

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

PROPAR

O ESPÍRITO ECLÉTICO

JAQUELINE VIEL CABERLON PEDONE

Orientador Prof. Dr. ELVAN SILVA

Setembro, 2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

PROPAR

O ESPÍRITO ECLÉTICO

Dissertação submetida ao PROPAR,
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito para a obtenção do título de Mestre.

JAQUELINE VIEL CABERLON PEDONE

Orientador Prof. Dr. ELVAN SILVA

Setembro, 2002

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P371p Pedone, Jaqueline Viel Caberlon

O espírito eclético / Jaqueline Viel Caberlon Pedone; orientação de Elvan Silva. — Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2002.

250 p. : il.

Dissertação (mestrado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre, RS, 2002.

CDU: 72.036
72.035.5
72.03"19"

DESCRITORES

Arquitetura moderna : Eclétismo
72.036

Eclétismo : Arquitetura
72.035.5

História da Arquitetura : Século XIX
72.03"19"

Bibliotecária responsável:

Iara Ferreira de Macedo, CRB- 10/ 430
Margarete Tessainer da Fonseca, CRB-10/ 836

AGRADECIMENTOS

Ao meu amor Carlos Eduardo, meu amigo e arquiteto companheiro,
... pela cumplicidade ...

À minha mãe Augusta, minha amiga e referência,
pelo apoio,

Ao meu orientador Elvan Silva,
pelo estímulo e amizade.

Agradeço ao meu filho João André,
meu amado e compreensivo companheiro,
que com sua alegria e tranquilidade propiciou o desenvolvimento deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	8

1ª PARTE ANTECEDENTES HISTÓRICOS DO ESPÍRITO ECLÉTICO MODERNO

1 A ORIGEM DO ESPÍRITO ECLÉTICO	15
2 O ESPÍRITO ECLÉTICO NO HISTORICISMO CLÁSSICO	26
2.1 ARQUEOLOGIA E ARQUITETURA	26
2.2 POLICROMIA	38
2.3 ARQUITETURA NEOCLÁSSICA	41
3 O ESPÍRITO ECLÉTICO NO PITORESCO E NO HISTORICISMO GÓTICO	52
3.1 A TRADIÇÃO PITORESCA	52
3.2 A ARQUITETURA NEOGÓTICA	58
4 O ESPÍRITO ECLÉTICO NA ARQUITETURA REVOLUCIONÁRIA	65
4.1 ARQUITETOS VISIONÁRIOS	65
4.2 AS TEORIAS DE JEAN-NICOLAS-LOUIS DURAND	78

2ª PARTE O ESPÍRITO ECLÉTICO MODERNO

5	O ESPÍRITO ECLÉTICO NO SÉCULO XIX	86
5.1	REFLEXOS DA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E SOCIAL	86
5.2	ESPÍRITO ECLÉTICO E ARQUITETURA HISTORICISTA	94
5.3	POR UM NOVO ESTILO	103
6	O ECLETISMO	109
6.1	FILOSOFIA, ECLETISMO E ARQUITETURA NO SÉCULO XIX	109
6.2	INÍCIO DO ECLETISMO EM ARQUITETURA	114
6.3	O ECLETISMO EM ARQUITETURA	118
7	O ECLETISMO E A <i>ÉCOLE DES BEAUX-ARTS</i>	124
7.1	A <i>ÉCOLE DES BEAUX-ARTS</i>	124
7.2	A SEÇÃO DE ARQUITETURA	129
7.3	PROFESSORES DA <i>ÉCOLE DES BEAUX-ARTS</i>	133
7.4	OS ATELIÊS	135
7.5	ATELIÊS LIVRES E ATELIÊS OFICIAIS	141
8	O ECLETISMO E A HISTÓRIA	147
8.1	A REFERÊNCIA HISTÓRICA	147
8.2	O ORNAMENTO	159
9	O ECLETISMO E A COMPOSIÇÃO	162
9.1	A COMPOSIÇÃO	162
9.2	A CARACTERIZAÇÃO	166
9.3	A COMPOSIÇÃO COMO MÉTODO	171

10	ECLETISMO TÉCNICO E RACIONALISMO	180
10.1	A DESCRIÇÃO DA TÉCNICA NO PROJETO	180
10.2	RACIONALISMO CLÁSSICO	184
10.3	RACIONALISMO GÓTICO E VIOLLET-LE-DUC	190
10.4	O ECLETISMO TÉCNICO	197
11	A CRÍTICA E OS DEBATES DO ECLETISMO	201
11.1	OS SALÕES	203
11.2	OS CONCURSOS NA <i>ÉCOLE DES BEAUX-ARTS</i>	204
11.2.1	Concursos de Competição	206
11.2.2	Concursos de Fundações	206
11.2.3	Concurso do <i>Grand Prix de Rome</i>	207
11.3	OS CONCURSOS PROFISSIONAIS	210
11.3.1	Concursos de Sociedades	213
11.3.2	Concursos de Fachadas	213
11.4	AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS	215
11.4.1	A Exposição Mundial de Londres	215
11.4.2	A Exposição Internacional de Paris, 1855	217
11.4.3	A Exposição de 1889 em Paris	218
11.4.4	Concurso para Exposição de 1900	220
11.5	O ÚLTIMO DEBATE	222
12	CONCLUSÃO	225
	LISTA DE FIGURAS	236
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245

RESUMO

O ESPÍRITO ECLÉTICO

O objetivo deste trabalho é identificar os procedimentos adotados para a arquitetura do Eclétismo. São investigados os conceitos e os fundamentos culturais dessa linguagem arquitetônica que encontrou ampla ressonância em termos geográficos e temporais. Na primeira parte estuda-se a origem do espírito eclético moderno na arquitetura a partir do Iluminismo. É montado um panorama da arquitetura do século XVIII e início do século XIX na ótica da investigação do espírito eclético na arquitetura do historicismo clássico, do historicismo gótico, do pitoresco e da arquitetura revolucionária. A segunda parte do trabalho consiste numa revisão bibliográfica sobre o Eclétismo na arquitetura do século XIX e uma análise de seus procedimentos. São estudadas as mudanças no pensamento arquitetônico no início do século XIX e o conceito de historicismo, a filosofia do Eclétismo e a escola do Eclétismo. Em seguida serão analisados os procedimentos alusivos à referência histórica, à composição como método, ao racionalismo e ao eclétismo técnico, finalizando com a questão da crítica e dos debates de arquitetura.

ABSTRACT

THE ECLECTIC SPIRIT

The objective of this work is to identify the procedures adopted by the architecture of eclecticism. Concepts and cultural fundamentals of this architectural language are investigated, which has found enormous resonance in terms of geography and time. In the first part the origin of the modern eclectic spirit in architecture starting with the Enlightenment will be investigated. An overview of 18th and beginning of the 19th century architecture is presented from the point of view of the investigation of the eclectic spirit in architecture of classic historicism, gothic historicism, picturesque and revolutionary architecture. The second part consists of a bibliographic review on eclecticism in 19th century architecture and an analysis of the procedures. Changes in the architectural thinking in the beginning of the 19th century and the concept of historicism will be studied, as well as the philosophy of eclecticism and the school of eclecticism. Procedures concerning historic reference, composition as a method, rationalism and technical eclecticism are analyzed, concluding with the issue of criticism and debates in architecture.

INTRODUÇÃO

A origem remota deste trabalho é a necessidade de esclarecer os estudantes que, com freqüência, desejam saber mais sobre o ecletismo em arquitetura. O ecletismo é uma atitude do espírito. A existência dessa atitude está relacionada a uma busca da verdade e da beleza sem se submeter a nenhuma doutrina imposta pela tradição, moda ou autoridade. O espírito, em sintonia com o pensamento de escolha proposto pelo fundador da escola eclética, o filósofo francês Victor Cousin.

Eclético é aquilo que é formado por elementos escolhidos em diferentes sistemas. Do grego *eklektikós*,¹ refere-se àquele que escolhe, à atitude de escolha, e caracteriza a seleção entre as diversas opções das quais se tem conhecimento, sem observância de uma linha rígida de pensamento. Ecletismo é também o método que consiste em reunir esses elementos escolhidos dentre todos os sistemas que foram propostos na história em uma unidade nova e criativa.

Em arquitetura, ecletismo designa a atitude dos arquitetos do século XIX que utilizaram elementos escolhidos na história com a intenção de produzir uma nova arquitetura. Eles permitiram todas as doutrinas e teorias, pois pretendiam situar a arquitetura no seu tempo: a opção foi de não romper com a história. Assim, o ecletismo dos arquitetos do século XIX não foi uma forma, entre outras, de historicismo, pois enquanto o historicismo buscou reviver um passado e construiu representações da história inscrevendo a arquitetura moderna em um estilo antigo, o ecletismo usou elementos e sistemas da história para inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos.

Dessa maneira, os arquitetos com espírito eclético ousaram romper com a tradição para adotar um procedimento moderno em suas concepções. Sendo assim, o ecletismo representou uma etapa significativa e necessária no processo de modernização da arquitetura.

¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 497.

O ecletismo propiciou o desenvolvimento de uma linguagem de renovação da arquitetura. O procedimento baseado nas qualidades da variedade de estilos inspirou as edificações mais ricas do século XIX. William Curtis² destaca o denso significado das obras apresentadas pelo pluralismo de estilos: uma porção de obras de arte que não são categorizáveis por sua estilística uniforme ou por sua fidelidade a uma época histórica particular.

Peter Collins³ também percebe o ecletismo como uma atitude especial em relação ao passado. No entanto, alerta para o fato de que a palavra "ecletismo" tem sido usada com diversos significados, na maioria das vezes com conotação negativa. Do mesmo modo, Jean-Michel Leniaud⁴ destaca que, para muitos historiadores de arte, ecletismo permanece um termo pejorativo, e até mesmo um tabu, um problema que se prefere mudar de designação. Ora, este é um equívoco que cabe aos estudiosos esclarecidos e imparciais erradicar.

Não obstante, é possível perceber a existência de preconceito em relação ao tema. O termo "ecletismo" tem sido adotado para significados diversos, desconexos e contraditórios. Por exemplo, Carlos Lemos considera que "explicar o Ecletismo é buscar a miscelânea",⁵ referindo-se a uma intenção plástica despolicuada, generalizada, e à idéia de fazer diferente em esforços de personalização. Em seguida se refere à busca de liberdade de expressão dos mestres modernos e termina afirmando que ainda estamos no Ecletismo. Com tal amplitude, o conceito de ecletismo realmente assume o significado de miscelânea.

O conceito de ecletismo também tem sido adotado para qualquer realização edilícia ocorrida desde o historicismo até o modernismo. Essa designação, além de abranger um período histórico em constante transformação, engloba atitudes tão diversas que não permite uma identificação das características dessa arquitetura. Inclusive, essa generalização não procura destacar a produção qualificada, como ocorre em toda manifestação artística.

Nesse sentido, Luciano Patetta salienta a necessidade de reconsiderar as indiscutíveis contribuições da cultura eclética:

² CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996. p. 25.

³ COLLINS, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución. (1750 - 1950)*. 5 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 117.

⁴ LENIAUD, Jean-Michel. Les Raisons de l'eclectisme. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, Paris, n. 312, p. 18, set. 1997.

⁵ LEMOS, Carlos. Ecletismo em São Paulo. In FABRIS, Annateresa (Org.). *O Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p. 70-71.

Uma grande qualidade, porém, tiveram os arquitetos do século passado (e seus clientes): um aguçado senso crítico. De fato, entusiasmados diante do progresso técnico-científico, nunca pensaram que a arte e a arquitetura pudessem apresentar, em sua época, um progresso do mesmo nível. De tal forma a crítica evidenciou as incertezas e a qualidade medíocre da produção arquitetônica de seus contemporâneos, que o balanço que se fez no início de nosso século não pôde deixar de ser totalmente negativo. Cabe, portanto, a nós, hoje, corrigir em parte tais julgamentos e ressaltar as indiscutíveis contribuições da cultura eclética que constituem, ainda, um patrimônio precioso.⁶

O fato é que o conjunto da produção arquitetônica relevante do ecletismo apresenta características bastante diversificadas. Para poder distinguir as contribuições da cultura eclética e poder ressaltar o valor dos exemplares existentes é necessário compreender o fenômeno do Ecletismo em Arquitetura. Somente a partir de uma real compreensão do espírito eclético será possível ter o discernimento necessário para diferenciar as preciosas edificações e destacar a relevância desse patrimônio.

É importante salientar que essa dissertação não teve a pretensão de esgotar o assunto sobre o ecletismo, tema tão amplo e cheio de particularidades, nas diversas abordagens feitas no transcorrer da revisão bibliográfica. A intenção foi de reunir as informações que se referem ao ecletismo sob uma ótica positiva, sem preconceitos, numa perspectiva de abordagem que busca entender as obras de arte ecléticas como arquitetura culta, concebida por arquitetos que marcaram a história da arquitetura e que marcaram as cidades com exemplares de rara beleza. De Henri Labrousse a Julien Guadet, a trajetória do ecletismo foi marcada pela busca da modernidade em uma arquitetura que, nas palavras de Edson Mahfuz, "se tornou uma *recitação de cultura*".⁷

Esse é o ponto de vista sob o qual o tema é abordado nesta dissertação: o ecletismo como um fenômeno cultural. Este trabalho pretende salientar a importância do ecletismo na história e tem como objetivo identificar os procedimentos adotados na arquitetura do ecletismo, investigar os conceitos e os fundamentos culturais dessa linguagem arquitetônica.

⁶ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (Org.). *O Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p. 16.

⁷ MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio Sobre a Razão Compositiva*. Viçosa, MG: UFV/AP, 1995. p. 59.

Entretanto, o trabalho não pretende inventariar a produção arquitetônica, já exaustivamente detalhada nas publicações sobre história da arquitetura. A literatura disponível contém inúmeros tratados de arquitetura que, de um modo geral, fazem referência às importantes edificações do período e analisam as características dessas edificações. No entanto, foram poucas as referências específicas sobre o tema do ecletismo e sobre os procedimentos que marcaram essa trajetória de pluralidade. Esta revisão bibliográfica se propõe a reunir as informações dispersas em diversas e importantes publicações sobre arquitetura, visando a uma aproximação, no sentido de ampliar a compreensão do espírito eclético moderno.

O período correspondente ao ecletismo considerado nesta dissertação estende-se desde as conferências de Victor Cousin sobre filosofia e do liberalismo francês na década de 1830 até o final do século XIX, quando a arquitetura abandonou a diversidade para adotar elementos estilísticos homogêneos, provenientes de um estilo preciso. Dessa maneira, é importante explicitar que a metodologia adotada segue uma abordagem histórica cronológica apenas no encadeamento interno de cada capítulo. Em cada uma das partes da dissertação, os capítulos estão em relativo paralelo temporal, proporcionando linearidade no aprofundamento de cada aspecto delimitado. Cada capítulo estabelece um recorte na investigação do tema, visando à compreensão do espírito eclético na arquitetura.

Compreender o Ecletismo em Arquitetura é o que constitui o propósito dessa dissertação. Serão investigados os conceitos e os fundamentos culturais dessa linguagem arquitetônica que encontrou ampla ressonância em termos geográficos e temporais. Assim sendo, renunciamos à adoção de restrições apriorísticas e concentramo-nos na busca de um conhecimento não contaminado por preferências afetivas.

A dissertação está composta por duas partes. Na primeira parte, o propósito consiste na investigação da origem do espírito eclético moderno, buscando os conceitos que fundamentam o ecletismo na arquitetura. Nesta parte, a dissertação está composta pelos seguintes capítulos:

- Capítulo 1 - Introduz a mudança que o Iluminismo e a revolução social provocaram no pensamento arquitetônico no século XVIII. Trata dos conceitos de historiografia e de enciclopédia, que propiciaram o questionamento dos princípios tradicionais, abrindo horizontes para a ampliação e a renovação do repertório da arquitetura.

- Capítulo 2 - Estuda o espírito eclético na arquitetura do historicismo clássico. A partir da investigação e do aporte científico das descobertas arqueológicas, aborda a ampliação e a ordenação do conhecimento sobre a história da arquitetura que permitiram a conferência das regras clássicas e forneceram referências culturais mais amplas aos arquitetos. Relaciona a estética historicista com o estudo da arqueologia e com a prática da arquitetura.

- Capítulo 3 - Investiga a atitude eclética na tradição pitoresca e no historicismo gótico. Aborda a ambição da estética pitoresca por composições arquitetônicas integradas ao ambiente natural, a qual propiciou composições formadas a partir da mescla de estilos e incentivou a recuperação do estilo gótico com a cultura medieval abrindo um novo campo de investigação arqueológica e documental.

- Capítulo 4 - Apresenta as relações do espírito eclético com os procedimentos adotados na arquitetura revolucionária. A reação aos princípios tradicionais da arquitetura e a busca por uma nova linguagem resultou em uma nova apropriação dos elementos na composição arquitetônica. Um novo método de projetar codificou uma estratégia de combinação de elementos catalogados a partir de exemplares da história da arquitetura, o que estimulou o espírito eclético.

Na segunda parte, o propósito desta dissertação é a investigação do espírito eclético moderno nos procedimentos que fundamentam o ecletismo em arquitetura.

- Capítulo 5 - Aborda a influência das transformações sociais e industriais e a proliferação de novos programas edilícios. Trata da relação entre o historicismo e o ecletismo, da confusão de conceitos e dos preconceitos em relação à atitude eclética, e da procura de um novo estilo.

- Capítulo 6 - Apresenta o conceito de ecletismo em filosofia e sua apropriação pelos arquitetos do início do século XIX. Discorre sobre o início do ecletismo e seus arquitetos fundadores, sobre a origem do lema *Le Beau, le Vrai, l'Utile*, [Beleza, verdade e utilidade] seu programa e divulgação, e apresenta um discurso a favor do ecletismo em arquitetura.

- Capítulo 7 - Aborda a arquitetura acadêmica e apresenta a *École des Beaux-Arts* [Escola de Belas Artes] como a escola do ecletismo em arquitetura. Trata da construção da escola, de seus procedimentos pedagógicos e de seus professores, da formação dos ateliês e de suas diversas tendências.

- Capítulo 8 - Investiga a questão da referência histórica, o deslocamento da teoria da arquitetura para a história. Apresenta o processo de análise e a decomposição das edificações históricas que integram um conjunto de referências e são utilizadas como matéria-prima de trabalho em atelier.

- Capítulo 9 - Investiga os procedimentos adotados para a concepção dos projetos e o conceito de composição. Apresenta a composição como método de composições ecléticas e como procedimento que organizou o trabalho e a reflexão dos arquitetos durante todo o século XIX.

- Capítulo 10 - Discorre sobre o ecletismo técnico e o racionalismo, sobre a necessidade profissional de integrar as representações específicas da estrutura construtiva aos procedimentos de concepção dos projetos. Trata da união entre desenho e construção e da forma estrutural como a essência da forma arquitetônica.

- Capítulo 11 - Aborda o ecletismo em relação à crítica de arquitetura; o debate crítico como um procedimento em busca de uma ordem consensual. Observa que o ensino e a prática profissional eram movidos por competições, concursos e eventos cujos resultados, discutidos e divulgados, forneciam a inspiração e revelavam o ideal arquitetônico do momento.

Portanto, a dissertação "O Espírito Eclético" tem a pretensão de apresentar um estudo que, mesmo limitado, possa contribuir para a compreensão do Ecletismo em Arquitetura. Em que consiste o *Ecletismo em Arquitetura* e quais os procedimentos comuns aos arquitetos do ecletismo? Esta é uma questão que os estudantes propõem, e que compete aos docentes responder dentro de um quadro de conhecimento de causa e isenção. Nosso esforço vai nesta direção.

1ª PARTE

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DO ESPÍRITO ECLÉTICO MODERNO

Marco Pólo descreve uma ponte, pedra por pedra.

— Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?

— pergunta Kublai Khan

— A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra
— responde Marco — mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

— Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Pólo responde: — Sem pedras o arco não existe.

Ítalo Calvino, 1990, p. 79.

1 A ORIGEM DO ESPÍRITO ECLÉTICO

Ao descrever a evolução da arquitetura entre 1750 e 1800 se poderia agrupar os arquitetos em função de suas inclinações particulares e distinguir entre ecléticos ou revivalistas que buscavam sua inspiração no Egito e na Antigüidade Clássica e na Idade Média; românticos que desejavam criar uma "atmosfera" e se permitiam dimensões exageradas e audazes efeitos de iluminação; racionalistas que buscavam as regras básicas, aspiravam a sensatez e a coerência, propagavam as formas elementares e predicavam o respeito à natureza e aos materiais; e reformistas, que ansiavam estabelecer uma nova ordem das partes integrantes. Todos eram fanáticos movidos pelo desejo comum de descobrir novos meios de expressão. Entretanto, toda a classificação distorce a realidade que representa, e em nosso caso podemos encontrar vestígios de várias ou de todas essas idéias em cada obra concreta.¹

Emil Kaufmann.

O ecletismo é uma concepção da arquitetura cujas origens remontam à renovação do pensamento filosófico e político instaurada com o Iluminismo, e que tem suas raízes identificadas na segunda metade do século XVIII. Nos próximos parágrafos são examinados os antecedentes históricos do espírito eclético, que assumiu uma importância indiscutível na produção arquitetônica dos séculos XIX e XX, uma vez que o desconhecimento desses antecedentes pode induzir a um juízo apressado sobre os fundamentos culturais de uma linguagem arquitetônica que encontrou ampla ressonância em termos geográficos e temporais.

A origem do espírito eclético moderno está relacionada ao Iluminismo, movimento filosófico caracterizado pela confiança no progresso e na razão, pelo desafio à tradição e à autoridade e pelo incentivo à liberdade de pensamento.² A *Luz*, metáfora da razão desde Platão, no século XVIII tornou-se importante palavra de ordem. Na Inglaterra, Itália, França e Alemanha proliferaram idéias em nome das *Luzes*, que não se agruparam em um só movimento,³ mas tinham a mesma intenção de combater o seu oposto: as trevas e o obscurantismo.

¹ KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la ilustracion*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. p. 175.

² FERREIRA, Aurélio B.de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 629.

³ ABRÃO, Bernardette Siqueira (Org.). *História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores). p. 249, 348. (Idéias sobre iluminar, ilustrar, esclarecer, fornecer as luzes).

Tais ideais, que consolidaram a revolução francesa, levaram ao aprofundamento das questões sobre beleza e gosto até então estabelecidos pelos cânones clássicos. Importância foi dada ao exame das categorias sensoriais, de forma que essa dimensão empírica passou a ser uma disciplina pretensamente científica.⁴

Em 1750, na Alemanha, Alexander G. Baumgarten (1714-1762) introduziu a palavra *estética* (do grego *aistesis*, isto é, sensação), que "se define como ciência do conhecimento sensível e investiga, nesse plano do conhecimento, o que há de mais análogo à razão: a beleza".⁵ Em sua obra *Aesthetica* [Estética] nos dois volumes publicados em 1750 e 1758, apesar da natureza inferior do conhecimento sensível, essa forma de conhecimento apresenta a beleza como grau de perfeição que, mesmo não sendo idêntica a uma demonstração de lógica, é análoga à razão, e como esta deve ter suas regras próprias.

É importante ressaltar que Baumgarten abordou a arte apenas no que se refere às formas de conhecimento. Mas foi a criação da expressão, no entender de Elvan Silva, que viabilizou a separação conceitual de arquitetura e construção como categorias de análise da excelência arquitetônica.⁶

O desenvolvimento da estética como reflexão sobre a arte coube a Johannes Joachim Winckelmann (1717-1768), filósofo discípulo de Baumgarten. Fascinado pela arte da Antiguidade Clássica, em particular da Grécia, interessava-se pelo que a arte tem de universal, o estilo de uma época e de uma civilização que se manifesta em um conjunto de obras.⁷ Com respeito à história, centrou seu estudo na evolução estilística das obras de arte, negando seu desenvolvimento progressivo. Para ele tal história apresenta começo, desenvolvimento, apogeu, decadência e fim, e nessa medida o belo artístico só pode surgir quando a civilização a que corresponde estiver em seu apogeu.

Nesse sentido, Peter Collins entende que a influência de Winckelmann no pensamento europeu foi muito importante, porque ele identificou a beleza perfeita com precisão científica.⁸ Robin Middleton, por sua vez, percebe que a obra de Winckelmann sobre arqueologia clássica incentivou uma revalorização entre os

⁴ BELLO, Helton E. *O ecletismo e a imagem da cidade: caso Porto Alegre*. 1997. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 20.

⁵ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 23; ABRÃO, op. cit., p. 300 – 301.

⁶ SILVA, Elvan. *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1994. p. 40.

⁷ ABRÃO, op. cit., p. 301-303.

⁸ COLLINS, op. cit., p. 82.

estudiosos, mas seu interesse pela arquitetura teria sido muito limitado, pois seus textos não estavam acompanhados de ilustrações capazes de interessar aos arquitetos.⁹ Publicou *Geschichte der Kunst des Alterthums* ["História da arte da Antigüidade"], em 1764, primeira sistematização do desenvolvimento estilístico da arte grega e romana na Antigüidade, que logo foi traduzida ao francês, depois ao inglês, devido ao enorme reconhecimento que obteve entre seus contemporâneos, reconhecimento que continuou até final do século XIX, quando ainda era citado com admiração.¹⁰ Considerado o mais importante sustentador do mito grego no tardio século XVIII, nunca visitou a Grécia, de modo que afirmava preferir uma imagem ideal na memória.

Ao contrário de Winckelmann, os iluministas conceberam a história sempre em desenvolvimento progressivo. Para Voltaire (1694-1778), considerado o principal propagandista das Luzes, história é a história do progresso, que avança à medida que os homens vão se esclarecendo pelas luzes da razão.¹¹ Segundo Collins, Voltaire foi o primeiro historiador moderno cujas obras apresentaram uma visão na qual a história criou novos caminhos para o pensamento arquitetônico.¹² Ele abriu o caminho para um estudo de todas as civilizações, possibilitando a análise universal das distintas arquiteturas, tentando incluir os costumes de todos os países e de todos os tempos.

Dessa maneira, Voltaire concebeu a mudança como sendo mais característica da natureza que o permanente. Junto com os filósofos e escritores franceses Montesquieu, Rousseau, Diderot, d'Alembert e outros, Voltaire colaborou na obra de referência que atualizou o conjunto dos conhecimentos gerais, no século XVIII, chamada *Encyclopédie* ["Enciclopédia"].

Os editores da *Encyclopédie*, Denis Diderot (1713-1784) e Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783), "falaram da revolução na ciência que fora iniciada no século anterior e que viam como em prosseguimento".¹³ Os intelectuais colaboradores ficaram conhecidos como enciclopedistas. Com o estudo científico, ao mesmo tempo em que se interessavam pela determinação da autenticidade das origens, os enciclopedistas se referiam a uma idéia de progresso que concebiam como essencial para a prosperidade da espécie humana, dentro de um perfeito racionalismo.¹⁴ O primeiro volume foi publicado em 1751 e, em 1772, a obra estava concluída: tratava de filosofia, ciências, artes,

⁹ MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Architettura ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 76.

¹⁰ MIDDLETON; WATKIN. op. cit., p. 76; FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gill, 1993. p. 12; COLLINS, op. cit., p. 81.

¹¹ ABRÃO, op. cit., p. 274.

¹² COLLINS, op. cit., p. 25-28.

¹³ HENRY, John. *A revolução científica e as origens da ciência moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 103.

¹⁴ COLLINS, op. cit., p. 27.

política, economia, geografia e técnicas, entre outros temas, totalizando dezessete volumes de texto e onze de ilustrações, além de vários suplementos.¹⁵

A *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné* ["Enciclopédia ou Dicionário razoado"] não apresentou mais que um parágrafo sobre arquitetura, sendo necessário recorrer ao artigo incluído no *Supplément à l'Encyclopédie des sciences, des arts et des métiers* ["Suplemento da Enciclopédia das ciências, das artes e das profissões"], publicado em 1776. Na Enciclopédia, a arquitetura era considerada uma "produção do gênio dirigida pelo bom gosto", cuja essência estava em alcançar a perfeição estética dos edifícios. Em definição: "partindo dos ambientes requisitados pela necessidade, compor um todo que possa, em todas as suas partes, satisfazer as exigências da imaginação e ao mesmo tempo possa passar ao exame da razão".¹⁶

Assim, o conceito de *enciclopédia* estava em perfeita sintonia com o espírito eclético. Collins destaca a definição escrita por Diderot, em 1755, como a "autêntica filosofia arquitetônica no espírito do verdadeiro ecletismo":¹⁷

Um eclético é um filósofo que passa por cima de preconceitos, tradições, antigüidade, consenso universal, autoridade e tudo o que domina a opinião de massa; que se atreve a pensar por si mesmo voltando aos princípios gerais mais evidentes, examinando-os, discutindo-os e não aceitando nada que não seja evidente pela experiência e pela razão. É o que, de todas as filosofias que tem analisado, sem respeito a pessoas e sem parcialidade, se tem feito sua própria filosofia, que lhe é peculiar.¹⁸



Fig. 1. Giovanni Battista Piranesi. *Gruppo di scale ornato di magnífica architettura. Prima parte di architetture e Prospettive*, Roma, 1743.

¹⁵ ABRÃO, op. cit., p. 275.

¹⁶ FASOLA, Giusta Nicco. El iluminismo arquitectonico: Gallacini, Lodoli y la Encyclopedie, apud PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura*. Antologia crítica. Madrid: Celeste, 1997. p. 307.

¹⁷ COLLINS, op. cit., p. 11.

¹⁸ DIDEROT, Denis, apud COLLINS, op. cit., p. 11.

Esse espírito eclético favoreceu a renovação da arquitetura em termos lingüísticos e ideológicos; a exaustão do arsenal tipológico do academismo de origem renascentista levou à substituição do consagrado léxico por um original.¹⁹ O eclecismo então pôde ser visto como expressão que se contrapôs aos antigos valores monárquicos e que legitimou o discurso de modernidade e progresso colocados pela nova classe dominante ao conjunto da sociedade. Paris, a *Cidade Luz*, berço do Iluminismo e palco da Revolução Francesa, transformou-se num modelo e foi elevada à capital da modernidade no século XIX.²⁰

Os filósofos de meados do século XVIII, impressionados com o progresso da ciência e da indústria, acreditaram que tal avanço provocaria um aperfeiçoamento em todas as ordens.²¹ Novas pesquisas foram estimuladas pela difusão do espírito científico e pela aspiração dos arquitetos em verificar os limites do emprego dos materiais e dos sistemas construtivos.²² As mudanças tecnológicas levaram a uma nova infra-estrutura e à exploração de uma crescente capacidade produtiva. As extensas obras rodoviárias e hidroviárias, fundadas na ciência, deram origem a novas instituições técnicas,²³ como a *École des Ponts et Chaussées*, fundada em 1747. Dessa forma, uma divisão de tipos foi criada entre a engenharia e a arquitetura.

A industrialização foi uma força importante na criação da idéia de uma arquitetura moderna. Ao transformar os padrões de vida e levar à proliferação de novos empreendimentos de construção, criou novos clientes, gerou novos programas, forneceu novos métodos de construção, e sugeriu novas formas.²⁴ A industrialização também criou novas estruturas econômicas e novos centros de poder. A clientela da arquitetura, na Europa do século XVIII, que tinha confiado na aristocracia, na Igreja, e no Estado passou cada vez mais a depender da riqueza e dos propósitos da nova classe média. Mais uma vez as elites encontraram na arquitetura um modo de autenticar sua nova posição.²⁵

Mesmo sendo fundamentais esses fatores econômicos, a origem da mudança dos ideais da arquitetura foi mais filosófica. De acordo com Collins, ela se ampara no novo modo de conhecer, chamado conhecimento histórico.²⁶

¹⁹ SILVA, Eivan. *A forma e a fórmula: Cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença*. Porto Alegre: Sagra-DC Luzatto, 1991. p. 306-307.

²⁰ BELLO, op. cit., p. 15.

²¹ COLLINS, op. cit., p. 27.

²² BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 36.

²³ FRAMPTON, op. cit., p. 12.

²⁴ CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. 3. ed. London: Phaidon, 1996. p. 22.

²⁵ Idem.

²⁶ COLLINS, op. cit., p. 24.

O desenvolvimento da história e da arqueologia, como disciplinas, estava relacionado ao nascimento de ideais progressistas. A idéia de uma arquitetura moderna estava ancorada na idéia de progresso, no sentido de história como algo que se move para a frente através de diferentes épocas. No entender de William Curtis,²⁷ o conceito de uma arquitetura moderna dependia da visão historicista do desenvolvimento mundial, sendo os fatos da cultura expressões diretas de um espírito histórico em desenvolvimento.

Com isso, o retorno à Antigüidade foi paralelo ao estudo dos edifícios clássicos, mas teve pouca influência até meados do século XVIII.²⁸ As pessoas pouco se interessavam pelo passado, tendo sido raro o ensino de história antes de 1760. A primeira classe de História da Arquitetura, por exemplo, foi em Paris, na *École des Beaux-Arts*, em 1822.

Antiquité expliquée ["Antigüidade explicada"] foi um grande compêndio de toda a obra antiga até então conhecida, publicada em quinze volumes, entre 1719 e 1724, por Bernard de Montfaucon. Mas a primeira história da arquitetura a causar entusiasmo entre os arquitetos com suas abundantes ilustrações foi *Entwurf einer historischen Architektur* ["Projeto de uma arquitetura histórica"], do austríaco Fischer von Erlach, publicada em 1721 e reeditada quatro vezes. Middleton destaca inclusive que, durante quase um século, essa obra exerceu uma notável influência sobre a arquitetura contemporânea.²⁹

De acordo com Collins,³⁰ o pensamento arquitetônico foi influenciado por uma série de importantes publicações e revelações de meados do século XVIII. Em 1751 o arquiteto e professor Jacques F. Blondel³¹ publicou a primeira história moderna da arquitetura. No mesmo ano, os arquitetos James Stuart, Nicholas Revett e Jacques-Germain Soufflot fizeram as primeiras tentativas científicas de catalogação das ruínas gregas. Em 1754 o abade Marc-Antoine Laugier publicou o primeiro livro em que associa a arquitetura à construção racional. Apareceram publicações bem-ilustradas com motivos decorativos procedentes da China, da Índia e de outros monumentos do Extremo Oriente, relacionando exotismo e historicismo.

²⁷ CURTIS, op. cit., p. 21-24.

²⁸ COLLINS, op. cit., p. 25.

²⁹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 62.

³⁰ COLLINS, op. cit., p. 23, 28-30.

³¹ J. F. Blondel abriu sua escola de arquitetura na *Rue de La Harpe*, em 1743, e, de 1762 em diante, foi professor na *Académie*, encarregado de consolidar e difundir a teoria arquitetônica francesa em seu aspecto mais racional. Seu juízo se fundamenta na tradição e na razão, e seus conceitos fundamentais concernentes à composição, ao tipo e ao caráter, foram expostos em seu *Cours d'architecture*, publicado de 1750 a 1770. FRAMPTON, op. cit., p. 6; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 24.

Essa nova visão da história levou os arquitetos a questionar os cânones clássicos de Vitrúvio e a documentar os vestígios do mundo antigo, a fim de estabelecer uma base mais objetiva sobre a qual trabalhar.³² Um interesse científico do Iluminismo pela Antigüidade clássica motivou escavações, tendo a arqueologia um papel fundamental na época. Vários artistas foram a Roma e à Grécia desenhar, medir e sistematizar os elementos da arquitetura clássica em suas principais edificações, fazendo levantamentos que foram utilizados por arquitetos como repertório para seus projetos durante todo o século.

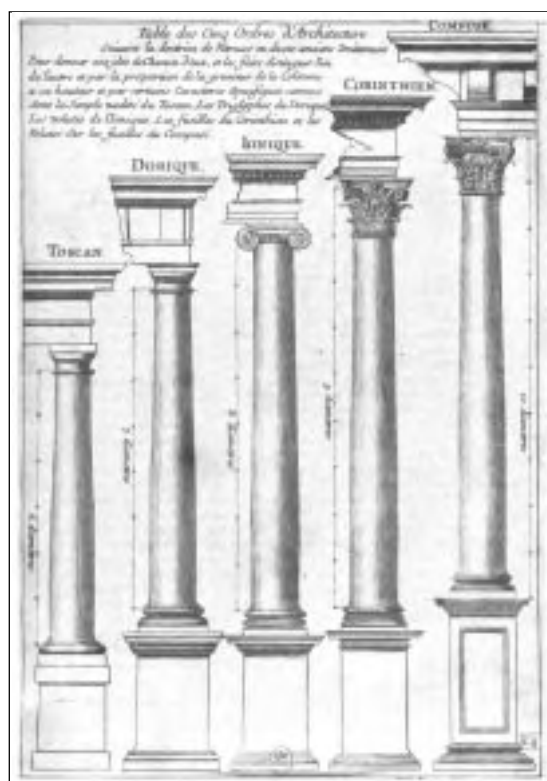


Fig. 2. François Blondel. As cinco ordens.
Cours d'architecture, 1698

Como consequência, o século XVIII minou as bases em que se apoiava toda a doutrina do vitruvianismo. A persistência das formas clássicas e das ordens e a validade do antigo repertório foram colocadas em discussão. Até então as leis eternas da beleza clássica funcionavam como um princípio de legitimidade na arte.³³ Nesse contexto, a arte tinha como elemento estruturador a noção de regra, com o cumprimento de leis fixas constantes em manuais e tratados, cuja fonte era o passado greco-romano.

³² FRAMPTON, op. cit., p. 8.

³³ BENEVOLO, op. cit., p. 62.

Desde o Renascimento se acreditava que a beleza de um edifício e das suas partes dependia de proporções comensuráveis, fundadas em relações numéricas derivadas das harmonias musicais.³⁴ Essa doutrina, de origem pitagórica, estava na base de todo o sistema de regras do vitruvianismo; as ordens tinham proporções bem definidas, e não era lícito fazer alterações arbitrárias. A partir do momento em que se começou a duvidar da existência de uma beleza ligada a regras absolutas, também o sistema das ordens, das suas dimensões e dos seus significados preestabelecidos começou a vacilar.

Esse processo de revisão teve início com Claude Perrault (1613-88), médico, físico e arquiteto que, no final do século XVII, desafiou a validade universal das proporções de Vitruvío.³⁵ Perrault expressou seu conceito de beleza em arquitetura sob dois aspectos: um positivo, com o papel normativo de padronização e perfeição, e outro arbitrário, com a função expressiva. Desse modo o arquiteto, ao copiar os antigos, estava livre para modificar as proporções das colunas, por exemplo, em relação às necessidades e ao próprio gosto.

Segundo Kenneth Frampton, essa contestação da ortodoxia vitruviana foi codificada pelo abade Jean-Louis de Cordemoy (1631-1713) em seu *Nouveau traité de toute l'architecture* ["Novo tratado de toda a arquitetura"] (1706), no qual substituiu os atributos vitruvianos da arquitetura - *utilitas, firmitas e venustas* [utilidade, solidez e beleza] - por *ordennance, distribution e bienséance* [ordem, distribuição e conveniência].³⁶ Ele ainda introduziu a noção de adequação na ornamentação e preocupou-se com a pureza geométrica e com a aplicação judiciosa dos elementos clássicos.

As obras de Claude Perrault e de Jean-Louis de Cordemoy influenciaram a tendência que se desenvolveu na primeira metade do século em Veneza, com o frade franciscano Carlo Lodoli (1690-1761): a partir de reflexões filosóficas, ele escreveu um tratado sobre os erros em arquitetura que inclui um capítulo intitulado "Juízo sobre Vitruvío".³⁷ Para Middleton, por outro lado, Lodoli expressou uma idéia bastante radical: acreditava ser a natureza dos materiais e as leis de estática que determinavam a arquitetura.³⁸

³⁴ FORSMANN, Eric. *Dórico, jônico e coríntio*. Lisboa: Presença, 1999. p. 106.

³⁵ FRAMPTON, op. cit., p. 8, 14.

³⁶ Ibidem, p. 14.

³⁷ FASOLA, apud PATETTA, op. cit., p. 306-307.

³⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 24.

Baseando-se em princípios científicos, Lodoli afirmava que, sendo diferente a natureza da madeira e da pedra, diferente também deviam ser suas formas na construção do edifício. A decoração deveria resultar do necessário, não devendo haver nada em um edifício que não tivesse sua razão e que não fosse parte integrante da construção: considerava que nada deveria ser colocado em representação se não estivesse também verdadeiramente em função, e que esse era o autêntico fundamento da arte da arquitetura.³⁹

A primeira teoria que radicalmente divergiu dos princípios clássicos foi escrita pelo abade francês Marc-Antoine Laugier (1713-69).⁴⁰ Publicado em 1753, o manifesto intitulado *Essai sur l'architecture* ["Ensaio sobre a arquitetura"] interpretou idéias de Cordemoy e de Perrault.⁴¹ Laugier desejava purificar e revigorar a tradição arquitetônica através de um retorno radical às origens e aos seus elementos essenciais numa representação simbólica que, no entender de John Summerson,⁴² tinha o sentido de indicar a existência de um princípio que seria a essência da arquitetura.

Laugier encontrou na arquitetura que deriva da cabana primitiva idealizada a fonte de toda a beleza arquitetônica.⁴³ Em essência, a beleza de uma edificação reside na aplicação racional dos elementos, de modo que "admira aos Gregos e critica aos Romanos, condena os ornamentos góticos mas exalta sua ciência da construção, censura nos contemporâneos o uso de ornamentos inúteis e a superabundância de materiais".⁴⁴ Para ele, um artista deve ser capaz de justificar por razões tudo o que faz. Collins percebe em seu ensaio essa exposição racionalista das construções góticas e clássicas, onde as partes de uma ordem arquitetônica são os componentes de um edifício, e devem ser empregadas como elementos da construção.⁴⁵

A partir dessa visão racional, Laugier definiu as partes da composição nos termos da construção. De acordo com Edson da Cunha Mahfuz, ele aceitou a existência de paredes, portas e janelas como partes introduzidas pela necessidade, desde que junto com as "partes essenciais" do edifício - coluna, entablamento e frontão -, as quais foram definidas como a causa da beleza:

³⁹ ALGAROTTI, Francesco. Lodoli y la "razón" en arquitectura (1756), apud PATETTA, op. cit., p. 344; FASOLA, apud PATETTA, op. cit., p. 306.

⁴⁰ MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a Razão Compositiva*. Viçosa, MG: UFV/AP, 1995. p. 41.

⁴¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura ocidental*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 170.

⁴² SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 110; NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 170.

⁴³ RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

⁴⁴ HAUTECOEUR, Louis. La teoria de Laugier, apud PATETTA, op. cit., p. 316.

⁴⁵ COLLINS, op. cit., p. 206.

Para Laugier, a arquitetura continuava sendo uma arte de imitação [...]. Essa imitação tem muito mais a ver com leis gerais e princípios do que com a imitação literal de formas naturais. A influência clássica era aceita conquanto pudesse ser explicada através da razão. O significado da perfeição perdeu sua conexão com a harmonia proporcional e passou a significar a aplicação rigorosa dos princípios encarnados pela cabana primitiva.⁴⁶

Sendo assim, Laugier elegeu as formas derivadas das exigências funcionais e estruturais e negou a existência de regras absolutas na arquitetura.⁴⁷

O ideal arquitetônico de Laugier tendeu a "reproduzir a leveza e a graça da estrutura gótica em uma versão purificada e reformada da linguagem clássica".⁴⁸ Para Middleton essa influência estava evidenciada nas *Observations sur l'architecture* ["Observações sobre a arquitetura"], de 1765, onde as igrejas, com uma grande variedade de formas, mantinham as proporções clássicas apenas em seu exterior. Segundo Middleton, esse tratado foi considerado bizarro e extravagante, enquanto *Essay sur l'architecture* foi considerada uma obra revolucionária e foi traduzida para o inglês e o alemão em menos de dois anos, suscitando grande interesse em toda a Europa.⁴⁹

Elvan Silva percebe que a contestação do vitruvianismo instaurada pelos filósofos do Iluminismo deu início à história da superação do classicismo em arquitetura com "a substituição de um léxico consagrado por outro original".⁵⁰ No entender de Forsmann, mesmo que a aceitação da doutrina vitruviana tenha dado unidade a toda uma época, era inevitável que a fé na autoridade de Vitruvius provocasse a oposição dos iluministas e os impelisse a reexaminar todo o sistema:

No século XVIII, com a progressiva dissolução da hierarquia social e religiosa, que culminará na Revolução Francesa, a arquitetura do vitruvianismo é privada do seu fundamento concreto: nascem então as perplexidades nas questões de estilo e a corrida à imitação dos gregos pelos artistas e intelectuais. O Iluminismo libertou estes de muitas restrições e de muitos preconceitos e do mesmo modo a arquitetura teria podido libertar-se e ter liberdade de escolha entre os vários estilos históricos, sem ter de obedecer, como antes, a determinadas normas.⁵¹

⁴⁶ MAHFUZ, op. cit., p. 42.

