difundidos pelo artesanato local. Contudo não se pode propriamente falar antes da era industrial de “modelo” nem de “série” (BAUDRILLARD, 2008: 145).

Porém, na economia industrializada, *Objeto algum é oferecido ao consumo em um único tipo (Ibid., id.: 149)*. Muitos e diferentes modelos são criados para cada espécie de objeto a ser produzido industrialmente, recorrendo-se para tal diversificação ao emprego daquilo que se especificou chamar de criatividade humana. Tratar-se-ia de recurso indispensável para convencer o comprador a ultrapassar sua real necessidade da compra. Ele passa, portanto, a desconsiderar a função do objeto (valor de uso) como elemento primordial de sua escolha, dirigindo-se apenas para os aspectos simbólicos (valor de troca). O paradoxo consiste no fato da liberdade de consumo que se instaura ser o motor da constrição deste consumidor a um dado sistema cultural. *Esta escolha é, pois, especiosa: se a experimentamos como liberdade, sentimos menos que nos é imposta como tal e que através dela é a sociedade global que se impõe a nós (Ibid., id.: id.)*.

Portanto, a prática do *design* se inspira novamente nas artes plásticas e, por meio do emprego do elemento “criatividade”¹⁴¹, materializa o objetivo de fazer

¹⁴⁰ Os neoplatônicos do Renascimento consideravam que todas as coisas criadas eram uma epifania. Deus as materializava.

¹⁴¹ Criatividade é um conceito de tipo aberto, logo difícil de ser delimitado quanto ao seu conteúdo ou quanto à sua extensão. Muito embora o Renascimento tenha associado o ato criativo unicamente ao ato dito artístico, defende-se que a atividade do artesanato não é realizada sem a existência de um projeto intelectual prévio, tal como a obra de arte. Sendo assim, a mesma questão que se coloca para distinguir a atividade do *design* da execução artística também se aplica em relação à atividade artesanal. Sustenta-se inclusive que todas as formas de trabalho são igualmente

nascer no consumidor o desejo pelo objeto. E cabe notar que o objeto de *design*, tradicionalmente produzido industrialmente em larga escala, hoje também o pode ser em escala reduzida, tal qual séries de litografias ou de esculturas no mundo da arte. Isso reforça o argumento de que não seria a relação modelo/série ou a quantidade do seriado que distinguiria a prática do *design* da prática da arte, permanecendo indefinida a especificidade de uma em relação à outra.

Convém referir outro fantasma que aparece aos historiadores do design do Ocidente: a distinção entre indústria e artesanato. A maior parte das histórias de design faz disto um dos seus pontos-chave: arrumam de um lado o artesanato com os seus materiais tradicionais e com a sua repetitiva e obsoleta produção de objetos feitos à mão; do outro, colocam as máquinas que tornam possível a produção em massa de um único objeto e que introduzem novas formas relativas à nova função, pondo de parte a adição de ornamentos, tornada obsoleta. [...] Quer dizer, será que esta versão corresponde à verdade? Se pensarmos bem, a distinção entre indústria e artesanato, do ponto de vista da produção de objetos, acaba por evidenciar, ou provocar, uma ruptura entre produção de grande e de pequena escala; entre dois tipos de produtos, fabricados em máquinas de tipos diferentes e não entre produtos estruturalmente diferentes [...]. Além disso, existe hoje, no próprio design, a produção de objetos em pequenas séries, normalmente numeradas, com grandes semelhanças com as pequenas séries de cópias de esculturas, fato que nos põe perante a questão, a que não devemos responder aqui, da diferença entre o produto “artístico” e o produto de design (QUITAVALLE, 1993, n.p).

A presente tese abordou no Capítulo 3 o tópico do desenho prévio à manufatura de bens como o elemento teoricamente diferenciador entre o exercício da arte em comparação ao do artesanato, a partir do Renascimento. Porém, no tocante à prática do desenho industrial e do *design*, o desenho é identificado como fundamento de ambas atividades desde suas origens. Trata-se, portanto, de mais um ponto compartilhado com a práxis artística. Talvez a escassa, ou mesmo omissa, divulgação deste persistente vínculo que, em especial, liga historicamente a atividade do *design* à da arte, aliado ao uso de *softwares* diversos da função de projetar, contribua para o desinteresse pela prática do desenho, tantas vezes demonstrado por alunos dos cursos atuais de formação de *design*. Vale lembrar que:

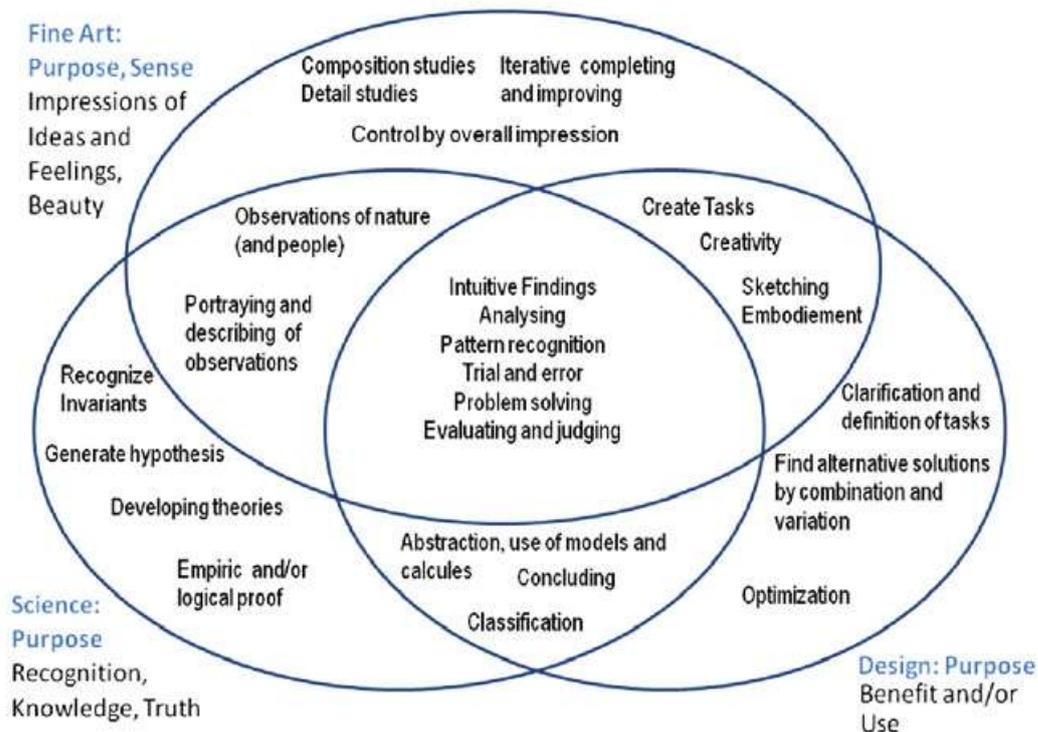
O desenho tem uma vocação didáctica ou, mais exactamente, uma potência didáctica. Esta possui já uma longa história, particularmente na sua relação com as diversas práticas profissionais que lidam com a invenção e a produção da forma. Isto porque o desenho proporciona recursos únicos para a aprendizagem de certos saberes, certas experiências: o desenho permite abstrair, do objecto concreto,

