

ARQUITETURA E ARTESANATO DIGITAL

DIGITAL ARCHITECTURE AND CRAFTS

Aline Zim
Erinaldo Sales

Aline Zim é Arquiteta doutora em Arquitetura e Urbanismo pelo PPG da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (2018) em Teoria, História e Crítica, na Linha de Estética, Hermenêutica e Semiótica. É professora e pesquisadora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Brasília (UCB) e no Programa de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Brasília (UniCEUB). E-mail: alinezim@gmail.com

Erinaldo Sales é Doutor pela FAU-UnB em Teoria, História e Crítica, na linha de Estética e Semiótica; licenciado e Bacharel em Letras; Mestre em Teoria Literária pelo TEL-UnB; professor da Secretaria de Educação do DF. E-mail: erinaldosalesster@gmail.com

RESUMO

O artesanato digital promove a inversão dos modos de produção em arquitetura: a simulação é o produto fim, sob a autoria do gênio individual, enquanto o edifício é o intermédio, a ser realizado por terceiros. A nova linguagem tem potencial de determinismo múltiplo; são belas ilustrações que oferecem uma (hiper)realidade não construída. Entre a desqualificação do fazeres mecânicos e o simulacro das artes liberais, simula-se a formação de gênios arquitetos com base numa prática que se pode chamar de “artesanato digital”, sem a consistência curricular humanista e filosófica, nem a prática dos ofícios requeridos. Inventam-se a formação do jovem herói global, que tudo pode e é capaz de mudar o mundo, estruturando a ideia do conhecimento introjetado, orgânico a uma geração de artífices do mundo digital – os gênios hiperconectados.

Palavras-chave: arquitetura; artes liberais; artesanato; hiper-realidade.

ABSTRACT

Digital handicrafts promote the inversion of production modes in architecture: simulation is the end product, under the authorship of the individual genius, while the building is the intermediate one, to be carried out by third parties. The new language has a multiple determinist potential; they are beautiful illustrations that offer a hyper-reality that was not built. Between the disqualification of mechanical works and the simulacrum of liberal arts, the formation of genius architects is simulated based on a practice that can be called “digital craftsmanship”, without the humanistic and philosophical curriculum consistency, nor the practice of the required crafts. The formation of the young global hero is invented, who can and is capable of changing the world, structuring the idea of introjected knowledge, organic to a generation of digital artisans - the hyperconnected geniuses.

Keywords: architecture; liberal arts; handicrafts; hyper-reality.

INTRODUÇÃO

Toda a perícia artesanal é voltada para a busca da qualidade. O saber fazer é essencial para a boa arquitetura, para que o conceito se traduza em forma material. As técnicas em si aprimoram tanto o artista quanto o artesão. Mas são os modos de produção que determinam o acesso à qualidade, idealizada em conceito ou materializada em obras.

No século XXI, os modos de produção em arquitetura afirmam a dicotomia histórica entre as artes mecânicas e as liberais. No Brasil, a segregação dos ofícios técnicos e intelectuais revela-se num sistema que privilegia as profissões ditas “liberais”, que estão na base das políticas públicas e estratégias econômicas de natureza público-privada das últimas décadas. A discrepância mais notável está na ordem da formação de nível técnico e profissionalizante, ou seja, da formação da base produtiva que sustenta as forças de trabalho no país. Como sustentar uma sociedade que pouco investe na formação da sua base, que são os trabalhadores, em detrimento da formação massiva de profissionais liberais?

Em razão de uma economia unidirecional, há desequilíbrio entre a oferta e demanda de profissionais liberais em detrimento de técnicos. Percebeu-se, já há algumas décadas, que as faculdades privadas e os cursos preparatórios para o vestibular alimentam mais a máquina capitalista do que as escolas técnicas ou de ensino fundamental. Consequentemente, o atual panorama nacional apresenta a formação superior como a solução ampla para estruturar o mundo do trabalho, como se a base técnica fosse menos importante.

A partir da cultura do diploma como diferenciação de classes, os ofícios e a formação técnica profissionalizante se tornam inferiores no imaginário coletivo. Tal desvalorização da formação técnica, tanto no ensino profissionalizante como no superior, coexiste com a banalização da formação intelectual, já que a base teórica se tornou uma farsa na lógica das grandes redes de ensino privado e de baixo impacto no ensino público.

Vivemos a segunda ou terceira “geração kitsch”, em que a cópia tem a função de legitimar um sistema e sustentá-lo. É a cópia e a imitação rasa que sustentam o livre comércio, a pretensa liberdade econômica desburocratizada, ou seja, o próprio sistema capitalista na sua versão atual. A indústria da cópia ou a era da hiper-reprodutibilidade técnica encontra o seu suporte no sistema das nuvens, cujo princípio é do empilhamento de dados e registros. A nuvem fornece o insumo essencial para mover a indústria das cópias e do simulacro; ela representa o acesso aos consumidores – o combustível do sistema.

A abstração do arquiteto como projetista, entendido aqui como o ato de “projetar” a realidade no campo da simulação, o afasta da obra concreta. Ao suprimir as habilidades do fazer manual, o arquiteto-cérebro guarda a ilusão de dominar o cosmos. No entanto, é no canteiro de obras que a ideia se materializa em habitat, em escultura, ou em transcendência. Em arquitetura, não há como transcender a partir de uma imagem. Nesse caso, tem-se uma experiência reduzida do objeto arquitetônico, já que este precisa dialogar com o corpo humano por inteiro. Trata-se de uma relação do corpo com a arquitetura, e não de um par de olhos conectado a um mundo imaginário. Mensurar a arquitetura pelo gênio individual criativo é afirmar a lógica da exceção, que poucos alcançam. Tal perspectiva incentiva o espírito competitivo entre os profissionais, cujo ranking se estrutura mais pela performance comercial e menos pela qualidade do trabalho.