⁴⁷ CURTIS, op. cit., p. 26.

⁴⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 194.

⁴⁹ Ibidem, p. 17-18.

⁵⁰ SILVA, Elvan, op. cit., 1991, p. 306.

⁵¹ FORSMANN, op. cit., p. 101, 104.

A partir de meados do século XVIII, na França, a arquitetura tomou um caminho que a afastou definitivamente da tradição de Vitruvius. Com o racionalismo afirmou-se o culto da sensibilidade. A beleza tornou-se um fato subjetivo, ligado ao gosto do tempo e do próprio artista, livre do compromisso com as regras absolutas.⁵² A linguagem vitruviana da arquitetura perdeu a sua obrigatoriedade, propiciando a procura por outros efeitos e outros meios expressivos.

Nesse sentido, Christian Norberg-Schulz destaca que "o homem 'das Luzes' não queria aceitar *a priori* nem axiomas nem dogmas",⁵³ ele buscou produzir uma nova imagem do espaço, libertando-se dos sistemas do passado. Por outro lado, o crescimento de uma atitude empírica terminou minando a estrutura idealista da estética renascentista.⁵⁴

Assim, na arquitetura dos séculos XVIII e XIX, despontaram dois fenômenos distintos: o racionalismo francês, que se fundamentou no princípio cartesiano da clareza e da certeza matemática, e o empirismo inglês, que na arquitetura encontrou sua identidade nos ideais do pitoresco. Foram duas principais tradições de pensamento que se desenvolveram de modo independente.

Como consequência da revolução na ordenação do conhecimento, suposta pela *Enciclopédia*, a arquitetura terminou experimentando grandes mudanças, que se caracterizaram nos séculos seguintes. No verdadeiro espírito do ecletismo, o conceito de enciclopédia abriu horizontes para a ampliação e a renovação do repertório da arquitetura.

⁵² FORSMANN, p. 105-106.

⁵³ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 187.

⁵⁴ CURTIS, op. cit., p. 21.

2 O ESPÍRITO ECLÉTICO E ARQUITETURA DO HISTORICISMO CLÁSSICO

O Neoclassicismo pretende ser um movimento de retorno à Antigüidade Clássica, não à arte renascentista dos séculos XV e XVI. Assim, o racionalismo dos filósofos iluministas se associa a um fundamentalismo arquitetônico de tendência arqueológica.¹

Elvan Silva.

O historicismo tem seu lugar no espírito eclético. A arquitetura do historicismo clássico era constituída por citações arqueológicas e imbuída pelo espírito de racionalidade e de ciência do Iluminismo, que abriu caminho para a expressão do ecletismo em arquitetura. Neste capítulo são examinados os fundamentos do espírito eclético moderno na arquitetura do classicismo da segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

2.1 ARQUEOLOGIA NA ARQUITETURA DO SÉCULO XVIII

Entre 1550 e 1750, as ruínas da Antigüidade eram consideradas um conjunto de elementos estandardizados, cujos fragmentos serviam tanto para proporcionar informações sobre os detalhes e refinamentos das ordens clássicas como para serem incorporados às edificações.² A arquitetura grega era considerada um modelo por excelência, mas apesar das tentativas de explorar e imitar sua forma, sabia-se muito pouco nessa época, permanecendo essencialmente um ideal literário.³

Elvan Silva explica: "A grande importância concedida às ordens clássicas na arquitetura do Renascimento deriva tanto da leitura de Vitruvius quanto do conhecimento imperfeito que os estudiosos dos séculos XV e XVI tinham da arquitetura

¹ SILVA, Elvan. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença*. Porto Alegre: Sagra-DC Luzatto, 1991. p. 299.

² COLLINS, Peter. *Los Ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 67.

³ MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Architettura ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 62.

romana e, principalmente, da arquitetura grega".⁴ A doutrina arquitetônica séria e respeitável era o vitruvianismo, e as proporções das ordens, dadas pela relação entre diâmetro e altura da coluna, determinavam o edifício.



Fig. 3. G.B.Piranesi. Átrio dórico, da *Prima parte di Architettura*, 1743.

Os arquitetos do século XVIII buscaram um estilo autêntico por meio de uma reavaliação precisa da Antiguidade. O estudo das ruínas romanas adquiriu forma sistemática e forneceu informações precisas para o repertório morfológico que até então era tratado de modo teórico e fantasioso.⁵ Os arquitetos despertaram ante os progressos que a arqueologia clássica parecia oferecer. De acordo com Kenneth Frampton, o que os motivava não era copiar os antigos, mas obedecer aos princípios nos quais a obra destes se baseara.⁶ Com isso, a descoberta e a escavação de cidades romanas em Herculano e Pompéia, durante a primeira metade do século XVIII, estimularam expedições para sítios mais distantes, que logo alcançaram os sítios gregos na Sicília e na Grécia.

Uma das primeiras conseqüências da recuperação do mundo antigo foi ampliar o itinerário do *Grand Tour* tradicional além das fronteiras de Roma, com a finalidade de estudar em sua periferia aquelas culturas nas quais, segundo Vitruvius, havia se baseado a arquitetura romana. [...] O ditame vitruviano recebido pelo Renascimento - o catecismo do Classicismo - seria comparado agora com as ruínas autênticas.⁷

⁴ SILVA, Elvan. op. cit., 1991, p. 199.

⁵ Ibidem, p. 298.

⁶ FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p.13.

⁷ Ibidem, p. 12-13.

A tarefa de investigar e de estudar originais foi realizada por estudantes da Academia Francesa em Roma e por investigadores ricos.⁸ A *Academie* enviava alunos para estudar em Roma desde o século XVII. Em 1682 foi publicada a obra *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesures très exactement sur les lieux* ["Os edifícios antigos de Roma, desenhados e medidos com exatidão no local"], de Antoine Desgodetz (1654-1728), um dos primeiros alunos enviados pela *Academie*, em 1674. Segundo Robin Middleton,⁹ esse livro permaneceu por dois séculos como obra de consulta fundamental sobre o assunto. Jean-Pierre Épron¹⁰ destaca que Desgodetz registrou em sua obra suntuosas gravuras de 49 monumentos romanos que o levaram a colocar em dúvida a existência de boas proporções. Na metade do século XVIII, quando Julien-David Leroy (1728-1803) visitou a Grécia para completar seus estudos arquitetônicos na Academia Francesa de Roma,¹¹ já pouco se acreditava na verdade das proporções e na objetividade do gosto.

A investigação da Antigüidade também foi o motivo da dedicação de ricos e nobres ingleses que visitaram a Itália no século XVIII. Decididos a promover "o gosto grego e o espírito romano",¹² em 1733 eles fundaram uma instituição que desempenhou papel muito importante na subvenção da investigação arqueológica, da sua documentação e em suas sucessivas publicações, chamada *The Society of Dilettanti*.¹³

Como resultado da intensidade desses estudos, foram publicados vários livros importantes sobre arquitetura, uma série de obras com ilustrações pitorescas e desenhos em escala. Eles asseguraram um verdadeiro e aprofundado conhecimento da arquitetura antiga e ofereceram uma espécie de catálogo com muitos modelos que passaram a ser usados como referência.

As primeiras obras importantes foram: *The ruins of Palmyra* ["Ruínas de Palmira"], de 1753 e *The ruins of Balbec* ["Ruínas de Balbec"], de 1757, de Robert Wood. Também sobre arquitetura romana, o livro de Robert Adam *Ruins of the Palace of the Emperor Diocleian at Spalato* ["Ruínas do palácio do Imperador Diocleciano em Spalato"], publicado em 1764, *Antiquities de Nîmes* ["Antiguidades de Nimes"] de Charles-Louis Clérissieu, publicado em 1778 e reeditado em 1804, uma série de tomos publicados a partir de 1751 sobre os descobrimentos de Pompéia e Herculano, e várias

⁸ COLLINS, op. cit., p. 70.

⁹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 62.

¹⁰ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 143-144.

¹¹ Leroy venceu o *Gran-Prix de Rome* em 1750. COLLINS, op. cit., p. 79.

¹² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 84.

¹³ *Ibidem*, p. 63, 84; COLLINS, op. cit., p. 68.

centenas de desenhos publicados por Giovanni Battista Piranesi sobre as antiguidades de Roma.¹⁴

O historicismo grego teve sua origem no conhecimento da arquitetura grega adquirido com a publicação, em 1758, de *Ruines des plus beaux monuments de la Grece* ["Ruínas dos mais belos monumentos da Grécia"] do aluno da *École des Beaux-Arts* Julien-David Leroy; em 1762 de *Antiquitys of Athens* ["Antigüidades de Atenas"], de James Stuart e Nicholas Revett; e em 1764, *Les Ruines de Paestum* ["Ruínas de Paestum"], de Gabriel-Pierre-Martin Dumont.¹⁵



Fig. 4. Julien David Leroy. Vista do Partenon, Atenas. 1758.

O primeiro arquiteto a visitar Paestum foi provavelmente Jacques-Germain Soufflot (1713-1780).¹⁶ Com interesse histórico, em 1750 ele e seu aluno Dumont reconstituíram o templo dórico de Paestum em uma série completa de desenhos cotados, gravados e mais tarde publicados por Dumont. Alguns arquitetos também foram atraídos pelas novas descobertas arqueológicas.

O mais importante sustentador do mito grego na segunda metade do século XVIII, Johannes Joachim Winckelmann (1717-1768), visitou Paestum pouco depois de 1755. Anos depois publicou um ensaio sobre arquitetura grega com a ajuda e desenhos de Clérisseau. Durante esse período, o mais famoso de todos os livros sobre arqueologia clássica foi publicado: *Geschichte der Kunst des Alterthums* ["História da arte da Antigüidade"], de 1764.

¹⁴ COLLINS, op. cit., p. 70; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 63.

¹⁵ FRAMPTON, op. cit., p. 13; COLLINS, op. cit., p. 77.

¹⁶ SILVA, Elvan, op. cit., 1991, p. 299; COLLINS, op. cit., p. 78.

A obra de Winckelmann despertou o interesse pela arte grega. Collins entende que sua influência sobre a arquitetura estava em considerá-la uma forma de escultura.¹⁷ Contudo, Winckelmann difundiu uma idéia importante para o espírito eclético ao distinguir o significado de cópia e mímese no conceito de imitação: em oposição ao sentido de "cópia semelhante" ele destacou a "mímese" como um processo criativo e de idealização que teria sido o procedimento adotado pelos gregos.¹⁸

Winckelmann também estava entre os numerosos arqueólogos e estudiosos de arquitetura que se apressaram em contrapor a Vitrúvio as proporções do Templo de Poseidon. Segundo Eric Forsmann,¹⁹ em *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* ["Observações sobre a arquitetura dos antigos"], publicado em 1762, Winckelmann criticou a doutrina das proporções e a reconstrução histórica de Vitrúvio, referindo-se às proporções bastante diversas do Templo de Paestum, e defendendo simultaneamente a simplicidade na arquitetura com argumentos semelhantes aos do abade Laugier. Estava evidente que a ordem dórica encontrada era muito diversa da ordem dórica apresentada por Vitrúvio. Nessa situação, os templos de Paestum tiveram uma importante função catalisadora no processo de decadência do vitruvianismo.

As ruínas de Paestum confirmaram a severidade da arquitetura clássica. Collins observa que quaisquer que fossem as diferenças nas proporções e nos adornos do dórico de Paestum em relação aos modelos vitruvianos, elas eram mais densas e vigorosas.²⁰ Essas novas proporções, diferentes das regras então vigentes na arquitetura, somente foram incorporadas aos novos projetos de edifícios depois de 1875 pelos arquitetos românticos como Claude-Nicolas Ledoux.²¹

Os arquitetos franceses estudaram seriamente as ruínas da antigüidade grega. No entender de Middleton e Watkin,²² eles já não estavam interessados em copiar, mas sobretudo em analisar e descobrir os princípios, as técnicas compositivas, o método usado no tratamento das proporções e a solução edilícia. Ele salienta que a intenção dos arquitetos era recriar o espírito e não a particularidade formal, seja do gótico ou da Antigüidade.

¹⁷ COLLINS, op. cit., p. 81.

¹⁸ BELLO, Helton Estivalet. *O eclétismo e a imagem da cidade: caso Porto Alegre*. 1997. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 21.

¹⁹ FORSMANN, Eric. *Dórico, jônico e coríntio*. Lisboa: Presença, 1999. p. 104.

²⁰ COLLINS, op. cit., p. 79.

²¹ Sobre Claude-Nicolas Ledoux, ver capítulo "O espírito eclético na arquitetura revolucionária".

²² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 62, 65.

A obra de Julien-David Leroy forneceu informações arqueológicas de caráter técnico, do tipo requerido pelos arquitetos. *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* ["Ruínas dos mais belos monumentos da Grécia"] obteve considerável sucesso na França.²³ Com seus desenhos cotados de Atenas, Corinto e Ática, Leroy não estava seguro de que esses edifícios somente possuíam valor histórico. Peter Collins destacou Leroy como sendo um arquiteto de estudos, que percebeu que as ruínas da Antigüidade deveriam ser estudadas como história e como teoria da arquitetura:

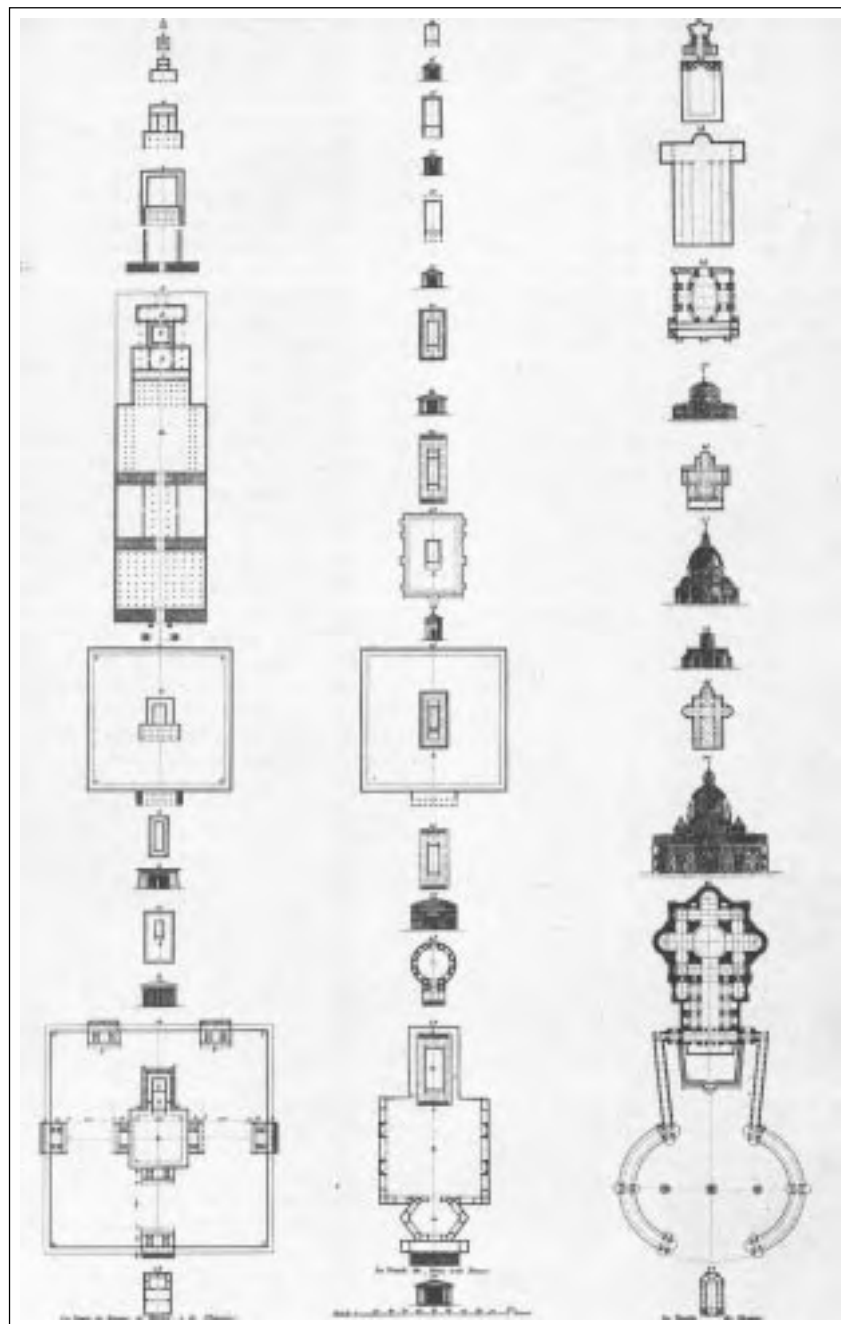


Fig. 5. Julien-David Leroy. Levantamento comparativo de Templos e Igrejas, em escala. Em *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 2ª edição, 1770.

²³ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 63.

Antes de 1750 [...], não havia possibilidade de conflito entre teoria e história arquitetônica, já que a história da arquitetura de fato não existia. As virtudes do classicismo eram evidentes e todo estudo de um monumento do Renascimento ou anterior se relacionava com a teoria de desenho em voga. O primeiro conflito entre as duas noções parece ter se produzido na obra de Leroy sobre as antiguidades de Atenas (1758), quando se encontrou com o dilema de enfrentar-se com um tipo de classicismo que não participava das tradições arquitetônicas. Decidiu então [...] dividir seu livro em duas partes: uma que se referia ao tema "desde o ponto de vista da história" e outra que tratava "desde o ponto de vista da [teoria da] arquitetura".²⁴

Leroy sugeriu, na parte da teoria,²⁵ que ao investigar as proporções das ordens não teria encontrado evidências de que o juízo de Vitruvius fosse exato, nem que os exemplos do dórico romano fossem os mais típicos ou os mais corretos. Apresentou a história da arquitetura em continuidade de desenvolvimento e progresso, do antigo ao moderno, registrada na tabela comparativa da evolução de três projetos.²⁶ Seu registro de plantas em uma única escala na mesma ilustração influenciou a percepção dos arquitetos sobre a história da arquitetura e foi utilizado como modelo para outras publicações.

Outra influência da obra de Leroy foi sua preferência pelo *gosto grego*. De acordo com Frampton,²⁷ ele afirmou que a arquitetura romana era derivada da grega, promovendo a arquitetura grega como a origem do *estilo autêntico*. Tais afirmações incitaram uma polêmica com o arquiteto e pintor italiano Giovanni Battista Piranesi.

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), aluno de Lodoli em Veneza, chegou a Roma aos dezenove anos, onde se impressionou com o trabalho dos artistas sobre as ruínas antigas. Middleton e Watkin²⁸ destacam a influência exercida por Gian Paolo Panini, um prolífico pintor de ruínas, tanto reais como imaginárias, que na década de 1740 foi professor de desenho na *Académie de France* em Roma, onde ensinava a conceber arquitetura de uma maneira pictórica. Nesse período, Piranesi esteve em contato direto com todos os arquitetos alunos de Panini, e também com os pintores e escultores franceses que estudavam em Roma.

Em 1761 publicou a obra que resultou de sua polêmica com Leroy. Em *Della magnificenza ed architettura de romani* ["Da magnificência e da arquitetura dos

²⁴ COLLINS, op. cit., p. 143.

²⁵ Ibidem, p. 79-80.

²⁶ SZAMBIEN, Werner. Durand and the continuity of tradition. In MIDDLETON, Robin (Org.). *The beaux-arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge: MIT Press, 1982. p. 27.

²⁷ FRAMPTON, op. cit., p. 13.

²⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 71

romanos"], Piranesi afirmou que a arquitetura romana era derivada diretamente da etrusca, anterior à grega, atingindo seu mais alto nível de refinamento.²⁹ Antes disso, em 1743, Piranesi publicara *Prima parte di architettura e prospettive* ["Primeira parte de arquitetura e perspectiva"]. Em sua segunda obra, *Antichità romane dei tempi della Repubblica e dei primi imperatori* ["Antigüidade romana dos tempos da república e dos primeiros imperadores"], publicada em 1748, ele definiu seu estilo e adquiriu sua fama de hábil desenhista de edifícios antigos e recentes. Durante quatro anos ele trabalhou escavando e desenhando ruínas. *Antichità romane* ["Antigüidade romana"], publicada em 1756, foi considerada a mais ambiciosa de suas obras, contendo duzentas ilustrações, com sessenta e seis centímetros de largura. Expressando que seu objetivo não era a arqueologia, Piranesi imaginava o que não podia ser visto.³⁰

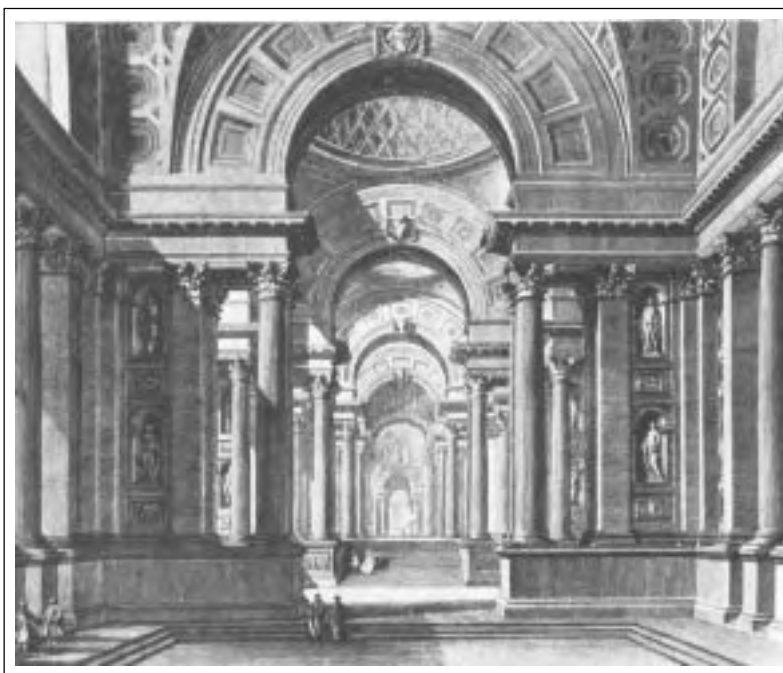


Fig. 6. Giovanni Battista Piranesi. *Vestibolo di un tempio*.
Prima parte di architettura e Prospettive. 1743.

Em *Parere sull'architettura* ["Parecer sobre a arquitetura"], de 1765, a originalidade inventiva suplantou qualquer preocupação de correção arqueológica em composições extraordinárias. Kaufmann entende que Piranesi se esforçou em abandonar a concepção tradicional, ele elaborou desenhos de edifícios compostos onde constam "um grande número de elementos heterogêneos e apenas relacionados".³¹ O espírito eclético se expressou nos procedimentos e nas palavras de Piranesi:

²⁹ FRAMPTON, op. cit., p. 13.

³⁰ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 72

³¹ KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la ilustracion*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. p.129, 130-132.



Fig. 7. G. B. Piranesi. *Fantasia Architettonica, Parere sull'Architettura*, 1765.

Para dizer a verdade, é uma lei injusta essa que alguns querem nos impor, de não fazer nada que não seja Grego. [...] liberemo-nos de uma vez dessa indigna escravidão, e se os Egípcios e os Etruscos, em sua monumentalidade, apresentam beleza, encanto e elegância, façamos uso também de sua riqueza. Não copiando servilmente o alheio, ...mas estudando essas obras, se deve mostrar o gênio inventor e, até se pode dizer criador; e, combinando juntos sabiamente o Grego, o Etrusco e o Egípcio, se deve abrir passo ao descobrimento de novos ornamentos e de novos modos.³²

Piranesi considerava que o arquiteto era livre para inventar ornamentos e adaptá-los a seus fins; a fantasia deveria voar livremente sobre qualquer fragmento antigo.³³ Ele liberou sua imaginação em formulações que resultaram em sua obra *extravagantemente eclética*. Frampton percebe, em suas gravuras, a sensação classificada como sublime por Burke em 1757: "Esse tranqüilo terror, induzido pela contemplação do grande tamanho, da extrema antiguidade e da decadência, adquiriu plena força por meio da infinita grandeza das imagens que retratou."³⁴

³² PIRANESI, Giovanni Battista, Pareceres sobre la arquitectura (1765-1769), apud PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura: antologia critica*. Madrid: Celeste, 1997. p.348.

³³ RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 65.

³⁴ FRAMPTON, op. cit., p. 13.

Em 1778, ano da morte de Piranesi, foi publicada uma série de gravuras dos Templos de Paestum com o título francês *Différentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto* ["Diferentes vistas de alguns vestígios de três grandes edifícios que ainda subsistem na antiga cidade de Paestum"]. No entender de Middleton e Watkin, esta é "a mais ousada e tenebrosa de suas obras, [...] a exuberância fantástica destas ilustrações, talvez mais do que qualquer outra coisa, deveria revelar aos arquitetos o sólido esplendor da antiguidade grega".³⁵

A obra de Piranesi resultou num estilo dominado pela concepção fantástica em novos modos de composição; ela contribuiu para o futuro desenvolvimento da arquitetura. As ruínas romanas, e sua nova interpretação, tornaram-se uma importante fonte de referência para o novo estilo.³⁶ De acordo com Manfredo Tafuri,³⁷ Piranesi rejeitou a reunião de projeção e análise histórico-arqueológica, aceitando na íntegra a dialética do anti-historicismo iluminista. Ele abriu as portas à arquitetura moderna: "Em Piranesi encontra-se a origem do ecletismo."

A cena inglesa, por sua vez, foi caracterizada por arquitetos arqueólogos, conectados à *Society of Dilettanti* que, decididos a institucionalizar o interesse pela Antiguidade, exerceram uma considerável influência na evolução do gosto. Middleton e Watkin³⁸ consideraram que seus membros mais representativos foram os arquitetos arqueólogos James Stuart (1713-1788) e Nicholas Revett (1720-?), depois William Wilkins (1778-1839) e Charles Robert Cockerell (1788-1863), e também os mecenas que seguiram o exemplo de Lord Burlington, como Sir George Beaumont, admitido em 1784, e Thomas Hope (1769-1831), admitido em 1800.

Lord Burlington (1694-1753) havia se proposto a purificar a arquitetura inglesa retornando à harmonia clássica que, para ele, se encontrava realizada e codificada na teoria e na obra do arquiteto Andrea Palladio Vicentino. Em 1730 Burlington publicou uma série de desenhos originais de Palladio, adquiridos de um bispo de Verona. A obra *Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio Vicentino* ["Fábricas antigas desenhadas por Andrea Palladio Vicentino"] foi considerada uma importante contribuição para a arqueologia.³⁹

³⁵ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 75

³⁶ KAUFMANN, op. cit., p.130; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 101

³⁷ TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1988. p. 51.

³⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 81-84.

³⁹ *Ibidem*, p. 78-81.

Membros da *Society of Dilettanti*, residentes em Roma, estimularam James Stuart e Nicholas Revett a fazer o levantamento dos edifícios clássicos de Atenas e recolheram dinheiro para o financiamento da expedição. Em 1748 Stuart e Revett apresentaram uma proposta para publicar uma descrição detalhada das antigüidades de Atenas, onde salientaram:

Uma obra da qual se sente tanto a carência encontrará a aprovação de todos os apaixonados pela antiguidade e de todos aqueles que têm um gosto para a excelência nesta arte, porque estamos certos que os artistas que aspiram a perfeição serão tanto mais satisfeitos e melhores instruídos quanto mais puderem trazer seus exemplos diretamente da fonte.⁴⁰

Middleton e Watkin entendem que essa afirmação de uma estética neo-clássica colocou em evidência a estreita relação entre o estudo da arqueologia e a prática da arquitetura.⁴¹ O historicismo buscava, na imitação de protótipos ideais, a transposição de suas supostas excelências e virtudes morais. Com isso, em 1752, a *Society of Dilettanti* determinou um edifício antigo como modelo para sua sede. Ele deveria apresentar proporções e medidas mais exatas que pudessem ser encontradas: "Deram como razão o fato que, por merecer a aprovação desde a Antigüidade, o desenho estaria fora de toda crítica."⁴²

Entre 1750 e 1765, os britânicos buscaram instruir-se em Roma, onde os principais expoentes do Neoclassicismo estavam residindo, do pró-romano e pró-etrusco Piranesi aos pró-gregos Winckelmann e Leroy.⁴³ James Stuart empregou a ordem dórica grega já em 1758, e George Dance projetou influenciado por Piranesi e por teorias neopalladianas de proporção, propostas por Robert Morris no livro *Select architecture* ["Arquitetura seleta"] publicado em 1755.

A publicação do primeiro volume de *Antiquities of Athens* ["Antigüidades de Atenas"], de James Stuart e Nicholas Revett, em 1762, influenciou o gosto da época. As ilustrações apresentavam uma coleção heterogênea de monumentos helenísticos, dos quais, no entender de Peter Collins, poucos tinham grande valor artístico ou arqueológico, mas a seleção que havia sido feita deliberadamente tinha a intenção de

⁴⁰ STUART E REVETT, apud MIDDLETON; WATKIN. op. cit., p. 84. "Un'opera di cui si sente tanto la mancanza incontrerà l'approvazione di tutti gli amanti dell'antichità e di tutti coloro che hanno un gusto per l'eccellenza in queste arti, perché siamo certi che quegli artisti che mirano alla perfezione saranno tanto più soddisfatti e meglio istruiti quanto più possono trarre i loro esempi direttamente dalla fonti".

⁴¹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 84.

⁴² COLLINS, op. cit., p. 74.

⁴³ FRAMPTON, op. cit., p. 13.

mostrar um amplo repertório, com todos os tipos de colunas utilizadas na Grécia em diversas épocas.⁴⁴

Em 1789 Stuart publicou sozinho o segundo volume de *Antiquities of Athens*, contendo ilustrações do Partenon. Nicholas Revett foi escolhido pela *Society of Dilettanti* para conduzir uma expedição à Ásia Menor, em 1764. A partir do relatório dessa expedição, ele redigiu *Antiquities of Ionia* ["Antigüidades de Jônia"] em dois volumes (1769 e 1797).⁴⁵

Outras publicações arqueológicas influenciaram o gosto da época, dentre elas *A Description of the east and some other countries* ["Uma descrição do Oriente e de alguns outros países"], 1745, de Richard Pocock; *Antiquities and views in Greece and Egypt* [Antigüidades e visões na Grécia e no Egito], 1752, de Richard Dalton; *Observations upon the antiquities of the town of Herculaneum* ["Observações sobre as Antigüidades da cidade de Herculano"], 1754, de Cochin e Bellicard; *Ruins of Athens and other valuable antiquities in Greece* ["Ruínas de Atenas e outras antigüidades valiosas da Grécia"], 1759, de Robert Sayer; *Travels in the two Sicilies* ["Viagens nas duas Sicílias"], 1790, de Swinburne; *Antiquities of Magna Graecia* ["Antigüidades da Magna Grécia"] de William Wilkins.

Essa profusão de livros, tratados, esboços, pinturas e gravuras que aconteceu na França, Inglaterra, Alemanha e Itália entre 1750 e 1800, abriu as portas para um novo modo no pensamento arquitetônico. Nesse contexto o Barroco se retirou definitivamente do cenário. A ampliação e ordenação do conhecimento sobre a história da arquitetura, ilustrada em todas essas publicações, permitiram uma conferência das regras clássicas e forneceram referências culturais mais amplas para os arquitetos. Esse conhecimento relativo aos exemplares catalogados na história da arquitetura pôde, então, ser utilizado como repertório para os novos projetos.

⁴⁴ COLLINS, op. cit., p. 83.

⁴⁵ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 86.

2.2 POLICROMIA

A última vez que o estudo da arqueologia influenciou de modo novo, no desenho arquitetônico contemporâneo, foi com a descoberta da policromia. Middleton e Watkin⁴⁶ destacam que nos primeiros anos do século XIX se afirmou, na França, um classicismo de caráter doutrinário, particularmente na obra de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), que sustentava a teoria de Winckelmann e estava disposto a adaptá-la ao tempo acolhendo as novas descobertas.

Em 1815 Quatremère de Quincy publicou *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique* ["O Júpiter do Olimpo, ou a arte da escultura antiga"], onde afirmou que as grandes estátuas de culto gregas eram esculpidas em puro mármore branco e provavelmente eram ornadas com ouro e marfim, lápis-lazúli e pedras semi-preciosas. Ele seguiu estudiosos como Edward Dodwell - que, no início do século, havia encontrado traços de cor em fragmentos gregos na Sicília - e como Léon Dufourny (1754-1818), um erudito apaixonado pelo dórico que tentou renovar a imagem corrente da arquitetura antiga ao apresentá-la vivamente colorida. Dufourny revelou sua descoberta a Quatremère de Quincy, cuja interpretação teve continuidade anos depois com J. I. Hittorff.⁴⁷

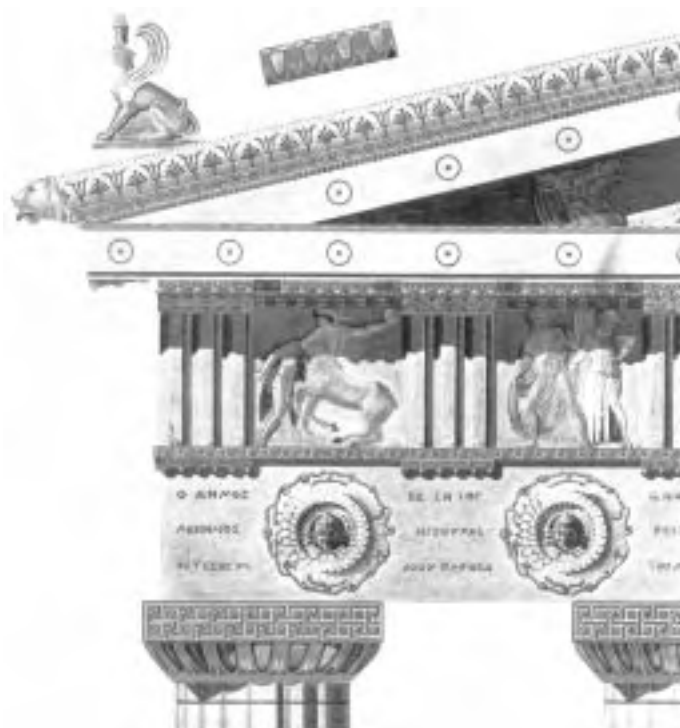


Fig. 8. Gottfried Semper. Reconstrução da decoração pintada, Partenon, Atenas. 1836.

⁴⁶ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 97

⁴⁷ Idem.

Em 1823, em Roma, Jacques Ignace Hittorff (1792-1867) localizou um ensaio sobre a descoberta de traços de cores em alguns edifícios gregos feita por jovens estudiosos e arquitetos ingleses. Ao saber de buscas análogas na Sicília, partiu com a esperança de fazer uma descoberta arqueológica, precedendo Leo von Klenze. Em 1824 retornou à França e iniciou a defesa de sua teoria sobre o aspecto colorido da antiguidade grega. Seu manifesto intitulado *De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'Acropolis de Sélinonte* ["Da arquitetura policroma na Grécia, ou restituição completa do templo de Empédocle na Acrópolis de Selinonte"], publicado na França e na Itália em 1830, provocou polêmica.⁴⁸ Alguns entusiastas como Gottfried Semper chegaram a afirmar que todos os elementos da arquitetura grega estavam pintados de cores brilhantes. Parte dos arqueólogos negavam a validade dessas conclusões baseados na falta de referências a esse tema nos textos dos antigos gregos e de Vitruvius.⁴⁹

David Van Zanten destaca que, assim como Quatremère venerava seus modelos como simples ruínas, o crítico de arte Laviron sustentava o conceito que a pintura original dos monumentos antigos fora desgastada pelo tempo e pelas intempéries. Laviron estimulou um grupo de arquitetos franceses, que no final da década de 1820 formulava uma nova concepção de arquitetura, radical e romântica. Henri Labrouste elaborou suas idéias sobre a policromia como pensionista em Roma e as incorporou em seu estudo anual enviado à Academia Francesa. Ele refinou essas idéias com seus companheiros em Roma, Félix Duban, Louis Duc, Leon Vaudoyer, seu irmão Théodore Labrouste e Marie-Antoine Delannoy. As aquarelas enviadas à Academia Francesa causaram grande agitação.⁵⁰

A propósito, Peter Collins assinalou a diferença entre duas escolas de policromia: uma baseada na coloração estrutural e outra no revestimento de mármore.⁵¹ Os arquitetos da coloração estrutural eram essencialmente racionalistas, indicando que a cor deveria proceder dos materiais maciços com os quais se construía o edifício. Mesmo que a cor fosse utilizada como decoração, ela deveria ser aplicada em harmonia com o sistema estrutural. Por outro lado, na obra *The stones of Venice* ["As pedras de Veneza"], de 1851, de John Ruskin, a arquitetura era vista como uma forma particular de joalheria. Ele considerava que o muro de alvenaria deveria ser revestido

⁴⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 97-98

⁴⁹ COLLINS, op. cit., p. 112.

⁵⁰ VAN ZANTEN, David. Architectural polychromy: life in architecture. In MIDDLETON, Robin (Org.). *The beaux-arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge: MIT Press, 1982. p. 197-198.

⁵¹ COLLINS, op. cit., p. 113-115.

com materiais preciosos, e proclamou a "escola da arquitetura incrustada", capaz de uma decoração cromática inalterável.⁵²

A exposição definitiva da teoria de Hittorff, a *Restitution du temple d'Empédocle a Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les grecs*, de 1846-51, não obteve grande sucesso. Entretanto Middleton destaca a influência exercida por Hittorff:

Não há dúvida a respeito da forte influência que Hittorff exercera sobre um grande número de arquitetos entre os mais diversos, de Henri Labrouste a Charles Garnier, e sobre o fato que ele havia demonstrado como uma reavaliação da arte clássica era não só possível como desejável. Hittorff [...] detém todavia o mérito de ter rompido, quase isolado, o encantamento do classicismo doutrinário francês e de ter aberto a estrada para a exuberância arquitetônica *del Terzo Impero*.⁵³



Fig. 9. Henri Labrouste. Desenho com inscrição no verso: *Agrigentum*, 1828.

Leo von Klenze (1784-1864), rival de Hittorff na Sicília, influenciado pela discussão sobre policromia, usou as cores, particularmente o mármore policromo. Em 1833 Klenze desenhou o Walhalla e, na época, o edifício foi descrito como o primeiro exemplo de litocromia daquele tempo.⁵⁴ O fato é que, em poucos edifícios do historicismo, as cores foram utilizadas. O importante, segundo Middleton, é que a campanha de Hittorff foi um estímulo libertador. Ela demonstrou que as atitudes em relação à Antiguidade deveriam ser revisadas, inspirando os arquitetos a buscarem interpretações mais cuidadosas e sensíveis.⁵⁵

⁵² RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 52-55, 60-63.

⁵³ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 98-100.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁵ MIDDLETON, Robin. Hittorff's polychrome campaign. In MIDDLETON (Org.), op. cit., p. 195.

2.3 O NEOCLÁSSICO E O ESPÍRITO ECLÉTICO

A consolidação do movimento neoclássico contou com a notável contribuição didática e acadêmica das experiências arqueológicas em Roma, e com um novo impulso dirigente alcançado pela França, do ponto de vista político e econômico. Conforme Luciano Patetta, o "caráter semântico desse período é substancialmente arqueológico, filológico, acadêmico, dogmático, purista e reacionário".⁵⁶ A nova linguagem neoclássica se difundiu por toda a Europa, e o neoclássico triunfou como expressão arquitetônica das classes dirigentes.

O neoclassicismo é a tendência estilística do final do século XVIII e do século XIX [...]. De certa maneira, este estilo representa [...] uma reação ao barroco, considerado pelo nascente espírito racionalista como excessivamente ornamentado e complicado, e que passara a ser contestado [...]. Os teóricos artistas da segunda metade do século XVIII se atribuíam a missão de recolocar a arte sob a autoridade da razão, depois de cem anos de prevalência de uma arte que consideravam como exaltação apenas dos valores sensíveis e das felicidades superficiais. O Neoclassicismo é, então, a manifestação por excelência da Revolução Francesa e da era napoleônica.⁵⁷

O termo neoclassicismo designava a arquitetura que tende à simplificação racional, ao mesmo tempo em que busca apresentar as ordens clássicas com a maior fidelidade arqueológica.⁵⁸ Nesse sentido, a primeira edificação neoclássica de importância foi a Igreja de *Sainte-Geneviève* (1757-1780), agora chamada *Panthéon*, obra de J. G. Soufflot.

Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), o primeiro e talvez o principal arquiteto do Neoclassicismo francês, fez importantes estudos onde tentou superar as proporções dos espaços clássicos com estruturas mais audazes. Soufflot trabalhou os efeitos estéticos na natureza dos componentes estruturais, desenhando esses componentes com um critério racional e conseguiu reunir "em uma das mais belas formas, a leveza da construção da igreja gótica e a pureza e a magnificência da arquitetura grega".⁵⁹ A Igreja de *Sainte-Geneviève* integrou um respeitável conjunto de influências e condicionantes, do despojamento e clareza da arquitetura greco-romana a concepção gótica da sua estrutura.

⁵⁶ VERCELLONI, Virgilio. Los diversos periodos del movimiento neoclasico, apud PATETTA, op. cit., p. 338.

⁵⁷ SILVA, Elvan, op. cit., 1991, p. 294.

⁵⁸ SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 94.

⁵⁹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 18; SILVA, Elvan, op. cit., 1991, p. 298-301; FRAMPTON, op. cit., p. 14; COLLINS, op. cit., p. 204-205; BENEVOLO, Leonardo. *Historia da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 46.



Fig. 10. Jacques-Germain Soufflot. Saint-Geneviève, Paris, depois de 1770.
Incisione de G. P. Dumont.

Esse movimento buscou responder ao florescimento da atividade edilícia, conferindo dignidade de arquitetura a uma série de edificações públicas, com programas muito diversos. Os arquitetos encontraram no mundo antigo uma ampla gama de edifícios para usar como modelos para as novas requisições das também novas condições de vida. Ao mesmo tempo, Middleton entende que, como se construíram muito mais edifícios públicos do que no passado,⁶⁰ o período apresentou um considerável desenvolvimento nas várias tipologias. Ele cita os teatros, que nessa época se multiplicaram, como um tema que oferecia um frutífero campo de estudo, cujas exigências práticas de acústica, de visibilidade, de iluminação e de prevenção de incêndio levaram a notáveis inovações.

O historicismo tem seu lugar na atitude eclética, mas não se confunde com ela. Para Corrado Maltese, o caráter essencial do neoclássico não estava constituído pelas citações arqueológicas, mas pelo espírito de racionalidade, de sociabilidade e de ciência de que estava imbuído:

⁶⁰ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 126.