criativas, porém nem sempre assim reconhecidas, ressignificadas que foram sob a égide do capitalismo.

aqueles dados que se pretendem conceptualizar. [...]. Para as áreas profissionais em questão (aquelas denominadas genericamente por Design), o entendimento e a experiência do desenho configura-se como fundamental (CABAU: 2009: 27).

No ensejo de materializar esse intrincado e complexo conjunto de dados, abaixo segue um modelo gráfico (FRANKE *In.*; BIRKHOFER, 2011: 223), proposta de esquematização simplificada do método utilizado por Leonardo da Vinci em suas realizações nas áreas da ciência e da materialização cultural, dita artística ou não. Pelo exame desse modelo gráfico, se pode verificar que as técnicas que Leonardo empregava nos séculos XV, todas elas compartilhadas pelos artistas do período, permanecem na ordem do dia quanto à produção contemporânea nas artes e no *design*. Contudo, salienta-se que, embora sejam homólogas, não são iguais. Portanto, trata-se de uma comparação formalista. Enumeram-se os elementos comuns, em livre tradução da interseção entre as seções de *design* e das artes plásticas do diagrama abaixo:

- arte e *design* são tarefas associadas à moderna noção de criação,
- arte e *design* se apresentam consolidadas como relativas à criatividade,
- depois do Romantismo, a noção de criatividade se apresenta como intuitiva ou instintiva, crédulas no valor das experiências individuais. Portanto, arte e *design* lidam com a intuição,
- arte e *design* utilizam o desenho,
- arte e *design* realizam análises através da observação empírica das coisas do mundo,
- arte e *design* julgam reconhecer padrões formais nas coisas do mundo,
- arte e *design* se regem pela prática da tentativa e erro,
- arte e *design* resolvem problemas técnicos durante a fabricação dos seus produtos,
- arte e *design* avaliam ou julgam a própria prática durante o processo de criação.



Percebe-se, claramente, que outros métodos historiográficos devem servir como abordagem à construção de uma “história” do *design* (QUITAVALLE, 1993) e de sua prática, mais de acordo com sua especificidade, se identificada.

Ao *design* se confere indubitavelmente função utilitária (decorativa ou lucrativa, esta para seu produtor), mas pouco se reflete ou se define sobre a sua especificidade em relação às demais práticas criativas e projetuais, seja quanto ao objeto ou método.

Como consequência, a dificuldade de diferenciá-lo da prática das artes persiste. Quanto a esta questão, conjectura-se que, novamente na busca de uma especificidade em relação ao Campo da Arte, o ensino institucionalizado do que hoje se chama *design* deslocou, especialmente a partir da segunda metade do século XX, a ênfase na formação e a direcionou para os fundamentos científicos, tecnológicos e metodológicos relacionados à prática (SCHNEIDER, 2010: 118). Assim se deu na *Bauhaus*, e, por exemplo, na Escola Superior de Ulm (*Hochschule für Gestaltung Ulm*). Fundada na Alemanha, em 1953, por Max Bill, antigo aluno da *Bauhaus*, sua trajetória foi marcada por *controvérsias sobre a orientação do design, sobre a parcela de arte no design e no projeto* (*Ibid.*, *id.*: 119). Percebe-se que o menor papel conferido à arte nas instituições contemporâneas de ensino de *design*, legitimadoras da teoria e do exercício da atividade, repete uma escolha feita em um passado bastante recente e que não

espelha, em absoluto, a longínqua relação que une as duas práticas desde o século XVIII.

Defende-se, portanto, que, em razão da indefinição quanto às fronteiras com a arte, e dado o vínculo histórico direto que compartilham, poderia-se entender a prática do *design* como uma forma de trabalho espécie do gênero Arte, uma prática dentro daquilo que se realiza quando se faz arte, evidenciando-se que ambas são labores igualmente criativos, apesar do conceito criatividade permanecer etéreo, indefinível ainda na atualidade.¹⁴²

Entretanto, e com o intuito de enriquecer o presente debate, expõe-se posicionamento diferente que defende que *o design não é uma questão de arte, mas de marketing* (KURZ, 1997)¹⁴³ posto que: *O design não tenta conferir um determinado conteúdo qualitativo a uma forma correspondente a ele e a seu contexto. Em vez disso, ele busca revestir a total irrelevância do conteúdo com uma aura de importância secundária* (Ibid., id.). Parece que Albert Kurz reflete, tanto quanto o presente trabalho, sobre a questionável autonomia da prática do *design*. Porém, enquanto o filósofo alemão a compreende como integrante do fazer *marketing*, por faltar-lhe o conteúdo qualitativo presente na Arte, esta tese a acolhe como espécie do Campo Arte, em razão: a) do longo passado em comum que compartilham, b) pelo fato de que, especialmente na contemporaneidade, muito do que se considera como produção artística não se reveste de conteúdo qualitativo – falta-lhe a função representativa, simbólica ou estética, c) finalmente, porque *O campo especulativo das artes se amplia. Seu interesse pela universalidade dos objetos, [...], mostra o homem através da arte explorando e modificando o mundo físico e social com novos instrumentos* (ARTIGAS, 2004: 108).