OS MODOS DE PRODUÇÃO

O mito do bom trabalho e da vida simples, que remonta às guildas medievais, foi uma reação ao modelo capitalista de produção que visava o lucro em detrimento das relações de trabalho, o que parecia uma situação imoral na visão das cooperativas. Os artistas do Renascimento eram filhos de artesãos ou comerciantes, o que de certo modo representava uma ascensão social. Ao longo dos séculos XVI e XVII, os espaços dos ateliês e das academias de belas-artes seriam ocupados pela nobreza, inclusive por mulheres. Nesse sentido, a profissão tomou um rumo mais elitista, representante de determinados círculos sociais mais nobres – as belas-artes seriam classificadas como atividades mais elevadas, equiparadas à poesia e à literatura.

A democratização das habilidades artísticas e dos ofícios seria retomada no século XIX pelo movimento de Artes e Ofícios na Inglaterra. A reação desse grupo de ingleses, sob o impacto da Revolução Industrial, foi a de retomar o modelo corporativo dos modos de produção das guildas medievais, como forma de descentralizar o poder econômico na Europa, já consolidado entre a nova classe burguesa. A escola Bauhaus de Dessau na Alemanha, no início do século XX, articulou a cooperação entre artesãos e artistas à escala industrial, sob a premissa de elevar a produção alemã de manufaturas em busca da sua identidade no mercado europeu altamente competitivo.

Há uma relação, na Idade Média, entre a moralidade cristã e a moralização do trabalho. A moral cristã era uma forma de manter a hierarquia e autoridade

sobre a guilda, em meio ao clima de insegurança que comumente se descreve para as cidades medievais europeias no século XIII, final da Idade Média. A guilda medieval era uma extensão das residências e da própria estrutura familiar, independente dos laços sanguíneos. Os mestres herdavam, contratualmente, a autoridade dos pais dos aprendizes e, em contrapartida, tinham o compromisso de aperfeiçoar as habilidades dos seus protegidos, como um pai substituto – e eram pagos para isso. (p. 77). A reputação das guildas estava diretamente relacionada com a honestidade e probidade da conduta dos membros. A desobediência nesse sentido era geralmente punida pela própria guilda. Essa relação de mérito, honra e obediência reforçava a moralização do trabalho como base social e econômica na Idade Média.

As guildas funcionavam num sistema de contrato e capacitação, em que o aprendiz era treinado e monitorado pelo mestre, até que comprovasse sua evolução nas habilidades. O sistema era baseado na imitação, ou seja, na cópia como aprendizado (SENNET, p. 73). A autoridade estava relacionada às habilidades adquiridas e comprovadas. Nas corporações, o capital do conhecimento era a fonte de poder econômico da guilda. Nesse sentido, o trabalho moral representava o controle social dentro das comunidades, pois o comportamento ético fazia parte das habilidades técnicas.

Nesse sentido, havia oportunidades da mobilidade social, a depender das habilidades adquiridas. A mobilidade se dava na própria guilda e entre diferentes guildas e também entre diferentes cidades, configurando um intercâmbio de oportunidades ou de capacitações. NO sentido inverso, havia a mobilidade para baixo, quando os mestres fracassavam ou buscavam oportunidades fora das suas guildas. Nesse sentido, as posições dentro da guilda não eram fixas ou determinadas pelo parentesco, como nas estruturas da nobreza.

Na prática, as guildas medievais não foram substituídas pelo produtor artista. O sistema de produção artística entre o século XIV e XIX, entretanto, foi predominantemente coletivo, nos ateliês e escolas de artes e técnicas. Poucos artistas trabalhavam isolados. Mesmo esses intercalavam períodos de produção nos ateliês, com aprendizes e colegas. O que difere as guildas dos ateliês é a relação da produção com o mercado da arte.

A valorização do artista individual conferiu-lhe a posição de autor, em autonomia à sua comunidade. Os ateliês registravam uma marca, um estilo próprio, mesmo que reproduzido diversas vezes por aprendizes ou auxiliares. Por isso o contraste entre as guildas e os ateliês fornece o próprio entendimento moderno do que é arte. Apesar da arte e do artesanato apresentarem limites

discutíveis e imprecisos, construiu-se a ideia de que a diferença reside na subjetividade. Enquanto o artesanato representa um coletivo de ofícios em prol da comunidade, o artista é independente, autônomo, e expressa sua vontade a partir de uma obra original.

A princípio o artífice medieval voltava-se para a comunidade, enquanto o artista renascentista, para si mesmo. A arte, adjetivada desde o Renascimento como essencialmente subjetiva, também invoca comportamentos melancólicos e suicidas, interligados com a solidão do artista isolado. A romantização da figura do artista em torno da sua genialidade e isolamento é mais um artifício do capitalismo na Idade Moderna, que foi ampliada pela ideia de patrimônio e da autenticidade a partir do século XVIII. A valorização da subjetividade autodestrutiva nas artes é proporcional à construção da figura do gênio artista, ideia essa fundamental para se entender a especulação pelo mercado da arte nos últimos séculos.

A remuneração do artista seguiu uma lógica variável. A prática comercial das guildas as colocara sob os holofotes dos impostos. O mestre na verdade era o exímio comerciante que mediava a força e qualidade de produção às demandas do mercado, enquanto o artista liberal deveria garantir as relações sociais que o projetasse no mercado da arte. A diferença essencial entre as duas profissões, artesão e artista, vai basear-se, segundo Greffe (2014), em três elementos: a formação, a retribuição ou os honorários, e o status social. A economia podia ser analisada em três aspectos essenciais: uma economia de mercado direcionada ao produto com base no ofício, uma economia de serviço direcionada ao talento e sustentada por uma profissão; uma economia de renome focada nas obras-primas e instituindo o gênio artista como base (GREFFE, 2014).