Identificando sua própria causa com a da ciência e com a da história, o classicismo se subordinava, se colocava como meio, não como fim, quer dizer podia, também nas formas, ser substituído por outras tradições culturais. Isto explica como no movimento "neoclássico" uma parte importante podia estar composta, por exemplo, por temas ou argumentos "egípcios" [...]. O que mais importava não era tanto se sentir "gregos" mais que "romanos", "egípcios" ou "etruscos", mas sentir-se "antigos", compilar um passado que rompera com as superestruturas tradicionais [...] liberando o mundo antigo de sua envoltura mediante o ácido corrosivo da historicidade e da ciência para obter ensinamentos para o presente.⁶¹

Esse espírito eclético levou a uma nova atitude em composição. As formas antigas foram adaptadas a usos aos quais nunca haviam se destinado. Collins considera que essa adaptação se deu de modo muito incoerente, e que eram tendências retrógradas se comparadas com a doutrina clássica das gerações anteriores. No entanto, "eram peculiarmente modernas, porque demonstram a poderosa influência que o conhecimento da história exerceu nos arquitetos".⁶²

O arquiteto Robert Adam (1728-1792), por exemplo, tomava liberdades ao projetar interiores, copiando composições antigas e questionando as ordens em suas proporções usuais, suas preferências afrontavam a teoria vitruviana de proporção. Segundo Collins, entre 1760 e 1773, Adam teria feito versões imaginárias e uma fantástica mistura dos motivos que se encontravam nas ilustrações da época.⁶³ David Watkin percebe que "A arte grega, a romana, o palladianismo, o neopalladianismo, o neoclassicismo, o pitoresco, todos são componentes de seu estilo."⁶⁴

Essa prática de utilizar sem discriminação formas de composição antigas em situações nunca antes pensadas provavelmente se originou com o arquiteto Nicholas Hawksmoor (1661-1736), no início do século XVIII. Collins entende que ele utilizava equivocadamente uma técnica de seu mestre, Sir Christopher Wren (1632-1723), que baseava suas composições em ilustrações encontradas nos livros, inspirando seus desenhos em estruturas com finalidades semelhantes como referência inicial para seus projetos.⁶⁵ Patrick Nuttgens destaca que Wren era considerado um gênio científico, e que "era propenso a tirar partido do conhecimento e da habilidade estrutural do passado sem preconceito moral ou estético".⁶⁶

⁶¹ MALTESE, Corrado. El mito de lo antiguo en la cultura neoclásica, apud PATETTA, op. cit., p. 336-337.

⁶² COLLINS, op. cit., p. 75-76. "pero eran peculiarmente modernas, porque demuestran la poderosa influencia que el conocimiento de la historia ejerció en los arquitectos".

⁶³ Ibidem, p. 72.

⁶⁴ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 156.

⁶⁵ COLLINS, op. cit., p. 73.

⁶⁶ NUTTGENS, Patrick. *The story of architecture*. 2. ed. London: Phaidon, 1998. p. 210.

Na base do Neoclassicismo estava o princípio da arte como mimese e a validade eterna da tradição clássica. A relação com as descobertas da arqueologia trouxe conflitos filosóficos. Por um lado, muitos teóricos condenavam as imitações diretas, afirmando a importância de compreender os princípios adotados pelos arquitetos na concepção daqueles monumentos, inclusive os princípios relativos a uma justa e adequada consideração das circunstâncias originais. Por outro lado, muitos autores, estimulados pela nova atitude com respeito à história, não diferenciaram a imitação consciente da mera cópia adaptada. A intenção não era copiar formas particulares, mas entrar no "espírito" com que os edifícios gregos foram projetados e construídos, em seus princípios gerais de excelência, para poder criar novas composições.⁶⁷

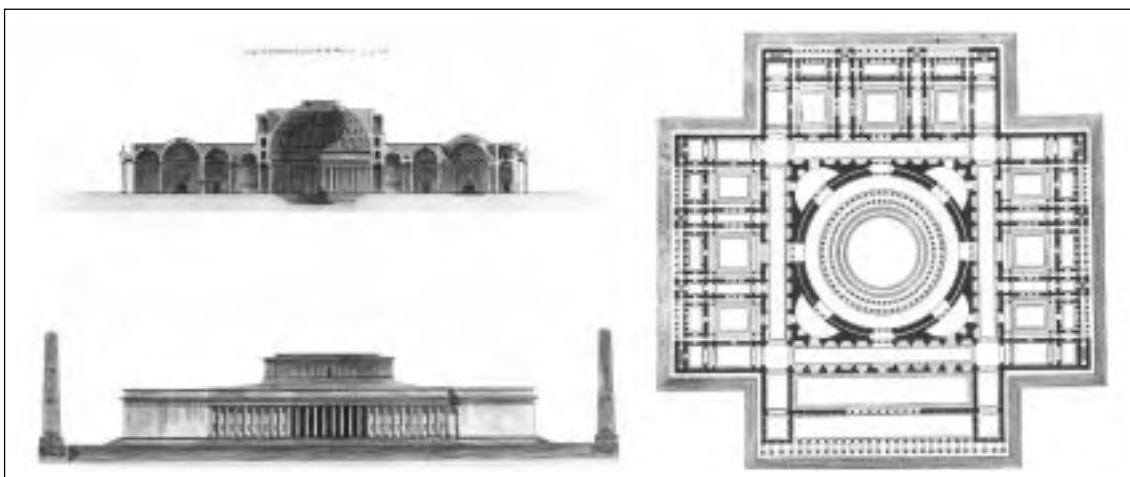


Fig. 11. Charles Percier. *Edifício à rassembler les Academies. Prix de Rome 1786. Planta, Corte, Elevação.*

A evolução do Neoclassicismo, depois do dórico severo e da Revolução, esteve ligada às novas instituições da sociedade burguesa ao representar o Estado republicano.⁶⁸ O período definido como arquitetura neoclássica "império" foi delimitado pelo intervalo entre os anos de 1805 e 1814. A arquitetura neoclássica, nesse caso, encontrava-se em uma relação não dialética com a história, e era utilizada instrumentalmente a serviço da nova política européia. A inserção de novos elementos decorativos, procedentes da história egípcia já não era devida a um fato cultural, mas provinha de fatos políticos, ligados à expansão colonial do império francês. As campanhas napoleônicas determinaram um enriquecimento da cultura neoclássica, buscando impor, através da arquitetura, o poder de uma certa sociedade sobre os que deveria governar.⁶⁹

⁶⁷ COLLINS, op. cit., p. 75 e 84.

⁶⁸ FRAMPTON, op. cit., p. 16.

⁶⁹ VERCELLONI, apud PATETTA, op. cit., p. 338.

Os arquitetos oficiais de Napoleão, Charles Percier (1764-1838) e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853), colaboravam em todas as realizações edilícias. Alunos de A. F. Peyre (1739-1823),⁷⁰ estudaram em Roma, interessados pelos palácios do Renascimento, e depois em Florença, com suas vilas e casas toscanas. Sua carreira oficial iniciou em 1801, e em seu retorno estudaram a arquitetura do Renascimento e do Gótico francês. "De gosto eclético, souberam compor, com extraordinário tato e fineza, a bagagem de seus conhecimentos em um estilo distinto e variado, ao mesmo tempo perfeitamente harmonioso."⁷¹



Fig. 12. Percier e Fontaine. *Tuileries*, Paris, 1801-02.
Tribuna e Sala dos Marechais.

A grande produção arquitetônica de Percier e Fontaine apresentou uso eclético de motivos antigos, fossem eles romanos, gregos ou egípcios.⁷² A época napoleônica recolocou a ordem coríntia no auge, tanto no Arco do Triunfo do *Carrousel*, nas *Tuileries*, 1808, como nas moradias da nova aristocracia na *Rue de Rivoli*. Dos seus estudos e desenhos resultaram alguns livros. Junto com o colega Bernier publicaram, em 1789, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés a Rome* ["Palácios, residências e outros edifícios modernos desenhados em Roma"].

⁷⁰ Fontaine foi *Prix de Rome* em 1785, Percier venceu em 1786. MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 206.

⁷¹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 208. Middleton considera Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine como os dignos continuadores de Durand. Ver capítulo "O espírito eclético na arquitetura revolucionária".

⁷² FORSMANN, op. cit., p. 96-97; FRAMPTON, op. cit., p. 17.

Percier e Fontaine também publicaram *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et des environs* ["Seleção das mais célebres residências de lazer de Roma e do entorno"] (1809-1813), *Maisons de plaisance italiennes* ["Residências de lazer italianas"], e *Recueil des decorations intérieures pour tout qui concerne l'ameublement* ["Compêndio de decorações interiores para tudo que concerne ao mobiliário"] (1817).⁷³

O neoclassicismo chegou ao Brasil por um discípulo de Percier e de Fontaine, Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), o vencedor do *Grand Prix de Rome* da *École des Beaux-Arts* no ano de 1799. Ele foi arquiteto da corte francesa, o predecessor de Leo von Klenze, publicou junto com Famin uma importante obra sobre arquitetura toscana e,⁷⁴ no ano seguinte, em 1816, veio para o Brasil integrando a Missão Artística Francesa. Grandjean de Montigny participou da fundação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, tendo sua importante contribuição destacada por Adolfo Morales de Los Rios Filho:

Nas Cortes Real (D. João VI) e Imperial (D. Pedro I) e na Regência do Brasil, o eminente Grandjean de Montigny foi professor de arquitetura (formando cinquenta discípulos), diretor da Academia, arquiteto oficial, arquiteto privado, urbanista, paisagista, arquiteto cidadão, e pintor. Foi o criador da fase neoclássica da arquitetura brasileira. Como autor, organizou três obras. A primeira foi *Lê Palais des Etats et sa nouvelle Salle à Cassel*, [...] *Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane* (1806-1815), [...] *Recueil des plus beaux tombeaux executés en Italie dans le XV et XVII siècles, d'après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs* (1814-1815; 1875).⁷⁵



Fig. 13. Grandjean de Montigny. Fragmento arquitetônico da antiguidade clássica, ENBA, 2981.

⁷³ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1960. p. 47-48.

⁷⁴ COLLINS, op. cit., p. 97; MORALES DE LOS RIOS FILHO, op. cit., p. 48; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 269; HITCHCOCK, Henry-Russel. *Modern architecture: romanticism and reintegration*. New York: Da Capo, 1993. p. 17.

⁷⁵ MORALES DE LOS RIOS FILHO, op. cit., p. 48.

A arquitetura neoclássica de Percier e Fontaine encontrou ampla ressonância. A criação do estilo império napoleônico em Paris e de Frederico II em Berlim foram manifestações separadas da mesma tendência cultural.⁷⁶ Na arquitetura alemã, a influência da arqueologia apareceu na obra de Karl Gottfried Langhans (1732-1808), que visitou a Itália em 1768-69, e de Heinrich Gentz (1766-1811), que visitou Paestum e a Sicília. Eles viajaram também pela Inglaterra, Holanda e França, tornando a arquitetura neoclássica alemã mais próxima à inglesa, devido ao seu interesse arqueológico pelo dórico. As primeiras manifestações neoclássicas foram a Porta de Brandemburgo, de Langhans, construída na entrada oeste de Berlim em 1793, e o projeto de Friedrich Gilly (1772-1800) para um monumento a Frederico, o Grande, em 1797.⁷⁷



Fig. 14. Friedrich Gilly, Projeto para Monumento a Frederico, o Grande, 1791.

A versão britânica do estilo império napoleônico, que estava sendo criado pelos franceses Percier e Fontaine,⁷⁸ apareceu na obra *Household furniture and interior decoration* ["Mobiliário doméstico e decoração de interiores"], publicada por Thomas Hope (1769-1831) em 1807. Hope exerceu grande influência no gosto arquitetônico inglês durante esse período. Mecenas e artista, investiu sua fortuna em viagens e estudos sobre a arte e a arquitetura da Antiguidade. Após oito anos catalogando tesouros, passou a desenhar decorações neoclássicas. Em 1804, atuando como crítico de arquitetura, recomendou adotar o estilo grego para a entrada da escola *Downing College*, em Cambridge.

⁷⁶ FRAMPTON, op. cit., p. 16.

⁷⁷ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 91.

⁷⁸ FRAMPTON, op. cit., p. 13.

O parecer de Thomas Hope foi publicado no artigo intitulado *Observations on the plans and elevations designed by James Wyatt for Downing, Cambridge* ["Observações sobre os planos e elevações projetados por James Wyatt para *Downing, Cambridge*"], onde ele "insistia na necessidade de adotar certos princípios clássicos definitivos e inalteráveis que deveriam ser considerados indispensáveis para conseguir a elegância e a beleza nos edifícios".⁷⁹ Em 1806, William Wilkins (1778-1839) apresentou desenhos para um grandioso pórtico inspirado no Propileu, baseado em estudo dos originais da Grécia que foram publicados por Hope em *Antiquities of Magna Graecia* ["Antigüidades da Magna Grécia"] em 1807.⁸⁰ Thomas Hope popularizou, assim, a causa do *revival* grego na arquitetura inglesa.



Fig. 15. William Wilkins e Charles Cockerell. Grange Park, Hampshire. 1809 e 1823.

Charles Robert Cockerell (1788-1863) foi um importante arquiteto neo-clássico interessado em arqueologia. Membro da *Society of Dilettanti*, passou sete anos viajando pela Grécia, Turquia e Itália atrás de novas descobertas. Segundo Middleton e Watkin, seus primeiros edifícios mostraram "a dificuldade que encontrou tentando fundamentar seu profundo conhecimento da arquitetura grega à tradição clássica agora dominante na Inglaterra".⁸¹

Nesse mesmo período, no final do século XVIII e início do XIX, desenvolveu-se uma nova forma de sensibilidade e de valores artísticos: surgiu o Romantismo, cuja versão intelectual é o idealismo: o sentimento venceu a razão.⁸²

⁷⁹ COLLINS, op. cit., p. 83.

⁸⁰ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 91.

⁸¹ *Ibidem*, p. 94.

⁸² ABRÃO, Bernardette Siqueira (Org.). *História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 323.

De herança neoclássica, Frampton percebe esse Classicismo romântico como uma tendência à valorização do "caráter fisionômico da forma em si", seguindo os passos de arquitetos como Ledoux, Boullée e Gilly.⁸³

O arquiteto alemão Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), colega e sucessor de Friedrich Gilly, concebeu seus edifícios com forte impressão estilística; ele teria procurado imitar a forma e os métodos de construção dos gregos,⁸⁴ num retorno ao clássico. Frampton percebe que em suas obras-mestras em Berlim, como na *Neue Wache*, de 1816, na *Schauspielhaus*, de 1821 e no *Altes Museum*, de 1830, esse estilo o vincula tanto a Gilly como a Jean-Nicolas-Louis Durand. Ele destaca a influência de Durand,⁸⁵ comparando a planta do *Altes Museum* com a metade de uma planta-protótipo extraída do *Précis des leçons données à l'École Polytechnique* ["Compêndio das aulas de arquitetura dadas na Escola Politécnica"], de 1802-1809.⁸⁶



Fig. 16. Karl Friedrich Schinkel. *Schauspielhaus*, Berlim. 1818.

Frampton considera, ainda, que o Classicismo romântico de Schinkel teve que se adaptar à necessidade de encontrar uma expressão adequada ao triunfo do nacionalismo prussiano, pois seu entusiasmo inicial ele havia buscado no gótico das catedrais italianas. Suas principais obras estavam inspiradas na arquitetura grega, mas K. F. Schinkel sabia representar em todos os estilos históricos.⁸⁷

⁸³ FRAMPTON, op. cit., p. 18. Ver capítulo "O espírito eclético na arquitetura revolucionária".

⁸⁴ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 94.

⁸⁵ Sobre Jean-Nicolas-Louis Durand ver capítulo "O espírito eclético na arquitetura revolucionária".

⁸⁶ FRAMPTON, op. cit., p. 17.

⁸⁷ COLLINS, op. cit., p. 85.

O Classicismo romântico buscou solução para os novos tipos de edificação nas estruturas representativas. Frampton⁸⁸ destacou o museu e a biblioteca universitários de C. R. Cockerell, na Inglaterra, assim como os grandiosos monumentos erigidos por Leo von Klenze (1784-1864), na Alemanha. Contemporâneo de Schinkel, teve como mestres os franceses Durand e Percier. Com espírito eclético, Leo von Klenze adotou indiscriminadamente estilos distintos em composições originais, numa grande produção de arquitetura.⁸⁹

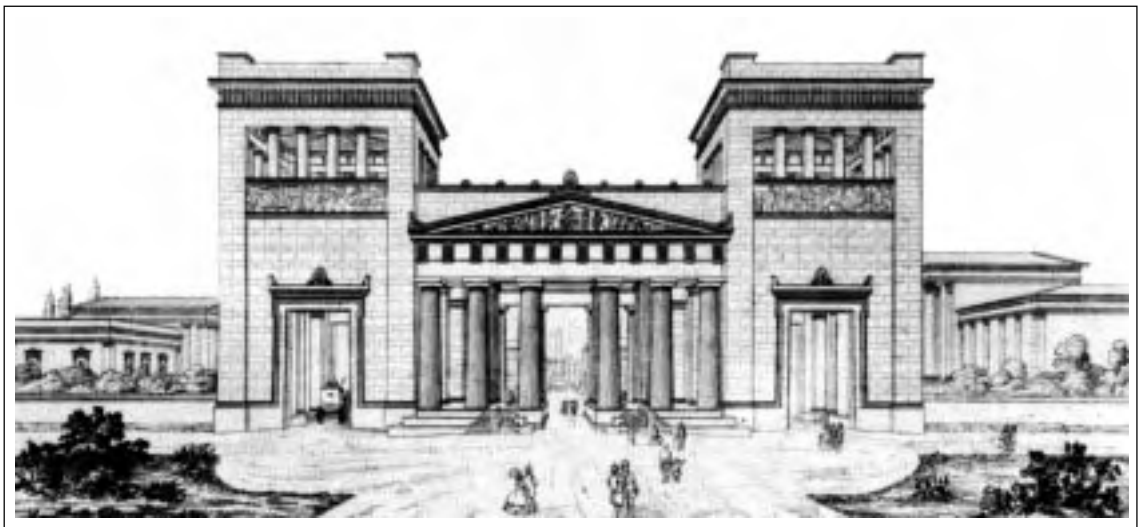


Fig. 17. Leo von Klenze. Propyläen, Munique, 1846 - 1860.

A história da arquitetura ilustrada nas publicações, além de possibilitar a conferência das regras clássicas então vigentes na tradição arquitetônica, forneceu referências culturais mais amplas para os arquitetos. A relação entre o estudo da arqueologia e a prática da arquitetura ficou evidenciada na estética neoclássica, com os modelos da tradição clássica sendo utilizados como repertório para os novos projetos.

Por um lado, a recuperação arqueológica do antigo torna explícito o valor ideológico assumido pelo recurso à história: a transposição dos valores efetua-se através da ressonância das formas como portadoras de conteúdos laicos e revolucionários. Por outro lado, a destruição do conceito clássico de *objeto* [...] a morte do simbolismo tradicional, a dessacralização dos conteúdos, os novos valores relativos à civilização assumidos como protagonistas da projeção, o rompimento com a história passada, a ansiosa orientação para um futuro dominado pela razão, se tornaram motivos de uma procura exacerbada de novos códigos lingüísticos, mais alusivos em relação aos das gerações do final do barroco, mas igualmente dominados por contaminações experimentais.⁹⁰

⁸⁸ FRAMPTON, op. cit., p. 18.

⁸⁹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 268-269; COLLINS, op. cit., p. 85.

⁹⁰ TAFURI, op. cit., p. 48.

Estimulados pela nova atitude com respeito à história, os arquitetos buscaram compreender a concepção daqueles monumentos e de seus princípios gerais de excelência para entrar no espírito com que tais edifícios foram projetados e construídos. Os modelos passaram a ser utilizados, ou em uma imitação consciente por meio de fidelidade arqueológica da Antiguidade, ou como referências para poder criar novas composições, expressando o espírito do ecletismo.



Fig. 18. Suporte de entablamento, Ordem Persa.

3 O ESPÍRITO ECLÉTICO NO PITORESCO E NO HISTORICISMO GÓTICO

É bastante evidente a possibilidade de encontrar, nos subterfúgios destas formulações teóricas, uma imediata comparação não somente com os recursos revivalísticos e da "arquitetura parlante", e com os arquitetos do Iluminismo, senão também a caracterização dos "tipos" e dos "estilos" da cultura eclética.¹

Luciano Patetta

Os conceitos do pitoresco expressam um espírito de ecletismo. O fenômeno do empirismo inglês minou a estrutura idealista da estética neoclássica, induzindo um processo de mudança de concepções e ideais que levou ao historicismo gótico e ao ecletismo. Nesse capítulo são examinados os fundamentos do espírito eclético moderno nas teorias do pitoresco e do *revival* gótico na arquitetura da segunda metade do século XVIII e parte do século XIX.

3.1 A TRADIÇÃO PITORESCA

O pitoresco é um ponto de vista particular que procede da afeição dos ingleses pela pintura de paisagens, e condiciona implicitamente a eleição figurativa. Inspirado na integração entre arte e natureza, é o ideal estético que mais influiu na arquitetura europeia como contribuição inglesa.² Com as formulações teóricas da estética inglesa nas últimas décadas do século XVIII, concretizou-se uma concepção de arquitetura pitoresca.

¹ PATETTA, Luciano. "Lo sublime y la poetica del pintoresquismo". *Historia de la Arquitectura*: antologia crítica. Madrid: Celeste, 1997. p. 310.

² COLLINS, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 45.

A cultura inglesa recolhe e interpreta, de forma singular, as afirmações do pensamento iluminista que havia revolucionado a relação entre o homem e a natureza. A Natureza para o Iluminismo já não é um modelo absoluto, metafísico, uma "ordem certa e imutável" [...] tende a anular qualquer distinção entre "beleza artística" e "beleza natural". O Pitoresco se desenvolve precisamente sobre a queda da antítese tradicional entre jardim e arquitetura por um lado e paisagem por outro, ou seja, entre natureza desenhada e natureza selvagem.³



Fig. 19. François J. Belanger e Hubert Robert. Jardim das Maravilhas, 1784.

Tal modo novo de ver a arquitetura se expressou na paixão pelas ruínas, revelando o propósito de envolver a edificação em aspectos mais significativos do que os funcionais e visíveis ordenados pelo arquiteto.⁴ Os arquitetos se interessaram pela atmosfera pictórica revelada nas descobertas arqueológicas, quando da fusão de monumentos antigos com a paisagem. A assimetria na implantação das edificações e em algumas composições encontradas foi considerada como uma prova de que a arte grega era essencialmente naturalista, e de que essas edificações mostravam uma apropriada disposição das formas clássicas de maneira pitoresca.⁵

O repentino interesse por investigar Paestum, entre 1748 e 1750, deu-se principalmente por seu atrativo pitoresco. Peter Collins cita que Richard Payne Knight encontrou as ruínas romanticamente recobertas de musgo e ervas, diferindo das ruínas de Roma por seu aspecto muito mais vivo, harmonioso e pitoresco.⁶ Na Inglaterra, sobre a base da nova consciência arqueológica, aconteceu uma nova arquitetura, inspirada na antiga. Os arquitetos, menos condicionados às teorias abstratas que os franceses, tiveram sua fantasia estimulada pelo desenvolvimento da tradição pitoresca.⁷

³ PATETTA, op. cit., p. 311.

⁴ MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Architettura ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 33.

⁵ COLLINS, op. cit., p. 87.

⁶ Ibidem, p. 77.

⁷ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 78.

As associações mais atraentes e sedutoras não procediam mais da beleza, mas do pitoresco e do sublime. Edmund Burke (1729-1797) publicou *Philosophical inquiry into the origin of the sublime and beautiful* ["Investigação filosófica sobre a origem do sublime e do belo"], em 1756, onde colocou as bases mais completas de uma nova estética. Ele distinguiu o *belo* e o *sublime* como categorias estéticas opostas, sendo a primeira ligada ao prazer e a segunda ligada à dor.⁸ Referindo-se à arquitetura, Burke identificou na imensidade das dimensões e, na agradável obscuridade, as características do sublime. Alexander Gerard publicou no mesmo ano, em Londres, *An essay on taste* ["Um ensaio sobre o gosto"], onde afirmou que o gosto é subjetivo, e o sublime é uma sensação que depende de associação de idéias. Em sua obra, ele reasumiu os princípios estéticos da paisagem natural.⁹

A importância da novidade como variedade de impressões foi outra idéia do pitoresco. "No final do século, a maioria das pessoas opinava, com Burke, que eram necessários rasgos de novidade em qualquer tempo da manifestação intelectual ou artística".¹⁰ As qualidades de insólito e díspar foram usadas nas vilas góticas do século XIX. Essa disposição se justificava principalmente onde a existência de restos históricos de diversas épocas provocava disparidade estilística. A novidade também provinha da irregularidade nas composições aditivas, que permitiam uma ampla variedade de tamanhos e formas nos espaços residenciais. A curiosidade era estimulada pela dificuldade de compreender espacialmente as complexas composições pitorescas.¹¹

A assimetria foi considerada como algo próprio do pitoresco, à margem das regras de beleza. No final do século XVIII, Richard Payne Knight (1750-1824) expressou que, no plano estético, não poderia haver impropriedade em empregar a elegância clássica em composições assimétricas. Em *Analytical inquiry into the principles of taste* ["Investigação analítica sobre os princípios do gosto"], publicado em 1805, Payne Knight recomendou a assimetria como o único modo de fazer com que os edifícios se integrassem no ambiente natural.¹²

Outro dos dogmas centrais da estética do pitoresco é que o arquiteto devia desfrutar da configuração natural do terreno, visando aumentar o efeito cenográfico e de movimento. Na obra *Cours d'architecture* ["Curso de arquitetura"], publicada em 1771-77, Blondel definiu como pitorescos todos os caracteres da arquitetura

⁸ COLLINS, op. cit., p. 43; PATETTA, op. cit., p. 310.

⁹ PATETTA, op. cit., p. 309; COLLINS, op. cit., p. 43.

¹⁰ COLLINS, op. cit., p. 48.

¹¹ Ibidem, op. cit., p. 53.

¹² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 47-48; COLLINS, op. cit., p. 51, 88.

que buscavam uma referência direta na desordem natural.¹³ Uvedale Price (1747-1829) resumiu a essência da concretização do pitoresco em saber inventar formas e combinações adaptando o edifício à paisagem. O mais importante era a escolha de um lugar pitoresco para compor o projeto com a paisagem, enfatizando a posição do edifício enquanto componente da cena circundante e a vista em direção à edificação: "o pitoresco dissolve a técnica compositiva tradicional da arquitetura palladiana e barroca para substituí-la por uma arquitetura de crescimento e mutação, desenhada pitorescamente com a finalidade de fundir com o ambiente paisagístico".¹⁴

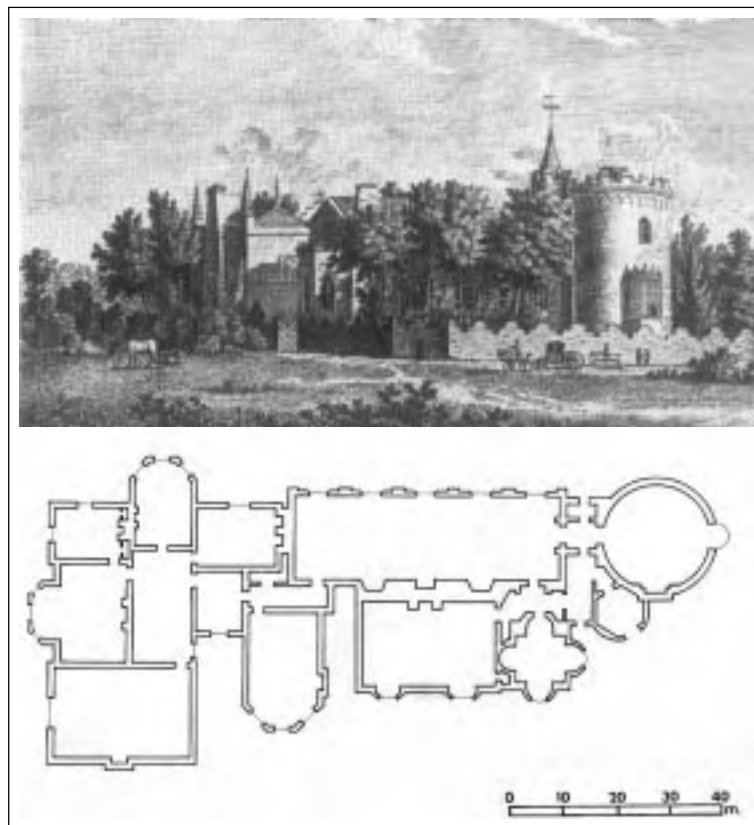


Fig. 20. Horace Walpole. Strawberry Hill. Planta e Vista Norte, 1748-77.

Watkin considera que a arte da paisagem pitoresca nasceu da fusão da arquitetura com a poesia, a pintura, a jardinagem, o exotismo, a arqueologia e a topografia, e que pode ser observada na obra compilada em torno de 1740 e 1760, em *Stourhead*, em *Wiltshire*, Inglaterra. A máxima ambição do pitoresco de eliminar o limite entre a natureza e a arquitetura foi, naquele período, uma expressão tipicamente inglesa. Ele destaca o *genius loci* como sendo a herança mais característica que o movimento pitoresco inglês deixou na Europa.¹⁵

¹³ PATETTA, op. cit., p. 311.

¹⁴ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 47-48.

¹⁵ Ibidem, p. 38.

Essa nova visão estética compreendia todas as artes, mas se baseava principalmente na literatura e na pintura paisagística. A analogia com a pintura dos paisagistas evidenciou-se na forma, na posição e no significado iconográfico das edificações inspiradas em paisagens representadas. O entusiasmo popular pelas novelas literárias explicou o repentino êxito das vilas românticas, cuja residência campestre, rodeada de jardins, foi a expressão arquitetônica das grandes aspirações da época.¹⁶

As formas aristocráticas da arquitetura clássica não se adequavam ao gosto das novas classes sociais. As classes emergentes, sem antepassados nobres nem gostos refinados, se mostraram mais sensíveis às modalidades arquitetônicas românicas, inspiradas nas novelas góticas que estavam na moda. A residência Strawberry Hill, por exemplo, foi projetada por Horace Walpole, num ambiente tipicamente pitoresco. Considerada como um marco da arquitetura neogótica, foi construída lentamente, de 1750 em diante.

Os mesmos princípios foram aplicados por Richard Payne Knight em *Downton Castle, 1773-1778*, uma residência assimétrica cuja natureza do lugar havia sugerido a adoção do estilo gótico. Watkin¹⁷ considerou-a como a primeira e a mais importante das casas que procurou seu efeito no movimento assimétrico e pictórico das massas, e designou Payne Knight como o principal teórico do pitoresco, citando suas intenções descritas na obra *Analytical inquiry into the principles of taste*, anteriormente mencionada:

O melhor estilo que se pode adotar agora para as casas irregulares e pitorescas é o estilo misto que caracteriza a arquitetura de Claude e Poussin: porque refazendo modelos que são o resultado de uma agregação de estilos, de épocas e nações diversas, não é caracterizado por um particular tipo de execução ou decoração, mas as admitem todas promiscuamente: da parede nua e do contraforte na cantaria tosca, ao mais elaborado capitel coríntio...¹⁸

Nos conceitos do pitoresco podemos encontrar a expressão do espírito eclético. Peter Collins, buscando o começo da força intelectual da idéia do ecletismo, também faz referência à obra publicada em 1805 por Payne Knight: "nos quadros de Claude e Gaspar há sempre uma mescla de arquitetura grega e gótica empregada com resultados excelentes em um mesmo edifício. [...] este é o melhor estilo arquitetônico para residências irregulares e pitorescas".¹⁹

¹⁶ COLLINS, op. cit., p. 38-41; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 38.

¹⁷ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 47-48.

¹⁸ KNIGHT, Richard Payne, apud MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 47-48.

¹⁹ KNIGHT, Richard Payne, apud COLLINS, op. cit., p. 118.



Fig. 21. Georg Pezolt. Anif Castle, perto de Salzburg, Austria, 1838-48.

Thomas Hope fez interferências pitorescas em sua residência, do tardio setecentos, hoje destruída, construindo novas fachadas em estilos do gótico ao clássico, com uma torre toscana colocada assimetricamente entre 1818 e 1823. Watkin reconheceu nessa mescla de estilos uma realização dos conselhos sobre "estilo composto" de Payne Knight e identificou na linha irregular e assimétrica a inspiração nas teorias de Price; e afirmou: "Com este elemento extraordinário, Hope inaugura uma nova linguagem."²⁰

Como teórico do pitoresco, em 1835 Thomas Hope publicou *A Historical essay on architecture* ["Um ensaio histórico sobre arquitetura"] que, no entender de Collins, era uma formulação da teoria do ecletismo arquitetônico. No último parágrafo do livro, sobre a multiplicação de estilos usados na Inglaterra, Hope concluiu com o seguinte texto:

Ninguém parece haver tido ainda a idéia de recolher de cada um dos estilos arquitetônicos o útil, ornamental, científico, de bom gosto e reuni-lo com novas formas e disposições, fazendo novos descobrimentos, novas conquistas, novos produtos desconhecidos em outros tempos. E uma arquitetura que nascida em nosso país, desenvolvida em nosso solo, em harmonia com nosso clima, instituições e costumes fosse elegante, apropriada e original e que merecesse verdadeiramente ser chamada "nossa".²¹

Dessa maneira, Hope pensava que a nova arquitetura poderia resultar de um procedimento de desmembramento dos estilos para uma reunião consciente de seus elementos em novas composições. Suas idéias estavam em sintonia com as dos arquitetos franceses de seu tempo, bem no espírito do ecletismo.

²⁰ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 50, 53.

²¹ HOPE, Thomas. apud COLLINS, op. cit., p. 118.

3.2 A ARQUITETURA NEOGÓTICA

Até 1750, a Idade Média era desconhecida, pois o período medieval, da caída do Império Romano até o Renascimento, foi considerado como os mil anos culturalmente desertos. Com o estudo científico dos filósofos do Iluminismo, que atualizaram os conhecimentos gerais da chamada *Enciclopédia*, o interesse pela determinação da autenticidade das origens ampliou a visão da história. Montesquieu encontrou nas origens medievais da constituição inglesa um modelo de liberdade política, e levantou a idéia de que as instituições que nela se produziram formavam parte da tradição inglesa. Voltaire reconheceu a importância histórica da Idade Média e sua influência na formação do caráter nacional dos franceses.

Com a ampla exploração das fontes da historiografia clássica, a Idade Média abriu um novo campo de investigação arqueológica e documental. Na Inglaterra, onde a popularidade dos relatos históricos incitou a adoção do estilo gótico nas residências localizadas fora das cidades, o interesse pela cultura medieval progrediu rapidamente.²² Os tempos medievais deixaram de ser considerados como barbárie, adquirindo prestígio e autoridade, que antes somente eram atribuídos à Grécia e à Roma. "A Idade Média teve que substituir a antiguidade como termo de referência ideal e a arqueologia medieval teve que proporcionar instrumentos de trabalho tão refinados como os da arqueologia antiga."²³

O interesse pela literatura medieval, em meados do século XVIII, fomentou a simpatia pela história e pela arqueologia da Idade Média. A popularidade das novelas históricas estimulou o interesse pelo estudo das edificações que haviam sido o palco de tais sucessos: ao descrever impressões relativas a ambientes desconhecidos, provocou o desejo de experimentar novas sensações espaciais. A arquitetura das mansões góticas poderia proporcionar a passagem da fantasia para a realidade, e viver as experiências de uma novela constituiu a essência original da arquitetura romântica.²⁴

A valorização da arquitetura doméstica produzida pela teoria do pitoresco, no século XVIII, induziu a um interesse pelo tema edifício da residência no século seguinte, passando pelo *revival* gótico da primeira metade do século XIX.²⁵ Como

²² COLLINS, op. cit., p. 28-30.

²³ MIGNOT, Claude. *Architecture of the 19th century*. Taschen: Köln, 1983. p. 50.

²⁴ COLLINS, op. cit., p. 32-33.

²⁵ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 61.

conseqüência, o período entre 1800 e 1860 teve o estabelecimento do estilo gótico como o mais adequado para as residências suburbanas, sendo que o gótico foi aceito como a mais pura expressão do pitoresco.²⁶

De acordo com Watkin, a residência Fonthill Abbey, de James Wyatt, construída entre 1795 e 1807, pode ser considerada como um dos exemplos mais característicos do gótico pitoresco, onde "a sistematização do terreno respeita a paixão pelo exótico e a teoria do sublime".²⁷

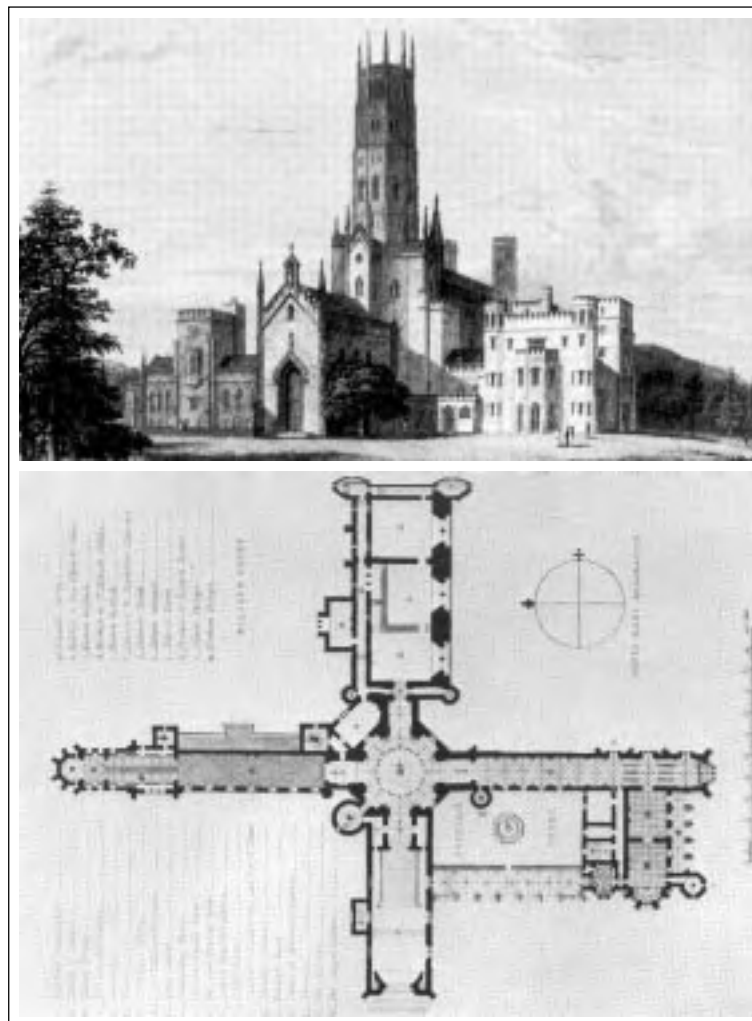


Fig. 22. James Wyatt. Fonthill Abbey. Planta e Vista sudoeste. 1795-1807.

A arquitetura gótica também foi favorecida pelos argumentos nacionalistas, baseados no fato histórico de que a arquitetura gótica era característica dos países do Norte da Europa e se adaptava melhor ao contexto. Mas nem sempre os teóricos ingleses respeitaram tais argumentos. Collins considerou equivocada a atitude dos arquitetos ingleses que não se referenciaram aos exemplos do gótico nacional.

²⁶ COLLINS, op. cit., p. 51.

²⁷ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 314-316.

Ele assinala que John Ruskin (1819-1900) estimulou a adoção de modelos de arquitetura gótica italiana e que, com a publicação do dicionário sobre a arquitetura gótica francesa, de Viollet-le-Duc, o gótico francês foi amplamente utilizado em alguns meios ingleses.²⁸

O primeiro arquiteto a empregar o gótico, como estilo válido em si e não sugerido por fatores ambientais ou emocionais, foi Horace Walpole, na residência Strawberry Hill, em 1750.²⁹ Mas na Inglaterra a tradição gótica nunca havia se perdido, e a recuperação da adoção do estilo, no entender de Patetta, estava relacionada a duas questões:

Neste revival alcançam a máxima clareza duas ordens de problemas que tendem sempre às recuperações de expressões do passado levadas adiante pela cultura burguesa: carregar as eleições estilísticas de motivações ideológicas, e às vezes políticas, sociais, religiosas, nacionalistas, etc; e gerar uma Arquitetura "nova e moderna", que responda às exigências de sinceridade e utilidade e as concepções de "progresso" da época. Deste ponto de vista a Arquitetura Medieval oferece aos arquitetos o exemplo mais convincente de racionalidade construtiva, de clareza estrutural, de funcionalidade da distribuição e da decoração.³⁰

Middleton observa que a interpretação racionalista do gótico formulada pelos estudiosos franceses no século XVI foi introduzida na Inglaterra no princípio do século XIX por Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), obtendo seu resultado mais profundo e dramático.³¹ As obras de Pugin: *Contrasts* ["Contrastes"], de 1836, *The true principles of pointed or christian architecture* ["Os verdadeiros princípios da arquitetura ogival ou cristã"], de 1841, *The present state of ecclesiastical architecture in England* ["O estado atual da arquitetura eclesiástica na Inglaterra"] e *An apology for the revival of christian architecture in England* ["Uma apologia para o revival da arquitetura cristã na Inglaterra"], de 1843 apresentam o gótico como "o estilo" por excelência, considerando a escolha do estilo gótico um problema ético e um dever cristão.³²

O neogótico teve importante expressão na arquitetura eclesiástica, pois muitas igrejas em estilo gótico foram construídas. Peter Collins citou setenta e quatro exemplares edificadas, resultantes da redução de custo proporcionadas pela estrutura de ferro e vedação em alvenaria rebocada, em comparação às de estilo clássico.³³

²⁸ COLLINS, op. cit., p. 99-100.

²⁹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 312.

³⁰ PATETTA, op. cit., p. 359-360.

³¹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 5.

³² PATETTA, op. cit., p. 361; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 316.

³³ COLLINS, op. cit., p. 104.

Pugin construiu muitas igrejas em toda a Inglaterra, e realizou com Charles Barry (1795-1860), em 1835, a importante obra pública do Parlamento de Londres. Resultado de um concurso, cuja história reflete as dificuldades que os arquitetos do período tinham de enfrentar em seu trabalho, o júri escolheu o projeto de Barry, mas considerou que "seria correto e adequado erigir o santuário da Liberdade Britânica no estilo gótico".³⁴ O arquiteto recorreu à assessoria de Pugin, considerado por Patrick Nuttgens³⁵ como a principal autoridade sobre gótico, que desenhou as elevações e os detalhes das plantas concebidas com a lógica clássica. Patetta entende que esse edifício foi central na polêmica entre góticos e clássicos, ocorrida em muitos países europeus, mas que na Inglaterra, logo se desvaneceu, porque o gótico abandonou tanto o caráter arqueológico como as motivações de ideais religiosos para iniciar uma importante fase criativa.³⁶

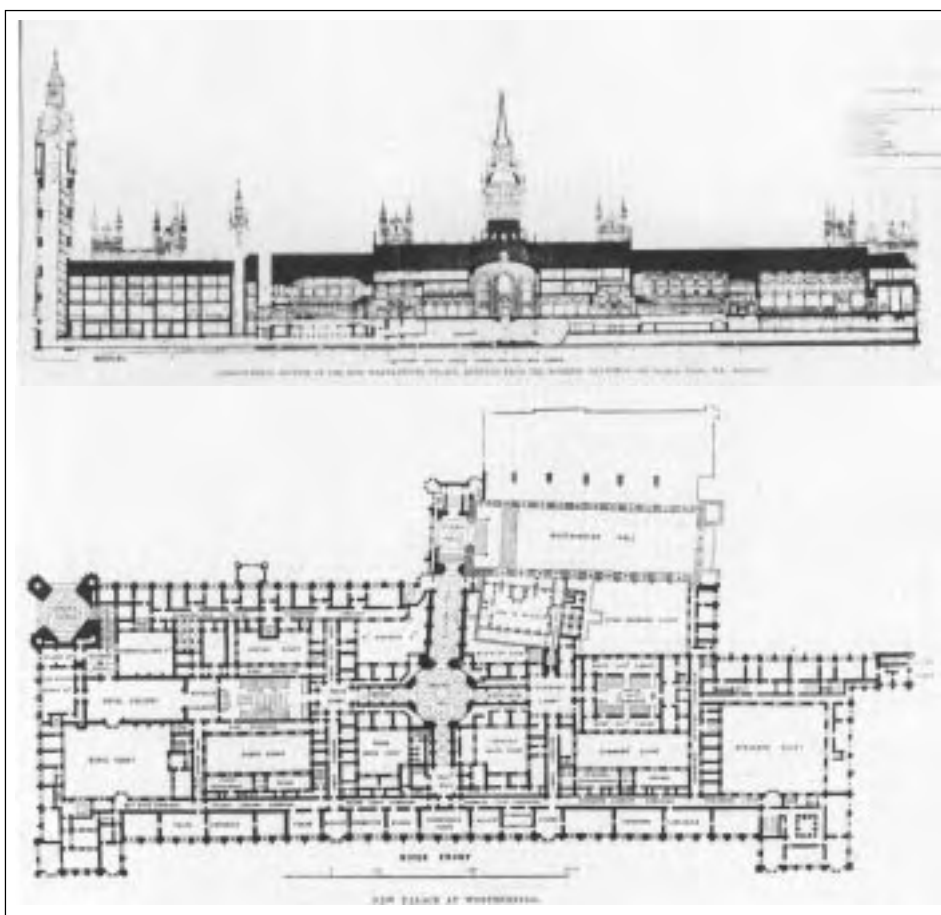


Fig. 23. Charles Barry. Parlamento de Londres, 1836-67. Seção longitudinal, Planta nível principal.