A presente pesquisa constatou, até o momento, ou melhor, até onde se conseguiu alcançar, que as possíveis especificidades da prática do *design* descritas pela doutrina especializada, como a existência de um projeto prévio específico da atividade, a coparticipação do usuário do produto ou do serviço nesta etapa, a

¹⁴² Salienta-se que a definição do termo criativo é ainda precária no que se refere à prática tanto do *design* como da arte. Ele se relaciona à teoria renascentista neoplatônica da criação intelectual do artista, baseada na noção de que a ideia se materializava primeiro na mente do criador, uma espécie de faculdade intelectual, para ser projetada em um objeto, antes da fase de sua manufatura. A questão da originalidade não se colocava para as sociedades que antecederam o Renascimento europeu, como anteriormente explicitado.

¹⁴³ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs231103.htm>, acesso em 21/10/2020.

delegação da manufatura do objeto a uma terceira parte, ou a produção seriada, por exemplo, não se manifestam como fenômenos unicamente do Campo do *Design*, posto que a comparação quanto à prática das artes demonstra que os elementos acima elencados são comuns.

O campo do Design não é fundado sobre uma “teoria” própria; não repousa sobre um conjunto sistematizado de proposições: segundo Bonfim “o design é essencialmente uma práxis que procura seguir princípios de diversas ciências na determinação da figura dos objetos” (BOMFIM, G., 2005) (PORTINARI, 2006: n. p.).

Sabido que a prática do *design* não detém o monopólio do projeto (VIAL, 2014: 18): *As condutas de antecipação se impõem hoje, em sua grande variedade, como um fator maior de nosso tempo. Suas figuras são múltiplas (projeto, previsão, planejamento...) e diversificam-se sob o impulso dos avanços científicos e tecnológicos* (BOUTINET, 2002: 23), lembra-se do chamado feito aos pares da comunidade acadêmica internacional para a necessidade de se pensar a epistemologia apropriada para a prática do *design* (FINDELI, 2001: 06), apta a delinear suas especificidades, se existentes, em comparação tanto à prática da arte, objeto de estudo da presente tese, quanto às demais atividades humanas projetuais, criativas. As propostas oferecidas pela doutrina até então divergem consideravelmente, segundo as diferentes abordagens epistemológicas defendidas por seus autores (PORTINARI, 2006: n. p.). Entretanto, uma análise mais detalhada sobre o assunto transbordaria do escopo da presente tese.

Pergunta-se, por fim: o fato de objetos de formas e funções similares terem sido construídos pelas mãos de um agente criador criativo ou por meios que tenham contado com a colaboração homem–máquina¹⁴⁴, relação alterada e intensificada depois da Revolução Industrial, seria um critério suficiente para se entender que o elemento artístico se faz presente, ou que, ao contrário, inexistente? Poder-se-ia, de maneira oposta, pensar que a interação homem–máquina também pode criar arte (FELDMAN, 1992:106)¹⁴⁵, especialmente ao se constatar que a

¹⁴⁴ Relação imortalizada por Charles Chaplin em *Tempos Modernos*.

¹⁴⁵ *The water jug made by a potter and the aluminum pitcher stamped out by a machine may be similar in form and function. But a potter's fingers made the clay jug; making the aluminum pitcher was different: the pitcher grew out of a man-machine collaboration. Did it cease to be art when the machine entered the scene? Or do we have something new called “machine art”? [...]*

Tradução: *O jarro de água feito por um oleiro e o jarro de alumínio criado por uma máquina podem ser semelhantes na forma e função. Mas os dedos de um oleiro fizeram o jarro de barro; produzir o jarro de alumínio foi diferente: o jarro nasceu de uma colaboração homem-máquina.*

máquina é também resultado do trabalho humano de projetá-la e de materializá-la? No caso de uma resposta positiva à segunda indagação, algo já tão naturalizado quanto à fotografia e ao cinema por exemplo, a prática do *design* industrial, herdeira da arte, também poderia ser tida como produtora de artefatos artísticos, mais uma vez comprovando sua pertinente classificação como atividade espécie do Campo da Arte. *Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade* (ARTIGAS, 2004: 109).

7. Conclusão

Como retrospecto sucinto, esta tese partiu da premissa de que as práticas da arte e do *design* são formas de trabalho que, como as demais que corporificam artefatos com o emprego de recursos naturais, participam da consecução de um mundo humanizado.

A investigação bibliográfica que se pôde realizar até o momento permitiu sustentar a veracidade da hipótese de trabalho de que a prática do *design* é herdeira da prática da arte, pelos motivos a seguir expostos.

Restou evidente que as duas práticas lutaram, igualmente, pela capacidade de certos grupos profissionais de se autodeterminarem segundo valores próprios, muitas vezes seguidos por uma legislação, regras ou cânones, livres de qualquer fator estranho ou exógeno estabelecido por outras profissões. Nesse sentido, cada qual construiu a noção de pertencimento a um Campo próprio: inicialmente o da Arte, diverso daquele do Artesanato e, posteriormente, o do *Design*, independente do da Arte.

Ato contínuo, ambas as práxis nomearam diferentemente seus agentes, apesar de serem todos profissionais laborativos do tipo criativo. Assim, foram classificados como artistas, a partir do Renascimento europeu, no que se refere à prática da arte e como desenhistas industriais ou, finalmente, como *designers*, a partir do século XX, no tocante à prática do *design*.

O caminho para a afirmação da desejada autonomia, percorrido pelas práxis da arte e do *design*, guardou inúmeras similitudes, posto que ancorado na noção da especificidade da etapa intelectual de cada qual, aliado à institucionalização do ensino teórico e prático também em ambas. Assim foi a partir do século XV, inicialmente na Itália, com a instituição das academias de arte e, especialmente desde o início do século XX quanto ao *design*, com as escolas Bauhaus e Vkhutemas.

O desenho foi abordado como elemento essencial à argumentação teórica em prol da independência do Campo da Arte e que participa do projeto em *design*.