Das guildas medievais à Academia de Belas-Artes, o artista adaptou os seus modos de produção a partir da sua sobrevivência no mercado das artes e na busca do seu lugar no mundo. Se a corporação das guildas lhe assegurava o aprendizado dos ofícios e os contratos comerciais de venda das obras, na academia o artista devia se submeter à erudição, muitas vezes ortodoxa e determinante do bom gosto. No ateliê liberal o artista vislumbrava a autonomia comercial e artística. Tal liberdade, no entanto, trazia dificuldades de sobrevivência, principalmente entre os séculos XVII e XVIII, período em que guildas e ateliês liberais competiam pelo mercado de arte burguesa. Os que se destacavam de algum modo eram contratados pela igreja ou pela nobreza. Nesse caso, os honorários e a posição social custavam, em parte, a autonomia do artista diante das suas decisões e a vida social.

Desde o Renascimento, a subjetividade do artista é uma espécie de rótulo social (SENNET, p. 81). O temperamento saturnino do artista isolado, que se desespera ou se recolhe em sua melancolia, parece ter um papel estruturante na ideia da originalidade da obra de arte, num momento em que novas relações de mercado se consolidavam. A sua obra original representa um sistema de diferenciação e afirmação das classes, em detrimento da dissolução da estrutura das guildas medievais, cuja natureza era mais anônima e coletiva. Enquanto na produção das oficinas medievais um artefato era reconhecido pela sua procedência geográfica, no estúdio era valorado pela originalidade, termo que se está intimamente ligado à autoria individual.

A construção da subjetividade do artista em oposição ao anonimato do artesão é histórica e distanciada; é mais provável que o artista renascentista tenha se consolidado a partir das guildas medievais e não em oposição a elas. Na perspectiva de que há uma dicotomia entre o artesão e o artista, afirma-se, em geral, que a arte se faz da expressão e o artesanato da técnica. Mas fato é que, na prática, não há arte sem técnica a ser aprimorada ou melhor, não há arte sem artesanato. A obra, seja como expressão individual ou coletiva, se realiza pela técnica, não existe apenas no conceito.

Numa visão metafísica, o artista é inato, dotado de dom genial, enquanto o artesão é ordinário. Na visão progressista, um evoluiria a partir do outro, seja pela técnica aprimorada ou a transcendência – a própria iluminação do ordinário – o que configura uma transmutação metafísica, ou seja, o momento em que o artesão se reconhece ou é reconhecido como artista. Por outro lado, na visão materialista, o artesanato é um estágio da arte. Nesse sentido, a repetição da técnica e o trabalho ordinário levaria à sofisticação das técnicas e à sua transcendência, assim como à capacidade de síntese, ou seja, às obras maiores.

No outro extremo, a obra seria autônoma; ora representaria arte, ora artesanato, a depender da curadoria e não da procedência do autor. De qualquer modo, há uma crise da autoridade do mestre de ofícios da guilda em detrimento da valorização da procedência da obra pela sua autoria entre os renascentistas. Apesar da continuidade entre as práticas da oficina e do estúdio, a autoria começa a ser valorizada e especulada pelos novos modos de produção, consolidando a relação comercial entre o artista e o mecenas. O estúdio existia em virtude do artista que era responsável pela originalidade das suas obras. Assim esperava-se nessas obras, a manifestação de algo súbito, novo, que alguns chamaram de genialidade.

O mercado da originalidade nem sempre significava autonomia. O artista, sob a exigência da constante

produção singular, passou a dedicar-se mais à vida na corte e menos às rotinas de experimentação artística. Sem garantias corporativas, o artista precisava seduzir constantemente o patronato. Essencialmente, a arte dependia da vontade do mecenas. (SENETT, p. 85). Essa provavelmente tenha sido a condição da sobrevivência dos artistas no Renascimento, o movimento entre submeter-se ao mercado e o refúgio no isolamento criativo, em busca da autonomia. Na prática, as obras estavam tensionadas, pelas relações de poder entre artistas e mecenas.

As distinções entre o artesão da Idade Média e o artista do Renascimento estão essencialmente constituídas pelos modos de produção da arte. Contrastam os valores da competição individual do mecenas às práticas coletivas e colaborativas das guildas; enquanto um promove os valores da origem súbita, o outro é lento e contínuo. Por fim, a distinção da autonomia criativa, que a princípio impulsiona o artista solitário em busca da singularidade, posteriormente o torna dependente das vontades dos clientes. Apesar do artesão ter pouca liberdade criativa, ele dispunha do coletivo da guilda como uma forma de proteção dos seus pares, o que reforça a ideia de que as oficinas eram a base da sociedade medieval.

ARTES LIBERAIS E ARTES UTILITÁRIAS

A dicotomia entre as artes utilitárias, preconizadas pela sua materialidade e as artes liberais ou intelectuais, cuja qualidade seria a de serem agradáveis, abriu caminho para o surgimento da Estética, no século XVII. As Sete Artes Liberais estão divididas em dois grupos, sendo: *Trivium*: gramática, retórica e dialética e *Quadrivium*: aritmética, geometria, astronomia e música.