³⁴ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 396.

³⁵ NUTTGENS, Patrick. *The Story of Architecture*. 2. ed. London: Phaidon, 1998. p. 243.

³⁶ PATETTA, op. cit., p. 361.

A experiência gótica, segundo Patetta, revelou-se de modo original e moderno, no sentido de criatividade e progresso de que falava John Ruskin em *The seven lamps of architecture* ["As sete lâmpadas da arquitetura"], 1849, e no capítulo sobre a natureza do gótico contido em *The stones of Venice* ["As pedras de Veneza"], 1853, em obras como o Oxford Museum (1854) e o St. Pancras Station, de Londres (1868). Ruskin também afirmou o valor do edifício vernacular e da *cottage* em uma conferência sobre *Domestic Revival*, feita em 1853.³⁷ Nessas considerações ressurgiu o interesse pela residência, no chamado "Movimento da Rainha Ana" ou *Domestic Revival*, conectando-se desse modo ao ecletismo que, na Inglaterra, foi denominado *Queen Anne Revival*.³⁸

Os ideais de Ruskin foram recolhidos pelo seu discípulo William Morris. A partir de 1860, Ruskin abandonou a crítica arquitetônica e se dedicou a reformas sociais. Para ele o gótico era o estilo ideal. Antes disso, na segunda edição de *The seven lamps of architecture*, de 1855, Ruskin converteu-se em um defensor do *revival* ao afirmar que o único estilo adequado para a arquitetura moderna era o gótico nórdico do século XIII.³⁹ Seu amplo trabalho sobre as pedras de Veneza proporcionara-lhe um profundo conhecimento da arquitetura gótica. Converteu-se em um admirador devoto,⁴⁰ e encerrou sua obra afirmando que se devia adotar o estilo gótico na Inglaterra. A partir de 1855, tanto no plano teórico como no prático, John Ruskin contribuiu para o *gothic revival*.⁴¹

O processo de mudança de concepções e ideais que levaram ao historicismo gótico não só foram diversos como incluíram posições distintas. A. W. N. Pugin era um autêntico arquiteto, Ruskin era um crítico de arte. Enquanto Pugin provocou a adoção da arquitetura gótica por considerá-la a arquitetura do catolicismo, John Ruskin percebia a essência do protestantismo e o ideal de uma sociedade trabalhadora e feliz. Enquanto Viollet-le-Duc acreditava que era o único sistema racional de construção, e Pugin insistia na importância da estrutura, Ruskin insistia na importância da decoração: ele não negava a importância da estrutura, mas negava que coincidissem com a boa arquitetura, pois considerava o ornamento como essência da arquitetura e as razões com que sustentava essa distinção constituíram a base de sua teoria do gótico.⁴²

³⁷ PATETTA, op. cit., p. 361.

³⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 61; COLLINS, op. cit., p. 121.

³⁹ COLLINS, op. cit., p. 109.

⁴⁰ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 24-26.

⁴¹ CLARK, Kenneth. John Ruskin y el gothic revival, apud PATETTA, op. cit., p. 365.

⁴² PATETTA, op. cit., p. 361; COLLINS, op. cit., p. 100.

No entender de Collins, o momento culminante do neogótico na Inglaterra foi 1857-1859, período em que George Gilbert Scott lecionou na Academia, que não se prolongou além de dez anos. Ele destaca um concurso em 1857, quando Scott, o terceiro colocado com um projeto neogótico, conseguiu reverter a decisão dos jurados, mas terminou incorporando o estilo renascentista em seu projeto. O resultado desse concurso provocou uma reação "contra o historicismo em favor do ecletismo":⁴³

Este final sem dúvida destruiu a fé dos historicistas, o ecletismo sobressaiu como a única doutrina aceitável nas circunstâncias daqueles tempos. O ecletismo se chamou na Inglaterra "estilo Rainha Ana", *Queen Anne Revival*, porque baseava sua justificação histórica em um período da história inglesa no qual o ecletismo havia surgido como a expressão não adulterada de uma forma híbrida de classicismo. Esse novo "estilo" foi utilizado pela primeira vez em 1861, patrocinado por um antigo devoto do neogótico, o reverendo J. L. Petit. Ao que parece, a polêmica de Scott, em 1856, o desiludiu profundamente [...]. Foi em 1861, em uma conferência pronunciada na *Architectural Exhibition* quando propôs pela primeira vez a solução eclética, citando as edificações da época da Rainha Ana como exemplo de bom desenho, realizadas a partir de construções locais com ornamentação adequada ao uso. Tais edifícios haviam sido construídos sem referência a nenhum estilo, guiando-se unicamente pelas próprias exigências utilitárias, a situação social, o clima e os materiais [...]. As conseqüências foram duplas: primeiramente rompeu a barreira que a arqueologia havia levantado entre a arquitetura erudita e as exigências da vida comum, substituindo-a pela idéia da livre eleição por parte dos desenhistas das formas arquitetônicas em função de um critério de adequação às características do projeto. Em segundo introduziu a idéia de que as formas vernaculares deveriam constituir a base de todo desenho arquitetônico.⁴⁴



Fig. 24. George Gilbert Scott. Projeto de concurso para Município de Hamburgo, 1854.

⁴³ COLLINS, op. cit., p. 104, 121. (As datas estão conforme Peter Collins, que se refere ao concurso para o novo edifício do *Foreign Office* em 1857, e à polêmica com o arquiteto G. G. Scott, o protagonista do neogótico, em 1856).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 121-122.



Fig. 25. Karl Friedrich Schinkel. Catedral do outro lado do rio. *Munich*.

Nas formulações teóricas do pitoresco encontra-se o princípio da força intelectual da idéia do ecletismo em arquitetura. O pitoresco reconheceu na mescla de arquiteturas diferentes uma nova linguagem, de estilo composto. O espírito eclético expressou-se nessa intenção de reunir elementos de cada um dos estilos arquitetônicos em uma agregação de estilos, de épocas e nações diversas.

Por outro lado, o gótico foi aceito como expressão do pitoresco. O crescente interesse pela cultura medieval abriu um novo campo de investigação que favoreceu a recuperação da tradição gótica na Inglaterra do século XIX. Com o tempo, o gótico abandonou tanto o caráter arqueológico como as motivações de ideais religiosos pela idéia da livre eleição das formas arquitetônicas em função de um critério de adequação às características do projeto, iniciando uma importante fase criativa no espírito do ecletismo.

4 O ESPÍRITO ECLÉTICO NA ARQUITETURA REVOLUCIONÁRIA

A arquitetura do final do século XVIII se distingue pela obra de arquitetos como John Soane, Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux e Jean-Nicolas-Louis Durand, cujos pontos de vista eram inequivocamente revolucionários mais que reformistas e cujo desejo não foi manter a tradição aplicando e voltando a interpretar novos princípios atendendo às novas idéias, mas refazer esses princípios em si mesmos.¹

Peter Collins.

O espírito eclético tem raízes nas teorias da arquitetura do período revolucionário, relacionadas à renovação do pensamento filosófico e político instaurada com o Iluminismo. Nos próximos itens, são examinados os ideais dos arquitetos visionários e as teorias que ousaram propor uma nova ciência da arquitetura, e que constituíram uma importante referência para a metodologia profissional do ecletismo.

4.1 OS ARQUITETOS VISIONÁRIOS

No final do século XVIII, os arquitetos, com idéias e projetos que se relacionavam aos ideais revolucionários de liberdade e igualdade, expressaram os novos valores do Iluminismo revolucionário. Eles basearam suas teorias em uma nova interpretação da noção de beleza arquitetônica.²

Na Era da Razão, iniciou uma nova época arquitetônica caracterizada por uns ideais compositivos e umas formas artísticas inteiramente novas. O século XIX, desde logo, fez amplo uso de formas tomadas de diversas fontes. [...] os elementos da composição arquitetônica começaram a associar-se de maneira nova no transcurso do século XVIII [...]. O processo que levou ao estabelecimento de uma nova ordenação nas partes constituintes abrangeu um grande período em vários países e alcançou sua culminação com os esforços dos revolucionários franceses.³

¹ COLLINS, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna, su evolución (1750-1950)*. 5.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 15.

² *Ibidem*, p. 16.

³ KAUFMANN, Emil. *La Arquitectura de la ilustracion*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974. p. 249-250.

Collins entende que foi a partir da compreensão da arquitetura como uma seqüência de formas que mudam gradualmente, que alguns arquitetos acreditaram que era possível a aceleração do processo de mudança histórica, idealizando formas revolucionárias.⁴ Os projetos tenderam a assumir um valor cultural e autônomo, uma espécie de composição completa, que "eloqüentemente é capaz de representar a si mesmo".⁵

Por outro lado, a interrupção da atividade edilícia, durante a Revolução Francesa, causou o abandono temporário do aspecto prático da arquitetura, refletindo na produção de projetos imaginários de proporções grandiosas. Middleton entende que essa tendência iniciou antes da Revolução, desde a introdução na França do jardim pitoresco, com a atitude menos rígida e mais fantasiosa da estética inglesa e em particular o conceito de *sublime* de Edmund Burke.⁶

O conceito de sublime se referia a um novo ideal de beleza, cuja estética estava ligada a valores como o estranho, o terrível, o surpreendente, de modo a suscitar intensas emoções. Em relação à arquitetura, Burke encontrou na iluminação tétrica e obscura a sensação mais impressionante e identificou, na imensidade das dimensões, no efeito de infinito e de repetição infinita, a característica do sublime.⁷



Fig. 26. Etienne-Louis Boullée. Projeto para um grande museu, 1783.

A analogia das proporções da arquitetura com as sensações e os sentimentos também estava presente na obra *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* ["O caráter da arquitetura, ou a analogia dessa arte com nossas sensações"], 1780, de Nicolas Le Camus de Mézières (ativo 1751-1792). Esse

⁴ COLLINS, op. cit., p. 26.

⁵ VERCELLONI, Virgilio. Los diversos periodos del movimiento neoclásico, apud PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura*. Antología crítica. Madrid: Celeste, 1997. p. 338.

⁶ MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Architettura ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 24-25.

⁷ PATETTA, op. cit., p. 308-309; Ver também o conceito de sublime na estética pitoresca, no capítulo "O espírito eclético no pitoresco e no historicismo gótico".

tratado se dedicou à idéia de que a arquitetura deveria satisfazer os sentidos e sugerir profundas impressões, além de uma segunda parte dedicada a problemas práticos de projeto.⁸ Lecamus de Mèzières propôs "o equilíbrio, a simetria, o predomínio das partes centrais, a harmonia e a proporcionalidade [...] recomendava contrastes de luz e sombra e efeitos derivados de saliências e reentrâncias e perfis variados".⁹ Ele exaltou a clareza na identificação do edifício e de sua função simbólica,¹⁰ e considerava as proporções como um elemento expressivo da composição arquitetônica. De sua obra os arquitetos revolucionários derivaram a convicção de que o caráter arquitetônico estava relacionado com o efeito da iluminação misteriosa.¹¹

Entretanto, Forsmann considerou a obra Lecamus de Mèzières como um produto do vitruvianismo tardio.

O autor, que substancialmente é ainda um vitruviano, pensa adotar as ordens de modo a que elas tenham o poder de "suscitar certas sensações". Mas este é precisamente o resultado que as ordens sempre tinham conseguido; e a diferença entre a arquitetura a que chamamos "realista" e a nova arquitetura "sentimental" consiste só no fato de esta não procurar mais suscitar sensações específicas, mas sim, sensações mais vagas e esfumadas que, naturalmente, já não são exprimíveis com a linguagem arquitetônica da Antiguidade, do Renascimento, do Barroco. Uma análoga ampliação das possibilidades expressivas procura a arquitetura que toma o nome de Revolução Francesa - mesmo se, na realidade, nasce bastante antes, contemporaneamente ao drama patético burguês e à pintura sentimental do gênero - e que desembocará nos projetos utopistas, que não foram realizados, da época revolucionária e romântica.¹²

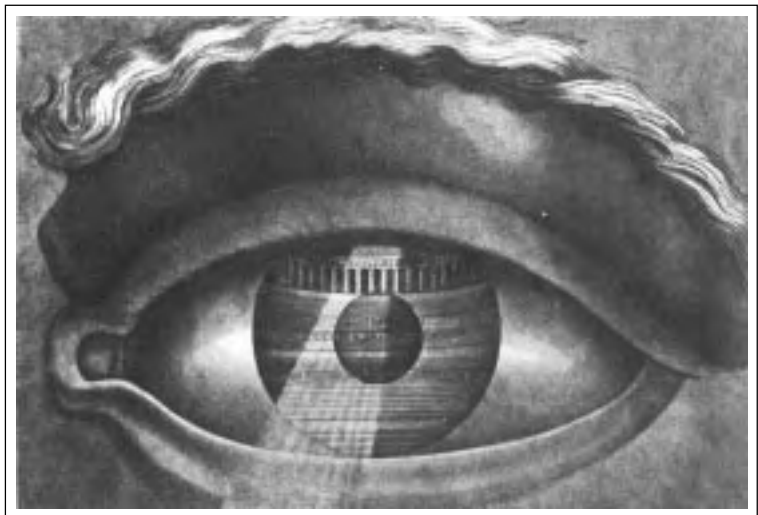


Fig. 27. Ledoux. *Coup d'oeil do Théâtre de Besançon*, Paris, 1804.

⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 25.

⁹ KAUFMANN, op. cit., 1974, p. 183.

¹⁰ PATETTA, op. cit., p. 310.

¹¹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 192.

¹² FORSMANN, Eric. *Dórico, jônico e coríntio*. Lisboa: Presença, 1999. p. 105.

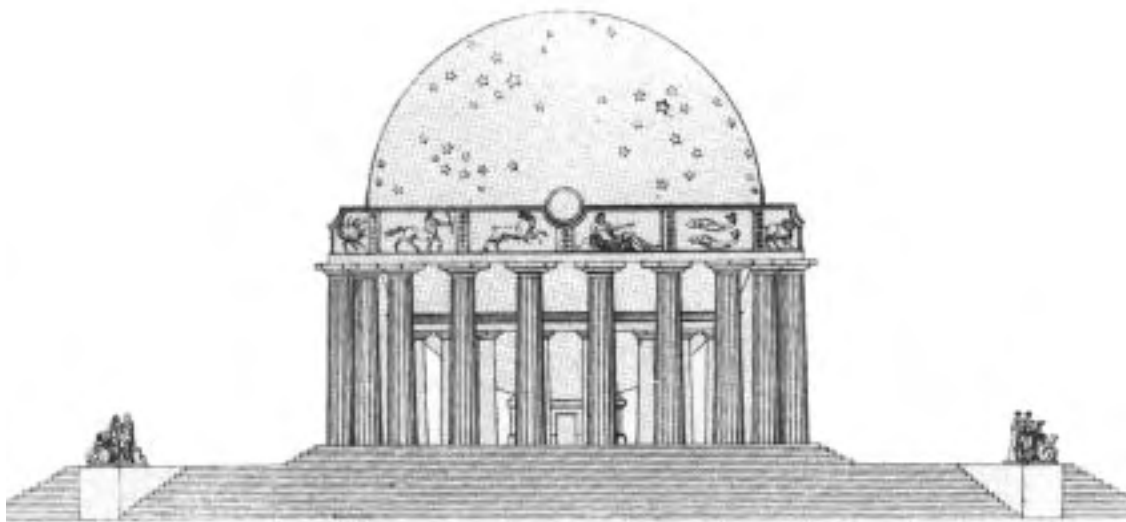


Fig. 28. Antone-Laurent-Thomas Vaudoyer, Casa para um cosmopolita, 1785.

A esfera, que era considerada uma forma perfeita, passou a ser adotada para projetos de caráter místico.¹³ A Casa de um Cosmopolita, por exemplo, foi desenhada por Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer (1756-1846), figura importante para a *École des Beaux-Arts* e para o advento do ecletismo.¹⁴

A busca de uma nova linguagem resultou em uma nova ordenação dos elementos na composição arquitetônica. Os arquitetos não estavam mais interessados na elegância da estrutura nem na leveza da forma, e reagiram aos princípios tradicionais da "boa arquitetura" em busca de novas composições.¹⁵

As obras que expressam os novos ideais se caracterizaram pelas formas geométricas elementares em massas nuas e grandiosas, sendo que nos projetos da época se encontram quantidades de cubos, pirâmides, cones, cilindros e esferas.¹⁶ Os elementos da arquitetura clássica passaram a ser utilizados sobrepostos a esses volumes de estereometria simples. Com o repertório dos elementos do Classicismo definido, os arquitetos visionários elegeram o elemento esquecido, a parede plana. As paredes e as estruturas arquitetônicas se tornaram maiores e geometricamente puras.¹⁷

¹³ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p. 15. É importante destacar a relação entre a iluminação e a esfera no projeto de Boullée de um monumento para Newton, de 1784, um ano antes do projeto de Vaudoyer para a Casa de um cosmopolita.

¹⁴ Sobre Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer, ver capítulo "O ecletismo e a *École des Beaux-Arts*".

¹⁵ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 25; COLLINS, op. cit., p. 15-16.

¹⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura ocidental*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 171.

¹⁷ VOGT, Adolf Max. Determinación del umbral entre clasicismo y neoclasicismo, apud PATETTA, op. cit., p. 334.

A geometria formal e a grandiosidade de escala que caracterizaram a chamada Arquitetura Revolucionária já se evidenciavam nos projetos apresentados na Academia de Roma, na segunda metade do século. Middleton observa que a visão triunfal e grandiosamente eloqüente era típica da Academia romana e se tornou um aspecto constante na tradição acadêmica francesa. Os projetos apresentados no *Grand Prix de Rome* refletiam essa visão e, até o final do século, os projetos vencedores foram adquirindo um caráter cada vez mais monumental.¹⁸



Fig. 29. Pierre-François-Léonard Fontaine, Monumento sepulcral para um grande imperador, 2º *Grand-Prix* de 1785

Entretanto, nos novos esquemas compositivos, a ornamentação passou a ser secundária. No entender de Kaufmann, o interesse pelas formas geométricas elementares estava sintonizado com a tendência da época ao individualismo, e afetou a composição arquitetônica com muito mais intensidade que o interesse pelos elementos antigos, que foram convertidos em decorações adicionais:

O princípio básico que rege agora a composição é o conceito de independência. Os arquitetos, ao tentar a visualização deste princípio, se esforçam em primeiro lugar por desembaraçar-se da composição estandardizada do passado. E ao avançar por este caminho, encontram [...] um grande número de soluções diversificadas.¹⁹

Desse modo, arquitetos visionários como John Soane, Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux e Jean-Nicolas-Louis Durand tenderam à diversidade, à expressividade e inovaram em suas composições arquitetônicas. No espírito do ecletismo, eles defenderam a liberdade do arquiteto de enfrentar com meios sempre novos, os novos programas impostos pelo desenvolvimento econômico social.

¹⁸ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 173.

¹⁹ KAUFMANN, op. cit., 1974, p. 222.

Sir John Soane (1753 -1837), o representante britânico da arquitetura revolucionária, sintetizou várias influências derivadas de G. B. Piranesi, de Robert Adam, da tradição do barroco inglês, e de seu mestre George Dance (1741-1825).²⁰ David Watkin destaca a influência do ideal arquitetônico de Laugier, na tendência a reproduzir a leveza da estrutura gótica em uma versão purificada e reformada da linguagem clássica.²¹

As obras de John Soane expressam sua tendência a composições ex-cêntricas em busca de efeitos esculturais e pictóricos. Soane desenhou igrejas em estilo gótico ou clássico indiferentemente. Sua paixão pela arqueologia fez com que construísse sua casa como um grande museu.



Fig. 30. Joseph Gandy. O domo da casa de John Soane, desenho, 1813.

²⁰ FRAMPTON, op. cit., p. 13.

²¹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 194. Watkin salienta: É sabido que John Soane possuía onze cópias do *Essai sur l'architecture* de Laugier, mas é menos conhecido que ainda hoje existe um manuscrito da tradução de Soane da obra que Laugier havia derivado muitas das próprias idéias, que é o *Nouveau traité de toute l'architecture* [Novo tratado de toda a arquitetura] (1706), de Cordemoy.

Soane trabalhou o espaço e a iluminação em interiores amplos e monumentais. Elegeu a solução de deixar penetrar a luz do alto, no teto ou na lateral, obtendo um efeito de iluminação misteriosamente lúgubre e quase sobrenatural, tendência que representou uma síntese entre a *lumièrre mystérieuse* da arquitetura revolucionária francesa e da tradição pitoresca inglesa.²²

Fazendo uso de referências históricas, projetou parte do Banco da Inglaterra como um templo romano.²³ No entender de Henry-Russel Hitchcock, mesmo que Soane tenha adotado modelos romanos, os efeitos estéticos estavam pouco relacionados com o passado, pois suas obras apresentavam um intenso uso das ordens clássicas reduzidas a incisivas linhas geométricas que salientavam a estrutura, produzindo uma síntese abstrata.²⁴

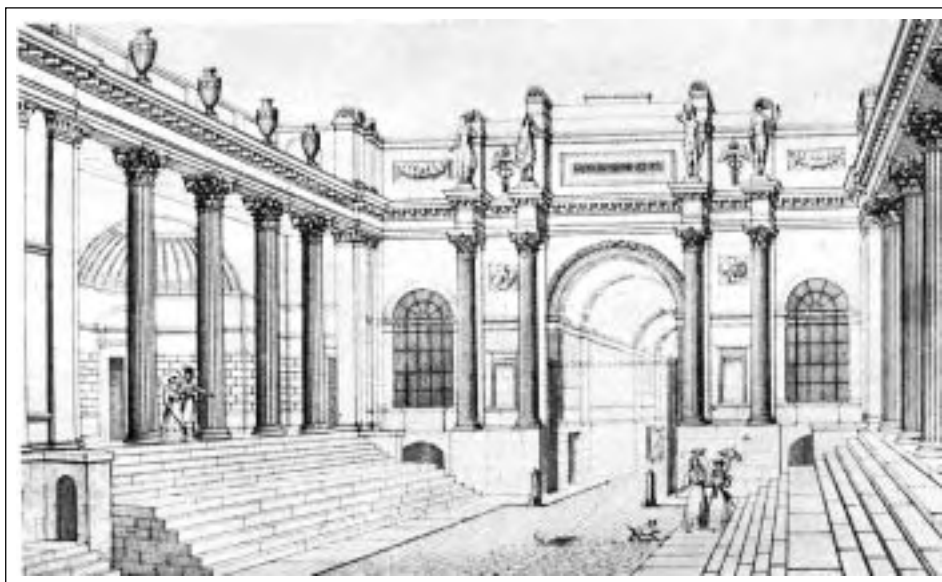


Fig. 31. Sir John Soane, *Banca d'Inglaterra, Lothbury Court*, 1797. Londres

Na *Royal Academy*, durante o professorado de John Soane, a composição significava organização pictórica.²⁵ No seu ensino, assim como em muitos dos seus últimos projetos, Hitchcock entende que "ele continuou reverenciando aos cânones clássicos e permitiu o uso das ordens numa profusão irracional".²⁶ No espírito do ecletismo, Soane mesclou os elementos clássicos do mesmo modo que rejeitou seu uso disciplinado, ou desprezou a relação tectônica entre eles. Collins percebe que "suas obras apresentam um estilo que poderia ser chamado de eclético".²⁷

²² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 202.

²³ COLLINS, op. cit., p. 16-17.

²⁴ HITCHCOCK, Henry-Russel. *Modern architecture: romanticism and reintegration*. New York: Da Capo, 1993. p. 20-21.

²⁵ COLLINS, op. cit., p. 231.

²⁶ HITCHCOCK, op. cit., p. 19.

²⁷ COLLINS, op. cit., p. 17.

As tendências dominantes na arquitetura do século XVIII exerceram uma ação convergente sobre a arquitetura da época revolucionária que, no entender de Forsmann, pode ser observada de modo mais objetivo nos manuscritos e desenhos de Étienne-Louis Boullée.²⁸

Boullée (1728 -1799) professou uma estética arquitetônica revolucionária. Para ele, arquitetura é uma arte elaborada por meio da composição. Em seu texto *Architecture: essai sur l'art* ["Arquitetura: ensaio sobre a arte"], os princípios apresentados eram verificados em seus diferentes projetos; argumentação e desenho constituíram um sistema e esse sistema se refletia na unidade do projeto. Ele rejeitou o funcionalismo e negou identificar o pensamento arquitetônico com a obra construída. Nas palavras de Aldo Rossi:

Para Boullée a arquitetura é uma arte, e as maiores dificuldades consistem precisamente em reconhecê-la como tal; a arte constitui o aspecto reductivo da arquitetura, constitui sua autenticidade. Mas esta arte, assim como as demais artes, se constrói por meio de uma técnica; técnica que está constituída pela composição arquitetônica.²⁹

Boullée, aluno de J. F. Blondel, iniciou sua longa atividade didática aos 19 anos, quando foi nomeado professor de arquitetura na *École des Ponts e Chaussées* de Paris; dirigiu um atelier, onde se formaram importantes arquitetos, como Peyre e Durand e, em 1759 ingressou na Academia de Arquitetura Francesa.³⁰ Trabalhou em projetos de residências para a nobreza parisiense até os cinquenta anos, quando passou a dedicar-se às edificações reais, cujos encargos foram o ponto de partida para os projetos hoje conhecidos através de seus desenhos.³¹ As edificações por ele realizadas, quase todas desaparecidas, refletiram sua paixão pela arqueologia.³²

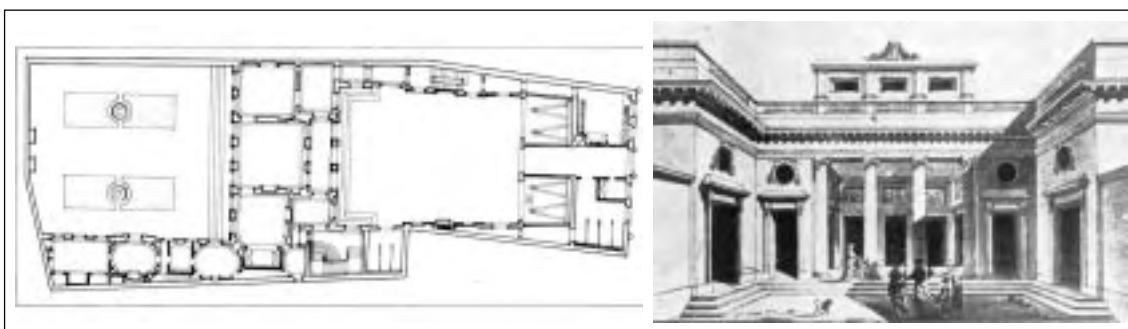


Fig. 32. Etienne-L. Boullée, *Hôtel Alexandre*, planta e vista, 1763-66, Paris. Uma das poucas casas construídas.

²⁸ FORSMANN, op. cit., p. 106.

²⁹ ROSSI, Aldo. La teoria racionalista de Étienne L. Boullée, apud PATETTA, op. cit., p. 317.

³⁰ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 139.

³¹ SAMBRICIO, Carlos. Introducción: E. L. Boullée, arquitecto de la sin razón. In: BOULLÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura: ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. p. 11-12.

³² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 141.

Nas descrições que Boullée fez dos seus projetos, o caráter poético e metafórico transcendeu a linguagem estritamente arquitetônica. Além de representar o caráter essencial, de acordo com os ensinamentos de seu mestre Blondel, a imagem dos edifícios deveria suscitar sentimentos análogos ao uso a que estavam destinados.³³ Com a intenção de produzir sensações, forma e luz eram dois componentes indissolúveis.³⁴ Boullée estava obcecado com a capacidade mística da luz e com a idéia da referência gigantesca.³⁵ A imensidão da perspectiva e a pureza geométrica sem adornos da forma monumental se combinavam de modo a promover alegria e angústia, evocar as sublimes emoções de terror e tranqüilidade. A grandeza de suas concepções introduziu o conceito de mudança de escala.³⁶

A maior parte dos projetos "se caracterizaram pela combinação de monumentalidade com simplicidade".³⁷ Em busca de *sublimes emoções*, os meios considerados apropriados foram a distribuição dos sólidos regulares, a iluminação, as dimensões monumentais e a ênfase no caráter do edifício. Cada estrutura deveria ser completa em si mesma, tendendo à individualidade, à igualdade de elementos e à expressividade. Para Boullée, a arte de compor os volumes era o mais importante em arquitetura: todo efeito deveria vir do conjunto e não dos detalhes.³⁸



Fig. 33. Etienne-Louis Boullée, Teatro para a *place du Carrousel*, 1781, Paris. Perspectiva.

³³ BOULLÉE, op. cit., p. 40.

³⁴ SAMBRICIO, op. cit., p. 17.

³⁵ FRAMPTON, op. cit., p. 14-15.

³⁶ SAMBRICIO, op. cit., p. 18.

³⁷ KAUFMANN, Emil. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p. 94.

³⁸ *Ibidem*, p. 112-113.

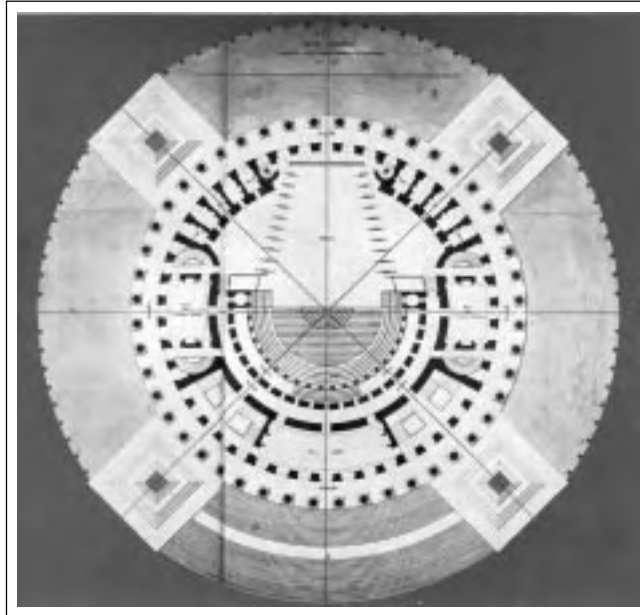


Fig. 34. Boullée, Teatro para a *place du Carrousel*, 1781. Planta

A simetria era sua imagem de ordem, os sólidos simétricos um princípio arquitetônico, a esfera era a forma perfeita e ideal. As ordens ainda eram um dos meios compositivos mais válidos, mas haviam perdido seus caracteres individuais: Boullée utilizou as ordens indistintamente. Inclusive elementos góticos foram empregados justapostos a massas construtivas de simples geometria.³⁹

Sua obra logo se tornou conhecida, Boullée difundiu a sua concepção diretamente no ensino, ao qual se dedicou incansavelmente. Middleton percebe que muitos de seus projetos se basearam nos programas dos *Grand Prix* e retomaram idéias e tentativas apresentadas pelos seus alunos para a correção do mestre.⁴⁰ Sua influência na Europa pós-revolucionária foi considerável, principalmente pela atividade de seu discípulo, Jean-Nicolas-Louis Durand.



Fig. 35. Etienne-Louis Boullée, Vista perspectiva de uma grande Igreja, depois de 1781.

³⁹ FORSMANN, op. cit., p. 107-108.

⁴⁰ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 184.

Outro importante arquiteto revolucionário foi Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), aluno da escola de J. F. Blondel. Discípulo de Boullée, seus projetos possuem notáveis pontos de contato: a simetria, a investigação das massas esféricas e cúbicas, a preferência pelas paredes brancas, pela luz e sombra, e pela poesia na arquitetura.⁴¹

Entretanto, Ledoux se dedicou a uma grande produção de exemplares edificados. Trabalhou na supervisão de obras públicas até 1767, quando se fixou em Paris para iniciar uma série de projetos de residências. Em 1785 deu início ao projeto de quarenta barreiras de alfândega, em torno de Paris, que foram completadas nos quatro anos seguintes. Projetou uma cidade ideal, Chaux, na qual construiu várias edificações com temas diversos.⁴²

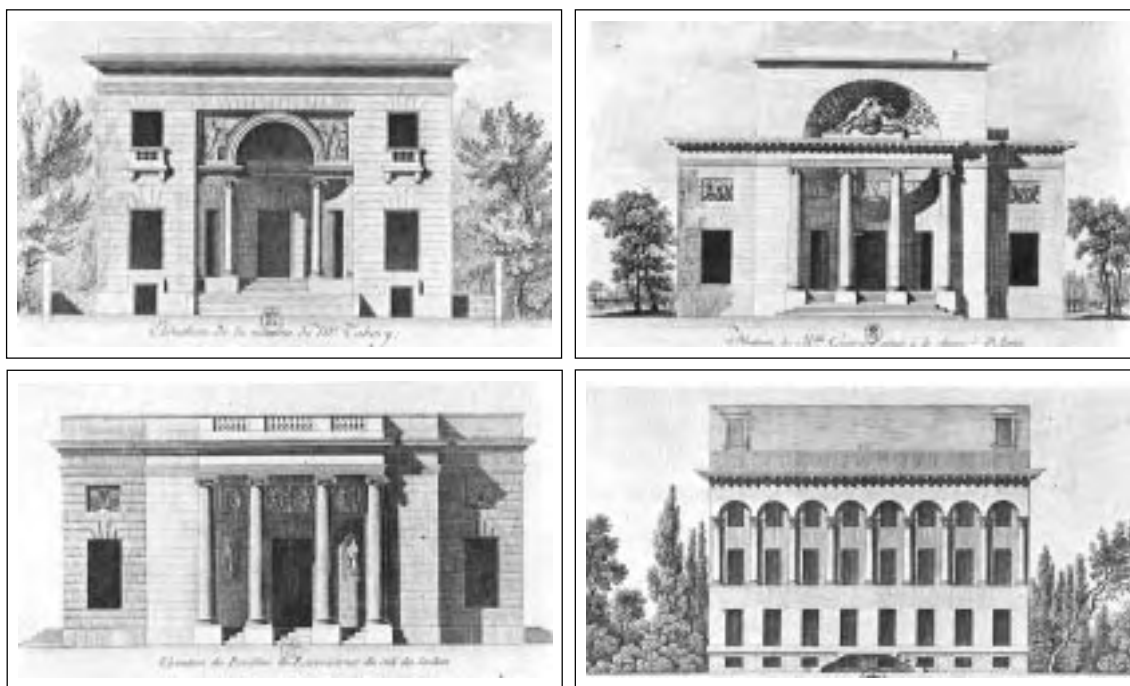


Fig. 36. Claude-Nicolas Ledoux. Casa Tabary; Casa Guimard; Pavillon de Louveciennes, 1771; Casas Hosten, 4 e 5.

Seus desenhos mais revolucionários encontram-se em seu livro intitulado *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* ["A arquitetura considerada sob o aspecto da arte, dos costumes e da legislação"], publicado em 1804. Ele contém seus escritos e uma série de cento e vinte cinco pranchas com ilustrações de seus edifícios construídos e de seus projetos para uma cidade ideal.⁴³

⁴¹ COLLINS, op. cit., p. 18; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 190.

⁴² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 185, 143.

⁴³ COLLINS, op. cit., p. 19.

A unidade, característica da beleza, consiste na relação entre as massas e os detalhes ou ornamentos, sem nenhuma interrupção das linhas, que não permitem que o olhar se distraia com acréscimos nocivos. [...] A decoração é o caráter expressivo, mais ou menos simples, que se confere a cada edifício. Torna as superfícies vivas e imortais.⁴⁴

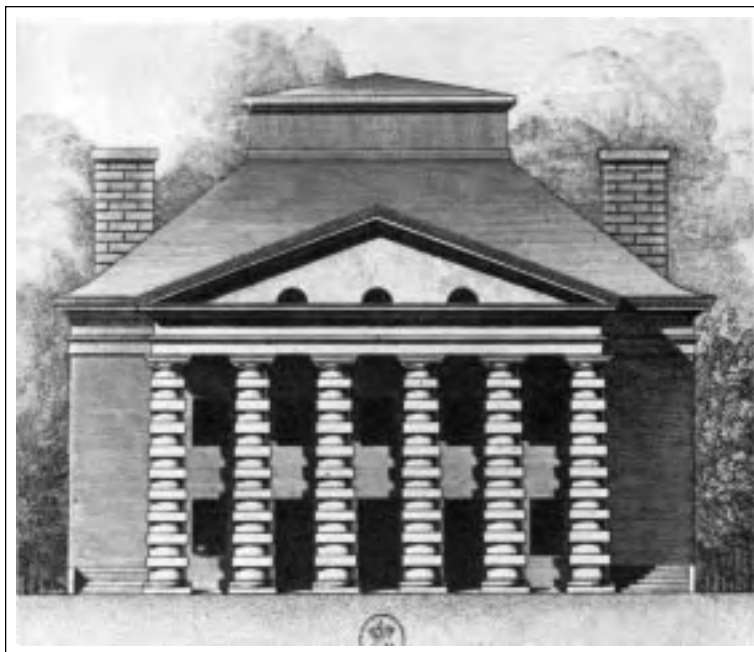


Fig. 37. Claude-Nicolas Ledoux. Casa do Diretor da Salina de Chaux.

Claude-Nicolas Ledoux aspirou a uma arquitetura autônoma, na qual todos os temas fossem enobrecidos pelas formas arquitetônicas que considerava puras e perfeitas, as monumentais. Ele acreditava que todos os temas arquitetônicos deveriam ser considerados com a mesma importância e que a grandeza deveria pertencer a todos os gêneros de edificações.⁴⁵

De acordo com Norberg Schulz, as formas estáticas com grandes dimensões representaram uma tentativa de empregar caracteres arquetípicos para conferir significado a uma multiplicidade de novos temas arquitetônicos.⁴⁶ Em sua concepção do edifício como forma simbólica,⁴⁷ Ledoux considerava que o projeto deveria expressar sua função por associação de idéias. Os significados eram estabelecidos tanto por símbolos convencionais como por isomorfismo, onde cada parte da composição deveria ser modelada em conformidade com seu caráter.⁴⁸

⁴⁴ LEDOUX, Claude-Nicolas. Los principios de la arquitectura (1796-1804). apud PATETTA, op. cit., p. 346.

⁴⁵ SEDLMAYR, Hans. Una arquitectura de monumentos, apud PATETTA, op. cit., p. 323-324.

⁴⁶ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 180.

⁴⁷ COLLINS, op. cit., p. 19.

⁴⁸ FRAMPTON, op. cit., p. 15-16. Essa técnica de expressar a função foi chamada na época de *arquitectura eloqüente*. COLLINS, op. cit., p.19, considera que o projeto não resultava de sua função, mas era desenhado para expressar sua função por associação de idéias; técnica que na época foi chamada de *arquitectura parlante*.

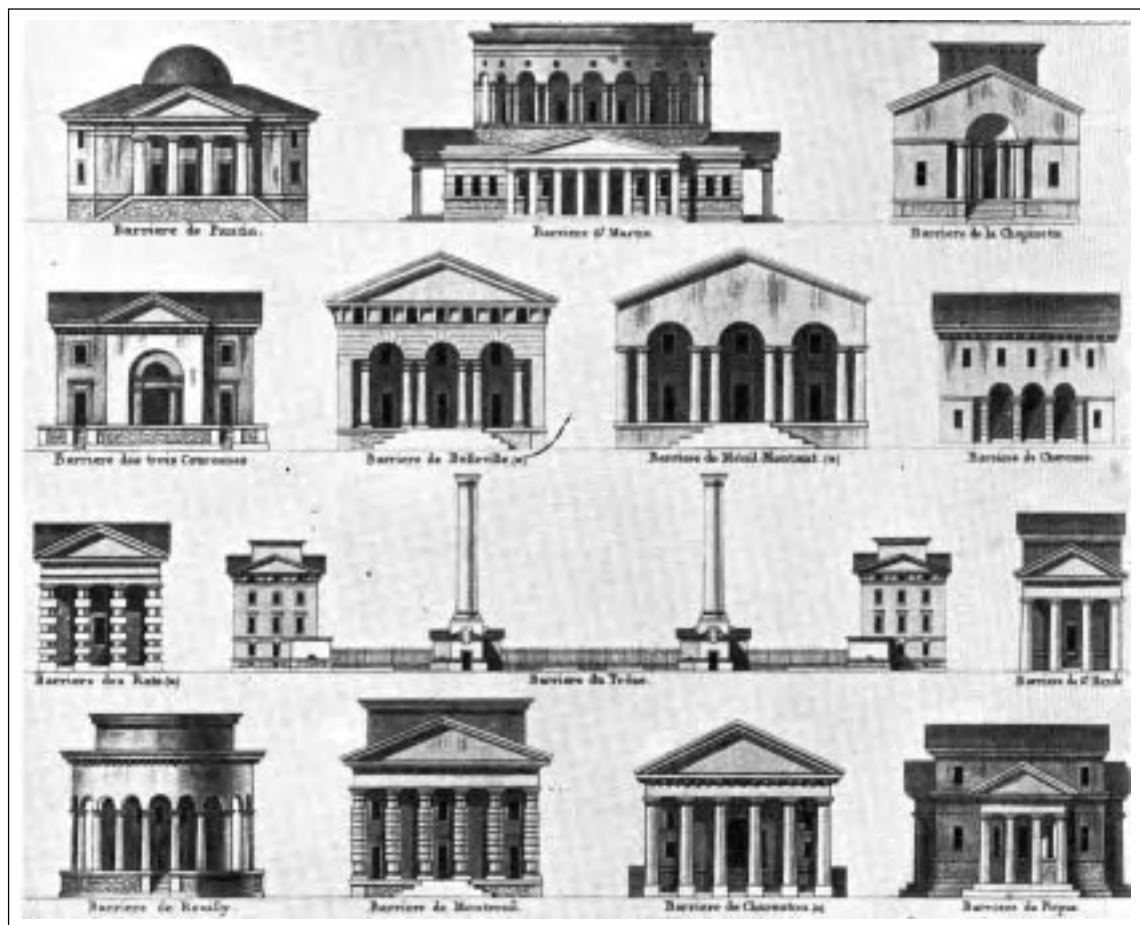


Fig. 38. Claude-Nicolas Ledoux. Projeto das *barrières*, Paris, 1785-1789.

Ledoux concebeu edifícios como um agregado de formas geométricas simples, com as ordens arquitetônicas controlando as linhas principais da composição.⁴⁹ No entender de Kaufmann, a independência das partes constitui o ganho mais relevante no processo de renovação arquitetônica do final do século XVIII. O aspecto final de unidade clássica, com colunas antigas e frontões, seria também característica do século XIX: "esconder, sob envolturas emprestadas do passado, um espírito completamente novo".⁵⁰ A livre associação de elementos independentes passou a predominar na composição dos projetos, numa expressão do espírito do ecletismo.

⁴⁹ SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 110-111.

⁵⁰ KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. p. 38, 70-74.

4.2 AS TEORIAS DE DURAND

Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) foi um importante arquiteto que escreveu teorias radicais ousando romper com a tradição das ordens e da composição clássica herdada.⁵¹ Na tentativa de construir uma nova "ciência da arquitetura", Durand elaborou uma sistematização do conhecimento arquitetônico.⁵²

Aos dezesseis anos, Durand ingressou no escritório de Boullée, que o considerava seu aluno preferido.⁵³ Antes disso havia trabalhado no atelier do professor de arquitetura da Escola de Engenheiros Militares, Pierre Panseron.⁵⁴ Recebeu influência dos projetos do arquiteto Marie-Joseph Peyre (1730-1785) através de sua *Oeuvres d'architecture* ["Obras de arquitetura"], publicado em 1765 com grande repercussão.⁵⁵ Mas J. N. L. Durand, espectador das batalhas doutrinárias do período revolucionário,⁵⁶ demonstrou especial respeito pelos projetos de seu mestre Boullée, que muito influenciaram seu trabalho.