Vindo de empréstimo da arquitetura medieval e renascentista, o desenho era empregado como técnica de antecipação visual do que seria construído depois; como forma de se separar o momento criativo ou projetual da fase de construção propriamente dita. Ele foi muito empregado quando da revitalização da economia no final da Idade Média, em razão do incremento do uso da pedra nas construções que eram antes feitas em madeira. Por conta de trabalharem com materiais mais perenes e mais difíceis de serem executados, os coetâneos passaram a empregar o desenho como base daquilo que ainda não havia sido construído, mas que necessitava de um planejamento detalhado para economia do tempo de trabalho e do material utilizado. Este procedimento minimizava erros e, conseqüentemente, economizava custos, de acordo com a pragmática mentalidade burguesa da Baixa Idade Média.

Os pintores e escultores renascentistas usaram o desenho como meio de aperfeiçoamento de suas habilidades, como redutor de custos e facilitador da comunicação com os comanditários de seus trabalhos, e como elemento elevado à especificidade da pintura e da escultura. Desta maneira, tais práticas, até então ínsitas ao rol das artes ditas mecânicas, passaram a integrar a classificação das artes liberais, separando-se do artesanato. Contudo, a longa formação profissional do artista (e mais tarde também do *designer*) continuava a seguir os moldes medievais da repetição do modelo, proposto pelo mestre artesão ao seu aprendiz, no tocante à materialização da forma, e conforme a tradição acadêmica da transmissão teórica de conhecimentos de ordem abstrata.

As academias de arte, soberanas no ensino teórico da arte desde o século XVI, passaram a gozar de menor legitimidade a partir do final do século XVIII. Surgiram as escolas técnicas de arte (ou escolas de artes e ofícios), no século XIX, já muitas vezes voltadas para a formação de profissionais aptos a trabalhar na indústria. Era preciso fornecer às fábricas de mão de obra especializada no âmbito da criação de formas não mais unicamente utilitárias, mas também ornamentadas. Tais profissionais criativos se mostrariam relevantes ao processo de industrialização de produtos, para tanto conclamados pela classe burguesa empresarial da época.

O mesmo se deu com parcela dos representantes da classe artística, a partir do início do século XX, quando do surgimento da Bauhaus. Igualmente associados ao empresariado de seu tempo, projetaram e aprimoraram a forma e a

aparência de artefatos industriais por meio do aporte da prática da arte ao processo fabril. Essa foi a fórmula descoberta pelo industrial para atrair mais consumidores, muitas vezes duvidosos da efetiva funcionalidade dos artefatos produzidos em massa, descontentes com a aparência destes ou aturdidos com os impactos, nem sempre positivos, advindos da rápida industrialização de seus mundos. Percebe-se que a classe profissional dos artistas se associou, desde o início da Revolução Industrial, aos objetivos informantes do modo de produção capitalista, quais sejam: o escoamento rápido e constante dos estoques e a geração de mais valia.

As escolas de *design* criadas no século XX, a mais divulgada pela historiografia especializada sendo a *Bauhaus*, mas também a *Vkhutemas*, contavam com inúmeros professores com formação na área das artes plásticas e da arquitetura. As teorias ministradas e as práticas sugeridas como de *design* advieram, em seus primórdios, e em grande monta, de fontes ecléticas do Campo da Arte.

Outro ponto de entrelace entre o *design* e as artes plásticas se refere à noção de “produção criativa”. Se até finais do século XIX ela era associada majoritariamente à atividade dita artística, essa concepção se expande, desde a primeira década do século XX, para incluir também os objetos industrializados, produzidos em conformidade com seus respectivos projetos de *design*, legado direto da *Bauhaus* e da *Vkhutemas*.

As análises comparativas desenvolvidas nas alíneas abaixo destacam mais elementos em comum que evidenciam, indubitavelmente, o forte vínculo histórico que une as duas práticas:

1 – As escolas de arte e ofícios que surgiram a partir do século XIX, na Europa, e posteriormente também nas Américas, formavam profissionais com habilidade no desenho e em diversas práticas artesanais para o trabalho na indústria. Pelo menos quanto à *Bauhaus*, tal como ocorreu com as academias de arte, o programa acadêmico previsto nos estatutos de 1919 não previa um plano de ensino efetivo. Acabou por sofrer inúmeras alterações decorrentes de disputas internas, nos anos que se seguiram.

2 – Assim como as academias de arte renascentistas legitimaram a teoria e o exercício de uma pretensa nova prática profissional chamada arte, as pioneiras *Bauhaus* e *Vkhutemas*, seguidas posteriormente por outras escolas do mesmo gênero, legitimaram noções e procedimentos relativos à outra pretensa nova

atividade humana, o *design*. Se a teoria da arte negou, como fundamento de sua independência, seus laços com o artesanato, a historiografia do *design* apaga, deliberadamente ou não, seu estreito vínculo com a práxis artística.

3 – A noção da necessária formação acadêmica do profissional *designer* para o desenvolvimento e aprimoramento do seu saber teórico e prático, realizada tanto pela *Bauhaus* como pela *Vkhutemas*, por exemplo, repetiu a mesma fórmula rigorosa que fora exercida no passado pelas academias de arte europeias, no intuito de legitimarem, em escala global, a noção de “bom” gosto. O Instituto de *Design* do Instituto de Tecnologia de Illinois – a “filial” da *Bauhaus* em Chicago — fundado em 1937 por László Moholy-Nagy e ainda operante, é exemplo do que se afirma.

4 – A prática da arte se fundamentou na teoria do desenho para se destacar do artesanato. O desenho para a arte equivalia ao ato de projetar de outras práxis, no sentido de tratar-se de etapa antecipatória à materialização de uma ideia considerada criativa. Verifica-se, portanto, ser ele elemento fundamental para a criação artística no sentido que se entende hoje, e que depois migrou para o Campo do *Design* e para elaboração de projetos da área. O desenho é, logo, um ofício, uma prática profissional, uma ação propedêutica de caráter prático compartilhada por ambas as mencionadas práxis, e legada da arte ao *design*.