O ponto de partida é Santo Agostinho, com seu programa de purificação das almas pelo exercício da inteligência, com a necessidade de reunir, em uma única obra, todos os conhecimentos necessários à interpretação e ao ensino dos textos sagrados. Cassiodoro (490-580/3) é quem corresponde primeiro a esse apelo de Santo Agostinho. O livro II das *Institutiones divinarum et saecularum litterarum*, intitulado *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*, foi por muitos séculos um manual das escolas monásticas, ao oferecer uma síntese de tudo o que era considerado necessário e suficiente à formação intelectual de um monge. Ele é dividido em sete partes, cada uma delas consagradas às setes disciplinas que Cícero considerara dignas do homem livre, ou

seja: As Sete Artes Liberais. A perspectiva que o embasa é a neoplatônica, da ordem dos saberes orientados para a contemplação. Cassiodoro começa pela gramática, retórica, dialética e passa posteriormente à aritmética, à música e à geometria e termina com a astronomia, metáfora da ascensão da terra aos céus.

A Idade Média não produziu nenhuma teoria da arte, mas sempre esteve em concordância com a doutrina clássica e intelectualística do fazer artístico e apoiada nela (Carmella, 1998). As artes estavam divididas baseadas no *ethos* antigo, sobretudo helenístico. Esta organização estava associada à organização medieval, na qual o trabalho é considerado algo desprezível e “o entendimento da arte como conhecimento de regras cuja produção se dá a partir desse conhecimento” (Caramella, 1998, p.25). Discordamos de Carmella quando diz que a Idade Média não produziu nenhuma teoria da arte, pois o texto de Tomás de Aquino trata exatamente de teorizar sobre as artes:

Ou então, estas, dentre as demais ciências, são chamadas de artes porque implicam, não só conhecimento, mas uma certa obra que procede imediatamente da razão, como a construção de um silogismo, formar uma oração, enumerar, medir, compor melodias e calcular o curso dos astros. As demais ciências, na verdade, ou não implicam uma obra, mas apenas conhecimento, como a ciência divina e natural; portanto, não podem ter o nome de arte, pois a arte é denominada uma razão fabricadora, como se diz no livro VI da *Metafísica*; ou implicam uma obra corporal, como a medicina, a alquimia e outras semelhantes. Daí, não poderem ser chamadas de artes liberais porque tais atos pertencem ao ente humano pela parte pela qual não é livre, isto é, por parte do corpo.

No texto da *Suma Teológica*, Tomás de Aquino reforça essa divisão das artes e nos mostra duas classes de conhecimento: uma natural, pela qual se conhecem as coisas, e outra que vem da palavra as coisas na palavra¹⁷². As artes são, para ele, consideradas também de dois tipos: as servis e as liberais. As primeiras são as que fazem uso de produções manuais; as segundas, em função da razão, se ocupam das produções intelectuais¹⁷³, que são as artes liberais. (SALES, 2020, pág. 92)

Na Idade Média, o estético está ligado ao artístico, mas não havia ainda muita consciência do “especificamente artístico”. Falta uma teoria das belas-artes, no sentido que conhecemos nos dias de hoje, como a produção de objetos voltados primeiramente para a fruição estética. Na Idade Média, era muito difícil definir e hierarquizar as várias atividades produtivas (ECO, 2010, p.209). As subdivisões não separavam as artes belas das artes úteis, ou técnicas, e sim as dividiam em artes mais

nobres do que as artes manuais. Assim, Umberto Eco escreve que os medievais, talvez

tivessem na memória a afirmação de Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 4, 116), segunda a qual os conhecedores – da arte – julgam a técnica compositiva, ao passo que os leigos somente se deleitam com ela (...). A teoria artística desenvolveu-se (v. Boécio) como definição da arte segundo as possibilidades dos doutos, enquanto a prática artística e o uso pedagógico desenvolviam-se como método de uma *voluptas* orientada. A distinção entre belas artes e técnica está bloqueada pela distinção entre artes liberais e artes servis, e estas últimas são vistas como artes belas quando, ao mesmo tempo, são didascálicas e comunicativas, através do prazer da beleza, as verdades da ciência e da fé. (...). (idem, p. 211)

A ideia de arte bela é estranha aos antigos. De acordo com Caramella:

Deve-se ressaltar, no entanto, que a ideia de “arte bela” e “arte como expressão” é estranha aos antigos como característica própria. Para os gregos, a ideia de belo está relacionada ao ideal de beleza física, sobretudo viril. Esse ideal do corpo, desenvolvido pela prática do esporte nacional, foi fixado pelo cânone de Policleteo como a doutrina das proporções a que Vitruvius deu um significado exclusivamente prático no sentido de colocá-lo como princípio do fazer artístico, transformando-o em “guia do escultor”. Como as artes liberais só serão permitidas ao homem livre e não ao escravo, as artes figurativas irão se mover, por toda a Idade Média, subordinadas aos princípios da corporação. Pelo seu caráter eminentemente experimental, a produção medieval será lida pela terminologia crítica do final do *Cinquecento* como *far di maniera* ou, entendidas já em Alberti, como simples operação manual que se torna fria e inerte. (idem, p.25-6)

A *Epístola LXXXVIII*, de Sêneca, que trata das *artes liberales* e dos *studia liberalia*, tem uma grande importância no sistema de educação da Idade Média¹. De acordo com ela, os estudos não servem para o ganho financeiro, mas sim porque são artes que relacionadas ao homem livre. Dessa forma, ficam de fora a pintura, a escultura e os ofícios mecânicos (*artes mechanicae*). A música, como disciplina da matemática, mantém seu lugar entre as artes liberais. Ao final da Antiguidade, a ideia de que as artes liberais, que representaram o ensinamento filosófico reconhecido por Sêneca, chegou ao fim. No fim da Idade Média, as artes liberais mantiveram-se em número de sete (gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, música e astronomia) e fixaram-se como “único patrimônio do saber². A partir

disso, Boécio agrupou as quatro últimas como *quadrivium* (quatro vias), e as três primeiras formando o *trivium* (três vias) desde o século IX.