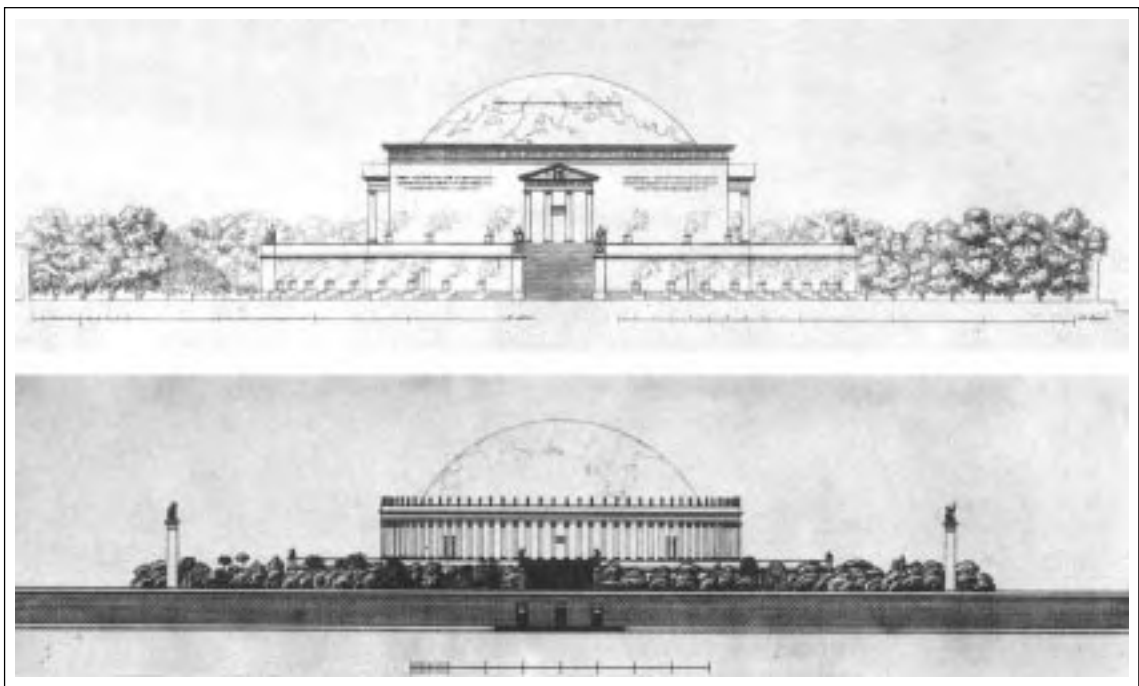


Fig. 39. J. N. L. Durand e J. T. Thibault. *Temple décadaire* I e II, elevações, 1794.

⁵¹ SZAMBIEN, Werner. Durand and the continuity of tradition. In MIDDLETON, Robin (Org.). *The beaux-arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge: MIT Press, 1982. p. 33.

⁵² MADRAZO, Leandro. Durand and the science of architecture. *Journal of Architectural Education*, ACSA n. 48/1, p. 12, sept. 1994.

⁵³ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 26.

⁵⁴ SZAMBIEN, op. cit., p. 23.

⁵⁵ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 110.

⁵⁶ BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 64.

Estudante da *Académie d'Architecture*,⁵⁷ foi aluno de Leroy, que inspirou sua visão da história da arquitetura, e de Rodolphe Perronet (1708-1794), o diretor do Colégio Francês de Engenharia Civil, que o indicou como professor da nova *École Polytechnique*. Em 1796 iniciou como primeiro professor de arquitetura da *Polytechnique*, onde se dedicou ao ensino de estudantes de engenharia até o final de sua vida. Sua contribuição para a arquitetura provém dessa atividade como professor e teórico.⁵⁸



Fig. 40. Jean-Nicolas-Louis Durand. Museu, elevação. Beaux-Arts, 1779.

Durand exerceu uma enorme influência através de sua obra teórica, na qual defendeu rígidos princípios de desenho e de geometria formal. Em *Recueil et parallèle des édifices en tous genres anciens et modernes* ["Coleção e paralelo dos edifícios de todos os gêneros antigos e modernos"], de 1800, apresentou um catálogo com todo tipo de arquitetura. Desenvolveu sua teoria arquitetônica no *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, ["Compêndio das aulas de arquitetura dadas na Escola Politécnica"], publicado entre 1802 e 1805, na edição revisada de seu curso, o *Nouveau Précis*, publicado em 1813, e no apêndice intitulado *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique* ["Parte gráfica dos cursos de arquitetura feitos na Escola Royal Politécnica"], publicado em 1821.⁵⁹

Em suas lições, descreveu de maneira didática uma transformação de geometria em arquitetura através de representações gráficas. O motivo fundamental de seus planos é a divisão regular do retângulo por meio de combinações de um sistema de coordenadas perpendiculares.⁶⁰ O método consistia em partir da planta e transformá-la em uma grelha quadrada, que depois era projetada verticalmente para desenhar as elevações e seções, sem se dedicar ao volume.⁶¹

⁵⁷ Durand obteve o segundo Grand Prix em 1779. SZAMBIEN, op. cit., p. 19, 27.

⁵⁸ COLLINS, op. cit., p. 196, 19; MADRAZO, op. cit., p. 12.

⁵⁹ FRAMPTON, op. cit., 15; KAUFMANN, op. cit., 1982, p. 80; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 26.

⁶⁰ KAUFMANN, op. cit., 1982, p. 81.

⁶¹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27.

Ele primeiro definiu os elementos fundamentais da arquitetura, os *éléments des édifices*, que poderiam ser encontrados em qualquer construção, como paredes, aberturas e telhados. Da combinação dos elementos mais simples resultavam as *parties*, ou partes da construção. Por último, o *ensemble des édifices*, que significava combinar as partes para criar o conjunto. Durand descreveu o começo do processo com elementos geométricos, as linhas, que vão sendo substituídas pela representação de elementos arquiteturais, e, ao final, a referência a alguma forma arquitetônica por meio de representações detalhadas em seção e elevação. Para Durand, projetar era compor, ou seja, "combinar elementos previamente determinados de acordo com certos métodos ou procedimentos que podem ser explicitados".⁶²

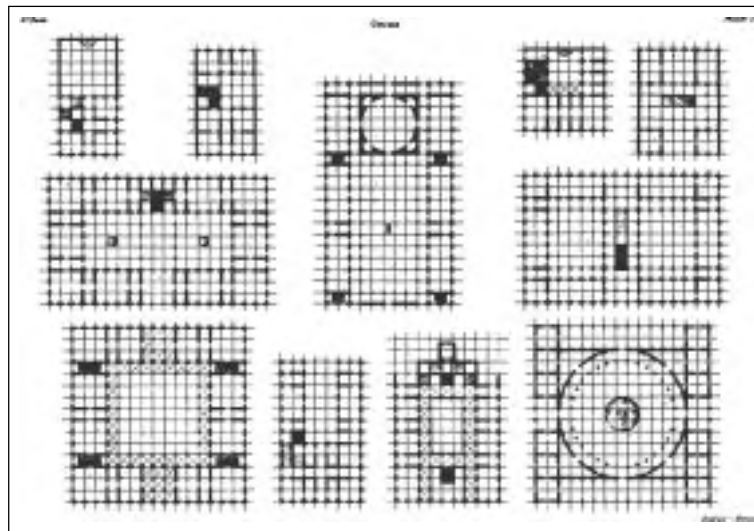


Fig. 41. Durand. Composições Planimétricas, tabela comparativa.
De: *Précis de leçons données à l'École Polytechnique*, 1802-1805.

Esse "caminho a seguir para a composição de qualquer projeto" está ilustrado a partir da geometrização de edificações-modelo, que foram simplificadas nas sucessivas publicações. Apresentou projetos redesenhados, sem designar função específica nem mencionar o projeto original, como uma demonstração abstrata e esquemática de regras e princípios de composição. Ele simplificou as ordens e reduziu o todo a uma fórmula didática adotada por seus alunos.⁶³

Para Durand, a arquitetura estava condicionada pela demanda social, pela conveniência e pela economia. Perseguiu critérios de pura simetria, geometria simplificada e regularidade, sustentando que eram qualidades ideais porque remetiam

⁶² MADRAZO, op. cit., p. 14-15.

⁶³ SZAMBIEN, op. cit., p. 21, 29-32.

à economia de meios.⁶⁴ Baseado em noções de utilidade e de custo mínimo, destacou a relação de maior volume contido em determinada superfície e considerou o quadrado e o cubo como alternativas mais facilmente realizáveis à construção.⁶⁵

Em sua teoria, além de indicar o uso da grelha como base de projeto, propôs que o estilo de um edifício evidenciasse os elementos funcionais. Sustentava a necessidade de eliminar os elementos decorativos, que eram aceitos como forma expressiva.⁶⁶ Para Durand, o caráter de um edifício estava estreitamente ligado à sua distribuição. Considerava que a originalidade derivava da qualidade funcional, que os ornamentos não tinham nada a ver com a beleza arquitetônica, uma vez que o edifício só seria belo se satisfizesse a uma necessidade.⁶⁷ Com base nos princípios de geometria descritiva, suas aulas e seu método ensinaram uma arquitetura em que a parte técnica foi absorvida pela ciência e a conformação dos elementos era apenas um dado de conveniência externa.⁶⁸

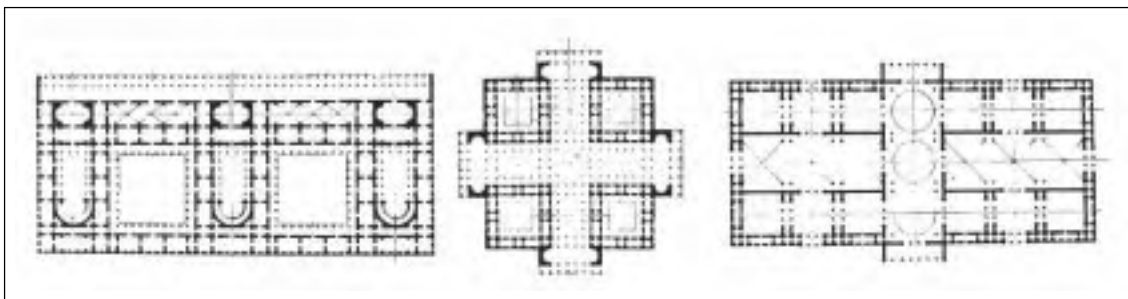


Fig. 42. Jean Nicolas Louis Durand, 1802-9. Précis Vol I, 2, parte da Prancha 22, com plantas baixas de edifícios.

Em *Recueil et Parallèle des édifices en tous genres anciens et modernes*, de 1800, interessado por toda arquitetura, Durand fez um arranjo com projetos retirados de todos os tipos de publicações de arqueólogos, arquitetos e viajantes, incluindo todos os períodos e estilos.⁶⁹ Werner Szambien, estudando a arquitetura dos séculos XVIII e XIX, percebeu que uma ilustração de Julien David Leroy, incluída na segunda edição de *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, foi usada como modelo para registrar plantas em uma única escala na mesma ilustração.⁷⁰ Essa busca pela sistematização de categorias conceituais similares repetiu a distinção feita por Leroy entre teoria e história da arquitetura.

⁶⁴ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27.

⁶⁵ COLLINS, op. cit., p. 19.

⁶⁶ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27.

⁶⁷ COLLINS, op. cit., p. 19-20.

⁶⁸ BENEVOLO, op. cit., p. 66.

⁶⁹ SZAMBIEN, op. cit., p. 31; MADRAZO, op. cit., p. 13.

⁷⁰ Essa ilustração de Leroy está como figura número cinco no capítulo "O espírito eclético no historicismo clássico".

Similar ao livro de Leroy, o *Recueil* de Durand também apresenta as construções do passado agrupadas de acordo com algumas classes. As categorias que Durand utilizou caem geralmente dentro de dois importantes grupos: histórico (templos egípcios, palácios romanos, detalhes mouros) e funcional (teatros, mercados, hospitais).⁷¹

Durand redesenhou os edifícios ilustrados, com a intenção de torná-los mais regulares e geométricos, trouxe exemplos de todos os períodos históricos e apresentou-os como tipo edilício particular, agrupados por programas, desenhados na mesma escala e adaptados para um confronto.⁷² Obra típica do interesse pelo passado que perdurou durante todo o século XIX,⁷³ *Recueil et Parallèle* foi um *portfeuille* que serviu como conjunto de referências para os arquitetos.⁷⁴ Esse procedimento de Durand, de constituir um conjunto de referências, iniciou uma prática característica do ecletismo em arquitetura.



Fig. 43. J. N. L. Durand. *Précis* Vol I, parte da prancha 3, de combinações verticais. 1802-5.

No entender de Mahfuz, a idéia fundamental de Durand consistia na combinação de elementos classificados a partir da história da arquitetura, com as estratégias para agrupá-los; ele ofereceu "um catálogo de partes prontas, acompanhado pelas instruções sobre como reuni-las":

Jean-Nicholas-Louis Durand escreveu seu *Précis des Leçons d'Architecture* com o objetivo de prover de informações os engenheiros trabalhando nas colônias francesas no estrangeiro. Para que pudesse ser realmente útil, não poderia ser ambíguo e deveria ser relativamente fácil de aplicar em circunstâncias as mais diversas.⁷⁵

O princípio de ordenamento geométrico desenvolvido por Durand foi adotado por grande parte dos arquitetos europeus, e foi levado para outros continentes pela Missão Artística Francesa, inclusive ao Brasil:

⁷¹ MADRAZO, op. cit., p. 13.

⁷² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 26; COLLINS, op. cit., p. 226; MADRAZO, op. cit., p. 13.

⁷³ KAUFMANN, op. cit., 1974, p. 249.

⁷⁴ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 151.

⁷⁵ MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Viçosa, MG: UFV/AP, 1995. p. 43.

Obra transcendental daquele quartel de século foi a do arquiteto e professor da Escola Real Politécnica de Paris J. N. L. Durand: *Précis de Leçons d'Architecture* (1823), em dois volumes, pela qual estudaram no Rio de Janeiro os alunos da Escola Real Militar, da Escola Central e da Academia Imperial das Belas Artes. O curioso do livro de Durand são suas avançadas teorias contra o antigo e, conseqüentemente, seus desenhos.⁷⁶

As severas regras distributivas e tipológicas e o ritmo das estruturas modulares fixadas por Durand constituíram o fundamento da metodologia profissional por muito tempo.⁷⁷ Sua obra difundiu um sistema por meio do qual as formas clássicas, concebidas como elementos modulares, podiam ser organizadas de modo a adequar-se a programas de construção sem precedentes.⁷⁸

Middleton considera que a herança do pensamento arquitetônico francês do século XVIII pode ser resumida em dois livros que permaneceram como os textos fundamentais de arquitetura por mais de 50 anos, o *Précis* de Durand e o *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* ["Tratado teórico e prático da arte de construir"], de Jean Baptiste Rondelet, onde a arquitetura foi reduzida a dois de seus componentes, a estrutura e a geometria formal.⁷⁹ Ele percebe que a maior parte dos arquitetos da época considerava-os estudos complementares, que sintetizavam e formulavam os principais problemas da arquitetura do século XVIII de um modo novo. Durand codificou um método de projetar graças ao qual um classicismo racional pode ser levado a adequar-se às novas exigências sociais, e catalogou exemplares de todos os períodos da história da arquitetura, dando início à idéia de conjunto de referências, tão importante no espírito do ecletismo.

As lições de Durand foram a mais duradoura contribuição da Revolução Francesa. Percier e Fontaine, cuja escola dominou a primeira metade do século XIX, conheciam seus mecanismos de composição e foram efetivamente seus continuadores. Arquitetos importantes como Gilbert, Labrouste, Leo von Klenze foram influenciados por suas teorias.⁸⁰

Os ideais da arquitetura revolucionária, segundo Kaufmann, foram a base de uma nova arquitetura.

⁷⁶ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1960. p. 49.

⁷⁷ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (Org.). *O Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p. 12.

⁷⁸ FRAMPTON, op. cit., p. 30.

⁷⁹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27. Sobre o *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, de Jean Baptiste Rondelet, ver capítulo "Ecletismo técnico e racionalismo".

⁸⁰ PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M. Los destinos de la arquitectura revolucionaria, apud PATETTA, op. cit., 1997, p. 322; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 208, 218, 269.

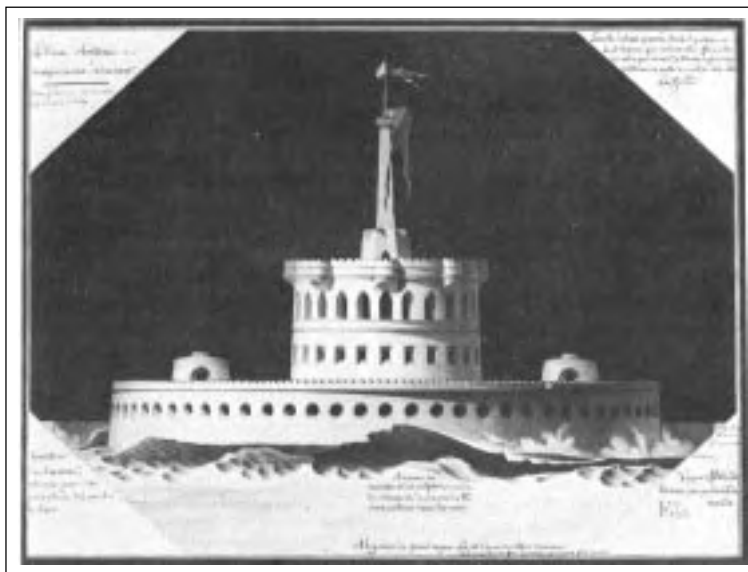


Fig. 44. Jean-Jacques Lequeu (1751-1825)
Castelo sobre o mar (Le vieux château)

As formas singulares particulares podem variar com as mudanças da moda. Mas uma revolução tão profunda como a que se supõe passar do princípio de legitimidade alheio ao de legitimidade própria não pode ser devido a uma fugaz interpretação de uma inspiração instantânea que surge e se desvanece rapidamente. Daí resulta a necessidade de inferir... Para antecipar em breve o resultado deve ser dito aqui que apesar das máscaras neoclássicas, o princípio de autonomia conserva ainda toda sua eficácia nas primeiras décadas posteriores à Revolução... Mas os ideais da arquitetura revolucionária, purificados pelos erros da época do *Sturm und Drang*, se revelaram desde o princípio sumamente fecundos e capazes, e demonstraram estar na base de toda arquitetura européia. Os arquitetos alemães marcharam a Paris com o objetivo de aceder aos novos ensinamentos, e por essa mesma causa os arquitetos franceses foram chamados da Rússia. O estilo prussiano não era outra coisa que a imitação alemã da arquitetura francesa da Revolução. As idéias de Ledoux e seu círculo irradiaram para toda Europa. Do mesmo modo que foram adotadas por seus contemporâneos não franceses, como expressão adequada da própria sensibilidade, demonstraram também em seu país de origem sua validade geral através de seu poder pedagógico.⁸¹

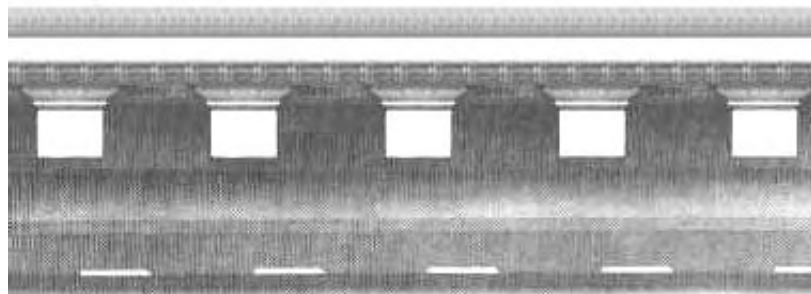
Com as novas associações dos elementos na composição arquitetônica, os arquitetos revolucionários abriram o caminho para a expressão de novas configurações e de novas formas. Eles reagiram aos princípios tradicionais da arquitetura, romperam com os padrões estéticos vigentes e se inspiraram na visão triunfal e grandiosa típica dos projetos apresentados na competição do *Grand Prix de Rome*. De acordo com Banham⁸², foi com o trabalho de mestres como Ledoux e Durand que se assentaram as raízes da *Beaux-Arts*, a escola que consagrou o ecletismo em arquitetura.

⁸¹ KAUFMANN, op. cit., 1982, p. 78-79.

⁸² BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 33. Sobre *Beaux-Arts*, ver capítulo "O ecletismo e a *École des Beaux-Arts*".

2ª PARTE

O ESPÍRITO ECLÉTICO MODERNO



Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Ítalo Calvino.

5 O ESPÍRITO ECLÉTICO NO SÉCULO XIX

O novo enfoque científico estava estreitamente relacionado com uma nova concepção de liberdade. A filosofia da Ilustração se opunha ao poder da convenção da tradição e da autoridade, e os sistemas centralizados e hierárquicos da época do Barroco deram lugar a uma multiplicidade de elementos iguais e interatuantes. O lema "liberdade, igualdade, fraternidade" compreendia o novo ideal, que provocou uma profunda mudança psicológica. Ainda que a atitude barroca possa ser caracterizada com a palavra "persuasão", a ilustração se concentrou na "sensação". Em consequência, a imagem alegórica e ilusória foi substituída pela verdadeira imagem natural, tanto na ciência como na arte. Racionalismo e romantismo são, portanto, duas manifestações diferentes da mesma atitude básica.¹

Christian Norberg-Schulz.

5.1 REFLEXOS DA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E SOCIAL

A paisagem cultural do século XIX se caracterizou pelas múltiplas reutilizações do passado, que estavam associadas à necessidade de criar e perpetuar instituições completamente novas. A nova situação criada pela Revolução Industrial e social gerou uma multiplicidade de novos temas edilícios.

Aquilo a que chamei a ruptura na tradição, a qual marca o período da Grande Revolução Francesa, iria mudar toda a situação em que os artistas viviam e trabalhavam. Academias e exposições, críticos e entendidos tinham se empenhado ao máximo para introduzir uma distinção entre a Arte com A maiúsculo e o mero exercício de um ofício, fosse ele de pintor ou de construtor. Agora, os alicerces em que a arte assentara durante toda a sua existência estavam sendo abalados de outro lado. A Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições [...]. A quantidade de construção feita no século XIX foi provavelmente maior que em todos os períodos anteriores somados. Foi a época da vasta expansão...²

A industrialização levou à proliferação de novos empreendimentos de construção, com novos programas, e à criação de novos tipos de edificações para os

¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura ocidental*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 187.

² GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 395.

quais não havia uma convenção óbvia ou um precedente.³ Os temas principais como a igreja e o palácio perderam sua importância, sendo substituídos por instituições novas como museus, bibliotecas, teatros, bancos, cassinos, prisões, palácios de exposições, e por novos instrumentos de comércio como a fábrica, o moinho, a estação ferroviária, o mercado público, a loja de departamentos e o edifício de escritórios. Com essa multiplicidade de temas edilícios, as formas integradas e hierárquicas do passado foram substituídas por um pluralismo de significados, que interagiram de diversas maneiras.⁴

Por outro lado, essa proliferação de empreendimentos edilícios estava relacionada ao crescimento das populações urbanas. Com a nova máquina a vapor, os navios e trens diminuíram as distâncias globais e proporcionaram uma aproximação entre culturas estranhas. As cidades passaram então a ser formadas por pessoas de origens diferentes, cujas culturas deveriam coexistir, por meio de uma conciliação e acomodação de suas diferenças.⁵

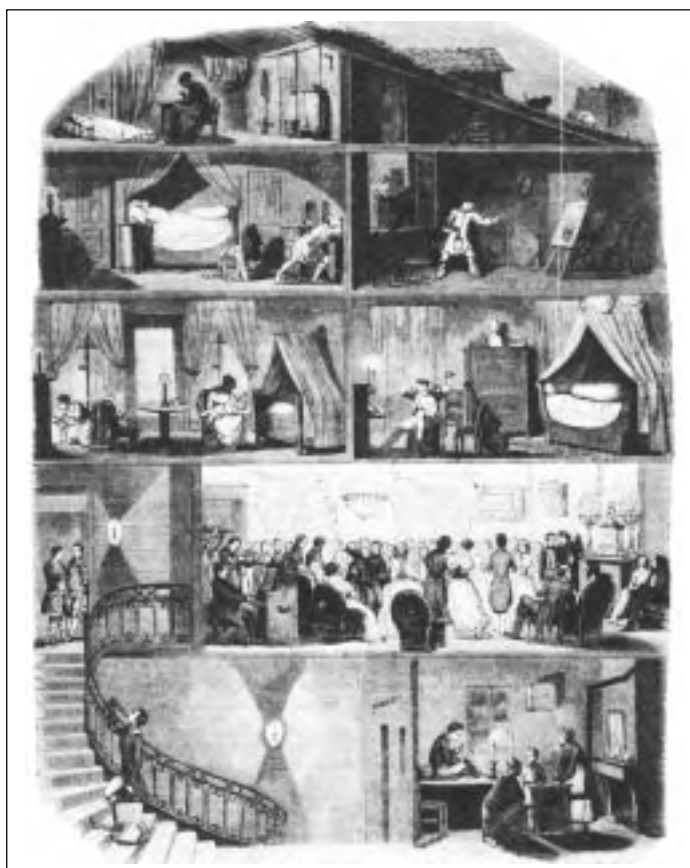


Fig. 45. *Le Magasin Pittoresque*, 1847. Imagem noturna que oferece um panorama do escalonamento das condições e hábitos de vida.

³ CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. 3. ed. London: Phaidon, 1996. p. 22.

⁴ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 175.

⁵ CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000. p. 5.

Nesse sentido, Christian Norberg-Schulz salienta: "A nova arquitetura do século XIX concretizou o ideal de 'liberdade, igualdade e fraternidade', concedendo importância primordial aos temas arquitetônicos relacionados com o trabalho e a moradia".⁶ O programa residencial deveria agora incorporar o conforto moderno, o tema da habitação deveria passar ao domínio da arquitetura.⁷

Houve uma profusão de empreendimentos residenciais. César Daly, em seu tratado *L'architecture privée au XIX siècle* ["A arquitetura privada no século XIX"], de 1872, distinguiu três classes de imóveis de aluguel para a burguesia de seu tempo: os imóveis de primeira classe não tinham mais de quatro pavimentos com apartamentos de dupla orientação; os de segunda classe tinham cinco pavimentos com dois apartamentos por andar, sendo que os dois primeiros pavimentos eram destinados ao comércio; os de terceira classe tinham cinco pavimentos servidos por uma única escada. As instalações sanitárias foram sendo incorporadas aos imóveis ao longo do século.⁸

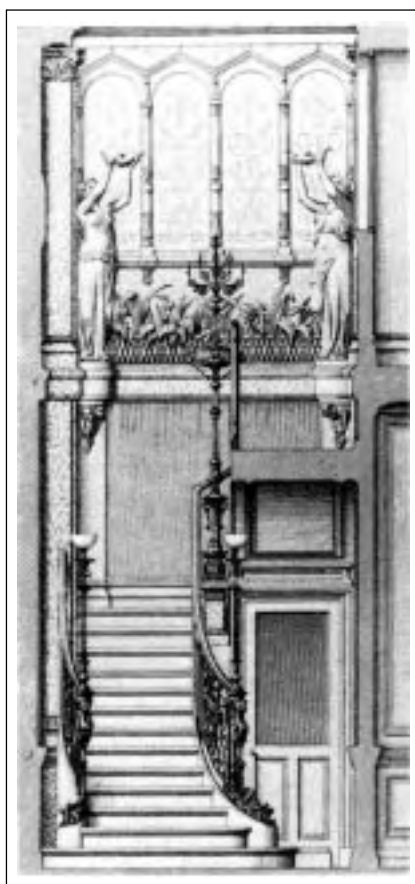


Fig. 46. Imóveis da classe dominante, do livro de César Daly, *L'architecture privée au XIX siècle*, 1872.

⁶ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 187.

⁷ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 289.

⁸ GUERRAND, Roger-Henri. Cenas e locais: espaços privados. In PERROT, Michele (Org.). *História da vida privada*, 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 330-339.



Fig. 47. Charles Garnier. *Maison Hachette*, 1882, Paris. Elevação.

As pressões sociais e tecnológicas, decorrentes da Revolução Industrial, afetaram de modo mais direto a arquitetura que as outras artes. As mudanças nos padrões de colonização e trabalho, mudanças técnicas envolvendo o uso de novos materiais, mudanças econômicas devido ao aumento na rentabilidade do desenvolvimento dos países, mudanças no método de distribuição de pessoas e bens alteraram radicalmente a infraestrutura arquitetônica.⁹

Com o progresso da tecnologia industrial, a produção e o comércio acelerado dos bens de consumo incidiram diretamente no campo da construção civil, indicando um novo tipo de arquitetura. O aporte das novas descobertas técnicas, aliado às novas escolas de engenharia, favoreceu o aparecimento da chamada *arquitetura de engenharia*, com caráter científico e tecnológico. Uma manifestação muito significativa foi o princípio da construção do esqueleto, invenção eminentemente técnica que apareceria em todas as linguagens sucessivas.¹⁰ No esqueleto de aço, os elementos de construção eram determinados mais pelas necessidades dos processos de produção do que por uma forma de lógica construtiva. Esses novos tipos de procedimentos foram introduzidos, em escala substancial, no final do século, em edifícios de escritórios construídos na cidade de Chicago.

⁹ COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. 7. ed. Cambridge: MIT, 1995. p.68-69.

¹⁰ DE FUSCO, Renato. *Historia de la arquitectura contemporanea*. Madrid: Unigraf, 1981. p. 30-33.

A solução básica do edifício de escritórios se deve a William Le Baron Jenney, que desempenhou um papel significativo na reconstrução de Chicago, depois do grande incêndio de 1871. De acordo com Norberg-Schulz, seu *Home insurance building*, concebido como uma estrutura ortogonal, repetitiva, que podia se estender tanto horizontal como verticalmente; foi o primeiro grande edifício com uma estrutura moderna de esqueleto.¹¹ Nele o muro exterior se transformou em uma cortina sustentada pela estrutura primária. Essa técnica tornou possível o desenvolvimento dos arranha-céus.

Uma nova imagem espacial se verificou em alguns dos novos programas, dotados de um significado particular.¹² Na segunda metade do século XIX, a sala de exposições se desenvolveu sobretudo na Europa, quando se difundiu o uso do ferro e do vidro para construções de grandes edifícios destinados a exposições, estações de trem, lojas de departamentos, mercados e fábricas.



Fig. 48. Victor Baltard. *Halles centrales*, Paris 1852-59. Interior em 1864.

A grande sala pode ser definida como um espaço unitário ao qual se agregam livremente elementos secundários. No final do século XIX, as novas tecnologias em ferro e vidro tinham desenvolvido sua própria capacidade iconográfica para expressar noções de progresso ou de ascendência nacional da ciência, como por exemplo na Torre Eiffel, construída para a Exposição de Paris em 1889.¹³

¹¹ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 176-177.

¹² Ibidem, p. 176.

¹³ CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996. p. 22.

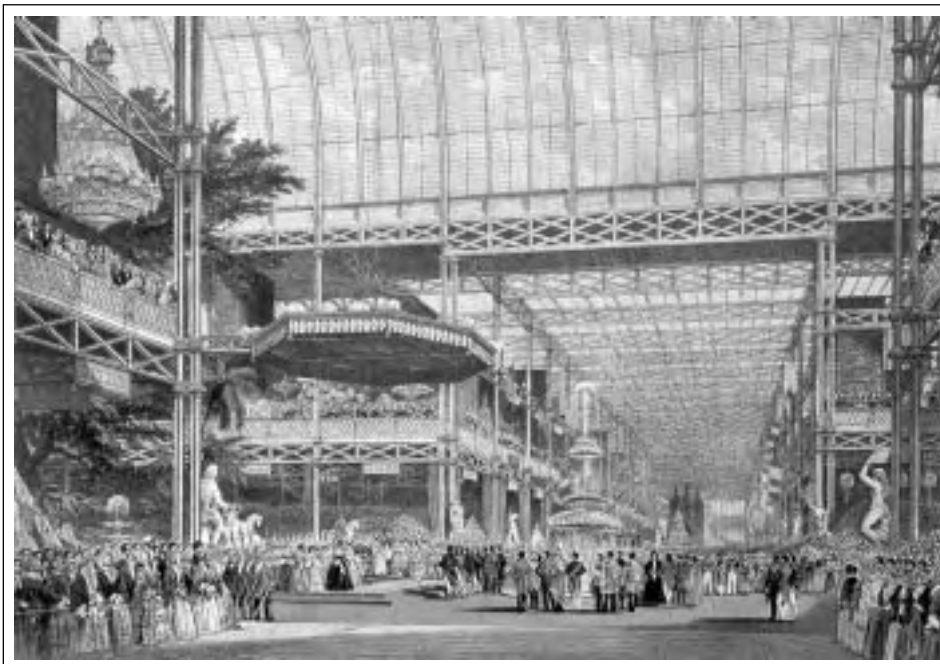


Fig. 49. Joseph Paxton, Cristal Palace, Londres, 1851. Dickinsons. Interior da sala de exposições.

Os engenheiros usaram ferro fundido e forjado nas construções de pontes, estufas, estações de trem, mercados e estruturas para exposições. Nesses tipos de construções, foi possível desenvolver métodos pragmáticos e analíticos com pouca interferência da ideologia arquitetônica. A divisão do trabalho e a padronização das ferramentas e dos materiais tornaram-se parte essencial do conceito do projeto, e a esses procedimentos se associaram métodos de desenho empírico-matemáticos usados para produzir formas de novas transparências e dinamismo.¹⁴ Os elementos construtivos metálicos e as grandes estruturas e coberturas em ferro e vidro, completamente estranhos às formas e proporções características dos estilos e ordens arquitetônicas, foram uma expressão típica da arquitetura de engenharia do século XIX.

Esse tipo de construção, no entender de Sigfried Giedion, apresentou soluções aos grandes problemas arquitetônicos do século. As necessidades criadas pelos múltiplos meios de comunicação e pela indústria em processo de crescimento levaram a edificações que foram concebidas com a função de organizar a distribuição de grandes quantidades de mercadorias, sem pretensão artística.¹⁵

¹⁴ COLQUHOUN Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*. 3. ed. Cambridge: MIT, 1994. p. 69.

¹⁵ GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. 4. ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. p. 234.

Nesse sentido, Peter Collins percebeu que a dicotomia entre a arquitetura como ciência e a arquitetura como arte foi agravada pela revolução industrial. Como resultado, mesmo que a Antiguidade continuasse inspirando a arquitetura, à medida que a tecnologia construtiva se tornava mais complexa a influência do historicismo foi se tornando cada vez menor.¹⁶ Com as inovações tecnológicas e a transformação dos antigos modos de vida, a variedade na composição arquitetônica alcançou nova importância. A padronização que caracterizava a doutrina clássica foi substituída pela diversidade de elementos de arquitetura,¹⁷ onde inclusive os novos programas edilícios representaram propósitos para encontrar valores "autênticos e originais".¹⁸

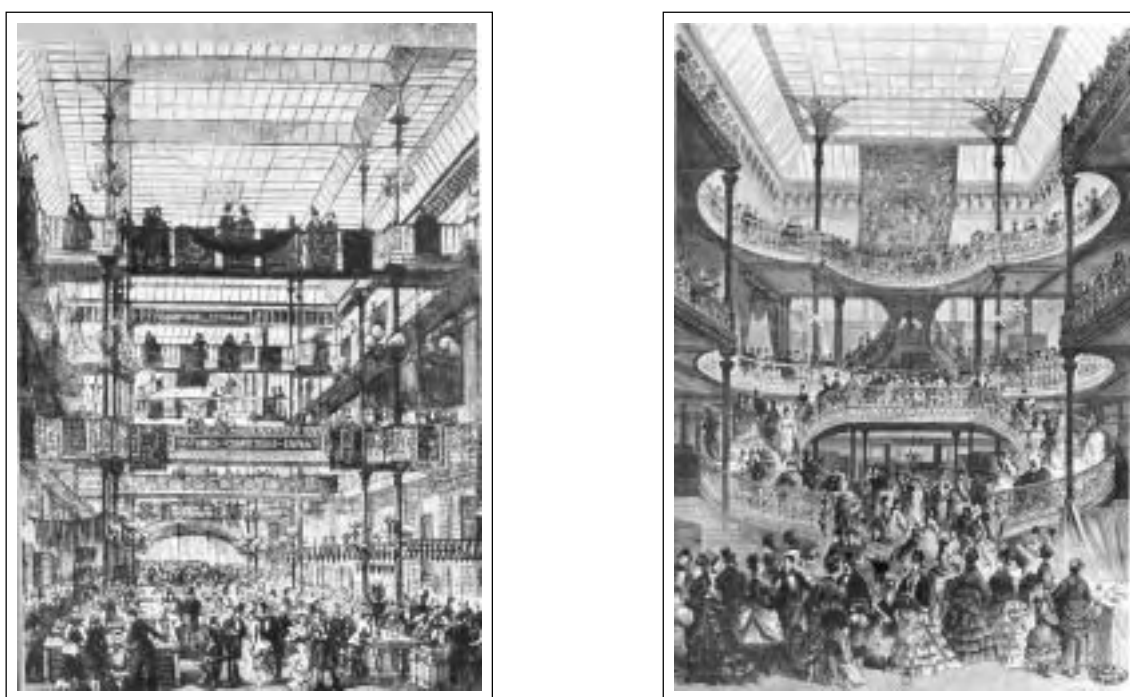


Fig. 50. Louis Charles Boileau e Gustave Eiffel. *Magasin Au Bon Marché*, 1873-1889. Perspectivas internas: O grande espaço do magazine e A grande escadaria com cobertura em vidro.

Com isso, no século XIX os arquitetos se dedicaram aos motivos conhecidos na tentativa de concretizar novos significados, capazes de substituir as formas simbólicas tradicionais. Para Christian Norberg-Schulz, "a revolução social e a industrial confirmaram a decadência do mundo antigo, mas sem criar uma nova ordem que pudesse satisfazer a necessidade humana de uma base existencial".¹⁹

¹⁶ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 93.

¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 171.

¹⁹ *Ibidem*, p. 170, 186.



Fig. 51. L. C. Boileau e g. Eiffel. A arquitetura *aranhosa* das vidraças do *Bon Marche*.

O ecletismo então propôs a conciliação entre os estilos, tornando-se um veículo estético eficiente para a assimilação das importantes inovações tecnológicas do período. Desse modo, em projetos realizados com as novas técnicas, coexistiram tipologias antigas e modernas, de tendências oriundas do passado e outras futuristas, da *École Polytechnique* e da *École des Beaux-Arts*, de engenheiros e de arquitetos. Por essas dicotomias, Renato De Fusco considera a totalidade da realidade tecnológica da arquitetura, desde final do século XVIII e todo o século XIX, como um fenômeno que ele enquadra na expressão "Ecletismo Historicista".²⁰

²⁰ DE FUSCO, op. cit., p. 30.

5.2 ESPÍRITO ECLÉTICO E ARQUITETURA HISTORICISTA

A palavra "historicista" está sujeita a tantas interpretações que é necessário dar claramente o sentido no qual estou usando aqui. Em história da arquitetura, Nikolaus Pevsner, por exemplo, usa a palavra "historicismo" como sinônimo de ecletismo. Em minha opinião isto não está sendo usado apropriadamente. Ela separa duas noções que são diferentes aspectos do mesmo tipo de pensamento: ecletismo e o conceito de *Zeitgeist* [espírito do tempo]. Ecletismo é o resultado da relatividade histórica. Assim que se acredita que códigos estéticos são o produto de fases específicas da história, eles tornam-se dispostos perante nós como se fossem. Nós não precisamos imitá-los e, na realidade, nós não deveríamos fazê-lo assim considerando que acreditamos que sua necessidade está ligada a seu próprio período. Mas eles podem ser usados, porque eles têm sido estudados em e para si mesmos, como muitas linguagens equivalentes. No período clássico, aprendia-se Latim e Grego porque elas eram próximas da linguagem normativa que se estava tentando reconstituir. No século dezenove, aprendia-se Sânscrito porque Sânscrito era simplesmente uma outra versão de um grupo mais geral de linguagens, nenhuma delas tinha prioridade normativa sobre a outra. Uma cultura que não estava mais instintivamente limitada a um tipo de linguagem arquitetônica, mas que ainda faltava um método para se desenvolver, estaria prestes a usar a sua recém descoberta erudição histórica para procurar modelos na tradição histórica. Criação é impossível num vazio intelectual. Até que a reação a todos os modelos existentes alcançasse uma certa intensidade - até que estes modelos tivessem sido esgotados de todo significado - estava de acordo com a tradição artística reverter para modelos existentes. De certa forma os estilos do passado que o século dezenove utilizou eram seus próprios estilos; a diacronia do conhecimento tornou-se a sincronia da "minha linguagem". O mesmo processo tinha, depois de tudo, ainda que por diferentes razões, ocorrido no século quinze quando a arquitetura retornou ao modelo clássico e dele se apropriou e quando, na linguagem também, as palavras Latinas foram introduzidas no vocabulário literário. O ecletismo do século dezenove não foi um acontecimento único na cultura Européia. O que foram únicos foram os inícios de descrença no passado cujo estudo do passado gerou.²¹

²¹ COLQUHOUN, op. cit., 1995, p. 134. "The Word 'historicism' is subject to so many interpretations that it is necessary to state clearly the sense in which I am using it here. In architectural history, Nikolaus Pevsner, for example, uses the word 'historicism' as synonymous with eclecticism. In my opinion this is misleading. It separates two notions which are different aspects of the same type of thought: eclecticism and the concept of the *Zeitgeist*. Eclecticism is the result of historical relativity. As soon as it is believed that aesthetic codes are the product of particular phases of history, they become laid out before us, as it were. We do not need to imitate them, and indeed we should not do so since we believe that their necessity is tied to their own period. But they can be used, because they have been studied in and for themselves, as so many equivalent languages. In the classical period one learned Latin and Greek because these were close to the normative language which one was trying to reconstitute. In the nineteenth century one learned Sanskrit because Sanskrit was simply another version of a more general group of languages, none of which had normative priority over another. A culture that was no longer instinctively limited to one type of architectural language, but still lacked a method for developing its own, would be bound to use its new-found historical erudition to search for models in the historical tradition. Creation is impossible in an intellectual void. Until the revulsion from all the existing models reached a certain intensity – until these models had been exhausted of all meaning – it was in accord with artistic tradition to revert to existing models. In a sense the past styles that the nineteenth century used were its own styles; the diachrony of knowledge had become the synchrony of 'my language'. The same process had, after all, though for different reasons, occurred in fifteenth century, when architecture went back to the classical model and made it its own and when, in language too, Latin words were introduced into the literary vocabulary. The eclecticism of the nineteenth century was not a unique event in European culture. What were unique were the beginnings of disbelief in the past with the study of the past had generated."

O historicismo tem seu lugar no espírito eclético, e pode fazer par com o ecletismo, porque ambos fazem referência à história e a utilizam. Essas duas atitudes, ecletismo e historicismo, situaram-se num momento da história da arquitetura em que não existia mais uma doutrina arquitetônica reconhecida. Enquanto o historicismo inscreveu a arquitetura moderna em um estilo antigo, o ecletismo trabalhou sobre as referências históricas buscando inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos. O historicismo foi à busca na história de um vocabulário arquitetônico capaz de expressar uma ideologia, e designou a atitude que consiste em mencionar a história em seu benefício:²²

[O historicismo] consiste em reconstituir, em uma síntese sempre aproximativa, os elementos diversos de um conjunto de obras que, através da história, foram objeto de uma classificação estilística, até aplicar essa reconstituição a um edifício moderno e a lhe atribuir assim o sentido, os valores ou as significações desse estilo. O historicismo construiu representações da história para sustentar representações sociais ligadas a projetos políticos e culturais.²³

Peter Collins distingue o historicismo do século XIX dos renascimentos precedentes que, no IX e XV séculos, tentaram ressuscitar as formas da arquitetura romana como as únicas expressões aceitáveis de um conjunto incontestável de princípios arquiteturais. Os teóricos do século XIX não se entenderam sobre a definição dos princípios fundamentais desse historicismo e ainda menos sobre as formas que poderiam melhor expressar um princípio particular:

Antes de 1750 a arquitetura tratava de construir de acordo com princípios estabelecidos, enquanto que a imaginação e o sentido artístico do arquiteto somente podiam ser exercitados dentro dos limites de certas regras conhecidas. [...] O específico do historicismo do século XIX, comparado com os renascimentos anteriores é que reviveu vários tipos de arquitetura ao mesmo tempo, sem que nenhuma tivesse autoridade suficiente para desbancar suas rivais ou para superar a arquitetura que se havia construído anteriormente.²⁴



Fig. 52. Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum, Berlim, 1824.