5 – O desenho preliminar do artista do passado (ou mesmo ainda hoje) tradicionalmente se coadunava com as instruções recebidas por parte de seu comanditário, ou mecenas, sendo por este aprovado ou rejeitado. O *designer*, de maneira semelhante, propõe o “*lay out*” que, contemplando funções prática, estética e simbólica, cria ou modifica bens e serviços industriais, pautado antes de tudo pelas coordenadas (*briefing*) estipuladas pelo contratante, produtor. A “liberdade criativa” do *designer* é restringida pelos limites impostos por outrem, em uma fase prévia à projetual. Vislumbra-se, novamente, a correlação entre a prática da arte e a do *design*.

6 – Uma vez aprovado o desenho preliminar apresentado pelo artista, as partes contratantes tradicionalmente passavam à fase de definição de detalhes. Novas instruções eram fornecidas pelo comanditário ou por seu representante legal. A prática do *design* se assemelha, neste aspecto, a tal prática da arte, realizada desde a Idade Média. Métodos hoje tidos como atuais em busca da maior inserção do empresário contratante e do consumidor no projeto de *design*,

que se configuram pela oitiva destes em múltiplas fases anteriores à produção propriamente dita (o chamado *design thinking*), são apresentados como responsáveis pela melhoria do produto acabado. Isto se explicaria em razão da extensa troca de ideias promovida entre os diferentes agentes da longa cadeia de produção e de consumo dos bens industriais. Tal concepção, considerada em sentido amplo, não parece nova já que claramente repete o procedimento que vigorava, ainda que escala mais reduzida, no passado remoto.

7 – A prática da arte e a do *design* são tidas como criativas. A presente pesquisa retrocedeu então no tempo a fim de tentar definir a especificidade da prática da arte para, ao final, compará-la com a prática do *design*. Concluiu-se que as teorias produzidas no passado quanto à práxis artística não legaram à posteridade certezas incontestáveis sobre o que ela seja de fato. Permanece imprecisa sua diferenciação em relação à prática do artesanato. Não se compartilha aqui da noção passadista de que o trabalho artesanal carece de etapa prévia intelectual. Comparativamente, o objeto de *design* sofre da mesma imprecisão em relação à sua distinção do objeto de arte. Tal como alegado pela prática da arte em relação à prática do artesanato, a prática do *design* também se apóia na sua fase intelectual, mais especificamente na acreditada especificidade da metodologia projetual, para tantas vezes proclamar sua diferença em relação à prática artística.

8 – O artista passou a ser visto como um agente social diverso e mais qualificado do que o artesão como resultado das transformações de grandes proporções vislumbradas na economia e nos *habitus* da sociedade europeia renascentista, que pavimentaram o caminho para as novas concepções materialistas e antropocêntricas dos séculos XV e XVI. Acredita-se que tais noções, ainda vigentes, servem de esteio para a qualificação do *designer* como profissional do campo criativo, tal qual o artista, porém pretensamente diferenciando deste pelo fato de orientar sua arte à criação de objetos e de serviços industriais considerados funcionais, a princípio dotados de alguma utilidade social. Segundo este raciocínio, ao *designer* caberia a prática da arte aplicada enquanto que ao artista seria reservada a criação de objetos desfuncionalizados, de “arte pela arte”, resultantes da livre expressão artística. Ora, concordar com tal afirmação equivaleria a negar cegamente a função religiosa e representacional, historicamente ínsitas aos objetos de arte. E, considerando-se, na atualidade, a

caracterização de mercadoria tanto para o objeto de arte como para o objeto de *design*, não há como se justificar uma diferenciação quanto à função de ambos na sociedade contemporânea.

9 – Mais: se pensadores da teoria do *design* alegam ser a prática do *design* diversa da prática da arte em razão da sua produtividade em escala industrial, cumpre esclarecer que também o objeto dito artístico, desde a reprodutividade possibilitada pela técnica da gravura, coetânea à própria definição de arte, se ampara na produção quantitativa, seriada, especialmente na contemporaneidade. Ainda, o argumento acima, além de improcedente como demonstrado, se apóia no resultado, no objeto produzido, ou seja, em fato externo ao exercício da atividade propriamente dita.

10 – Finalmente, a alegação de que a intervenção do *design* se dá unicamente na etapa intelectual do processo industrial, ao contrário da prática artística, na qual o artista projeta e realiza por si mesmo sua obra, mostra-se defasada, tendo-se em vista a possibilidade de terceirização da produção artística, algo já bastante naturalizado na atualidade.

Pelo que se expôs, conclui-se pela veracidade da hipótese de trabalho aventada, a de que a prática do *design* é herdeira da prática da arte. Consequentemente, admitir que a primeira seja uma espécie¹⁴⁶ da segunda – este gênero, portanto mais abrangente – não parece insensatez, visto a incapacidade da prática do *design* de comprovar sua especificidade, até agora, em relação à prática da arte. Não se reivindica, entretanto, qualquer sorte de infalibilidade quanto ao que se afirma. Deseja-se, sim, considerar mais uma possibilidade teórica de trabalho no esforço de se definir o que seja a prática do *design*.

¹⁴⁶ Aplicou-se aqui, por analogia, sistema classificatório utilizado pelas ciências biológicas, a taxonomia.

8. Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1962.

ADDISON, Julia de Wolf. **Arts and Crafts in the Middle Ages**. A Description of Mediaeval Workmanship in Several of the Departments of Applied Art, Together with Some Account of Special Artisans in the Early Renaissance. Boston: The Page Company, 1914.

ALPERS, Svetlana. **El Arte de Describir**: El Arte Holandés em el Siglo XVII. Madrid: Hermann Blume, 1987.

ALPERS, Svetlana. **O Projeto de Rembrandt**. O ateliê e o mercado. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

AMARAL, Claudio. **John Ruskin e o desenho no Brasil**. São Paulo, 2005, 221f., Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAUUSP, São Paulo, 2005. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/publico/Amaral_tese.pdf, acesso em 03/08/2020.

ANTAL, Frederick. **Florentine Painting and its Social Background**. The Bourgeois Republic Before Cosimo De Medicis Advent to Power: XIV and Early XV Centuries. London: Kegan Paul, 1947.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUCOC, Léon. **L'Institut de France et les anciennes Académies**. Paris: Plon, 1889, pp.1-48.