A Idade Média receberá esse sistema na forma concisa das ciências lógicas (*trivium*) e das físicas e matemáticas (*quadrivium*), sendo que esta será regulada por estatutos jurídicos das corporações. É Hugo de San Victor, na sua obra *Didascálion*, que revela a divisão entre teoria e prática, ou idealização e execução. Mais uma vez Caramella:

A expressão “artes mecânicas”, San Victor fará derivar de *moechus*, isto é, *moechanicae*, o que significa adúltera e desonesta. Devemos ressaltar, no entanto, que aquilo que é considerado ignóbil nessa divisão entre artes liberais e artes mecânicas é o fundamento material e técnico, ainda que os ofícios e as artes estejam definidos exatamente pela sua inserção material. Interessante observar a palavra “adulterinae”: o fato de que cada artista lê e interpreta os materiais [26] significa que cada artista propõe um código próprio, adulterando assim uma suposta regra geral. (idem, p.26-7)

A expressão *artes liberales*, que foi usada sobretudo durante a Idade Média, não significa artes como entendemos a palavra nos dias de hoje, mas sim as áreas de que foram ensinadas na escola daquela época. São chamadas liberais (do latim *liber*, livre), porque serviam ao propósito de formação livre do homem, em oposição com a *illiberales artes*, que são perseguidas para fins econômicos. Seu objetivo é preparar o aluno não para ganhar o sustento, mas para o exercício da ciência no sentido estrito do termo, ou seja, a combinação de filosofia e teologia, conhecida como escolástica.

Durante a Idade Média, as oficinas dos mestres que funcionavam como escolas não ensinavam a construir casas, catedrais, abadias, navios, a desenhar cidades, a pintar afrescos, a esculpir pedras ou mesmo a escrever poesias e romances. Não se ensinavam também funções básicas da criação prática ou mesmo os mecanismos de funcionamento externos e internos do mundo material, ou seja, não era ensinado, por exemplo, como produzir, como lidar com dinheiro, como dominar técnicas de agricultura o do pastoreio, criar objetos, tecidos, roupas, sobreviver na guerra. Disciplinas como História e Geografia, ou as raízes da própria língua falada não eram consideradas conteúdos importantes para formação de um homem “educado”³.

A Antiguidade sempre se fez presente em todos os séculos do período medieval, e isto talvez tenha sido o responsável por entraves ao conhecimento observados pelos humanistas. O sistema educacional baseado no *trivium* e *quadrivium* é um dos exemplos mais elementares desse poder

muitas vezes restritivo da Antiguidade sobre o mundo medieval. Mesmo que não houvesse unanimidade quanto ao que deveria constar no currículo da educação liberal na época romana, essas sete matérias são consideradas básicas na época medieval. Cita Tereza que “Cícero, por exemplo fala de Geometria, Literatura, Poesia, Ciência Natural, Ética e Política; Terêncio varão e Vitruvius acrescentaram a Medicina e a Arquitetura entre as *artes liberais*” (p.13).

Para Vergerius (Petrus Paulus Vergerius, professor em Florença, Pádua e Bologna), os *estudos liberais* seriam aqueles dignos de um homem livre, através dos quais seriam adquiridas, na teoria e na prática, a virtude e a sabedoria, os dons do corpo e do espírito que serviriam para o enobrecimento do homem.

A partir do século V, os povos germânicos, ao se instalarem em diferentes regiões do antigo Império Romano, vão contribuir com uma visão diferente do que venha a ser a educação de uma criança. Assim, “durante o primeiro século que se seguiu à tomada do governo pelos germanos na Itália e no norte da África, a manutenção da tradição escolar antiga se transforma numa demonstração política de resistência cultural face ao invasor.” (Friaça, p.20). Boécio, numa tentativa de imobilizar o passado, passa a compor tratados sobre as *artes liberais* e atribui a elas o nome de *quadrivium*. (idem, p.21).

No desenvolvimento das artes liberais:

No *De artibus ac disciplinis liberalium artium*, uma espécie de resumo das *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (c.420) onde Martianus Capella apresenta cada uma das sete *artes liberais*, Cassiodoro entende *liberalis* não a partir da palavra *liber* / “livre”, mas sim de *liber* / “livro”; ou seja, não mais se tratava de *artes* dos homens livres, mas sim de um saber livresco. (idem, p.22)

Cita ainda a autora que, para Gregório (papa eleito em 590), “o estudo das *artes liberais* só se justifica como um instrumento de refinamento para a compreensão da palavra de Deus” (p.22). Gregório, que escreveu uma *História dos francos*, cita, nessa obra, Martianus Capella, o qual faz uma definição das sete *artes liberais*. Para ele,

a Gramática ensina a ler; a Dialética, a responder às propostas de discussão; a Retórica, a conhecer a conhecer os diferentes metros; a Geometria, a calcular a calcular a superfície das terras e a medida das distâncias; a Astrologia, a conhecer o curso dos astros; a Aritmética, a calcular a divisão dos números; a Harmonia, a fazer ouvir nas poesias a modulação de sons suaves. (idem, p.24)

1
E. R. Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, p. 72-3.

2
Idem.

3
Tereza Aline Queiroz, in A. Friaça, 1999, p.11.

4 M. Joseph. *O Trivium*. p.27.

Localizados possivelmente nos tempos carolíngios, e institucionalizados, pelo menos na teoria, o *trivium* e o *quadrivium* seriam suportes metodológicos e de conteúdo exclusivo da educação masculina, pois as meninas, em princípio, não estudavam. As artes liberais – um conceito do período clássico – representam os sete ramos do conhecimento que iniciam o jovem numa vida de aprendizagem. Essa expressão, a divisão das artes em *trivium* e *quadrivium*, como foi visto, datam da Idade Média.