²² ÉPRON, op. cit., p. 12, 142.

²³ Ibidem, p. 12.

²⁴ COLLINS, op. cit., p. 57.

Além de uma democratização da crítica artística e da informação propiciada pela rápida expansão da imprensa, isso se devia a uma nova atitude em relação à história. Edson Mahfuz percebe que "À medida que a historiografia e a noção concomitante de relatividade passa a um primeiro plano no século XVIII, *imitar a antigüidade* é expandido para abranger não só a arquitetura greco-romana mas todas as arquiteturas, até se tornar *imitar a história*, no século XIX." ²⁵ O conhecimento dos estilos históricos levou a várias ditaduras estilísticas temporárias, nenhuma com a convicção ou a autoridade de seu predecessor, chegando ao ponto em que um *revival* de um protótipo grego, renascentista, egípcio ou gótico poderia parecer igualmente viável na formulação de um estilo.²⁶



Fig. 53. George Gilbert Scott, Projeto para *Foreign Office*, Londres, 1856.

De acordo com Alan Colquhoun,²⁷ a escolha de um estilo estava baseada em sua habilidade para representar idéias filosóficas, políticas ou religiosas. Ao imitar o estilo escolhido, esperava-se também reproduzir suas supostas excelências e virtudes morais. Desse modo, torna-se importante esclarecer que o conceito de imitação usado como método de composições ecléticas tem origem aristotélica, que conforme Edson Mahfuz significa abordagens mais livres:

[...] o existente não é copiado fielmente, mas é interpretado e adaptado. O fato de que os modelos são transpostos no tempo e no espaço significa que sempre há diferenças contextuais, e só este fato já impossibilita a cópia literal de modelos. Ou seja, não há tal coisa como uma cópia perfeita; todo uso de modelos acarreta necessariamente algum grau de invenção para adaptá-los à novas circunstâncias.²⁸

²⁵ MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a Razão Compositiva*. Viçosa, MG: UFV/AP, 1995. p. 86.

²⁶ CURTIS, op. cit., p. 21.

²⁷ COLQUHOUN, op. cit., 1995, p. 72.

²⁸ MAHFUZ, op. cit., p. 86-87.



Fig. 54. Leo von Klenze. Pinacoteca, Munique, 1826.

Mas o uso aberto de modelos passados na gênese das formas estava relacionado com uma visão tradicional de projeto e não com a noção de uma arquitetura moderna. William Curtis assinala que no revivalismo, algumas versões dos estilos históricos eram consideradas como superiores às outras, parcialmente por razões estéticas, mas também porque alguns períodos históricos eram vistos como culturalmente superiores a outros.²⁹ "O raciocínio por trás do *revival* de um estilo através da imitação de prédios inteiros é afirmar a validade e superioridade desse estilo em relação ao contexto contemporâneo."³⁰

Nesse sentido, Giedion considera que o século XIX utilizou o passado como uma fuga do presente, "disfarçando-se com as formas de épocas transcorridas".³¹ Isso porque essa manipulação das referências históricas, no sentido de invocar conexões entre a condição cultural corrente e os anos dourados passados, incorria na grande probabilidade de copiar o externo sem reproduzir as qualidades centrais dos exemplares de referência. Além disso, se um conjunto de formas tinha sido adequada para um contexto não o era necessariamente para outro.³²

Essa atitude em relação ao passado implicou diversos tipos de historicismo: primeiro o dos idealistas, que acreditavam que somente voltando a um período particular da história se poderia criar a arquitetura contemporânea; depois, os cínicos e os indiferentes, que sustentavam que todos os estilos tinham o mesmo valor e que era uma ilusão a idéia de tradição ou integridade estilística. Collins salienta que esses arquitetos utilizavam livremente os estilos arquitetônicos, em função dos desejos dos

²⁹ CURTIS, op. cit., p. 24.

³⁰ MAHFUZ, op. cit., p. 89.

³¹ GIEDION, op. cit., p. XIX.

³² CURTIS, op. cit., p. 24.

clientes ou de características do contexto. Mas "o indiferentismo era, no melhor dos casos, uma manifestação de romantismo e, no pior, era um sistema de ganhar dinheiro dando satisfação aos caprichos dos clientes".³³ A maioria dos teóricos durante os últimos séculos manifestou oposição a essa atitude.

Muitas vezes os arquitetos se limitavam a copiar motivos superficiais, sem entender o caráter fundamental que expressavam, e a derivação de todas as formas de modelos do passado levou a uma degeneração da capacidade para criar uma articulação unitária. A maior parte dos edifícios públicos da segunda metade do século XIX mostra, por isso, uma falta de correspondência entre a disposição geral e os detalhes. Os elementos arquitetônicos e os detalhes se aplicam sem uma relação convincente com o interior, e se torna difícil, quando não impossível, distinguir entre as partes principais e as partes secundárias. Nos edifícios "retóricos" resultantes, o mesmo valor é dado a todas as partes e, em consequência, os meios empregados contrastam entre si em vez de constituir uma mensagem coerente.³⁴

Norberg-Schulz considera que, em muitos casos, os estilos históricos não eram mais que uma "máscara" que se limitava a cobrir a estrutura real do edifício.³⁵ Collins destaca que nesse período os arquitetos mais submissos aceitaram o estilo simplesmente como um vestido que o cliente queria para seu edifício. Muitos arquitetos não estavam interessados nas implicações éticas da eleição arbitrária de um estilo, consideravam esse assunto com indiferença, ocupados com seus trabalhos.³⁶

Entretanto, a história da arquitetura podia ser pensada menos como uma seqüência de estilos do que como uma série de transformações de tipos básicos que, no entender de Curtis, surgiram de alguns poucos elementos arquetípicos e de configurações. De acordo com essa visão, vários estilos e períodos poderiam se encontrar sobre o mesmo padrão tipológico e dividir uma raiz em comum. A noção do tipo foi herdada por Gottfried Semper que, em meados do século XIX, influenciado pelas teorias evolucionistas de Lamarck e Darwin, ligou a noção de tipo com a idéia de espécies naturais. No entender de Semper, o arquiteto do século XIX, confrontado pelo modo de vida de seu novo tempo e pela necessidade de dar uma forma apropriada aos novos tipos edilícios, deveria acreditar nas recombinações genéticas de tipos antigos.³⁷

Para Solá-Morales tratava-se de uma historiografia sem tempo, uma concepção de arquitetura forjada sobre a história muitas vezes carente de seu sentido histórico. Ele salientou que uma utilização de materiais históricos, feita nos métodos

³³ COLLINS, op. cit., p. 117.

³⁴ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 177-178.

³⁵ Ibidem, p. 171.

³⁶ COLLINS, op. cit., p. 65.

³⁷ CURTIS, op. cit., p. 29.

das ciências naturais, iria resultar na ausência de uma concepção que entendesse a historicidade interna dos produtos arquitetônicos.³⁸



Fig. 55. E. Renaud. Imóvel da *place Saint-Georges*, Paris.

Essa esperança de fundir precedentes apresentava tanto os dilemas como as oportunidades proporcionadas pelo desenvolvimento de uma linguagem baseada na variedade de estilos. Criar novas combinações através de procedências diversas permitiu edificações bizarras com misturas superficiais de elementos e sem uma integração subjacente. Viollet-le-Duc no *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, denunciou um mau ecletismo, que chamou de ecletismo "vago":

Compreenderá-se que é difícil para um arquiteto que, para expressar seu pensamento, vai emprestar das fontes mais diversas para cumprir o programa. Nós reconhecemos de bom grado que muitos dos arquitetos, dos nossos dias, não admitem a lei da unidade, que eles negam a autoridade e preconizam uma espécie vaga de ecletismo, permitindo ao pensamento do artista ir buscar no passado, ao norte, no meio dia, as expressões próprias para dar uma forma a esse pensamento. Esses artistas afirmam que, desse monte de documentos, aparecerá a arquitetura do futuro. Talvez, mas esperando, a do presente freqüentemente não expressa mais que a desordem e a confusão nas idéias.³⁹

³⁸ SOLÀ-MORALES, Ignasi. De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts. *Arquitectura*, Madrid, n. 243, p. 63, jul./ago. 1984.

³⁹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, apud ÉPRON, op. cit., p. 175.

No entender de Leniaud, nenhum período da história teria ressentido tão dolorosamente sua incapacidade criativa, a questão do estilo era uma obsessão. Os arquitetos então se refugiaram "em uma cultura histórica cada dia mais precisa e mais desenvolvida no tempo e no espaço. Lá se encontra o que reunir, em composições adaptadas aos meios, às necessidades e aos clientes".⁴⁰

Como resultado, o pluralismo de estilos do século XIX apresentou sua porção de obras de arte que não eram categorizáveis por sua estilística uniforme ou por sua fidelidade a uma época histórica particular.⁴¹ Épron afirma que ninguém conseguiu fixar a lista dos elementos que compõem o ecletismo, não havia códigos nem regras positivas para lhe estabelecer a ordem.⁴² Essa compreensão identifica o espírito eclético, desde a reprodução dos todos estilísticos até o arranjo livre de partes, reproduzidas, reinterpretadas ou inventadas de acordo com leis geradas no interior da própria obra. O arquiteto podia então se entregar a todas as combinações possíveis e a todas as composições imagináveis para responder às demandas de seus clientes.

Nesse sentido, o ecletismo foi a cultura arquitetônica que refletiu os valores de uma classe burguesa, relativos a um momento histórico de ostentação. No entender de Patetta, essa burguesia ascendente, ansiosa por signos que representassem seu poder em ascensão e seu desejo de modernidade, buscou edificar uma arquitetura de caráter simbólico. Ele interpreta como um único longo período que vai da metade do século XVIII ao início do século XX, o período de consolidação do poder burguês e dos rumos tomados pela civilização industrial, que dava primazia ao conforto, amava o progresso e as melhorias na qualidade de vida, amava as novidades mas que rebaixava a produção artística e arquitetônica em nível da moda e do gosto.⁴³

Com a destruição do conceito clássico de objeto e de seu simbolismo tradicional, Manfredo Tafuri percebe que a "dessacralização" da atividade artística levou à divisão entre história e fazer arquitetônico: de um lado, o valor ideológico assumido pelo recorrer à história; de outro, os novos valores civis assumidos como protagonistas da projeção: "o rompimento com a história passada, a ansiosa orientação para um futuro dominado pela razão, se tornam motivos de uma procura exacerbada de novos códigos lingüísticos".⁴⁴

⁴⁰ LENIAUD, Jean-Michel. Les raisons de l'eclectisme. *L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 312, p. 18, set. 1997.

⁴¹ CURTIS, op. cit., p. 25.

⁴² ÉPRON, op. cit., p. 52.

⁴³ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (Org.). *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p. 13.

⁴⁴ TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1988. p. 48-50.

Nessa busca para distinguir a arquitetura e fazer reconhecer sua qualificação, os arquitetos do ecletismo escolheram meios pragmáticos: não se trancar em nenhuma doutrina mas pesquisar em todas que puderem lhe servir, se colocar sob a proteção da história mas propor à nova sociedade projetos sem nostalgia em relação ao passado, que experimentasse, ao contrário, como o repetiam os manifestos do ecletismo, uma "*fois dans l'avenir*" [confiança no futuro].⁴⁵



Fig. 56. Gottfried Semper. *Opernhaus*. Ópera de Dresden, 1837-1841.

Eles pararam de buscar na Antigüidade as regras absolutas para o presente e o futuro, e continuaram seus estudos históricos, a fim de compilar elementos incorporáveis aos edifícios modernos. Girando em torno das realizações do passado, buscaram "coisas que poderiam ser feitas outra vez, de forma diferente ou em novas combinações".⁴⁶ Summerson considera que a grande preocupação foi com edificações que se reportavam a todos os estilos, de modo que todo o passado se transformou numa única fonte de inspiração. Com isso, qualquer edifício contemporâneo passou a combinar elementos diversos e essencialmente modernos com fragmentos do passado. Collins destaca "a extraordinária humildade dos teóricos da época, que tinham tão clara idéia do inadequado de sua arquitetura",⁴⁷ e considera que a amálgama eclética de todos os estilos foi uma condição necessária para o progresso da arquitetura.

⁴⁵ ÉPRON, op. cit., p. 37.

⁴⁶ SUMMERSON, John. *A Linguagem clássica da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 112.

⁴⁷ COLLINS, op. cit., p. 120.

Diferente do historicismo, o ecletismo trabalhou com as referências históricas no sentido de inventar uma nova arquitetura. Tafuri encontrou a origem do ecletismo em Piranesi e a origem da arquitetura combinatória e anti-histórica em Durand e Dubut, e em Robert Morris. Ele considerou que as duas linhas postulavam a crise do historicismo: a primeira numa autocrítica implacável e autodestrutiva, a segunda ignorando o problema.⁴⁸

O ecletismo constituiu uma atitude especial em relação ao passado, mas é uma palavra que tem sido usada com significados diversos, na maioria com caráter pejorativo. Leniaud destaca que para os historiadores de arte, o Ecletismo permanece uma palavra pejorativa, e até mesmo um tabu, que se prefere mudar de rótulo:

Hoje não existe nenhum estudo sintético, nenhuma tese sobre a questão. A propósito de Leon Vaudoyer, arquiteto da Catedral de Marseille e do Conservatório de Artes e Ofícios, o historiador americano Barry Bergdoll prefere falar de historicismo, mesmo quando os contemporâneos classificam Vaudoyer entre os ecléticos.⁴⁹

Nesse sentido, Luciano Patetta salienta que a crítica evidenciou de tal forma as incertezas e a qualidade mediana da produção arquitetônica do século XIX, que é preciso reconsiderar em parte tais julgamentos para ressaltar as indiscutíveis contribuições da cultura eclética.⁵⁰

O célebre arquiteto Charles Garnier, em 1888, encarregado de fazer o discurso anual pela Academia, também teve a ocasião de criticar um mau ecletismo, que ele chamou de ecletismo internacional: "as mesmas fórmulas banais, os mesmos clichês de composição se espalham em cada nação. [...] Se o progresso continuar dessa maneira, não se verá mais no universo inteiro que uma mesma rua, uma mesma residência, um mesmo alinhamento".⁵¹ Sua comunicação foi uma defesa ao ecletismo.

Apesar dessa época de vasta expansão edilícia fornecer tantas referências novas, era preciso distinguir, apreciar somente as contribuições preciosas. Como em qualquer outro período da história, o artista tinha que provar seu discernimento. Assim, o termo *ecletismo*, mesmo que utilizado como sinônimo de historicismo e de indiferentismo, significou algo mais preciso e mais próximo da definição de autêntica filosofia arquitetônica, dada por Diderot em 1755.⁵²

⁴⁸ TAFURI, op. cit., p. 51.

⁴⁹ LENIAUD, op. cit., p.18.

⁵⁰ PATETTA, op. cit., 1987, p. 16.

⁵¹ GARNIER, Charles, apud ÉPRON, op. cit., p. 171-172.

⁵² Ver citação de Diderot no capítulo "A origem do espírito eclético: século XVIII". COLLINS, op. cit., p. 117.

5.3 POR UM NOVO ESTILO

Os arquitetos imbuídos do espírito do ecletismo tinham clareza de que a imitação de formas antigas não representava seu próprio tempo e procuravam por um novo estilo. Todos concordavam sobre uma questão: o problema era construir para a época, era fazer a arquitetura expressar o seu tempo com um estilo autêntico, diferente dos estilos do passado.⁵³

A verdadeira concepção de uma arquitetura moderna estava relacionada com as novas realidades sociais e tecnológicas, causadas pela industrialização.⁵⁴ Nessa ótica de progresso, a opção do ecletismo foi não romper com a história. Os arquitetos acreditavam que a arquitetura da época seria uma arquitetura de transição, ela deveria estabelecer a ligação entre a arte e o progresso, entre as tradições e os novos valores; e a vontade de conservar um equilíbrio entre esses dois pólos foi uma marca do ecletismo.⁵⁵

Todos estavam de acordo com César Daly, que afirmava que o trabalho do arquiteto devia expressar as necessidades do século: Viollet-le-Duc, Charles Garnier, Julien Guadet, Anatole de Baudot, Jules André, Constant-Dufeux ou Coquart,

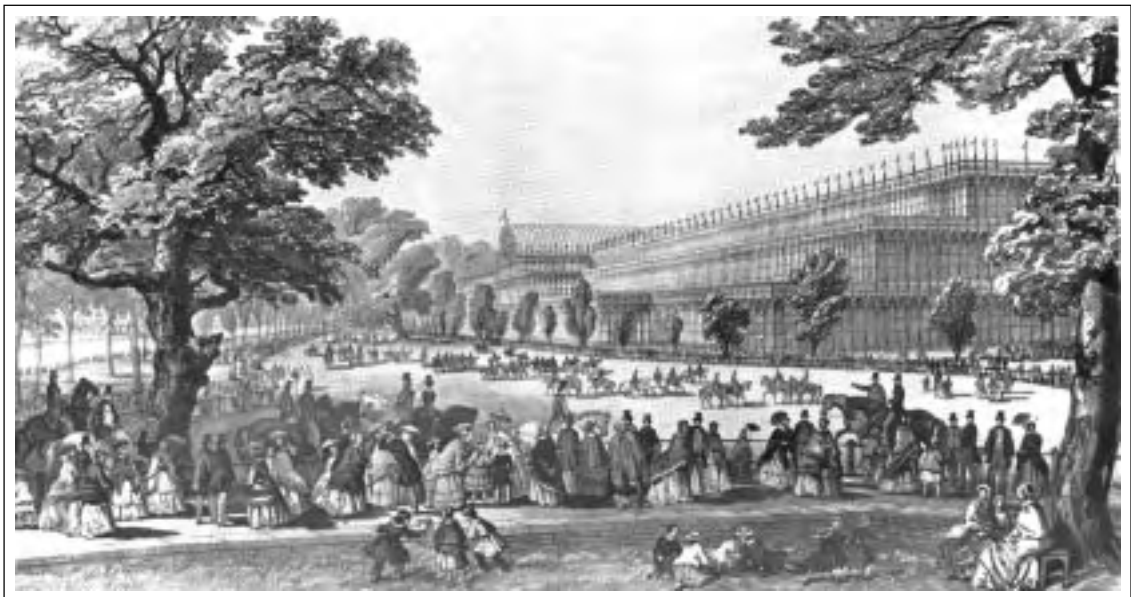


Fig. 57. Tradição e novos valores: Palácio de Cristal segundo uma gravura do século XIX.

⁵³ CURTIS, op. cit., p. 23.

⁵⁴ Ibidem, p. 21.

⁵⁵ ÉPRON, op. cit., p. 171.

eles acreditavam que o século XIX ocuparia um lugar especial na história da civilização, traduzindo uma ruptura, tanto em nível tecnológico, com a eletricidade, o ferro e a máquina a vapor, como em nível político, com o fim das monarquias absolutas.⁵⁶

O debate crítico em busca de uma nova arquitetura adequada às novas exigências e aos novos programas colocou em crise a arquitetura historicista. Nas palavras de Solà-Morales:

Ainda que o historicismo já tenha esse papel de elemento de debate, de aportar alternativas aos códigos estabelecidos, na realidade não será até o momento em que se colocam as novas disponibilidades tecnológicas, saltando por cima dos problemas estilísticos, quando se produzirá a aparição do desejado novo estilo. O ecletismo, na realidade, será uma crença inicial que significa tanto como deixar de acreditar na eficácia direta do estilo e começar a pensar na justificação deste por outros motivos: por sua racionalidade, por sua economia, ou por sua eficácia funcional. A arquitetura da nova metrópole será então eclética. Em um sentido inicial, desde a disponibilidade de qualquer repertório. Em um sentido mais profundo, desde a liberdade de eleição de qualquer solução e de sua possível combinatória. Em último termo, desde a utilização expressiva dos repertórios figurativos inventados a partir daquela cultura natural que são, na realidade, os repertórios históricos.⁵⁷

Dessa maneira, quase todos os arquitetos do período eclético começaram protestando contra a reprodução dos estilos passados, e afirmavam desejar interpretá-los e elaborá-los livremente: "Na prática, a consciência pesada leva-os a jamais se contentar com as imitações que se fazem na época, a procurar novos pontos de partida e novas combinações, pesquisando nos setores menos conhecidos da história da arte."⁵⁸

Certos arquitetos, como Schinkel, demonstraram uma genuína compreensão dos caracteres dos estilos históricos. No século XIX, quando as mesmas formas que haviam sido sempre reservadas para determinados temas foram aplicadas aos novos tipos edifícios, produziu-se uma desvalorização dessas formas. Houve protestos contra o historicismo e, no final do século, a insatisfação se generalizou. Já em 1826 Schinkel, profundamente impressionado pelos novos edifícios industriais que havia visto na Inglaterra, questionava: "Não deveríamos tratar de encontrar nosso próprio estilo?"⁵⁹

⁵⁶ ÉPRON, op. cit., p. 170.

⁵⁷ SOLÀ-MORALES Rubió, Ignasi. *Eclecticism and vanguardia: el caso de la arquitectura moderna en Catalunya*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p. 24.

⁵⁸ BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 124.

⁵⁹ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 171.

Nos anos de 1830 Schinkel entabulou a idéia de expressar a construção sem filtros estilísticos, mas assustou-se com o funcionalismo, pois lhe faltava o histórico e o poético. Ao tratar com o passado, Schinkel tinha clareza de que a imitação de formas antigas era insuficiente.⁶⁰

Os principais talentos arquitetônicos do século XIX, - figuras como Schinkel, Labrouste ou Henri Hobson Richardson – conseguiram sondar os princípios de estilos passados não somente para arremedar os seus efeitos, mas depois traduzi-los em vocabulários autênticos próprios e atingir uma unidade imaginativa prodigiosa em seus resultados. Uma razão para eles ter conseguido fazer isso era que possuíam uma visão intuitiva daquilo que era mais apropriado para o estado social de sua época.⁶¹

O francês César Daly e o alemão Gottfried Semper buscavam uma base teórica para uma possível linguagem para seu próprio tempo, preocupados com a relação entre as questões técnicas e a linguagem arquitetônica do passado. Curtis destaca que Semper buscou uma definição do presente traçando paralelos com o passado, considerando que os tipos básicos poderiam ser reinterpretados. Ele era cético sobre a idéia de abandonar o precedente, mas estava cansado da imitação servil.⁶²

Escrevendo nos anos de 1860 e 1870 o arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc formulou um modelo de história arquitetônica que conectava a expressão da verdade na construção de edificações com a marcha progressiva da história. Viollet-le-Duc estava cada vez mais consciente do impacto de novos materiais como o ferro e o vidro, e percebia que o século XIX tinha que tentar formular seu próprio estilo, encontrando formas apropriadas para essas novas técnicas e para as novas condições sociais e econômicas.⁶³ Em seu *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc insistiu na necessidade de um estilo para o século XIX:

O século XIX está condenado a terminar sem ter possuído uma arquitetura própria? Essa época tão fértil em descobertas, que acusa uma grande potencialidade vital, não transmitirá à posteridade mais que pastiches ou obras híbridas, sem caráter, impossíveis de classificar? [...] Se constrói por tudo e muito; os milhões estão repartidos em centenas nas nossas cidades, e mal se pode constatar algumas tentativas de uma aplicação verdadeira e prática dos consideráveis meios de que dispomos.⁶⁴

⁶⁰ CURTIS, op. cit., p. 24.

⁶¹ Ibidem, p. 25.

⁶² CURTIS, op. cit., p. 24.

⁶³ Idem

⁶⁴ VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Entretiens sur L'Architecture*. Paris: Pierre Mardaga, 1977. 1º Tomo, 10º discurso, p. 450.

De acordo com Jean-Michel Leniaud, a questão do estilo era quase uma obsessão.⁶⁵ Esse era um tema em debate na França, Inglaterra e Alemanha, onde a confusão de todos os tipos de historicismo era entendida como uma degeneração de uma arte que precisava se estabelecer em termos de uma linguagem atualizada. Luciano Patetta nos faz compreender que esta inquietude foi própria de uma época:

Quando os ingleses Thomas Hope, James Fergusson, T. L. Donaldson, C. Gilbert Scott, os franceses César Daly e Eugène Viollet-le-Duc, o alemão Friederich Schinkel, desconcertados pelo aparente "caos" das múltiplas pesquisas estilísticas, pelas contraditórias experiências formais de sua época, pela simultaneidade de vários revivals, perguntavam-se, ansiosos, quando também o século XIX saberia, finalmente, "encontrar o próprio estilo", não percebiam que estavam buscando em uma direção anacrônica e não viam que o século XIX já encontrara "o próprio estilo" e que este era o ecletismo.⁶⁶



Fig. 58. O dilema, sobre estilo, do século XIX: Thomas Cole. *The Dream of the Architect*. 1840.

Para a Academia, o meio natural e legítimo para que a sociedade fosse artisticamente produtiva, era corresponder à própria época, viver com as idéias de seu próprio século, prender-se a todos os elementos apropriados da civilização que poderiam ser encontrados, e "tomar do passado e do presente todos os elementos que pudessem servir para uma finalidade útil".⁶⁷ No entender de Collins, essa era a "doutrina eclética".

⁶⁵ LENIAUD, op. cit., p. 18.

⁶⁶ PATETTA, op. cit., 1987, p. 13.

⁶⁷ COLLINS, op. cit., p. 214.

A oportunidade de criar novas combinações, através da fusão de precedentes de linhagens diversas, foi proporcionada pelo desenvolvimento de uma linguagem baseada nas qualidades da variedade de estilos. Esse ecletismo inspirou as edificações mais ricas do século XIX e levou a obras de denso significado combinando disciplinas clássicas no projeto, clareza estrutural gótica, efeitos românticos e materiais modernos.⁶⁸

Para justificar a referência e o uso que dela era feito, a história foi um pretexto. Em *Éléments et théories*, Guadet apresentou completa ausência de interesse pelo estilo histórico e deu pouca atenção aos detalhes estilísticos, o que não implica que tenha deixado tais elementos de fora. Banham observa que Guadet encarava o estilo como algo aberto à escolha e ao temperamento do projetista individualmente considerado, e que os exemplos citados em seu livro são tirados de todos os estilos e períodos. "Sua atitude é libertária: ele detestava as prescrições e o exclusivismo."⁶⁹ O ecletismo mostrou deliberada desatenção à cronologia na eleição dos elementos tectônicos.⁷⁰

É neste quadro bem pouco limitativo, feitas as contas, que os arquitetos esgotarão, na composição de frontispícios, as receitas aprendidas na Escola de Belas Artes onde o *bric-a-brac* arqueológico teve, durante um século, importância capital. [...] Nesta nobre tarefa, os antigos pensionistas da *Villa Médicis*, os titulares do Grande Prêmio de Roma, revelarão não terem rivais, pois passaram seu tempo em monumentos antigos de lápis em punho.⁷¹

De acordo com Norberg-Schulz, nada há de assombroso no fato de que os arquitetos trataram de unir formas tomadas de diversos estilos. Os estilos representavam um legado cultural de significados possíveis, não sendo lícito condenar *a priori* esse enfoque.⁷² A verdadeira concepção de uma arquitetura moderna implicava a rejeição das imitações superficiais de formas passadas por um retrato mais honesto do mundo contemporâneo. Curtis percebe que o arquiteto precisava de uma linguagem e de um conjunto de convenções através dos quais ele pudesse fazer a leitura dessa situação.⁷³

⁶⁸ CURTIS, op. cit., p. 25.

⁶⁹ BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 25, 33.

⁷⁰ COLLINS, Peter. *Op. Cit.*, p. 103.

⁷¹ GUERRAND, op. cit., p. 329.

⁷² NORBEG-SCHULZ, op. cit., p. 177.

⁷³ CURTIS, op. cit., p. 23.

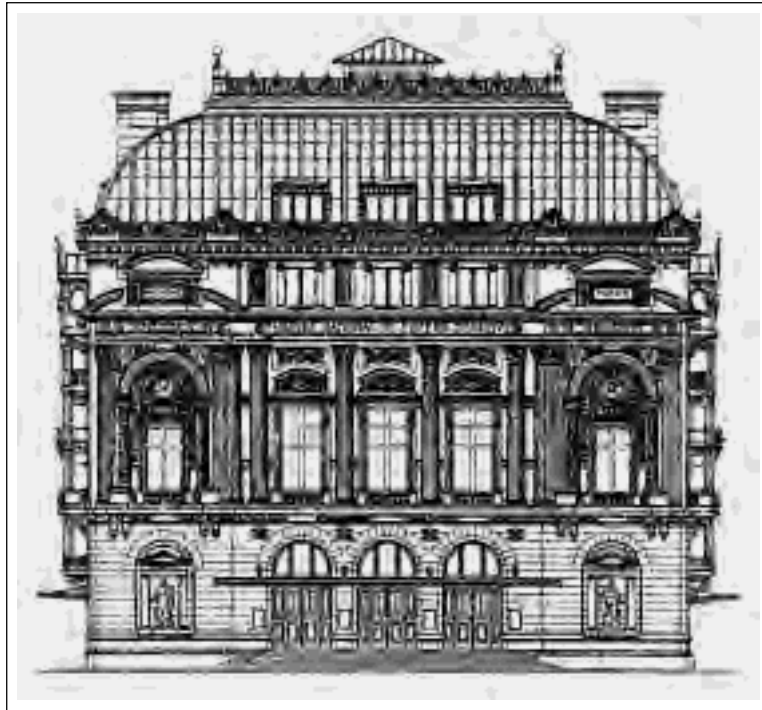


Fig. 59. Paul Blondel. Projeto para *Opéra comique*, 1893.

A dialética entre arte e progresso, ciência e história, tradição e novidade era característica de modernidade, uma espécie de equilíbrio entre forças antagonistas em uma sociedade que rompeu com sua história ao mesmo tempo em que nela se refugiou. "O ecletismo anuncia os 'novos tempos' ao mesmo tempo em que descobre a história", afirmou Épron.⁷⁴ Para essa situação paradoxal, que buscava a conciliação de pontos de vista divergentes e tinha por objetivo resolver suas contradições, o conceito de ecletismo forneceu uma resposta.

⁷⁴ ÉPRON, op. cit., p. 172-173.

6 O ECLETISMO

O Ecletismo é uma démarche, uma atitude do espírito, uma habilidade para a discussão, uma resolução de não submeter sua ação a algum dogma; é uma investigação apaixonada e paciente da verdade através de múltiplas verdades possíveis, uma busca da beleza sem outro guia que os argumentos de uns e de outros em seu propósito, uma exigência, enfim, da utilidade prática de toda ação e de toda escolha. "Le Beau, le Vrai, l'Utile", lema que Constant-Dufeux propôs para a sociedade central dos arquitetos, retoma a fórmula que César Daly utilizou para definir o ecletismo em arquitetura. A própria expressão é retirada de Victor Cousin, o inventor do ecletismo em filosofia.¹

Jean Pierre Épron.

6.1 FILOSOFIA, ECLETISMO E ARQUITETURA. SÉCULO XIX.

Depois do período revolucionário do século XVIII, os arquitetos progressivamente tomaram consciência do papel da arquitetura na nova sociedade e de sua identidade profissional. O ecletismo foi uma resposta à situação institucional e política singular do início do século XIX.

No final do século XVIII, na França, eram os arquitetos do rei, membros da *Académie d'Architecture*, que anunciavam a teoria de arquitetura. A Academia tinha a responsabilidade de ensinar arquitetura, de formar os homens capazes de renovar e de colocar a construção na sua ordem. O Ecletismo começou quando essa ordem se desfez. Depois da Revolução Francesa não havia mais a Academia para garantir a autoridade da teoria, não havia mais a proteção do poder sobre o corpo de acadêmicos, e não havia mais acadêmicos para anunciar uma arquitetura conforme as vontades do rei. No início do século XIX, a arquitetura não era mais produto de uma teoria traduzida de Vitruvio.²

¹ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 11.

² *Ibidem*, p. 13-14.

Os arquitetos buscaram o termo *eclétismo* na filosofia. Jean-Pierre Épron observa que eles se encontravam na mesma situação que os filósofos, "a teoria era impossível, assim como era impossível o projeto filosófico de anunciar as regras do mundo". Ele afirma:

O eclétismo aparece assim, no momento em que o arquiteto, órfão de uma instituição, privado de uma teoria e de agora em diante desprovido da proteção do poder político, começa a existir como personagem singular, dedicado a uma atividade específica, encarregado de expressar o projeto de uma sociedade em um momento onde se evidencia a liberdade de se discutir. O eclétismo é o meio que ele escolheu para participar do debate e afirmar sua existência. A história do eclétismo em arquitetura no século XIX se confunde assim com a dos arquitetos.³

O conceito de eclétismo estava associado a duas diretrizes filosóficas: a primeira se refere a Potamon de Alexandria na Antiguidade grega, século II a.C., que propunha construir um novo ponto de vista conciliando idéias de escolas aparentemente opostas, como a platônica e a aristotélica;⁴ a segunda se refere ao século XIX, quando o mesmo princípio foi retomado por Victor Cousin.

Peter Collins observa que as primeiras notas em favor de uma arquitetura eclética apareceram nos artigos publicados na França sob a influência do filósofo Victor Cousin: "Suas conferências na *Sorbonne* sobre 'A Verdade, a Beleza e Deus' tiveram grande ressonância em Paris ainda antes de serem publicados em forma de livro".⁵

Victor Cousin (1792-1867), fundador da história da filosofia na França, expôs de 1815 a 1820, em seu curso na *École Normale Supérieure* de Paris, a posição do eclétismo.⁶ Fundador da escola eclética, opôs um pensamento de escolha, de reunião, de adição, ao antigo pensamento dedutivo.⁷ Ele utilizou a noção de eclétismo para significar um sistema de pontos de vista diversos, tomados de outros vários sistemas. Assim como a atitude do liberalismo, de governar com a opinião, o eclétismo implicava discutir toda proposição, negociar toda reforma e praticar uma política de conciliação. O fundamento ideológico do eclétismo provinha do reformismo social, proposto pelos teóricos liberais com os quais Cousin tinha ligação. Em razão de

³ ÉPRON, op. cit., p. 15-16.

⁴ BELLO, Helton. *O eclétismo e a imagem da cidade: caso Porto Alegre*. 1997. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 20.

⁵ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 119.

⁶ ÉPRON, op. cit., p. 15.

⁷ LENIAUD, Jean-Michel. Les raisons de l'eclétisme. *L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 312, p. 18, set. 1997.

sua oposição ao regime, Cousin foi suspenso da *École*, sendo autorizado a retomar seu curso em 1828.⁸



Fig. 60. Paul Nénot, Homenagem a Victor Cousin, 1890.
Porte sous la cour intérieure, de l'ancienne Sorbonne.

Padovani e Castanhola salientam a extraordinária influência que Victor Cousin exerceu sobre a filosofia francesa da primeira metade do século XIX, quando suas idéias filosóficas foram expostas principalmente nas obras *Du vrai, du beau et du bien* ["O verdadeiro, o belo e o bem"] (1837) e *Histoire de la philosophie* ["História da filosofia"] (1841).⁹ Eles entendem que, para Cousin, a importância da História da Filosofia se relacionava à compreensão dos vários sistemas filosóficos opostos entre si como verdades incompletas, que era preciso harmonizar no que eles tinham de verdadeiro: "É mister escolher o que há de verdadeiro em cada sistema, deixando de lado o erro que cada sistema também encerra, e construir uma filosofia integral – o *eclétismo* – concebido como a união sincrética dos elementos tirados das escolas mais antagônicas."¹⁰

⁸ ÉPRON, op. cit., p. 195-196.

⁹ PADOVANI, Humberto; CASTAGNOLA, Luís. *História da filosofia*. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967. p. 408.

¹⁰ PADOVANI; CASTAGNOLA, op. cit., p. 425.

A noção de ecletismo se tornou familiar na França a partir de 1830. De acordo com Collins, os ecléticos consideravam que ninguém deveria aceitar a legalidade de um único sistema filosófico ou arquitetônico, negando a validade de todos os demais.¹¹ Cada um deveria decidir, de modo racional e independente, quais formulações filosóficas ou arquitetônicas do passado seriam adequadas aos problemas do presente para serem adotadas e valorizadas em qualquer contexto:

Para Victor Cousin, [...] o ecletismo não era uma tentativa de criar um sistema novo, mas o resultado inevitável de uma época historicista, do estudo da história da filosofia em que se observa que um número de afirmações transcendentais em diversos períodos históricos, não somente eram válidas naquele contexto mas poderiam reunir-se em um novo corpo doutrinal que formava um sistema de pensamento.¹²

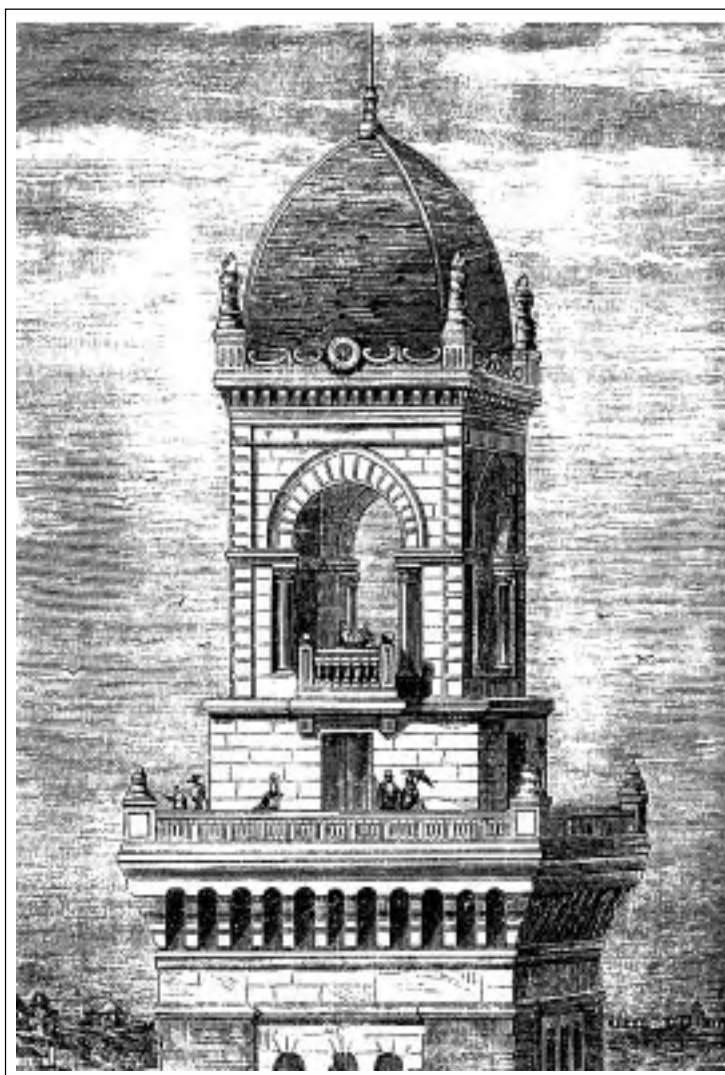


Fig. 61. *Campanile d'un minaret du Trocadéro*. Exposição Universal 1878. Gravura de Davioud, extraída de *L'Exposition 1889 chez soi*.

¹¹ COLLINS, op. cit., p. 117-118.

¹² Idem.

A teoria de Cousin foi publicada com o título *Du vrai, du bien, du beau*, em 1858.¹³ O lema adotado pela Sociedade Central dos Arquitetos Franceses, desde sua criação em 1840, "*Le beau, le vrai, l'utile*" [beleza, verdade, utilidade], no entender de Épron "expressa o programa do ecletismo: a busca, através de todos os sistemas que foram propostos na história para dizer a verdade do mundo e dos elementos úteis para o presente".¹⁴ Esse *slogan*, Beleza, Verdade, Utilidade, adotado pelos racionalistas franceses, também refletia o título da obra de Cousin.

Nesse sentido, Collins destaca um artigo publicado na revista *The Builder* que propunha uma solução que era a doutrina eclética, mas que não advertia sobre a impossibilidade da criação de um estilo original a partir da combinação de elementos tectônicos criados em épocas distintas:

Partindo da base de que os fins e objetivos de um edifício sejam dados, resulta possível a criação de um estilo original, característico da época, a partir da investigação de todos os estilos arquitetônicos e adaptando todas as belas características para que não se anulem mutuamente e sirvam às exigências do edifício.¹⁵

Collins destaca também que o mesmo ponto de vista se expressou no discurso lido por T. L. Donaldson em 1842, ao ingressar como professor de arquitetura na *University College* de Londres: "Estamos vagando por um labirinto experimental e tentando sintetizar certas características deste ou daquele estilo, período ou lugar, a fim de obter um todo homogêneo com um caráter distintivo próprio, com o propósito de desenvolvê-lo para criar um estilo novo e peculiar".¹⁶

O ecletismo se impôs como meio de superar os problemas conflitantes dos estilos, segundo Collins, a partir da publicação das conferências de Cousin. A *Revue Générale de l'Architecture* publicou um artigo, que mais tarde apareceu traduzido ao inglês em *The Builder*, onde afirmava que "é possível que o ecletismo não crie uma nova arte, mas pelo menos pode ser útil para a transição do historicismo à arquitetura do futuro".¹⁷

¹³ Há divergências nas informações referentes a essa obra de Victor Cousin: na grafia do título: *Du vrai, du beau et du bien* em Padovani Castagnola, op. cit., p. 408; *Du vrai, du bien, du beau* em Épron, op. cit., p. 15.; *La verdad, la belleza y Dios* em Collins, op. cit., p. 118; no ano de publicação: de acordo com Collins, op. cit., 118 foi em 1853; conforme Épron, op. cit., p. 15, foi em 1858.

¹⁴ ÉPRON, op. cit., p. 15.

¹⁵ COLLINS, op. cit., p. 119.

¹⁶ DONALDSON, T.L., apud COLLINS, op. cit., p. 119.

¹⁷ COLLINS, op. cit., p. 119.

6.2 INÍCIO DO ECLETISMO EM ARQUITETURA

O início do ecletismo em arquitetura é marcado pela revolução de julho de 1830 na França. O ecletismo estava ligado ao liberalismo e correspondeu à emergência, entre os arquitetos, de uma nova maneira de pensar a arquitetura. Nas palavras de Épron:

O ecletismo é pragmático, concreto, eficaz, moderno. Ele caracteriza essa *démarche* dos arquitetos do século XIX que, depois da monarquia de Julho na França (1830-1848) até o final do século e praticamente até a Guerra de 1914, perseguem um vasto debate sobre a técnica, a história e a sociedade. Seus argumentos, freqüentemente aproximativos, às vezes contraditórios ou especiosos, servem para justificar a arquitetura de seu tempo, 1830-1914, momento do ecletismo em arquitetura ou, de preferência, período que, entre tantos outros na história da arquitetura, é caracterizado por essa *démarche* dos construtores curiosos, pouco preocupados com dogmas e audaciosos na transgressão de regras.¹⁸

Os primeiros arquitetos ecléticos, os quatro amigos fundadores da *démarche*¹⁹ eclética: Labrouste, Leon Vaudoyer, Duban e Duc estavam próximos dos intelectuais e artistas que formavam um verdadeiro movimento de oposição à Restauração da Monarquia na França. Félix Duban (1797-1870), o mais velho, foi aluno de Debret e *Grand Prix de Rome* em 1823; Henri Labrouste (1801-1875), aluno de A.L.T. Vaudoyer, adquiriu o título no ano seguinte, enquanto que Louis Duc (1802-1879), aluno de Chatillon, o obteve em 1825 e Leon Vaudoyer (1803-1872), aluno de seu pai, venceu o *Grand Prix* em 1826. Eles estiveram juntos na *Villa Médicis*, a Academia Francesa em Roma, durante alguns meses.²⁰

A importância desses quatro arquitetos era reconhecida pelos alunos da *École* que os chamavam de "os quatro grandes": *Duban le Pompéien, Labrouste l'Etrusque, Duc le Grec, e Vaudoyeur le Romain*. Tal é o programa do ecletismo... Mas isso não estará completo se não juntarmos a essa lista o nome de Viollet-le-Duc.²¹

¹⁸ ÉPRON, op. cit., p. 11-12. De acordo com ÉPRON, op. cit., p. 192-193, o ecletismo foi uma reação contra o significado dado ao Neoclassicismo durante a Revolução Francesa. Ele recusou tanto a política da restauração da monarquia absoluta como as desordens da Revolução Francesa, inscrevendo-se no movimento liberal que se constituiu progressivamente desde o final do Império e ascendeu ao poder com a monarquia de julho de 1830, na França.