BARRATE, François. **Histoire de l'art antique**: l'art romain. Ecole du Louvre, France, 1996.

BARROS, José D'Assunção. **Arte é coisa mental**: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. **Revista Poiésis**, n. 11, p.71-82, nov. 2008.

BAUHAUS-ARCHIV BERLIN/MUSEUM FÜR_GESTALTUNG, STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, and KLASSIK STIFTUNG WEIMAR, in Cooperation

with The Museum of Modern Art, New York. **Bauhaus: A Conceptual Model**. Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques**. L'Art romantique et autres oeuvres critiques. Paris: Éditions Garnier, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2008.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BELLORI, Giovanni Pietro. **The Lives of Modern Painters, Sculptors, and Architects**. A New Translation and Critical Edition, ed. by Alice Sedgwick Wohl and Hellmut Wohl. Cambridge: University Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. Tradução de Dora Rocha. *In.*: **Sociologia da Arte, IV**. Organização e introdução de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BENTON, Janetta Rebold. **Materials, Methods, and Masterpieces of Medieval Art**. ABC Clio, California, 2009.

BERTI, Luciano; CECCHI, Alessandro; NATALI, Antonio. **Donatello**. Firenze: Giunti, 1986.

BINSKI, Paul. **Medieval Craftsmen: Painters**. London: British Museum Press, 1991.

BIRKHOFFER, Herbert. **The future of design methodology**. London: Springer - Verlag, 2011.

BONSIEPE, Guy. *Erziehung zur visuellen Gestaltung/Education for Visual Design*. *In.*: ULM 12/13, Deutschland: Hochschule für Gestaltung, Marz/March 1965. Disponível em https://monoskop.org/Gui_Bonsiepe, acesso em 09/09/2020.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O mercado de bens simbólicos. *In.*: **A economia das trocas simbólicas**. Organização Sérgio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 99 - 181.

BOUTINET, Jean-Pierre. **Antropologia do Projeto**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artmed, 2002.

BRANDENBURG, Alain Erlande. **Quand les cathédrales étaient peintes**. France: Decouvertes Gallimard Architecture, 1993.

BUCHANAN, Richard. Rhetoric, Humanism and Design. *In.*: MARGOLIN, Victor; BUCHANAN, Richard. **Discovering design explorations and design studies**. Chicago, Chicago University Press, 1995.

BROOKNER, Anita. **The Genius of the Future**. Studies in French Art Criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The brothers Goncourt, Huysmans. London and New York: Paidon, 1971: 91-117. Disponível em <http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/zola/zuzola.html>, acesso em 19/12/2020.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares, 1500-1822**. São Paulo: Fapesp: EDSUP, Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

_____. **La Renaissance européenne**. Traduit de l'anglais par Paul Chemla. Paris: Editions du Seuil, 2000.

BYINGTON, Elisa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009.

CABAU, Philip. Exercícios de desenho (também em design), 2009. Disponível em [iconline.ipleiria.pt › bitstream › art2_cabau](http://iconline.ipleiria.pt/bitstream/art2_cabau), acesso em 21/08/2020.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Edição eletrônica. Disponível em <http://lelivros.love/book/baixar-livro-design-para-um-mundo-complexo-rafael-cardoso-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online>, acesso em 16/03/2020.

CARA, Milene Soares. **Do desenho industrial ao design – uma crítica para a disciplina**. São Paulo, 2008, 182f., Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAUUSP, São Paulo, 2008. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-03032010-101037/publico/mestrado_milene_completo_miolo_imagens.pdf, acesso em 17/03/2020.

CASTANHEIRA, Ricardo Manuel Ramos. **Gesamtkunstwerk**. A utopia de Wagner. Porto, 2013, Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), Porto, 2013. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/80306>, acesso em 16/08/2020.

CAVALIERE, A. (2017). Vanguardas Russas: a arte revolucionária. *RUS* (São Paulo), 8(10), 19-35. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2017.141312>, acesso em 20/08/2020.

CHAGAS, Eduardo Ferreira. Diferença entre alienação e estranhamento nos manuscritos econômicos-filosóficos (1844) de Karl Marx. *In.: Educação e Filosofia*, 8 (16), julho/dezembro 1994, p.23-33.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHENEY, Liana de Girolami. **Giorgio Vasari's Prefaces: Art and Theory**. New York: Peter Lang Publishing, 2012.

_____. **Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art**. New York: Peter Lang Publishing, 2007.

CIPINIUK, Alberto. *A ideologia comercial do século XVII e a transição dos estilos*. *In.: COUTO, Rita Maria de Souza et OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de. Formas do Design. Por uma metodologia interdisciplinar*. Rio de Janeiro: 2AB e PUC-Rio, 1999. Reeditado e ampliado por COUTO, Rita Maria, FARBIAS, Jackeline Lima, NOVAES, OLIVEIRA, Alfredo Jefferson, organizadores. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

_____. **Design: o livro dos porquês: o campo do Design compreendido como produção social**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Ed. Reflexão, 2014

_____. **O campo do design e a crise do monopólio da crença**. São Paulo: Blücher, 2017.

COSTA, Ricardo da; GONÇALVES, Alyne dos Santos. Codex Manesse: quatro iluminuras do Grande Livro de Canções manuscritas de Heildeberg (século XIII) – análise iconográfica. *In.: Brathair* 1 (1) 2001, p. 03-12. Disponível em <http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-quatro-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-sec-xiii>, acesso em 07/08/2019.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de Pintura**, 6^o ed. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda., 2000.

DINES, *in.*: SPEER, Andreas. **Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum artium'**. 2013: 03 p. 35.

EISENMAN, Stephen N. **Nineteenth Century Art - A Critical History**. London: Thames and Hudson Inc., 1994.

FELDMAN, Edmund Burke. **Varieties of visual experience**. New York: Harry N. Abrams Inc., 1992.

FELIBIEN, André. **Conferences de L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture**, pendant l'anne 1667. Paris: Chez Frederic Leonard, MDCLXVIII.