5 Martin Fontius. *Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura. In Teoria da literatura em suas fontes*, 2002, vol. 1, p.112-3.

Trivium é o cruzamento e a articulação de três ramos (ou caminhos), e tem a conotação de um “cruzamento de estradas”, podendo ser acessadas por qualquer pessoa. *Quadrivium* significa o cruzamento de quatro ramos ou caminhos.

O Trivium é dividido em três artes, sendo elas artes da linguagem pertinentes à mente. São a Lógica (arte do pensamento), a Gramática (arte de inventar e combinar símbolos) e Retórica (arte da comunicação).

O Quadrivium: é dividido em quatro artes, estas, da quantidade pertinentes à matéria. Essas quatro artes são dispostas em dois grupos, um relativo à *Quantidade discreta ou número*: Aritmética (teoria do número) e Música (aplicação da teoria do número); o outro à *Quantidade contínua ou extensão*: Geometria (teoria do espaço) e Astronomia (aplicação da teoria do espaço).

Essas sete artes liberais têm diferenças essenciais das outras artes ou ofícios utilitários (como carpintaria, alvenaria, vendas, impressão, edição, serviços bancários, direito, medicina, ou o cuidado das almas) e das sete belas-artes (arquitetura, música instrumental, escultura, pintura, literatura, teatro e dança), pois, segundo Mirian Joseph, “tanto as artes utilitárias quanto as belas-artes são atividades transitivas, enquanto a característica essencial das artes liberais é que elas são atividades imanes ou intransitivas” (idem, p.22).

O artista utilitário é aquele que produz utilidades que vão atender às necessidades do homem. Por outro lado, o artista que produz uma das belas-artes, “se for de superlativa categoria, produz uma obra que é ‘algo de belo e uma alegria para sempre’ e que tem o poder de elevar o espírito humano” (idem, p.22).

Há uma distinção que existe entre as artes por meio das três classes de bens: valiosos, úteis e apazíveis. *Bens valiosos* são aqueles que são desejados não só por sua própria causa, mas também porque também tem um grande aumento do valor intrínseco do seu possuidor. Exemplos desse tipo de bens são o conhecimento, a virtude e saúde como bens valiosos. *Bens úteis* são aqueles que são desejados porque vão permitir que uma pessoa possa adquirir bens valiosos, como exemplos bens

úteis tem-se, segundo a autora, alimento, remédio, dinheiro, ferramentas e livros. Por fim, *bens apazíveis* são aqueles que são desejados por si mesmos em função da satisfação que dão a quem os possui. Felicidade, uma reputação honrada, prestígio social, flores e comida saborosa são, para ela, bens apazíveis.

As três artes da linguagem fornecem disciplina à mente, pois esta encontra expressão na linguagem. As quatro artes da quantidade fornecerão meios para o estudo da matéria (ou, em outros termos, extensão), uma vez que esta é característica notável da matéria. Dessa forma, a extensão é uma característica apenas da matéria, enquanto o número é característica tanto da matéria quanto do espírito⁴.

Martin Fontius⁵ escreve que o início da emancipação das artes plásticas da imitação da natureza começa na Renascença. Até então, a pintura e a escultura eram consideradas atividades “socialmente menores (p.105)”, artesanais, desde a Antiguidade e também a Idade Média. Com o desenvolvimento das artes mecânicas, o conceito amplo de arte diminuiu na relação entre arte e trabalho manual, ou entre “arte e técnica” (Fontius, p.112), sobretudo na França, Inglaterra e Alemanha. Nas palavras de Fontius:

Uma prova evidente de que até o século XVIII arte e técnica cabiam juntas sob o conceito comum de arte é fornecida pela comparação entre os registros literários da antiga história da técnica e dos livros didáticos sobre as belas-artes, que tinham os mesmos títulos: *Schauplatz der Künste und Handwerker (O palco das artes e dos artesãos)*, *Werkstätte der heutigen Künste oder die neue Kunstgeschichte (Oficina das artes modernas ou a nova história da arte)*, *Handwerker und Künste in Tabellen (Artesãos e artes em tabelas)*, o que pode apenas significar que naquele tempo “o ensino específico da arte” (Benjamin) ainda não se estabelecera. Enquanto as artes mecânicas caíram sob o domínio do capital, as chamadas belas-artes – termo oficialmente criado no século XVII – avançaram pura e simplesmente para o *status* de “arte verdadeira” (Goethe). Com isto, rege-se a relação entre as “belas” e as “tecnológicas” artes pelas mesmas leis que determinam a relação entre artesanato manual e a manufatura progressivamente dominante.

Além disso, João Vicente Ganzarolli de Oliveira diz que o nascimento da estética, em termos históricos, dá-se com o aparecimento da Revolução Industrial, pois ela é

fenômeno que representa o ponto-chave para a separação que se dá entre as artes manuais. Destas, as que visavam prioritariamente o útil

começaram a ser assumidas pela indústria de fabricação em série. O conflito entre a técnica artesanal e a indústria moderna não se limita cronologicamente ao começo da Revolução Industrial, em meados do século XVIII. (...) No século XVIII, no mesmo compasso em que se fortalecia a mentalidade industrial, dava-se às artes nas quais prevalecia a intenção propriamente estética o nome de *belas-artes*. Não admira, como temos falado, que nesse contexto histórico nasça a estética como nova disciplina filosófica. É a partir daí que a beleza se torna um tema a ser tratado de forma explícita e independente em relação à utilidade.⁶

A divisão das artes em artes mecânicas e belas-artes começou a ser problematizada no século XVIII na França e na Alemanha. Fontius aponta que uma resposta a isso deve ser buscada na “formação retardada do sistema das belas-artes” (p.116).