¹⁹ *Démarche* – maneira de conduzir um raciocínio, método, procedimento.

²⁰ MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Architettura ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 26; em ÉPRON, op. cit., p. 192; VAN ZANTEN, David. Architectural polychromy: life in architecture. In MIDDLETON, Robin (Org.). *The beaux-arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge: MIT Press, 1982. p. 198.

²¹ ÉPRON, op. cit., p. 200.

A geração de arquitetos fundadores do ecletismo inclui Duc, Duban, Gilbert, Hittorff, Labrouste, Vaudoyeur, Viollet-le-Duc. Eles estavam ligados ao ideal de liberdade comum a todos os liberalismos, não podiam dar seu aval nem a uma rígida doutrina nem a uma instituição. Os arquitetos reivindicavam uma liberdade da arte que surgia desse mesmo projeto político: a liberdade do artista se opunha ao despotismo da atitude acadêmica.²²

Jacques-Émile Narcisse Gilbert (1795-1874) estudou na *École des Beaux-Arts* onde obteve o 2º *Prix de Rome* em 1820 e 1º *Grand Prix* em 1822, além de ter sido um brilhante aluno de Durand na *École Polytechnique*.²³ Grande amigo de Labrouste,²⁴ contribuiu com uma séria tentativa de introduzir na arquitetura novos conteúdos, recuperando ideais humanitários e sociais. Sua obra e seu ensino refletiram os ideais de Durand e Rondelet. Outro arquiteto que buscou uma renovação na arquitetura francesa da época foi Jacques Ignace Hittorff (1792-1870) que junto com Gilbert preparou terreno para os arquitetos reformadores de meados do século XIX.²⁵ Viollet-le-Duc, o principal expoente do racionalismo, grande apreciador de Labrouste, expôs suas teorias sobre a autenticidade na arquitetura.²⁶

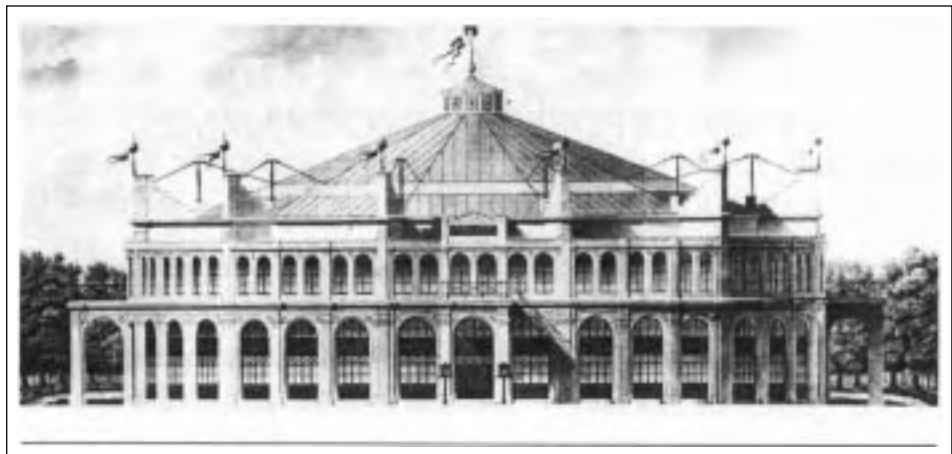


Fig. 62. Jacques Ignace Hittorff. *Rotonde, Le Panorama*, Paris, 1838. Primeiro edifício público construído com os princípios de ponte suspensa.

O ecletismo em arquitetura nasceu com essa geração de arquitetos que foram chamados de militantes da arquitetura. Em 1830, os alunos da *École des Beaux-Arts* solicitaram a Henri Labrouste que aceitasse a direção de um novo atelier. Sua *démarche* estava em acordo com o projeto político que recusava ao mesmo tempo a

²² ÉPRON, op. cit., p. 210.

²³ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27.

²⁴ COLLINS, op. cit., p. 196.

²⁵ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 26.

²⁶ PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981. p. 16.

Restauração e a Revolução, buscando soluções de compromisso entre a tradição e a modernidade.²⁷

Em 1829, a propósito do envio de Roma feito por Labrouste sobre o templo de Paestum, iniciou-se uma polêmica entre a classe de *Beaux-Arts* da *Académie* governada por Quatremère de Quincy e o novo diretor da *Villa Médicis*, Horace Vernet,²⁸ membro da *Académie* desde 1826. Além de um debate sobre a policromia dos templos gregos, conforme apresentou Labrouste, a polêmica representava a oposição de dois partidos: os fiéis à Monarquia e os que desejavam uma reforma liberal. Épron salienta que era a oposição da geração jovem à dos antigos, e Horace Vernet, ao defender Labrouste, defendia a causa da nova geração:

Seu combate em 1830, a propósito do *affaire* Labrouste, que permitiu a esse último de alcançar a notoriedade antes mesmo de ter construído, será considerado como política e conduzirá além do que colocar a *Villa Médicis* sob a tutela direta do novo ministro do interior, Guizot. Desde seu retorno à Paris, em 1830, Labrouste, aclamado por um grupo de alunos desertor do atelier Lebas, criará com eles um atelier na *École des Beaux-Arts*.²⁹

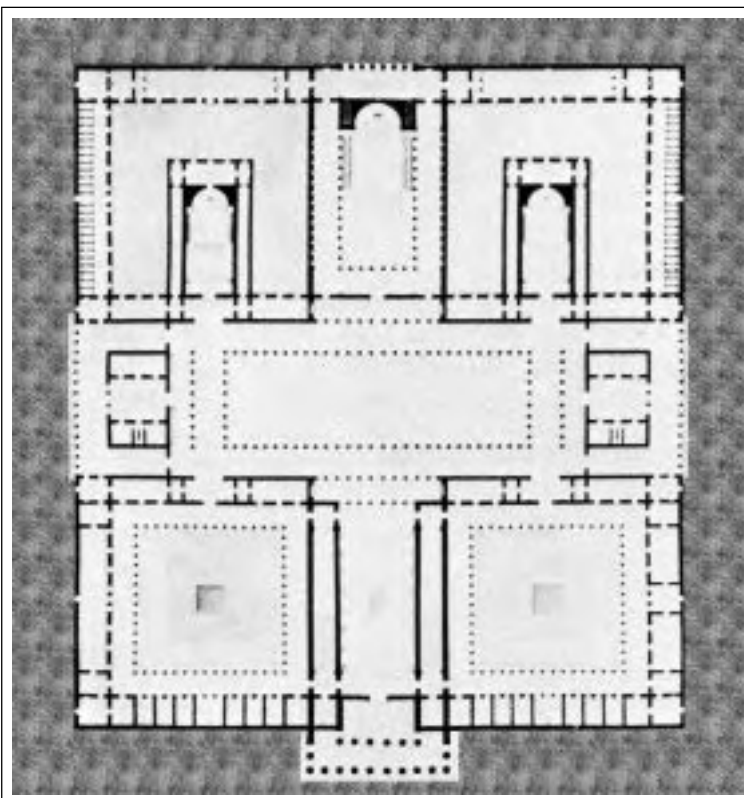


Fig. 63. Henri Labrouste. *Tribunal de Cassation, Grand Prix*, 1824. Planta.

²⁷ ÉPRON, op. cit., p. 21.

²⁸ Vernet tinha 40 anos em 1829, quando assumiu a direção da *Académie de France* em Roma. A *Académie* havia tentado se opor à sua nomeação para o cargo, chegando a divulgar uma nota de Fontaine em seu jornal. ÉPRON, op. cit., p. 198.

²⁹ ÉPRON, op. cit., p. 197.

Pierre-François-Henri Labrouste (1801-1875) estudou na *École des Beaux-Arts*, foi aluno de A. L. T. Vaudoyer, que havia sido aluno de Peyre. Vencedor do *Grand Prix de Rome* em 1824, dedicou boa parte dos cinco anos que passou na Itália a estudar os templos gregos em Paestum. A criação do atelier Labrouste consagrou a revolta de uma geração de arquitetos contra a ditadura da *Academie* exercida, ainda nessa época, por Quatremère de Quincy. A primeira geração de arquitetos do ecletismo foi a de Labrouste e de seus primeiros alunos. Para eles, a grande questão da época era compreender como se livrar das doutrinas.³⁰

No entender de Frampton, Labrouste retomou a linha do classicismo de Blondel. Inspirando-se no trabalho de Jacques-Ignace Hittorff, foi um dos primeiros a sustentar que originalmente as estruturas da Antiguidade eram extremamente coloridas. Além disso, a sua insistência na excelência da estrutura e na derivação de todo ornamento a partir da construção alimentou um conflito com as autoridades da Academia.³¹ Diferente dos outros vencedores do Prêmio de Roma, somente depois de uma longa espera de dez anos Labrouste recebeu seu primeiro encargo importante. Em 1840 foi nomeado arquiteto da *Bibliothèque Sainte-Genevieve*, em Paris, destinada a abrigar parte dos livros confiscados pelo Estado Francês em 1789.

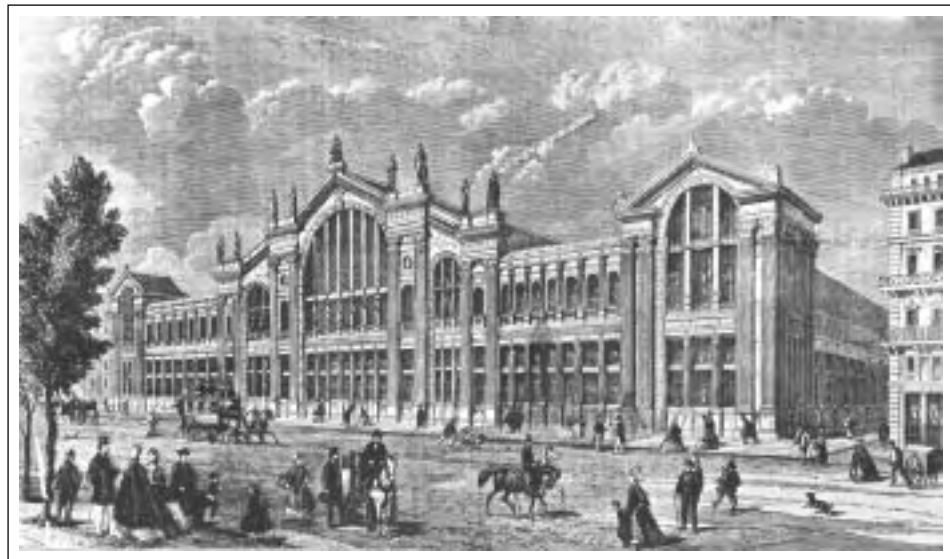


Fig. 64. Jacques Ignace Hittorff – *La gare du Nord*. 1861-1865.

³⁰ ÉPRON, op. cit., p. 32.

³¹ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna*. 6. ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1993. p. 17.

6.3 ECLETISMO EM ARQUITETURA

A *démarche* do ecletismo, diferente daquela do historicismo, visa expressar os valores contemporâneos e a construir a arquitetura do tempo presente.³²

O ecletismo dos arquitetos do século XIX é um procedimento moderno. Não é uma forma entre outras do historicismo, fazendo reviver um passado mais ou menos distante, a fim de resgatar os valores ou os ideais daquelas épocas.

Se o historicismo tem seu lugar na *démarche* eclética, ele não se confunde com ela. Épron considera que o ecletismo em arquitetura procede de uma atitude diferente; sua intenção não é de inscrever o edifício moderno em uma construção ideológica da história, mas ao contrário situá-lo na conjuntura do momento. Tanto o historicismo como o ecletismo se situam em um momento da história da arquitetura no qual não existe mais doutrina arquitetônica suficientemente reconhecida para impor a forma das novas edificações. Enquanto o historicismo inscreveu a arquitetura moderna em um estilo antigo, renunciando à procura de uma nova doutrina, o ecletismo percebeu essa ausência de doutrina mas não renunciou a inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos.³³ "O método eclético foi bem caracterizado por um escritor que falou da mente incansável do projetista que tendo atingido muitas idéias com base num tema, mistura todas essas idéias no cadinho da imaginação".³⁴

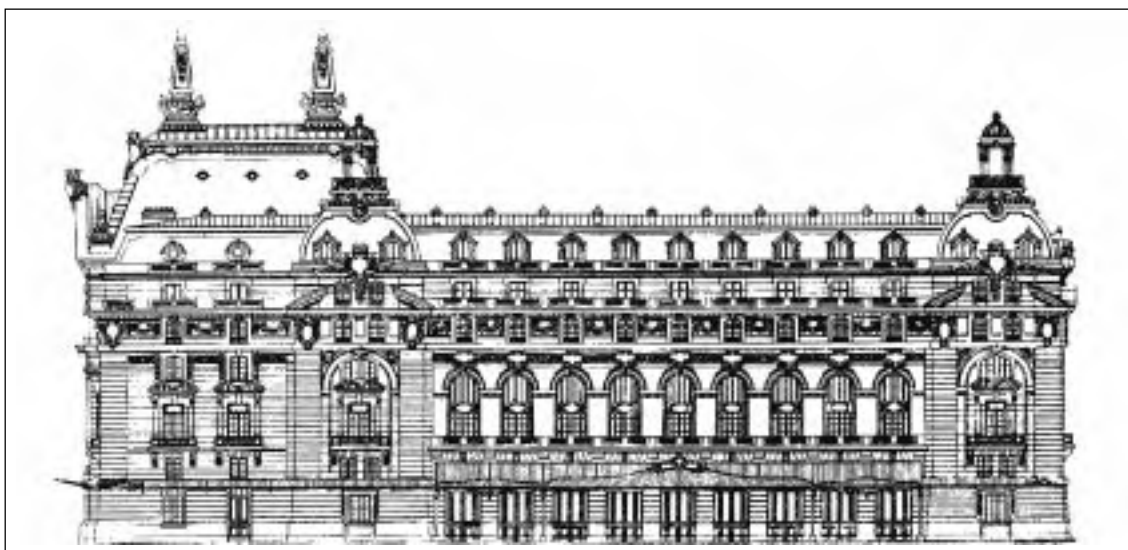


Fig. 65. Victor Laloux, a nova *Gare d'Orléans*, Paris, hoje *Musée d'Orsay*. 1889.

³² ÉPRON, op. cit., p. 141.

³³ Ibidem, p. 12-13.

³⁴ CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996. p. 25.

O ecletismo incitou a discutir e confrontar as doutrinas, o domínio da arquitetura havia se ampliado com o rompimento das fronteiras da história. A arquitetura deveria se colocar além das doutrinas, nenhuma doutrina, nenhuma teoria poderia ser considerada como definitiva. O ecletismo não poderia se reduzir a uma delas, pois consistia em permitir todas, em confrontá-las, e buscar nessa confrontação a resposta adequada às questões levantadas pela sociedade moderna.³⁵ Essa foi a atitude característica do Ecletismo em Arquitetura, e prevaleceu durante todo o século XIX.

A divulgação e a constante renovação do espírito eclético coube às revistas de arquitetura; elas reuniram as informações, as impressões e os comentários que permitiam compreender a evolução da arquitetura do ecletismo. As revistas publicavam e comentavam os melhores projetos dos grandes concursos, e ao publicar o projeto escolhido como "o melhor", forneciam uma referência que refletia o gosto em arquitetura naquele momento.

O crítico francês César Daly (1811-1894), um dos fundadores do ecletismo, forneceu o grande modelo de revista. Desde 1840 sua revista *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* comentava a atualidade em arquitetura. Escrevendo importantes artigos, César Daly sustentava que o ecletismo era uma arte de transição entre o historicismo e a arquitetura do futuro,³⁶ ele justificava o ecletismo como o estilo das épocas de transição, que se caracterizaram pela ausência de princípios definidos.³⁷

Collins o chamou de apóstolo do Ecletismo.³⁸ César Daly com seu discurso relativista, divulgou o ecletismo:

O ecletismo de César Daly se exprime pelo fato que ele concebe a arquitetura como um debate que deve estar informado. A informação técnica, jurídica e institucional da revista permite aos arquitetos de compreender o sistema no qual eles trabalham e de estar informados sobre as condições da produção arquitetural: a revista aprofunda a discussão, a renova, a prolonga, a adapta às circunstâncias e a difunde em direção a públicos diversos.³⁹

A revista de Daly foi um ativo instrumento contra a oposição ao Ecletismo, mas não foi a única. *Le Moniteur*, *L'Architecture*, *La Construction Moderne*, *The Builder*, entre outras, também publicaram sobre a atualidade em arquitetura.

³⁵ ÉPRON, op. cit., p. 18-19.

³⁶ COLLINS, op. cit., p. 119.

³⁷ LENIAUD, op. cit., p. 18.

³⁸ COLLINS, op. cit., p. 228.

³⁹ ÉPRON, op. cit., p. 282.

A partir de 1843 a revista inglesa *The Builder* divulgou o Eclétismo. Ela publicava traduções da revista de César Daly, *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, com a aprovação de seus redatores. No entender de Collins o editor de *The Builder* não era um crítico consciente, pois suas opiniões vacilavam entre historicismo e eclétismo. Mas a revista publicou artigos de importantes arquitetos que ajudaram a difundir o eclétismo entre os ingleses.⁴⁰

As grandes revistas de arquitetura publicavam desenhos de reconstrução de edifícios antigos que ofereciam aos leitores novas referências. O interesse não era exclusivo pela história, mas pelas formas arquiteturais do passado e pelas soluções relacionadas aos problemas funcionais e construtivos. Mas os assuntos da atualidade em arquitetura era o principal, as revistas traziam novos desenhos, informações técnicas e informações sobre a legislação da construção. As crônicas sobre os materiais, as ferramentas e os procedimentos de construção eram ilustradas com exemplos, em desenhos e em comentários.⁴¹



Fig. 66. Victor Baltard, fachada ocidental da Igreja *Saint-Augustin*, Paris.

⁴⁰ COLLINS, op. cit., p. 119, 129.

⁴¹ ÉPRON, op. cit., p. 286-291.



Fig. 67. Jules André. Detalhe da fachada do Musée d'Histoire naturelle, Paris, 1889.

César Daly escrevia sobre o ecletismo em sua revista, sobre a *École des Beaux-Arts* e sobre a atuação profissional, o que lhe permitia expressar suas próprias opiniões. Ele consagrou um lugar importante ao ensino da *École des Beaux-Arts*, fazia uma crônica e apresentava um resumo das lições dos professores. Mas não exerceu essa função de crítico sozinho, pois convidou os arquitetos de renome como colaboradores da revista, mantendo uma crônica onde eram comentados os programas, os trabalhos dos alunos e os julgamentos. Em 1840 ele confiou a rubrica *Les Travaux d'Élèves* a Labrouste, escolha que reforçava um tipo de classicismo aos que ainda se opunham ao ecletismo. Ele também a confiou a Constant-Dufeux, Viollet-le-Duc, Davioud, Charles Garnier, Edmond Guillaume, Jacques Hermant, enfim, a revista deu a palavra a prestigiados arquitetos que ocupavam um lugar importante na profissão e na trilha do ecletismo.⁴²

As revistas alimentaram as discussões sobre as maneiras de pensar o projeto e difundiram os debates profissionais que aconteciam em instituições às quais o público não tinha acesso. A revista de César Daly publicava textos, projetos, cursos e discursos, enfim, tudo sobre arquitetura, principalmente sobre o Ecletismo. A *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, volume 25, incluiu o texto do discurso de Hermant, publicado no folder *La Conférence Internationale de 1867*.⁴³

⁴² ÉPRON, op. cit., p. 87-88.

⁴³ Ibidem, p. 347.

Em 1867, no primeiro congresso internacional de arquitetos organizado pela Sociedade Central de Arquitetos Franceses, o Secretário Geral Achille Hermant fez um discurso sobre o estado e as tendências da arquitetura, uma espécie de manifesto onde ele afirma que a arquitetura do século XIX tinha que ser eclética:

Eis uma sociedade que depois de oitenta anos parece não ter outra preocupação que unir e equilibrar as idéias freqüentemente muito discordantes, uma sociedade onde o princípio de autoridade luta sem cessar com o princípio de liberdade; onde a soberania nacional e o direito divino estão ainda e, por assim dizer, presentes; onde o clero é galicano ou romano; onde os discípulos de Lutero estão em desacordo em nome de seus princípios; onde o racionalismo e o ceticismo têm partidários; onde os direitos e os deveres estão imperfeitamente definidos sob mais de um relatório; onde a repressão e as dificuldades são ainda objetos de experiências; onde tudo é matéria de controvérsia, de discussão; uma sociedade que tende ao progresso, eu a vejo, e estou convencido, e não é um ponto em seu processo que eu lhe faço nesse momento; mas que, certamente, não tem um ideal preciso, determinado, e essa sociedade nos acusa, nós arquitetos, de deixar de ter autoridade, de não saber criar um estilo, o estilo do século XIX!

Bem! Isso é muito injusto e eu lhes respondo: nossos monumentos são a imagem de vosso caráter; o que vocês podem querer mais? A diversidade de suas formas, a incoerência de seu estilo, se vocês querem, eu consinto, são expressões fiéis de vossos pensamentos, de vossos sentimentos, de vossas crenças cheias de dúvidas e de hesitações, e vocês não têm o direito de nos censurar a pobreza de nosso talento, porque vocês não lhes fornecessem outros alimentos. O ecletismo é o conceito dominante do século XIX. O ecletismo é o caráter distintivo da arquitetura do século XIX. Há uma íntima correlação entre esses dois fatos. A arte não mente a sua missão, ela a preenche, ao contrário, de uma maneira completa; ela é bem realmente e sem restrição a manifestação do espírito que anima a sociedade contemporânea.⁴⁴

⁴⁴ HERMANT, Achille, apud ÉPRON, op. cit., p. 194-195. "Commemnt! Voilà une société que depuis quatre-vingts ans semble n'avoir d'autre préoccupation que d'allier et d'équilibrer des idées souvent fort disparates, une société où le principe d'autorité lutte sans cesse avec le principe de la liberté; où la souveraineté nationale et le droit divin sont encore et pour ainsi dire en présence; où le clergé est galican ou romain; où les disciples de Luther sont en désaccord au nom de leurs principes; où le rationalisme, le scepticisme ont des partisans; où les droits e les devoirs sont imparfaitement définis sous plus d'un rapport; où la répression et les peines sont encore l'objet d'expériences; où tout est matière à controverse, à discussion; une société qui tend au progrès, je le veux, j'en suis convaincu, et ce n'est point son procès que je lui fais en ce moment; mais qui, certes, n'a pas un idéal précis, déterminé; et cette société nous accuse, nous architectes, de manquer de puissance, de ne pas savoir créer un style, le style du dix-neuvième siècle!

Eh bien! Cela est trop injuste et je lui répons: nos monuments sont l'image de votre caractère, que pouvez-vous nous demander de plus? La diversité de leurs formes, l'incohérence de leur style, si vous voulez, j'y consens, sont l'expression fidèle de vos pensées, de vos sentiments, de vos croyances remplis de doute et d'hésitation; et vous n'avez pas le droit de nous reprocher la pauvreté de notre génie, car vous ne lui fournissez pas d'autres aliments. L'eclectisme est le trait dominant du XIX siècle. L'eclectisme est le caractère distinctif de l'architecture du XIX siècle. Il y a intime corrélation entre ces deux faits. L'art ne ment pas à sa mission, il la remplit au contraire d'une manière complète; il est bien réellement et sans restriction la manifestation de l'esprit qui anime la société contemporaine."



Fig. 68. Charles Garnier. *Panoramas Français*, Paris. 1881.

Dessa maneira, os arquitetos foram fiéis à lição do ecletismo filosófico e se colocaram em uma posição de negociação permanente. Eles procuraram conciliar pontos de vista divergentes, ao mesmo tempo em que ansiavam por um novo estilo, visando distinguir a arquitetura como expressão artística de seu tempo. Eles buscaram as parcelas de verdade que estavam contidas em todas as convicções, as quais tentaram compor e utilizar em seus projetos. Assim, ao longo do século, os debates sobre arquitetura e sua divulgação, estimularam a constante renovação do ecletismo.

7 O ECLETISMO E A *ÉCOLE DES BEAUX-ARTS*

A *École des Beaux-Arts*, pela sua estrutura, por sua história e pela prática singular que ela impõe aos futuros arquitetos, é realmente a escola do ecletismo e ela, com isso, acompanha a história. Ela toma sua forma definitiva a partir de 1818 e, a partir de 1830, data da ruptura de Labrouste, ela funciona seguindo o modelo do ecletismo, a saber um debate permanente onde se reajusta constantemente o discurso arquitetural. As grandes figuras da *École des Beaux-Arts*, esses chefes de ateliês que se confrontam com os júris, são os mestres do ecletismo.¹

Jean-Pierre Épron.

A *École des Beaux-Arts* foi considerada a escola do neoclassicismo, tendo sido descrita como a continuação da antiga *Académie des Beaux-Arts*, cujo prestígio refletiu sobre a nova escola e então sobre a profissão. Mas enquanto a *Académie* tinha por objetivo definir os princípios constantes e absolutos da arquitetura, a *École* instaurou um sistema de discussão permanente da doutrina, a verdade em arquitetura não existia mais em um enunciado. A escola do ecletismo em arquitetura no século XIX foi a *École des Beaux-Arts*.²

7.1 A *ÉCOLE DES BEAUX-ARTS*

Na Escola de Belas Artes francesa, a *École des Beaux-Arts*, o ensino formal das artes incluía uma seção de arquitetura. Foi a consolidação dessa escola de arquitetura que abriu espaço para o ecletismo em arquitetura.

Lugar de ensino, a escola inventada com realismo por Duban era também um museu fundado na memória. A escola não era coerente sem o museu: mas ela pretendia transmitir mais do que conservar, abrir o campo da história mais do que o congelar. Não havia noção de modelo nessa idéia. Ao contrário, a atenção constante com a história procedia de uma formidável liberdade inspirada pela extrema diversidade de exemplos e obras-primas deixadas pelos séculos.³

¹ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 34.

² ÉPRON, op. cit., p. 23-24, 63.

³ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *École des Beaux-Arts de Paris*. Paris, n. 310, p. 48, abril, 1997.

No século XVIII, Jacques François Blondel inaugurou a função de Professor de Teoria da Arquitetura na antiga Academia: a cada mês ele redigia muitos programas que eram submetidos à escolha da companhia. David Leroy foi nomeado professor adjunto de Blondel em 1762, e o substituiu em 1774. Apesar de a Academia ter sido suprimida, o posto de seu professor David Leroy, foi mantido. De 1793 a 1795 ele assegurou com Antoine Laurent Thomas Vaudoyer (1756-1846), o ensino acadêmico. Charles Percier (1764-1838) presidia o júri que julgava os trabalhos dos alunos repartidos em diversos ateliês de arquitetura.⁴

Collins salienta que nessa época, na Inglaterra e na América, não havia escolas de arquitetura. Na Alemanha, a instrução seguia o modelo da *École Polytechnique* francesa. Portanto, foi na França, na tradição da *École des Beaux-Arts*, que se encontrava o caráter da educação formal de arquitetura.⁵

Em 1795, David Leroy retomou oficialmente seu curso com Vaudoyer, que garantiu o secretariado da *École*, sob a tutela da *Académie des Beaux-Arts*. David Leroy, designou Leon Dufourny (1754-1818) para seu sucessor como professor de arquitetura em 1804.⁶ Instalados no Louvre, Napoleão agilizou a saída da escola para naquele local instalar um museu. Em 1807 as escolas acadêmicas foram reunidas oficialmente numa nova instituição chamada *École Imperiale des Beaux-Arts*, numa antiga edificação do *College des quatre nations*.⁷ Antoine Vaudoyer, que havia sido o arquiteto do *musée de Lenoir*, foi nomeado oficialmente secretário da escola, ficando encarregado de suas instalações provisórias.⁸

Em 1816 a nova *École Royale des Beaux-Arts* recebeu o sítio do *musée de Lenoir*. A administração foi confiada à assembléia geral de professores, e Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) foi designado como secretário perpétuo. Em 1819 a *Académie des Beaux-Arts* conseguiu que a *École des Beaux-Arts* fosse ligada ao Estado e por ele financiada, sem perder a autoridade da assembléia dos professores.⁹ Então decidiram a construção de um novo palácio destinado à escola, Vaudoyer foi substituído por um aluno de Percier, François Debret.

⁴ ÉPRON, op. cit., p. 235, 63.

⁵ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 142.

⁶ ÉPRON, op. cit., p. 64.

⁷ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 50.

⁸ CHAFEE, Richard. The teaching architecture at the *École des Beaux-Arts*. In DREXLER, Arthur (Org.). *The architecture of the École des Beaux-Arts*. Cambridge: MIT, 1977. p. 77.

⁹ ÉPRON, op. cit., p. 152.

François Debret (1777-1850) previu uma edificação destinada aos *loges* individuais, destinados aos concursos na escola, junto ao muro do jardim, e projetou um palácio de estudos destinado ao ensino, a uma biblioteca e a um museu. Ele projetou um edifício monumental que respeitava as regras de arquitetura propostas por Durand. O projeto revelava um neoclassicismo convencional numa composição considerada sem hierarquia, e com pouco crédito, a construção iniciada em 1820 evoluiu lentamente. Debret conseguiu que seu cunhado Félix Duban fosse indicado para o cargo de inspetor de obras, onde permaneceu até 1823, quando partiu para Roma, ao vencer o concurso para o *Grand-Prix*.¹⁰

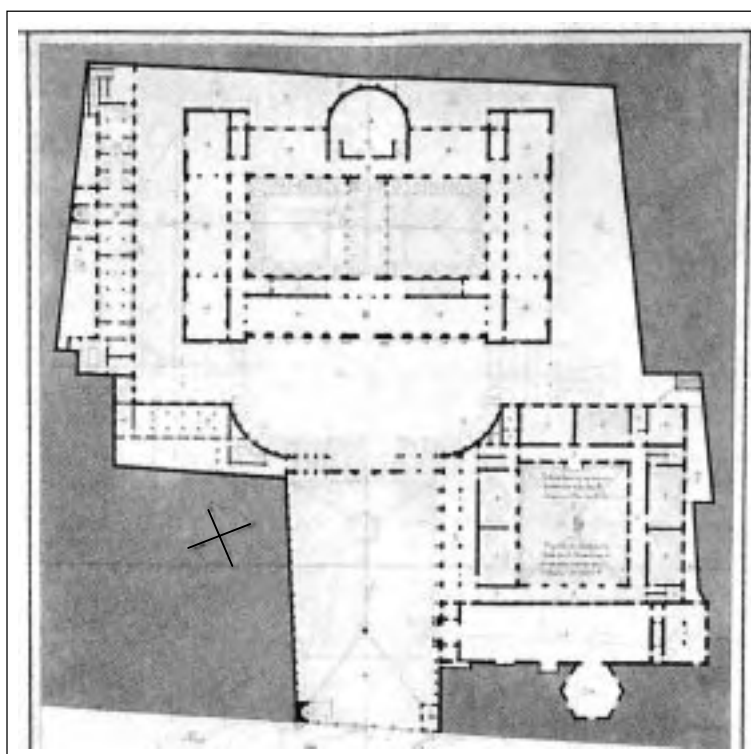


Fig. 69. Félix Duban, 1833 (?). *École royale des Beaux-Arts*, segundo projeto.

Em seu retorno de Roma em 1829, Duban retomou seu posto de inspetor de obras de Debret. Em 1832, Duban assumiu o cargo de arquiteto da *École*,¹¹ substituindo seu cunhado que escolheu trabalhar com restauração. Duban convidou Henri Labrouste, seu companheiro na *Villa Medici*, para o cargo de inspetor.¹² Juntos eles deram um sentido bem diferente ao projeto de Debret: eles encontraram nos vestígios deixados por Lenoir "uma ocasião maravilhosa de compor com o tempo, como de

¹⁰ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 50-51.

¹¹ CHAFEE, op. cit., p. 79.

¹² MARMOZ, C. The Building of the École des Beaux-Arts. In MIDDLETON, Robin (Org.). *The beaux-arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge, MIT Press, 1982. p. 128.

transpor a poesia das ruínas que eles haviam provado em Roma”.¹³ Duban estabeleceu um projeto radicalmente diferente, no qual integrou tudo que restava do Museu de monumentos franceses.¹⁴ Bruno Foucart considera que o estudante entrava em uma escola que lhe parecia moderna:

Atravessando a porta de entrada da rua Bonaparte, ele passava entre os bustos de Puget e de Poussin que a emolduravam. Ele lia a possibilidade de contradições; que era possível ser ao mesmo tempo clássico e barroco. Ninguém lhe pedia para reunir uma mistura extravagante, mas a mensagem era: Puget não é inferior a Poussin, nem Poussin é mais tedioso que Puget. [...] Isso reforçava a recusa de modelos normativos, que eram mais presentes nas obras de arte. Os estudantes não eram portanto induzidos a uma síntese impossível. Prova disso é a opinião dos professores que sempre concluíam dizendo: 'é preciso ser vocês mesmos'. Era um modo de dizer aos estudantes que enquanto eles tinham que saber e receber tudo, era bem melhor escolher e encontrar equivalentes.¹⁵

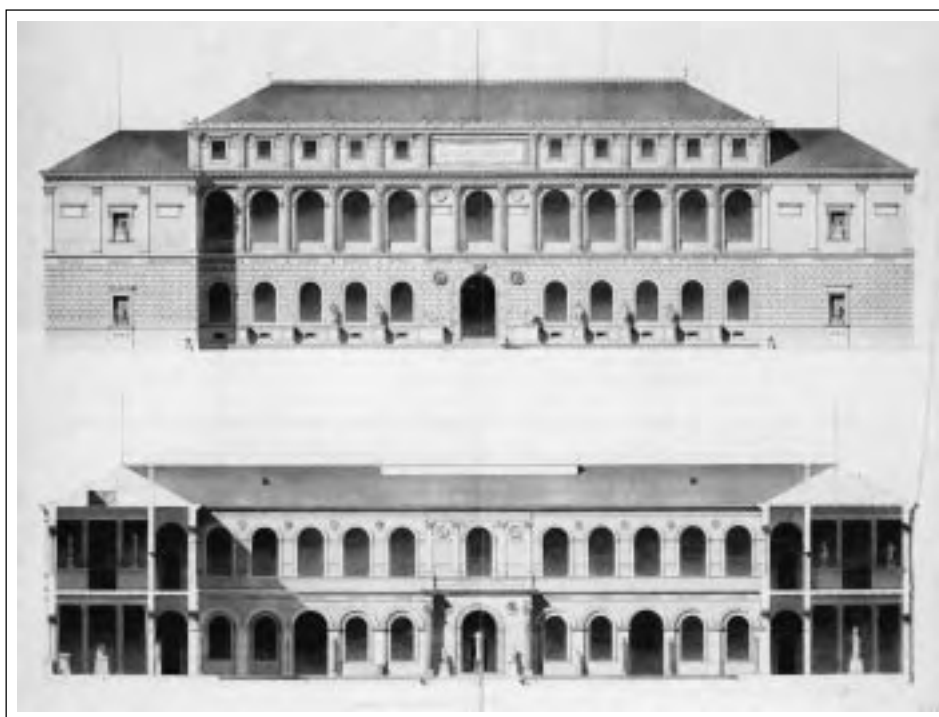


Fig. 70. *École des Beaux-Arts*. Elevação da fachada principal e corte no *Palais des études*.

A *École* produziu a escola. No entender de Épron, esse projeto foi como um manifesto eclético, pois Duban construiu a nova escola com fragmentos do museu de Alexandre Lenoir, como uma coleção de elementos de arquitetura.¹⁶

¹³ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 52.

¹⁴ FOUCART, Bruno. La leçon de Duban. In L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 63.

¹⁵ FOUCART, op. cit., p. 63.

¹⁶ ÉPRON, op. cit., p. 64.



Fig. 71. Hemicycle de l'École des beaux-arts. Paul Delaroche, 1841. Os grandes mestres em torno de Apelle, Ictinos e Phidias.

7.2 A SEÇÃO DE ARQUITETURA

A *École des Beaux-Arts* seguia a doutrina renascentista de que a arquitetura era uma das três artes do desenho.¹⁷ A seção de arquitetura compreendia cursos teóricos, dados por quatro professores indicados para as disciplinas de Teoria, História, Construção e Matemática. Os jovens interessados na profissão se inscreviam inicialmente com os professores dos ateliês livres e exteriores à *École*. Eles estudavam desenho de arquitetura e projeto sob a autoridade dos mestres, que passavam nos ateliês uma ou duas vezes por semana para conselhos e correções.¹⁸



Fig. 72. *École nationale des beaux-arts*: projeto de instalação do museu no pátio coberto. Ernest Coquart, 1872.

A seção de Arquitetura da *École des Beaux-Arts* estava dividida em duas categorias. Os interessados em estudar arquitetura ingressavam na segunda categoria. A primeira categoria de alunos da *École* tinha um número de integrantes limitado, sendo que o número de admissões havia aumentado de seis em 1803 para trinta e oito em 1818.¹⁹ Nela participavam apenas os alunos que tivessem obtido mais premiações na segunda categoria e os alunos que tivessem recebido o prêmio do departamento ou o segundo lugar no *Grand Prix de Rome*.²⁰ Eles almejavam a carreira de sucesso destinada ao vencedor da competição para o *Grand Prix*.

¹⁷ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 123.

¹⁸ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 85.

¹⁹ CHAFEE, op. cit., p. 77.

²⁰ ÉPRON, op. cit., p. 66.



Fig. 73. Projetos de Faróis. Concurso de projetos, segunda classe, *École des Beaux-Arts*. Léopold A Hardy, Juste Lisch, Emile Delange, Vitor Pertuisot. 1851-1852.

Essa prática estabelecia duas classes de arquitetos, os que haviam completado o curso completo da escola e os que permaneciam na "segunda classe". A partir de 1824 foi instituído um concurso para a entrada dos alunos na segunda categoria e o número de alunos na primeira, antes restrito a cinquenta, foi suprimido. Essa mudança permitiu que qualquer aluno admitido pelo concurso pudesse pretender ao título de arquiteto. E, apesar da liberação, o número de alunos presentes simultaneamente na primeira classe continuou em torno de cinquenta até a década de 1880.²¹

Era preciso três anos para fazer os projetos prescritos para a primeira categoria. Desse modo, durante toda uma parte do século XIX o esquema de funcionamento da *École* proporcionava o recrutamento de uma elite profissional. Richard Chafee representou essa estrutura como uma pirâmide, na base estava a preparação para a admissão, acima estava a segunda classe, mais acima estava a primeira classe e quase no topo a competição para o *Grand Prix*. No topo havia lugar para apenas um aluno.²²

O estudo de arquitetura na *École des Beaux-Arts* estava baseado em competições mensais, principalmente de projeto, que proporcionavam ao estudante o conhecimento e a experiência que ele precisaria para vencer o Grande Prêmio de

²¹ ÉPRON, op. cit., p. 66-67.

²² CHAFEE, op. cit., p. 82.

Roma, a consagração profissional.²³ O aluno iniciava na segunda categoria e depois de vencer um certo número de competições era promovido à primeira. As competições premiavam os vencedores com diferentes pontuações. Cada ano, o melhor aluno no ranking ganhava o prêmio departamental, que representava uma espécie de incentivo. O somatório dos pontos de cada aluno determinava seu lugar no ranking da classe e sua possibilidade de competir no *Grand Prix de Rome*.²⁴ O ensino da construção, o ensino de história e a prática do projeto eram abordados no quadro da competição.

Levine percebe a *École des Beaux-Arts* como a mais importante escola de arquitetura do século XIX, porque ela providenciou uma educação profissional relacionada com a prática contemporânea. A escola recolocou o treinamento de aprendizes na tradição profissional com um direcionamento para o projeto, ela ensinava como interpretar o programa, seu propósito era servir as necessidades do cliente. Ele destaca que Guadet dizia a seus alunos que o primeiro dever do arquiteto é com o cliente e o programa, não com materiais ou métodos de construção.²⁵

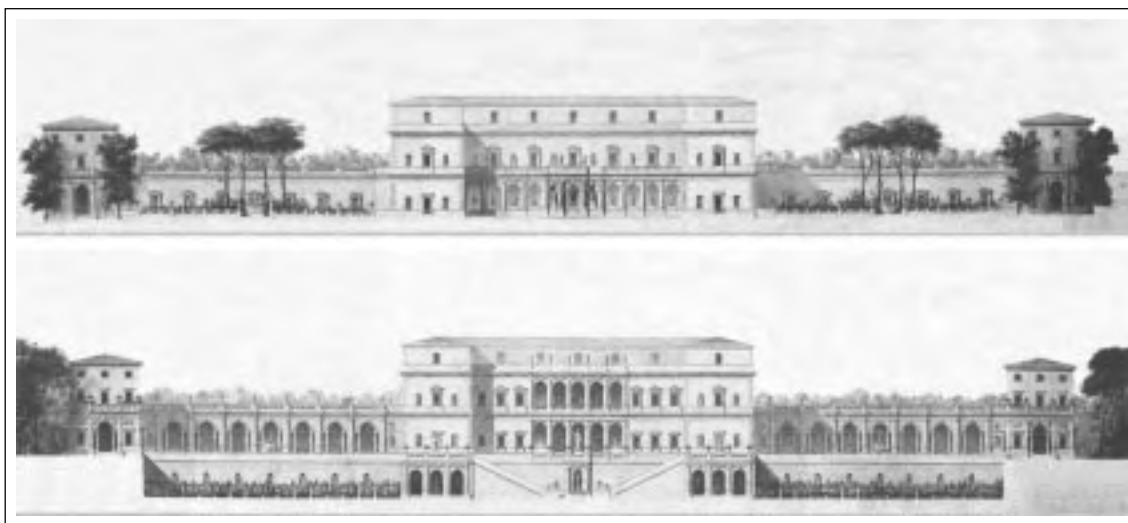


Fig. 74. Léon Vaudoyer. *Academie de France à Rome*, 1^o Grand Prix de 1826. Elevação da entrada e do jardim.

Entretanto, importantes críticos de arquitetura, como Peter Collins,²⁶ entendem que a *École des Beaux-Arts* ensinava um sistema de edificação que depreciava completamente a construção de edifícios. Eles entendem que o maior esforço se dirigia ao desenho de projetos aptos para conseguir o prêmio de Roma.

²³ Sobre os procedimentos dos concursos, ver capítulo a "Crítica e os Debates do Eclétismo".

²⁴ LEVINE, Neil. The competition for the Grand Prix in 1824. In MIDDLETON, op. cit., p. 68.

²⁵ LEVINE, op. cit., p. 123.

²⁶ COLLINS, op. cit., p. 207-209.



Fig. 75. Na *École*, estudantes registrando seus desenhos. De Alexis Lemaître, Paris, 1889.

A competição do Grande Prêmio era o cenário de uma carreira de sucesso. Os vencedores do *Grand Prix de Rome* estavam preparados para ocupar os melhores postos destinados aos arquitetos, e a maioria dos professores da *École* e dos mestres dos ateliês importantes era vencedora:

A competição para o *Grand Prix* apresenta o elitismo da *École* e concerne o mais evidente brilho para o puro design. Esses foram os dois pontos que a *École* mais foi criticada pelos proponentes de métodos de educação mais liberais e por aqueles que queriam retornar às tradições de artes medievais ou criar uma arquitetura mais sintonizada com a tecnologia moderna. A *École* e o *Grand Prix* eram assuntos de crítica porque eles trabalharam muito bem. Eles providenciaram a solução aos problemas de educação numa época de transição entre a morte das artes técnicas e o nascimento da tecnologia moderna, e no processo fizeram da arquitetura *Beaux-Arts* um estilo internacional e, de Paris, a cidade-modelo até o século XX.²⁷

De acordo com Foucart, essa arquitetura provou suas reais qualidades, e o produto da escola, chamado de estilo *Beaux-Arts*, se refere a uma certa capacidade de compreender o ornamento, integrá-lo em uma análise de partido e de programa e adaptá-lo às funções. Ele entende que a *École* funcionou porque ela afixou um programa afirmando que não havia contradições entre a modernidade e a história. Sendo a história cheia de possibilidades, ela não limitava a criação, ao contrário, ela autorizava adaptações, permitia compreender melhor os novos elementos da época, ela permitia ser moderno.²⁸

²⁷ LEVINE, op. cit., p. 123. Sobre o procedimento do concurso, ver capítulo "A crítica e os debates do ecletismo".