Findeli, A., Brouillet, D., Martin, S., Moineau, C., & Tarrago, R. (2008). Research Through Design and Transdisciplinarity: A tentative contribution to the methodology of Design Research. **Swiss Design Network Symposium**, (pp. 67-91). Berne Switzerland.

FINDELI, Alain. Rethinking Design Education for the 21st century: Theoretical, Methodological and Ethical Discussion. *In.*: **Design Issues**, Volume 17, Number 1, 2001.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Art and technology in the nineteenth and twentieth centuries**. New York: Zone Books, 2000.

FRAYLING, Christopher. *Research in art and design*. *In.*: ROYAL COLLEGE OF ART RESEARCH PAPER, Volume 1, Number 1, London, 1993/4, pp.01-05.

FREITAS, José Lima de. **Almada e o número**. Lisboa, Arcádia, 2^a ed. rev., corrigida e aumentada, Lisboa: Soctip , 1990.

GAZE, Delia. **Dictionary of Women Artists, Vol. I, Introductory surveys, Artists, A-I**. London and Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

GILSON, Etienne. **Peinture et Réalité**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1958.

GIMPEL, Jean. **A revolução industrial da Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

GOODMAN, Nelson. **Ways of worldmaking**. USA: Hackett Publishing Company, 1988.

GUIFFREY, Jules. La communauté des peintres et sculpteurs parisiens, dite académie de Saint-Luc (1391-1776). *In.*: JOURNAL DES SAVANTS. 13^e année, Avril 1915. pp. 145-156. Disponível em https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1915_num_13_4_4362, acesso em 28/01/2019

GUILOIS, Bruno. Le statut de l'artiste/artisan, au sein de la communauté des maîtres peintres et sculpteurs parisiens, au début du XVIII^e siècle. *In.*: 124-SORBONNE. CARNET DE L'ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE, février 2018, pp. 1-32. Disponível em https://124revue.hypotheses.org/files/2018/02/Bruno-Guilois_-_124-Sorbonne.-Carnet-de-IE%CC%81cole-Doctorale-dHistoire-de-lart-et-Arche%CC%81ologie.pdf, acesso em 30/01/2019.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens** – Uma breve história da humanidade. Porto Alegre: RS: L&PM, 2015.

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda. **Women Artists: 1550-1950**. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Tomo I. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

_____. **História Social da Literatura e da Arte**. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

_____. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **The Social History of Art. Vol. I: From Prehistorical Times to the Middle Ages**. London and New York: Routledge, 1999.

HEINRICH, Fabiana Oliveira; CIPINIUK, Alberto. **Design: crítica à noção de metodologia de projeto**. Rio de Janeiro, 2013, 242p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1113305_2013_Indice.html, acesso em 09/09/2020.

HESKETT, John. **Design: a Very Short Introductory**. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. **Industrial Design**. New York: Thames and Hudson Inc., 1993.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções: Europa 1789-1848**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1981.

_____. **The age of revolution, 1789-1848**. New York: Vintage Books, 1996.

HOLT, Elizabeth Gilmore. **A Documentary History of Art, Vol. I: The Middle Ages and the Renaissance.** New Jersey, Princeton USA: Princeton University Press, 1981.

_____. **A Documentary History of Art, Vol. II: Michelangelo and the Manneirists. The Baroque and the Eighteenth Century.** New Jersey, Princeton USA: Princeton University Press, 1982.

JOHNSON, William Mcallister. France's 'Académie Royale de Peinture, Sculpture et Gravure'. *In.*: **Print Quarterly**, Vol. 25, No. 3 (September 2008), pp. 283-286. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41826873>, acesso em 24/01/2019

KRAYE, Jill. **The Cambridge Companion to Renaissance Humanism.** New York: Cambridge University Press, 2004.

KURZ, Albert. A estetização da crise. *In.* FOLHA UOL, São Paulo, domingo, 23 de novembro de 1997. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs231103.htm>, acesso em 21/10/2020.

LACE, William W. **The importance of Michelangelo.** San Diego, California: Lucent Books inc., 1993.

LAHALLE, Agnès. **Les écoles de dessin au XVIII^e siècle.** Entre arts libéraux et arts mécaniques. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. Disponível em <https://books.openedition.org/pur/6981>, acesso em 25/03/2019.

LAWSON, Bryan. **How Designers Think.** The Design Process Demystified. Oxford: Elsevier, 2005.

LEON, Ethel. IAC. **Primeira escola de design do Brasil.** São Paulo: Blucher, 2014.

LESEMAN, Suzanne. **Du dessin aux arts plastiques: l'heritage moderniste d'Irène Sénécal.** Canada, Presses de l'Université du Québec, 2006.

LICHTENSTEIN, J. (org.) **A pintura.** Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86. Fonte da tradução: Fonte: Plínio, o Velho, *História natural*, edição do texto latino in *Plinell'Ancien, Histoire naturelle*, Paris: Les BellesLettres, 1985, I. XXXV, p. 63ss.

LIMA, Laura Ferrazza de. A Paris Regencial (1715-1723): o renascimento de uma cidade. *In.*: **Revista Latino-Americana de História**, Vol. 2, nº. 7 – Setembro de 2013 – Edição Especial, PPGH-UNISINOS. p. 192-207. Disponível em

<http://projeto.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/viewFile/341/242>, acesso em 07/08/2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **L'esthetisation du monde**. Vivre à l'age du capitalisme artiste. Paris, Éditions Gallimard, 2013.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial**. Bases para a Configuração dos Produtos Industriais. São Paulo: Editora Edgar Blücher Ltda., 2001.

LUBART, Todd. **Psicologia da criatividade**. Porto Alegre: Artmed: 2007.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott (orgs.). **ABC da Bauhaus**. A Bauhaus e a teoria do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MALDONADO, Tomas. **Design Industrial**. Lisboa, Edições 70, 1999.

MARSHAL, Louise. **Medieval craftsmen: painters, and Medieval craftsmen: glass painters (review)**. In.: PARERGON, Volume 12, Number 1, July 1994, p.113-117. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/495415/pdf>, acesso em 18/09/2017.

MARTIN, John Rupert. **Baroque**. New York: Harper & Row, Publishers. 1977.