Kristeller mostrou que isto se deu no Iluminismo francês. Vencido o preconceito em relação ao trabalho manual, originado na classe de donos de escravos, as artes, da dança, música, escultura, arquitetura, pintura e poesia foram integradas a um único conjunto de artes (idem).

O NOVO GÊNIO ARTESÃO

O artista se diferencia do artesão pela superação das técnicas, assim como o arquiteto se diferencia do construtor-artesão. Ambos, porém, fundamentaram os seus ofícios, historicamente, a partir dos saberes mecânicos e manuais, nos ambientes de colaboração e coletividade, e na repetição das técnicas e ofícios, recursos típicos do artesanato. Nesse sentido, a escola de arquitetura deve oferecer esse ambiente colaborativo – o ateliê – para a formação do estudante de arquitetura, seja ele um gênio ou não. A questão é: quais são os treinamentos necessários para alcançar os altos padrões de qualidade exigidos para um profissional?

Estruturalmente e historicamente, a formação em arquitetura e urbanismo reforça a dicotomia entre o artesão e o artista. As escolas de elite – sejam particulares ou públicas – supõem uma formação mais ampla, direcionada ao arquiteto pensador, conhecedor das belas-artes e das tradições da representação do espaço. Para tanto, trazem currículos vastos, de base humanista; permitem espaços significativos à experimentação artística e filosófica, e também às ciências sociais, que conectam os alunos às demandas urgentes da realidade. A principal reclamação desse perfil de alunos é a desconexão da escola ao mundo do trabalho. Formados, não sabem como abrir uma

empresa, elaborar um contrato ou relacionar-se com o cliente.

No caso das escolas de referência, exige-se do aluno uma autonomia intelectual e produtiva que não condiz à formação escolar de base, nem do aluno rico, muito menos do aluno pobre. Simulase, então, a formação de gênios salvadores do mundo, num sistema acadêmico endógeno que já não se sustenta mais. Na visão dos modos de produção, tal formação produz a elite brasileira, os gênios arquitetos que deverão ser premiados, condecorados nos concursos pelo Brasil e pelo mundo. Se não pelo berço, a elite também se faz de oportunidades excepcionais, as quais conjuram os heróis da resistência no sistema de classes. Exemplares, tais arquitetos e pesquisadores ganham o mundo, deixando para trás, na maioria das vezes, a origem dos seus questionamentos iniciais.

Essa fábrica de modelos serve aos interesses das mesmas classes dominantes que dominam (ainda) os espaços escolares de elite. O foco é a afirmação da profissão do arquiteto como arte liberal, mas para a maioria dos novos arquitetos de elite, em lugar da autonomia e liberdade artísticas, prevalecem as forças do sistema de produção capitalista: o lucro, a competição, a distinção de classes e o “empoderamento” do gênio individual pelo enriquecimento próprio.

No ensino superior das grandes redes, que é mais acessível à população, admite-se que a educação é uma mercadoria e que deve gerar lucro para se sustentar. Já que todo resultado comercial e financeiro depende da ação humana de consumir ou não, o maior esforço dos empresários se concentra na interpretação dos dados dos consumidores, em busca de respostas objetivas que traduzam sentimentos, desejos e decisões subjetivas. As ações tendem a ser agressivas e de alta capilaridade. Os altos investimentos são diretamente proporcionais às altas expectativas, sejam elas dos investidores ou dos consultores – estes últimos sendo os pivôs desse jogo competitivo.

A sustentabilidade financeira é a premissa maior, e não a qualidade de ensino. Visto como uma fábrica de diplomas, o ensino massificado subverte as barreiras do vestibular das federais ou do alto custo do ensino particular tradicional e traz a oportunidade da profissionalização liberal, legalizada pelas políticas públicas. A promessa de uma formação superior profissionalizante voltada às demandas reais do mercado é parcialmente cumprida a partir de currículos mínimos, que desafiam os limites do aceitável. Para as empresas, trata-se de um negócio promissor; para os estudantes, de uma oportunidade acessível de desempenhar uma função no mundo, uma profissão liberal.

6

A humanização da arte, 2006, p. 124.

O arquiteto de formação mínima precisa encontrar o seu lugar ao sol, rapidamente, pela sobrevivência, enquanto o recém-formado da elite, investe numa formação continuada em viagens de estudo e pós-graduações. O resultado é uma discrepância estrutural e, ao mesmo tempo, um nivelamento técnico entre os dois perfis.

Para que esse ciclo de produção funcione dentro do sistema de poder, é preciso que a sociedade compartilhe uma escala de valores que determine qual tipo de arquitetura representa determinadas classes sociais ou elites intelectuais. Quando tudo está no seu devido lugar, os serviços de arquitetura afirmam a distinção de classes sociais e privilegiam quem tem acesso a elas. Nesse sentido, a formação modelar afirma um sistema de ensino desigual quando o critério é a qualidade. O título de “arquiteto e urbanista” é o mesmo, mas as oportunidades são bem diferentes entre alunos da elite (social e intelectual) e da formação massiva.

Entre a desqualificação do fazeres mecânicos e o simulacro das artes liberais, finge-se a formação de gênios arquitetos com base numa prática que se pode chamar de “artesanato digital”, sem a consistência curricular humanista e filosófica, nem a prática dos ofícios requeridos. Simula-se a formação do jovem herói global, capaz de mudar o mundo e que tudo pode, estruturando a ideia do conhecimento introjetado, orgânico a uma geração de artífices do mundo digital – os gênios hiperconectados.