MARTIN, Therese. **Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture**. Vol. one, Brill, Leiden, Boston, 2012

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. Livro 1, Capítulo 24

MATIAS, Iraldo. **Projeto e revolução: do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design**. Florianópolis: Editoria Em Debate/UFSC, 2014.

MICHEL, Christian. **The Académie Royale de Peinture et de Sculpture: The Birth of the French school, 1648-1793**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018.

MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, ensino, utopia e revolução. Os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)**. Tese (doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

MIZANZUK, Ivan; PORTUGAL, Daniel B.; BECCARI, Marcos. **Existe design?: indagações filosóficas em três vozes**. Teresópolis, RJ: 2AB Editora, 2013.

NORRIS, Michael. **Medieval Art**. A Resource for Educators. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005.

ORTIZ, Renato. **O universo do luxo**. São Paulo: Alameda, 2019.

OWEN, Charles L. Design Research. Building the Knowledge Base. *In.*: DESIGN STUDIES 19, No. 1 (January 1998): 9-20

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte**. Passado e presente. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

_____. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PORTINARI, Denise B. O Design no Divã. *In.*: P&D DESIGN, 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design, Paraná, 2006.

QUITAVALLE, Arturo Carlo. Design: o falso problema das origens. *In.*: **Design em aberto**: uma antologia. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RUGIU, Antonio Sandroni. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas: Autores Associados, 1998.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa**: pequena história de uma ideia. Rio de Janeiro, Record, 1996.

SCHLOSSER, Julius Von. **La Littérature Artistique**. Manuel des sources de l'Histoire de L'art Moderne. France: Flammarion, 1984.

SCHWARTZ, Karla; CIPINIUK, Alberto. O processo colaborativo nos campos do Design e da Arte: pinceladas sobre o Design de exposições. *In.*: REVISTA TAMANDUA – DESIGN, ARTE E REPRESENTAÇÃO SOCIAL, n. 3, vol1, ano 3 (2016), p.20-43. Disponível em www.revistatamandua.grudar.com, acesso em 18/04/2018.

SCHNEIDER, Beat. **Design** - Uma introdução. O Design no Contexto Social, Cultural e Econômico. São Paulo: Editora Blucher, 2010.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. Arte e ciência no Renascimento: Galileu e Cigoli e as novas descobertas telescópicas. *In.*: REVISTA HISTORIA DA CIENCIA E DO ENSINO: CONTRUINDO INTERFACES, Volume 9, 2014, pp. 57-74.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da. Arte e Ciência no Renascimento: discussões e possibilidades de reaproximação a partir do codex entre Cigoli e Galileu no século XVII. Maringá: UEM, 2013, 503 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação

para a Ciência e a Matemática do Centro de Ciências Exatas da Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2013. Disponível em <http://nou-rau.uem.br/nou-rau/document/?view=vtls000203785>, acesso em 23/04/2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *In.*: PERSPECTIVE [Online], 2 | 2013. Disponível em <http://journals.openedition.org/perspective/5539>, acesso em 06/08/2020.

SMITH, Adam. **Riqueza das Nações**. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1987.

SMOCK, William. **The Bauhaus Ideal Then & Now**. An Illustrated Guide to Modern Design. Chicago: Academy Chicago Publishers, 2009.

SPIELVOGEL, Jackson J. **Western Civilization**. USA: Wadsworth Cengage Learning, 2012.

TAGLIALAGAMBA, Sara. **Verrocchio**. Firenze, Milano: Giunti, 2016.

TESTA, Simone. **Italian Academies and their networks, 1525-1700**. From Local to Global. UK, USA: Palgrave Macmillan, 2015.

THEOPHILE. **Essai Sur Divers Arts**. Jacques Laget Librairie des Arts et Metiers-Editions, Nogent le Roi, 2004.

THOMAS, Ben. **The Academy of Baccio Bandinelli**. *In.*: PRINT QUARTERLY, Vol. 22, No. 1 (March 2005), p. 3-14. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41826335>, acesso em 13/06/2018.

THOMPSON Jr., Daniel Varney. **The Schedula of Theophilus Presbyter**. *In.*: Speculum, Vol. 7, No. 2 (Apr., 1932), pp. 199 - 220, The University of Chicago Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2850759>, acesso em 27-08-2017.

THOMPSON Jr., Daniel Varney. **The Materials and Techniques of Medieval Painting**. New York: DoverPublications,1956.

TREIMAN, Beatrice Ruth. **A Socio-Economic Study of the Patronage of Renaissance Painting, with Particular Reference to the Careers of Giotto, Guirlandaio, and Leonardo Da Vinci**. Dissertação submetida a Faculty of the Division of the Humanities, Department of History, The University of Chicago, Chicago, Illinois, June 1943.

TRIGGS, Oscar Lovell. **Arts & Crafts Movement**. USA: Parkstone International, 2009.

TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa (Org.). **Desenho, ensino & pesquisa** (Coleção desenho, cultura e interatividade; v. 3). Salvador: EDUFBA; UEFS, 2016.

VARAZZE, Jacobo de. **Legenda Áurea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VIAL, Stéphane. **Court traité du design**. France: Puf, 2014

_____. De la spécificité du projet en design: une démonstration. **Communication & Organisation**, 2014/2 (n° 46), p. 17-32. Disponível em <http://journals.openedition.org/communicationorganisation/4699>, acesso em 17/07/2019.

_____. **Le design**. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

WALDECK, Mila. **Vkhutemas, a escola de design do construtivismo russo**. S.d., p.1-5. Disponível em https://www.academia.edu/31111447/Vkhutemas_a_escola_de_design_d_o_construtivismo_russo, acesso em 12/05/2020.

WARD, Melony; MILLER, Bernie. **Crime and Ornament: The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos**. Toronto: YYZBOOKS, 2002.

WATEAU, Fabrice. **Arts plastiques au college 6e/5e/4e/3e**. Paris: Edition Belin, 1996.

WHITE, Harrison C.; WHITE, Cynthia A. **Canvases and Careers: institutional change in the French painting world**. London, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WILLIAMS, Robert. Vasari and Vincenzo Borghini. In.: CAST, David. **The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari**. London: Routledge, 2016.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.