Historicamente, no entanto, a genialidade entendida como “inata” ou dom divino dos alguns artistas estaria estruturalmente relacionada com o plano técnico, de rotinas e repetições. A educação moderna, em geral, evita o aprendizado repetitivo, considerando-o entediante. Evitando-se a rotina, porém, as crianças deixam de estudar a própria prática e modulá-la de dentro para fora. (SENNET, 2009, p. 49). Sem repetição, não há prática suficiente para a autocrítica e a evolução da prática; o treino mecânico muda a prática e a faz mais compreensível a quem pratica.

Paradoxalmente, a rotina traz a habilidade do distanciamento de si, transcendendo a técnica em direção ao instinto e à improvisação. O improviso, como acontece no jazz, depende do domínio da técnica para resultar em certa qualidade. A partir dessa abordagem, as variações, subversões e até mesmo as inversões dependem de uma base técnica consistente, um primeiro plano técnico para sustentar o plano artístico. O que depois pode ser invertido: o artístico ser o primeiro plano. Tal fluidez pode explicar o gênio ou o talento inato.

Junto à ideia de que a rotina é entediante, as práticas artísticas desse século tendem ao

protagonismo do intelecto sobre o corpo, aliciando toda forma de abstração do mundo real. A era da informação produziu uma nova linguagem “menos entediante”, a digital, que, em muitos aspectos, está substituindo ou ofuscando os antigos modos de se fazer e aprender arquitetura. O gesto feito pelo mouse, por exemplo, não corresponde ao traço imediato do artista no papel, assim como a experiência da modelagem gráfica difere fundamentalmente da modelagem física.

É fato que existem tecnologias, principalmente as de imersão virtual ou de realidade aumentada, que proporcionam experiências táteis e até mesmo um ambiente de aprendizagem favorável à evolução criativa. Essa perspectiva, entretanto, deve ser analisada em diferentes aspectos. Primeiramente, é possível haver desenvolvimento cognitivo real a partir da simulação? Se o fazer de conta vale tanto quanto o fazer de fato, seria possível aprender a dirigir pelos simuladores. Mas o ponto aqui tratado não é de adquirir uma habilidade e sim fazer algo bem feito, com qualidade. De qualquer modo, quando o artista ou arquiteto experiente se depara com uma nova tecnologia, ele não deixa de produzir arte ou arquitetura, mesmo que não a domine. Isso porque há uma vivência anterior de desenvolvimento de habilidades e autocrítica suficientes para que o “saber fazer” independa propriamente da técnica.

Algumas tecnologias mediadas permitem a experiência sensorial complexa. A imersão em realidade virtual ou realidade aumentada, por exemplo, permite um tipo de experiência tátil. Os jogos eletrônicos simulam de tal forma a realidade que alteram a percepção dos jogadores, que passam a confundir existência real com os seus avatares. Tais plataformas sofisticam-se em direção a uma maior interação entre homem e máquina, assim como artífices digitais desenvolvem habilidades sofisticadas para desenvolverem a programação e a modelagem dos jogos e das plataformas interativas. O domínio dessa linguagem, entretanto, não os fazem produzir arquitetura.

CONCLUSÕES

O artesanato digital promove a simulação como o produto fim, em si, sob a autoria do gênio individual, como uma obra de arte genuína. A construção civil se torna um objeto-meio, a ser realizada por terceiros. As belas ilustrações em arquitetura são hiper-realistas e simulam uma realidade não construída. Constituem uma linguagem de potencial plurideterminista, produtora de imagens totalizadas e totalizantes; tais certezas isentam a dúvida, evitam o campo do difícil e do incompleto,

os quais deveriam ser fatores positivos do processo criativo, estimulando a busca de soluções. Nesse sentido, a simulação e a manipulação da realidade tendem a reduzir a complexidade dos objetos reais, focando na potência da representação e não no objeto em si.

Nem artista, nem artesão, o arquiteto-tipo do século XXI é um ilusionista, artífice do universo artificial da modelagem e das ilustrações arquitetônicas. É um paisagista que trabalha em nome da utopia do bem viver, espelhando na sua prancheta digital o sonho de morar dos seus clientes. As ilustrações, nem sempre feitas por arquitetos, representam as subjetividades distorcidas numa paisagem inorgânica, artificial, que pouco se conecta com a realidade, pois é feita para não durar e, periodicamente, ser consumida e substituída pelos ciclos da eterna novidade.

O arquiteto vivencia a era da informação infinita e, ao mesmo tempo, a crise da presença. O custo é a precarização do seu ofício. Das habilidades construtivas das corporações à erudição do pensamento abstrato do gênio, sobrou o artesanato digital, em que qualquer um faz qualquer coisa, cultivando uma autêntica prática do faz de conta. Finge-se saber o ofício pelo blefe da simulação e a realidade está em segundo plano, já que não é ela que sustenta a cidade global. Somos regidos, portanto, por outros deuses, os da hiperrealidade. Quem a conjura, no universo efêmero e previsível da simulação, abstrai a complexa teia das ações humanas em direção a um produto chamado “projeto”.

REFERÊNCIAS

- CARAMELLA, Elaine. *História da arte. Fundamentos Semióticos*. Santa Catarina: EDUSC, 1998.
- CURTIS, William. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza da estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- MALARD, Maria Lucia. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Martin Fontius. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. *Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura*. In LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, vol. 1.
- OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. *A humanização da arte*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 2006.
- QUEIROZ, Tereza Aline. in A. Friaça. *Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média*, São Paulo, Íbis, 1999
- SALES, Erinaldo de Oliveira. *Arquitetura e poesia no sistema das artes*. 1. ed. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2020.
- SENNETT, Richard. *Juntos*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- SHINNER, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.