²⁸ FOUCART, op. cit., p. 63.

7.3 OS PROFESSORES DA SEÇÃO DE ARQUITETURA



Fig. 76. Charles Leon Vinit. *La cour de l'École nationale des Beaux-Arts en 1840*. Reunião de professores em seu novo *palais*. Ao centro, de frente, Felix Duban.

Na década de 1820, a escola oferecia disciplinas de teoria da arquitetura, história da arquitetura, construção, perspectiva e matemática. Até o final do século XIX, foram sendo incluídas as disciplinas de física e química, geometria descritiva, legislação edilícia, história geral e arquitetura francesa.²⁹

Em 1819 a disciplina de Arquitetura se dividiu em Teoria da Arquitetura e História da Arquitetura. Louis Pierre Baltard (1764-1846) foi indicado para assumir como o primeiro professor de Teoria, Jean Nicolas Huyot (1780-1840), 2º *Grand Prix* em 1805 e 1º *Grand Prix de Rome* em 1807, como o primeiro professor de História.³⁰

Os professores de Teoria da Arquitetura na *École des Beaux-Arts* no século XIX foram: Louis-Pierre Baltard (1764-1846) de 1819 a 1846; Abel Blouet (1795-1853), vencedor do *Grand Prix* de 1821, de 1846 a 1853; Jean-Baptiste Lesueur

²⁹ CHAFEE, op. cit., p. 82.

³⁰ COLLINS, op. cit., p. 25. Conforme Collins, a primeira cátedra de História de Arquitetura se criou na *École des Beaux-Arts* de Paris, em 1822.

(1794-1883), vencedor do *Grand Prix* em 1819, de 1853 a 1883; Edmond-Jean-Baptiste Guillaume (1826-1898) vencedor do *Grand Prix* de 1856, de 1883 a 1898; e Julien Guadet (1834-1908), 2º *Grand Prix* em 1860 e 1º *Grand Prix de Rome* em 1864 que, a partir de 1894, atua quatro anos como assistente antes de assumir a direção da disciplina. Guadet foi o primeiro titular dessa disciplina a tentar fazer uma exposição teórica sobre a prática do projeto, em seu livro *Éléments et théorie de l'architecture* ["Elementos e teoria da arquitetura"].

Os professores de História da Arquitetura na *École des Beaux-Arts* no século XIX foram: Jean Nicolas Huyot (1780-1840), 2º *Grand Prix* em 1805 e 1º *Grand Prix de Rome* em 1807, de 1819 a 1840; Hippolyte Louis Lebas (1782-1867), 2º *Grand Prix* de 1806, de 1840 a 1867; Albert Lenoir (1801-1891) ingressou em 1856, e assumiu a disciplina de 1867 a 1891.

Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829), o primeiro professor de construção da *École des Beaux-Arts*, foi eleito pela assembléia dos professores em 1806. Em 1824 foi sucedido pelo seu assistente, genro de Baltard, o arquiteto Adolphe Marie François Jaÿ (1789-1871), que atuou de 1825 a 1863. Ele dividiu o curso de construção em pedra, ferro e madeira, sendo que para cada técnica tinha um exercício de projeto. Na reforma de 1863, Viollet-le-Duc fez nomear seu discípulo Millet para a disciplina de construção, pois pretendia um ensino coerente com seu discurso de estética. Eugène Louis Millet (1819-1879) atuou de 1863 a 1865, quando então o ensino da construção foi confiado aos arquitetos engenheiros Baron Elphège Baude, e Emmanuel Brune de 1871 a 1905.

Chafee salienta que de 1853 a 1868 o curso de construção tinha quatro concursos em quatro meses, sobre construção em pedra, em ferro, em madeira e o último sobre construção geral. No final de 1867, um regulamento mudou para um único concurso. Naquele período da *École*, a construção era tão importante quanto a composição para a arquitetura.³¹

Os professores da Escola de Belas Artes francesa eram, em sua grande maioria, ex-alunos premiados no concurso do *Grand Prix de Rome*. Ao mesmo tempo eram profissionais renomados por sua produção edilícia, os grandes nomes da arquitetura do ecletismo.

³¹ CHAFEE, op. cit., p. 83.

7.4 OS ATELIÊS

A instituição *École des Beaux-Arts* comportava três elementos: os ateliês formados por um grupo de alunos em torno de um mestre de sua escolha; o procedimento dos concursos que confrontava os ateliês, colocando em competição seus alunos, seus projetos e seus mestres e a avaliação dos projetos pela assembléia geral desses mestres, o júri.³²

No início do século XIX, os arquitetos ensinavam em seus ateliês aos alunos que, seduzidos por seu renome, buscavam os ensinamentos de um mestre. Privados da escola acadêmica, muitos estudaram no atelier de Percier, e conseguiram vencer dezessete *Grand Prix* entre 1800 e 1819. Entretanto, outros arquitetos expoentes também tinham alunos.³³ A partir de 1819 eles se agruparam nos ateliês que, progressivamente, formaram a *École des Beaux-Arts*. Como o programa para seus projetos era dado pelo professor de teoria, eles acabaram se tornando alunos da própria escola.

O vencedor do *Grand Prix de Rome* de 1783, Antoine Laurent Thomas Vaudoyer desempenhou um papel determinante. Além de assegurar a continuidade do ensino de arquitetura durante o período revolucionário, em 1811 ele reuniu os arquitetos em uma sociedade que assegurou a sobrevivência dos arquitetos como profissionais, e em seguida organizou sua escola de arquitetura. Ele dirigiu, com Lebas professor de História, depois com seu filho Léon, um dos ateliês mais importantes, onde se formaram célebres representantes do ecletismo, como Labrousse, Paccard, André, Garnier, Ginain, Coquart, e muitos outros. Segundo Épron, ele pode ser considerado um dos fundadores do ecletismo em arquitetura.³⁴

Os estudantes de arquitetura aprendiam a projetar em ateliês de arquitetura, em *drafting room*.³⁵ Para os alunos de arquitetura da *École des Beaux-Arts*, a escola ensinava as artes, mas o trabalho principal era feito nos ateliês exteriores, sob a autoridade de um chefe,³⁶ o qual não era necessariamente membro da Academia:

³² ÉPRON, op. cit., p. 23.

³³ Ibidem, p. 65-66. Épron indica como professores de arquitetura antes de 1819: Rondelet, ex-aluno de Blondel; A.L.T. Vaudoyer, Nicolas Pierre Delespine (1756-1825), Achille François René Leclère (1785-1853) e Auguste Jean Marie Guénépin (1780-1842), ex-alunos de Peyre; François Debret, André Marie Chatillon (1781-1859) e Augustin Caristie (1783-1862), ex-alunos de Percier.

³⁴ Ibidem, p. 147.

³⁵ CHAFEE, op. cit., p. 88.

³⁶ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 76.

"O ensino de projeto é portanto de essência privada, liberal, e assim permanecerá até por volta do final do século XIX." ³⁷

O ensino de atelier podia tomar diversas formas: de conversas, de cursos, de exposições, de exercícios de análise e de projeto, ou uma coleção de referências, como o propôs Achile Leclère. Esse ensino magistral podia mesmo consistir em um verdadeiro aprendizado da construção, como praticava Labrouste em seu atelier, apesar do curso oficial de construção. Porém o essencial era a correção individual de projeto. O cerimonial dessa correção se desenvolvia de diferentes maneiras, seguindo a personalidade do professor, mas seu princípio era sempre o mesmo: na presença dos colegas, cada aluno mostrava seus estudos ao professor, que reagia, antecipava a reação do júri, orientava, sugeria, argumentava, e às vezes, fazia um croqui. A correção se desenrolava em silêncio, em seguida seria comentada e interpretada pelos mais antigos e pelos que treinavam a difícil arte de corrigir.³⁸

O ensino de projeto na *École des Beaux-Arts* estava limitado em conferências, em lançamentos de programas e nos julgamentos dos concursos. O júri reunia o conjunto de professores da *École* e o julgamento ocorria de portas fechadas.³⁹ Durante o julgamento se expressavam as rivalidades entre os professores chefes de atelier, que eram às vezes rivalidades de doutrina e rivalidades de interesse. O júri decidia soberanamente sobre a maneira como era preciso fazer o projeto, do partido que era preciso tomar e recompensava com uma medalha os melhores projetos. A visita à exposição, que seguia a deliberação dos professores, permitia aos alunos extrair as lições do júri.⁴⁰



Fig. 77. *École des Beaux-Arts*, julgamento de uma competição. Desenho de L. B. Bonnier.

³⁷ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 85.

³⁸ ÉPRON, op. cit., p. 67-68. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 86.

³⁹ CHAFEE, op. cit., p. 87-89.

⁴⁰ ÉPRON, op. cit., p. 69.

Com o sistema elitista da *École*, o anonimato no concurso era questionado. Muitos vencedores eram de poucos grandes ateliês, dirigidos por antigos mestres.⁴¹ Mas era difícil acusar o júri, composto do conjunto de professores, de ter sempre apoiado os mesmos alunos ou os mesmos professores. Os alunos mais brilhantes se encontravam naturalmente consagrados, e essa competição não existia sem provocar, tanto entre os mestres como entre os estudantes, profundos e duráveis ressentimentos.⁴²

A confrontação entre os professores interessava aos alunos: a possibilidade que eles tinham de criar novos ateliês elegendo um novo mestre ou de se separar do antigo lhes conferia uma posição de árbitros. A primeira grande cisão se produziu em 1830, quando alguns alunos de Lebas pediram para Labrouste tornar-se seu professor. Uma geração nova tentava se reconhecer no ensino desse jovem *Prix de Rome*. A história da *École* estava nessas cisões que expressavam os conflitos doutrinários.⁴³

Na *École* a arquitetura era considerada uma das belas artes, concedendo valor primordial ao desenho. Na metade do século XIX esse sistema passou a ser criticado. O autodidata Viollet-le-Duc levou um grupo de racionalistas a criticar a ignorância técnica dos alunos e a inspiração na arquitetura antiga. Eles afirmavam que o sistema de concursos encorajava a cópia de formas e receitas suscetíveis de agradar ao júri.⁴⁴ Em 1856, Henri Labrouste, desanimado com as críticas aos seus alunos, abandonou definitivamente seu atelier. Viollet-le-Duc, conduzido por Lassus, tentou dirigir o atelier, mas a tentativa de continuar com parte dos alunos de Labrouste não deu certo, depois de alguns meses ele abandonou seus alunos. Como a *École* não aceitava incluir uma disciplina de História da Arquitetura Medieval em seu programa, inconformado, Viollet-le-Duc fez uso de seu prestígio junto ao Imperador e o persuadiu da necessidade de uma intervenção na *École*.

Em 1863 o regulamento da *École* foi modificado em conseqüência da reforma inspirada por Viollet-le-Duc. Ela pretendia reduzir a influência dos arquitetos membros do Instituto, dos membros da administração das Edificações Civas e dos vencedores do *Grand Prix de Rome*, o único concurso que não seria suprimido. Também pretendia permitir às tendências mais "modernas", ligadas aos arquitetos dos monu-

⁴¹ CHAFEE, op. cit., p. 96.

⁴² ÉPRON, op. cit., p. 74.

⁴³ Ibidem, p. 69.

⁴⁴ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 86.

mentos históricos, de tomar lugar na *École*. O decreto de 1863 retirou a direção da *École* da assembléia de professores, e criou um cargo de diretor nomeado pelo governo. Ela instaurou um curso de estética confiado a Viollet-le-Duc, e abriu três ateliês oficiais junto à *École*, cujos professores, chamados chefes de atelier, eram nomeados pela administração.⁴⁵

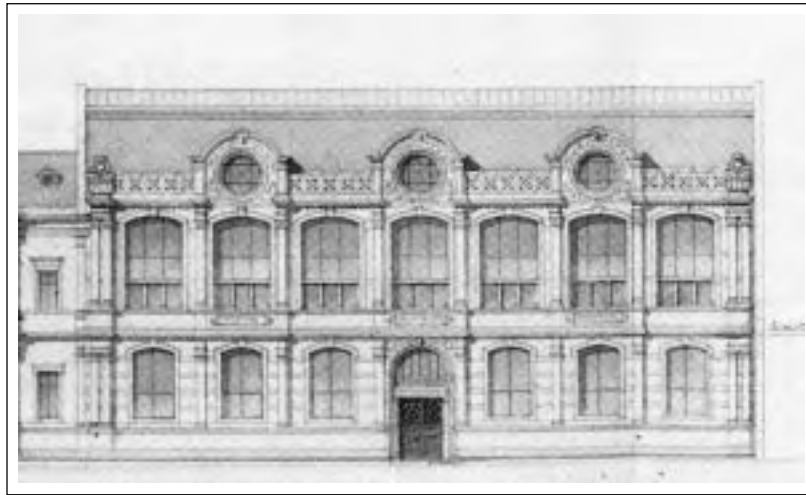


Fig. 78. Félix Duban. *École des Beaux-Arts. Elevation sur le Quai Malaquais*.1860.

Esse golpe contra a Academia não foi recebido com simpatia pelos alunos. Julian Guadet, então aluno da *École* em 1863, organizou uma confusão que impediu Viollet-le Duc de começar seu curso de estética e de substituir o professor de teoria Lesueur. Diante da resistência dos alunos, Viollet-le-Duc renunciou a fazer seu curso. E, em seqüência dessa experiência, Viollet-le-Duc começou a redação de *Entretiens sur l'architecture* ["Discursos sobre arquitetura"].⁴⁶

Sem a tutela do *Grand Prix de Rome*, o Instituto empreendeu uma ação contra esse decreto, os professores da *École* protestaram e redigiram uma defesa ao eclétismo:

O ensino da *École* não é nem estéril nem exclusivo, a extrema diversidade dos talentos dos artistas que ela formou o prova abundantemente. Ele não era e nem poderia ser retrógrado: o corpo de professores se recrutava não somente entre os talentos já amadurecidos pela experiência, mas freqüentemente também entre homens mais jovens que forneciam nas nossas assembléias a inspiração e as idéias de uma nova geração.⁴⁷

⁴⁵ ÉPRON, op. cit., p. 71.

⁴⁶ RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*. Tome1. Idéologies et pionniers 1800-1910. Tournai – Belgique: Casterman, 1986. p. 252; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 87; ÉPRON, op. cit., p. 71.

⁴⁷ Professores da *École*, apud ÉPRON, op. cit., p. 72.

Então a *École* retornou à sua antiga tradição.⁴⁸ Em 1871 o governo devolveu ao Instituto a autoridade sobre o *Grand Prix* e sobre a direção da *Villa Médicis*. A criação dos ateliês oficiais e o cargo de diretor foram os únicos traços da reforma.

Para construir a escola do ecletismo, Viollet-le-Duc contribuiu tanto quanto Julien Guadet. Épron entende que apesar de Guadet não ter permitido a Viollet-le-Duc de participar da cadeira de teoria e reinar na *École des Beaux-Art*, os inimigos se opuseram apenas durante o tempo da discussão institucional, pois o ecletismo teria reconciliado os dois célebres arquitetos. Charles Garnier, membro do Instituto, em um protesto contra a criação da disciplina de História da Idade Média reclamada por Anatole de Baudot em 1886, o explica:

Nosso ensino é completo, e não se esquece nem da arte ogival nem da arte de outras épocas [...] A Idade Média como o Renascimento, o árabe como o grego, tudo isso é admitido, tudo é apreciado e julgado entre nós, não com desconfiança ou aprovação do estilo adotado, mas na qualidade do caráter da composição estar bem aplicado ao edifício projetado.⁴⁹

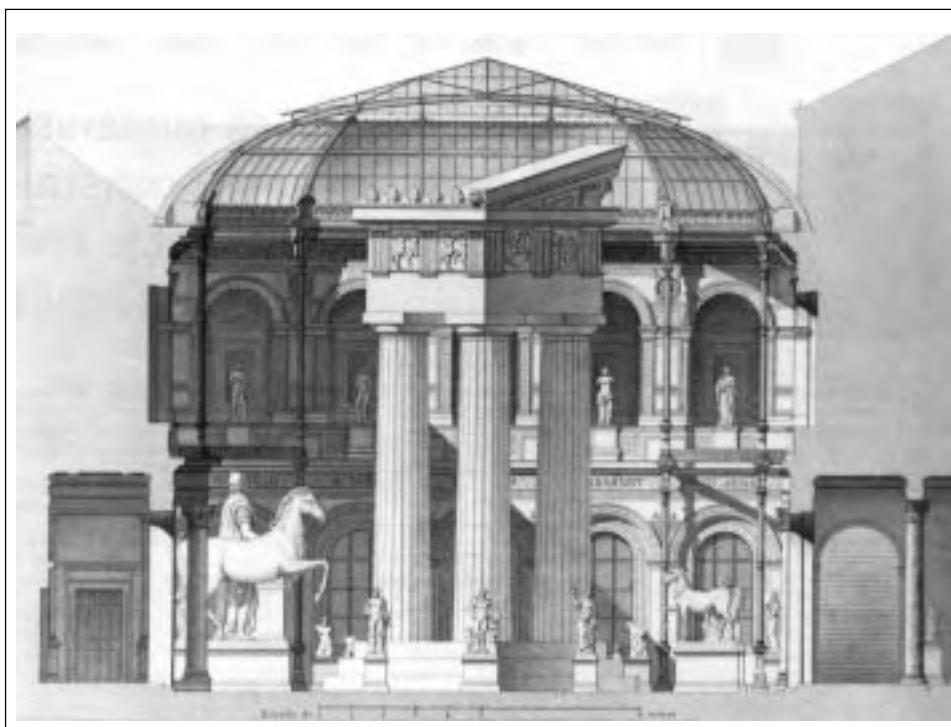


Fig. 79. Corte transversal, *Palais des études*. Publicado na *Encyclopédie d'architecture*.

⁴⁸ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 87.

⁴⁹ GARNIER, Charles, apud ÉPRON, op. cit., p. 187.

No final do século, o ensinamento da *École des Beaux-Arts* foi formalizado por Julien Gaudet (1834-1908), que redigiu a teoria do ecletismo. Em seu curso *Éléments et théorie de l'architecture* ["Elementos e teoria da arquitetura"], ele procurou estabelecer uma abordagem normativa da composição de estruturas, a partir de elementos tecnicamente atualizados e arranjados, de acordo com a tradição da composição axial. Frampton destaca que foi com o ensino de Guadet na *École des Beaux-Arts* e com sua influência sobre seus discípulos que os princípios da composição clássica passaram aos arquitetos pioneiros do século XX.⁵⁰

Nas palavras de Reyner Banham, "Guadet - a própria encarnação da academia - era tão funcional, científico e a-estilístico quanto aqueles [que rejeitavam a academia]".⁵¹ Depois de cinquenta e dois anos de respeitabilidade acadêmica, de muitos primeiros lugares, medalhas, 2º *Prix de Rome* em 1860 e o *Grand Prix* em 1864, o aluno de Henri Labrousse tornou-se professor da *École*, no ano de 1886.

Guadet era o elo de uma cadeia ininterrupta cujas origens datavam dos primeiros dias do século XIX e do apogeu da arquitetura neoclássica na França. Tanto perpassava a tradição através dele, que sua própria insistência na composição, montagem de um edifício saindo de seus volumes componentes, é apenas um eco do que foi dito por J.N.L. Durand em 1821.⁵²

Guadet, nos cinco volumes de *Éléments et théorie de l'architecture*, expôs de modo teórico o procedimento do ecletismo. Não era uma teoria de arquitetura, nem a exposição de uma doutrina, mas uma teoria da prática do projeto, uma teoria da "composição".



Fig. 80. Julien Guadet. "Un Hospice dans les Alpes", 1º *Grand Prix*, 1864. elevação.

⁵⁰ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. 6. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p. 19. Nomes como Tony Garnier e Auguste Perret foram alunos de Julien Guadet.

⁵¹ BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 24.

⁵² BANHAM, op. cit., p. 26.

7.5 ATELIÊS LIVRES E ATELIÊS OFICIAIS

As questões levantadas pelo ecletismo aproximaram a relação entre a *École* e a profissão. As facções que dividiam os arquitetos repercutiam na *École*, que era atacada com mais vigor. Os alunos estavam atentos ao que seus professores construíam e os arquitetos seguiam de perto o que os alunos faziam e como eram julgados.⁵³

O princípio dos ateliês permitia e estruturava o debate sobre arquitetura, e as discussões, nem sempre fraternais, se prolongavam no meio profissional. A grande tradição dos ateliês foi criada por Vaudoyer-Lebas, que imprimiu sua marca na *École* e fundou sua tradição pedagógica. Em 1832, A. L. T. Vaudoyer foi substituído por seu filho Léon Vaudoyer (1803-1872), 2º *Prix de Rome* em 1824 e 1º *Grand Prix* em 1826, que continuou o atelier com seu primo Hippolite Louis Lebas. Em 1864 Leon-Paul-René Ginain (1825-1898), 2º *Prix de Rome* em 1849 e 1º *Grand Prix* em 1852, sucedeu a Vaudoyer. É importante destacar que, de 1820 a 1870, o *Grand Prix de Rome* foi quase monopólio do atelier Vaudoyer-Lebas.⁵⁴

A maioria dos estudantes procurava os grandes ateliês, escolhia um grupo. Esses grandes ateliês não eram escritórios, eram escolas privadas de arquitetura. Segundo Chafee, no ano escolar de 1851-1852 havia 112 estudantes em 37 ateliês, sendo que 55 deles estavam em três ateliês: Blouet, Vaudoyeur-Lebas e Labrouste, e 25 estavam em outros cinco. A maior parte dos alunos estava em oito ateliês. A proposta dos grandes ateliês era unicamente o ensino.⁵⁵

Um dos ateliês mais populares era dirigido por Henri Labrouste. Ele estava convencido de que a Academia o prejudicava, pois nenhum de seus alunos venceu o *Grand Prix*,⁵⁶ então em 1856 decidiu abandonar o ensino. Alguns de seus alunos, liderados por Julien Guadet, convidaram Jules Louis André (1819-1890), 2º *Prix de Rome* em 1843 e 1º *Grand Prix* em 1847, para assumir a direção do atelier. Em 1867 André assumiu a direção de um atelier oficial da *École*.⁵⁷

⁵³ ÉPRON, op. cit., p. 86.

⁵⁴ Ibidem, p. 67, 79, 328, 339.

⁵⁵ CHAFEE, op. cit., p. 89.

⁵⁶ Ibidem, p. 96.

⁵⁷ ÉPRON, op. cit., p. 70, 324, 328.

Em 1825 Guillaume Abel Blouet, *Grand Prix de Rome* em 1821, sucedeu a Delespine como professor chefe de atelier. Em 1853, o professor no atelier Jacques Emile Narcisse Gilbert, antigo aluno da Politécnica, 2º *Prix de Rome* em 1820 e 1º *Grand Prix* em 1822, sucedeu a Blouet na direção do atelier Delespine. Em 1856 Charles Auguste Questel (1807-1888) sucedeu a Gilbert.⁵⁸

Constant-Dufeux, apoiado por Percier, fundou seu atelier em 1836. Inventor da fórmula "*le Beau, le Vrai, l'Utile*", lema do ecletismo, ele foi um dos fundadores da sociedade central dos arquitetos. Épron percebe que ele deixou a recordação "de um professor indiscreto e confuso, um pouco esotérico, interessado pelo papel dos símbolos e das significações".⁵⁹ Constant-Dufeux manteve seu atelier livre quando assumiu um atelier da *École*, em 1863.

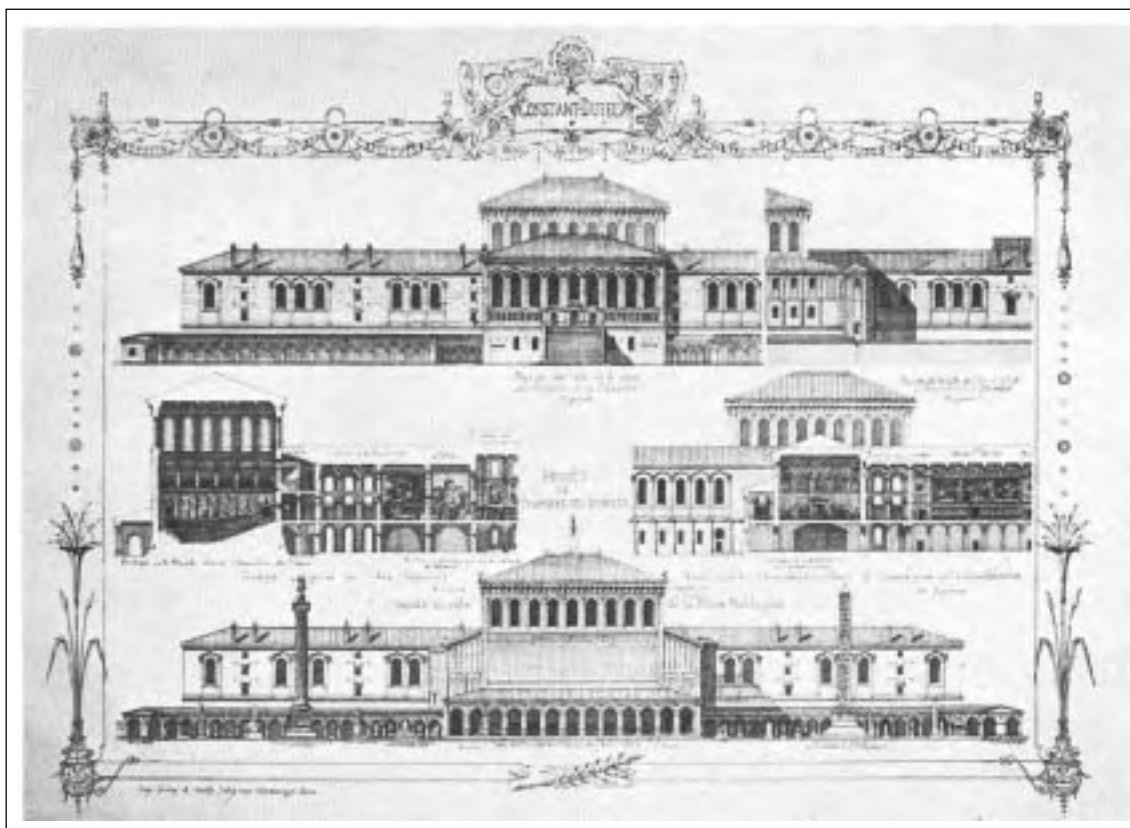


Fig. 81. Constant-Dufeux. *Projet de Chambre de deputes pour la France*, com o lema do ecletismo, 1835. Elevações.

O decreto de 1863, que criou os ateliês oficiais, não ameaçou a liberdade de escolha. Em 1864 havia três ateliês oficiais: Aléxis Paccard (1813-1867), 2º *Prix de Rome* em 1835 e 1º *Grand Prix* em 1841, Simon Claude Constant-Dufeux (1801-1870), 1º *Grand Prix* em 1829, e Charles Jean Laisné (1819-1891), 2º *Prix de Rome*

⁵⁸ ÉPRON, op. cit., p. 76, 321, 328, 336.

⁵⁹ Ibidem, p. 83.

em 1844. Chafee entende que Paccard representava a escola clássica; Constant-Dufeux, influenciado por Labrouste, era conhecido como um neogrego; e Laisné, subordinado de Viollet-le-Duc na Comissão de Monumentos Históricos, representava a escola gótica.⁶⁰

Em 1867 André substituiu Paccard, abandonou o antigo atelier Labrouste e ingressou na *École des Beaux-Arts*. Laisné permaneceu em sua função até 1879, quando foi sucedido por Ginain. Em 1870 morreu Constant-Dufeux. Julien Guadet, aluno de André e Grand Prix em 1864, em 1871 foi nomeado pelo governo para sucedê-lo. Guadet não foi escolhido pelos alunos, ele se tornou chefe de um dos três ateliês oficiais da *École*, praticamente desde seu retorno de Roma.⁶¹

Épron considera que esses três ateliês oficiais se distinguiram dos outros ateliês do ponto de vista das tendências e doutrinas, porque a nomeação do professor pelo ministério excluía *a priori* uma continuidade de tradição pedagógica. Nos ateliês externos, cada sucessão dava lugar a um debate, às vezes arbitrado pelo próprio chefe. Em todo caso, parece evidente que a denominação para a condução de um atelier oficial era considerada como um reconhecimento invejável.⁶²

Ao lado dos três ateliês oficiais, muitos coexistiam na época do decreto de 1863: o atelier Vaudoyeur-Lebas, do qual Ginain assumiu a direção em 1865; Questel, sucessor de Gilbert e Blouet no atelier Delespine, que em 1872 passou a ser dirigido por Pascal (1837-1920), 2º *Prix de Rome* em 1864 e 1º *Grand Prix* em 1866; e o atelier André, sucessor de Labrouste em 1857, que em 1867 deixou de ser um atelier livre. Três novos ateliês foram fundados: Vaudremer (1829-1914), 1º *Grand Prix* de Rome em 1854; Daumet (1826-1911), 2º *Prix de Rome* em 1853 e 1º *Grand Prix* em 1855; e Ernest Georges Coquart (1831-1903), 2º *Prix de Rome* em 1853 e 1º *Grand Prix* em 1858, que fundou um atelier livre com os alunos de André, dirigindo o ensino de 1867 a 1882, quando o entregou para Gustave Adolphe Gerhardt. Depois da guerra de 1870, outros ateliês novos foram criados: Wable, Douillard, Moyaux, Train; em 1881 Paul Blondel e em 1890 Laloux dirigiram importantes ateliês. A criação do atelier Laloux, que foi convidado por um grupo de alunos e que não aceitou seguir Moyaux na sucessão do atelier oficial de André na *École des Beaux-Arts*, correspondeu a um forte momento do debate arquitetural.⁶³

⁶⁰ CHAFEE, op. cit., p. 102-103; ÉPRON, op. cit., p. 324, 332, 335.

⁶¹ ÉPRON, op. cit., p. 75, 77, 324.

⁶² Ibidem, p. 75.

⁶³ Ibidem, p. 76.

Os três ateliês oficiais se tornaram rapidamente os mais importantes, nos anos 1880 eles obtiveram em torno de 70% das premiações. Os ateliês Coquart, Vaudoyer e Pascal, juntos conseguiram 10%, seguidos dos outros ateliês que dividiram os 20% restantes. De 1870 a 1900 a atribuição do *Grand Prix* foi repartida entre os ateliês oficiais André e Guadet, e os ateliês livres Pascal, Daumet e depois Laloux.⁶⁴

A recusa em pertencer a um atelier oficial consagrou a fidelidade de alguns alunos ao princípio dos ateliês livres, ou sua oposição à designação dos chefes de ateliês pela administração. Essa formação de ateliês, seja por cisão, seja por criação, testemunhou a permanência de um debate de tendências no interior da *École des Beaux-Arts*. Os professores não tinham a mesma posição, nem o mesmo ensino. Épron salienta que para o ecletismo, o ensino representou um lugar essencial do debate profissional. Esses ateliês, cuja história detalhada passou a ser impossível de reconstituir por falta de documentos e de testemunhas, foram os locais onde a discussão prosseguiu, produzindo o movimento lento e progressivo do ecletismo.⁶⁵

Assim, a *École des Beaux-Arts*, por sua organização e por seu princípio de funcionamento, institucionaliza o ecletismo. Ela é verdadeiramente a escola do ecletismo se considerarmos seus atores e seus difamadores como formando um todo coerente. [...] Os ateliês da *École* e as escolas que se constituíram em reação contra ela formaram um sistema indissociável, que engendra o ecletismo em arquitetura.⁶⁶



Fig. 82. Antoine Vaudremere. Perspectiva da *Prison de la Santé*, 1864, Paris.

⁶⁴ ÉPRON, op. cit., p. 77-79.

⁶⁵ Ibidem, p. 76-79.

⁶⁶ Ibidem, p. 80.

No entender de Épron, a história dos ateliês da *École* e dos debates que suscitaram sua formação e seu desaparecimento, entre 1830 e 1890, permite colocar em evidência alguns grupos de influência que, no interior do ecletismo, dividiram os mestres e os alunos. Ele percebe uma primeira tradição racionalista proveniente do atelier Blouet, muito fiel ao primeiro ecletismo de Duban e de Duc. Blouet, Gilbert, depois Questel, e liga-se também o atelier de Vaudremer e o de Raulin. Outra tradição era personificada por Hippolyte Lebas e Leon Vaudoyeur, mais tarde por Ginain, com um ecletismo tão racionalista quanto o primeiro, fiel às tradições clássicas mas menos livre na utilização dos ornamentos. Uma terceira tradição era a sucessão Labrouste, de André e de Guadet, com uma atitude moderna em relação aos materiais e à desenvoltura na utilização dos elementos.⁶⁷

Constant-Dufeux, que representou, segundo Lassus o "racionalismo Eclético e místico", tem um lugar especial reservado por Épron. Mestre de atelier e professor de Perspectiva na *École*, exerceu uma influência muito grande em seu ensino. Designado como um neogrego, manteve seu antigo atelier enquanto assumiu a direção de um atelier oficial, e foi excluído do Instituto no final de sua vida. Os adversários da *École des Beaux-Arts* representaram diversas tendências. Os alunos de Viollet-le-Duc representaram o racionalismo inspirado no gótico; de Baudot, Genuys e outros arquitetos diocesanos se agruparam numa União Sindical; arquitetos como Plumet inovaram em nível de técnica com um discurso modernista. Para Épron, esses últimos foram os mais ecléticos em seus trabalhos, porque eles investigaram, dentro do princípio dos sistemas aos quais se referiam, as formas mais adaptadas aos novos programas.⁶⁸

Assim, a instituição institucionalizou a diversidade e o confronto de idéias. A *École des Beaux-Arts* promoveu uma filosofia que se difundiu por todo o mundo e de 1819 a 1914 foi o "centro dominante da formação arquitetônica"⁶⁹. "O ecletismo se construiu e desenvolveu na *École*, laboratório de novas idéias, lugar institucional de discussão, de confrontação e competição onde os arquitetos 'compunham' livremente, cada um de acordo com sua tendência e seu temperamento".⁷⁰ Na *École des Beaux-Arts* a verdade em arquitetura passou a depender de um processo. Paradoxal, no espírito do ecletismo, ela tornou qualquer julgamento, enunciado, ou opinião provisórios e passíveis de revisão.

⁶⁷ ÉPRON, op. cit., p. 80-81.

⁶⁸ Ibidem, p. 81-83.

⁶⁹ SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 123.

⁷⁰ ÉPRON, op. cit., p. 84.

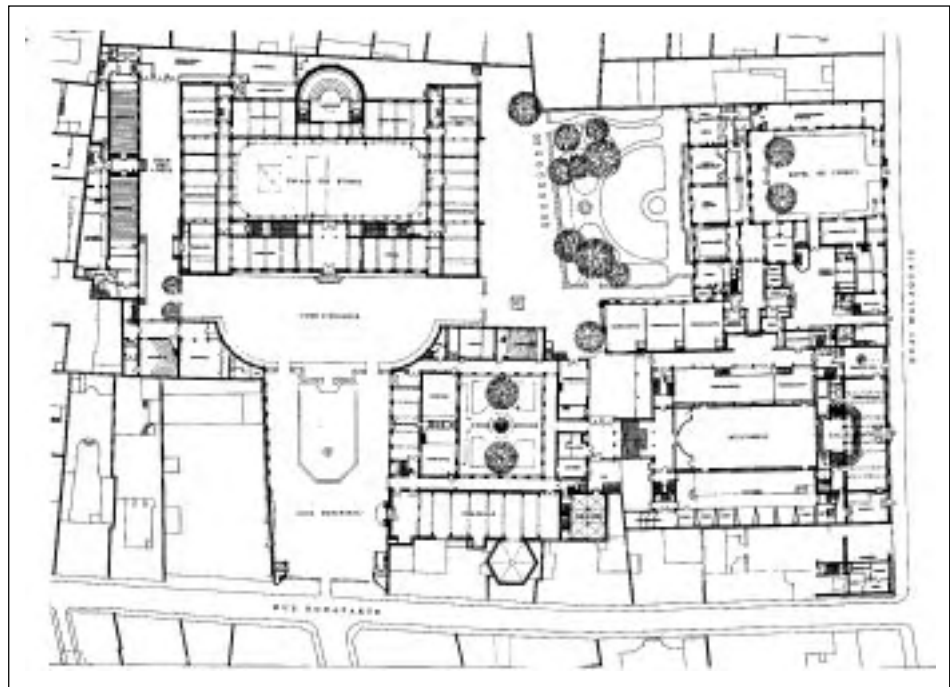


Fig. 83. *École des Beaux-Arts*. Planta-baixa da instituição no século XX.

Entretanto, no raiar do século XX, a marca eclética não era mais de atualidade. Depois da guerra de 1914 não permaneceu o ecletismo em arquitetura, mas uma *École des Beaux-Arts* reduzida a uma organização formal, cuja estrutura não correspondia mais às condições da produção arquitetônica:

Assim, [em 1968] desapareceu uma instituição cujo dispositivo pedagógico, imitado em muitos países ao longo dos séculos XIX e XX, deu forma a uma tradição de ensino de arquitetura. Repousando sobre uma prática de projetos organizada em concursos de competição, no fim dos quais os trabalhos dos alunos dos diferentes ateliês eram julgados por um júri formado pela assembléia de seus professores, essa instituição fabricou um tipo de profissional integralmente específico: um artista ou um homem de negócios convencido e apaixonado, freqüentemente autoritário, um desenhista instruído e, ao final do século, um militante de arquitetura cansado das batalhas da arte, resignado por antecipação às decepções das imprevisíveis competições, mas sempre pronto a aproveitar a oportunidade de realizar um bom projeto.⁷¹

Com um ensino "acadêmico e enciclopedista",⁷² o sucesso da fórmula pedagógica da *École des Beaux-Arts* é atestado por seu renome no mundo inteiro. A *École* caracterizou uma atitude, um procedimento, ela exportou um método sempre particular para cada circunstância, o ecletismo em arquitetura, e é por isso que o ecletismo pode ter expressões tão diversas no mundo.

⁷¹ ÉPRON, op. cit., p. 86.

⁷² MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Crise e renovação no ensino de projeto em arquitetura. In COMAS, Carlos Eduardo (Org). *Projeto Arquitetônico: disciplina em crise disciplina em renovação*. São Paulo: Projeto, 1986. p. 86.

8 O ECLETISMO E A HISTÓRIA

Mas para os arquitetos ecléticos, a história não é utilizada nem para transmitir uma mensagem ou uma lição, nem para exprimir um princípio. Ela lhes permite inicialmente de recolocar seu projeto no quadro da história da arquitetura. Seu primeiro procedimento, no início do século XIX, é de inscrever seu trabalho em uma continuidade. Sua primeira preocupação, em um tempo onde parece difícil enunciar uma teoria da arquitetura, é de buscar nos diversos registros formais da história da arquitetura não os signos mas os métodos. [...] O procedimento dos ecléticos se distingue radicalmente do historicismo porque consiste essencialmente em compreender a história analisando os sistemas que ela experimentou, depois em combinar entre si alguns elementos em uma composição incluindo uma investigação da beleza - condicionante vago que o ecletismo se dá o trabalho de explicitar em suas realizações - e destinado a produzir a arquitetura moderna.¹

Jean-Pierre Épron.

8.1 A REFERÊNCIA HISTÓRICA

No início do século XIX, o fim da Academia marcou uma ruptura ideológica para os arquitetos. Desde 1762, depois de ter consagrado o livro *Sur les plus beaux monuments de la Grèce* e de ter nomeado David Leroy como professor, ao lado de Jacques-François Blondel, a Academia tinha modificado seu olhar sobre a Antiguidade. O modelo arquitetural de concepção clássica, com seu vocabulário, proporções e ordens, foi colocado em questão. Já não se acreditava na verdade das proporções ou na objetividade do gosto.²

¹ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 142-143.

² ÉPRON, op. cit., p. 143-151.



Fig. 84. Julien-David Le Roy. Reconstrução do Propileu de Atenas.
Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, 1858

O fim da arquitetura neoclássica no início do século XIX, marcou uma importante mudança na maneira de pensar a arquitetura. Épron considera que os arquitetos neoclássicos realizaram uma primeira revolução, pois o "gosto" em arquitetura não dependia mais de uma regra de proporção, mas do sentimento do espectador, de sua emoção; o princípio do "gosto" não estava mais ligado à natureza das coisas, mas à do homem. A ruptura se traduziu também na maneira que a arquitetura era avaliada, desapareceram as regras de referência e os critérios preestabelecidos fundamentados na teoria. A nova geração de arquitetos que se engajaram no ensino de arquitetura, Percier, Vaudoyer e Delespine, tiveram que admitir aos seus alunos que os projetos seriam avaliados sem critérios fixos.³

Nesse contexto os arquitetos experimentaram a necessidade de recolocar a arquitetura na história. Bruno Zevi percebe que mudou a atitude mental em relação ao passado, pois "as novas descobertas arqueológicas abriram horizontes culturais muito vastos".⁴ No entender de Épron, como a arquitetura não mais se fundamentava em um princípio ou teoria, para apreciá-la era preciso comparar os projetos entre si, seguindo múltiplos critérios escolhidos segundo o prazer de cada um. Então os arquitetos começaram a comparar seus projetos aos edifícios existentes, nos quais era possível apreciar o efeito. Eles passaram a apreciar a arquitetura se referindo aos edifícios construídos, descobrindo assim o papel da referência na elaboração dos projetos e em sua apreciação. No início do século XIX a referência passou a ser um instrumento para

³ ÉPRON, op. cit., p. 144-145.

⁴ ZEVI, Bruno. *Architettura in nuce*: uma definição de arquitetura. Lisboa: Martins Fontes, 1979. p. 210.

comparar os projetos e para explicitar critérios para avaliação, ela não era mais o paradigma da arquitetura.⁵

Em 1818, quando foi criada a cadeira de Teoria e História da Arquitetura na *École des Beaux-Arts*, os professores Baltard e Huyot receberam cada um uma parte da incumbência: um a disciplina de Teoria, e o outro a de História.⁶ Teoria e história passaram então a ser confundidas.

Elvan Silva percebe que no ensino acadêmico o papel da História se confundia com o da Teoria na função de fornecer modelos e precedentes sancionados pela autoridade dos antigos:

A idéia de que se deve ignorar a experiência do passado, para impedir que a mesma possa servir de modelo ou inspiração, é uma concepção tosca, mas lamentavelmente difusa; mesmo porque, durante muito tempo, confundiram-se no ensino teoria e história, na medida em que ambas as disciplinas tinham como limitado objetivo descrever os precedentes considerados legítimos.⁷

Épron lembra que o deslocamento da teoria da arquitetura para a história coincide com o procedimento geral dos filósofos e dos cientistas de todas as disciplinas no início do século XIX. Diferente do professor de Arquitetura da antiga *Académie* que ditava seu curso aos alunos, o professor de teoria passou a dar os programas dos concursos e uma vez por ano, na aula inaugural de teoria, apresentava um curso de história.⁸

Lesueur, sucessor de Baltard como professor de teoria na *École des Beaux-Arts* em 1853, autor do projeto do *Hotel de Ville* de Paris, explicou em sua *Histoire et théorie de l'architecture* ["História e teoria da Arquitetura"] a maneira como os arquitetos dessa época pensavam a relação entre teoria e história:

A arquitetura, não tendo como base a imitação da natureza, como as outras artes do desenho, deve ser necessariamente tradicional. É por isso que é útil ao arquiteto, mais que a todos outros artistas, de conhecer bem a história e a teoria de sua arte. Pois é impossível apreciar os edifícios transmitidos pelo curso dos séculos, se ignorarmos as circunstâncias que os fizeram surgir, quer dizer o caráter, os costumes, a religião do povo que os construiu, o clima do país, a constituição geológica do solo, e os produtos naturais que forneciam os meios de execução.⁹

⁵ ÉPRON, op. cit., p. 146-147.

⁶ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 25. De acordo com Collins, a primeira classe de História da Arquitetura foi em 1822, na *École des Beaux-Arts*, em Paris.

⁷ SILVA, Elvan. *A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença*. Porto Alegre: Sagra DC Luzatto, 1991. p. 13.

⁸ ÉPRON, op. cit., p. 148.

⁹ LESUEUR, Jean-Baptiste, apud ÉPRON, op. cit., p. 148.

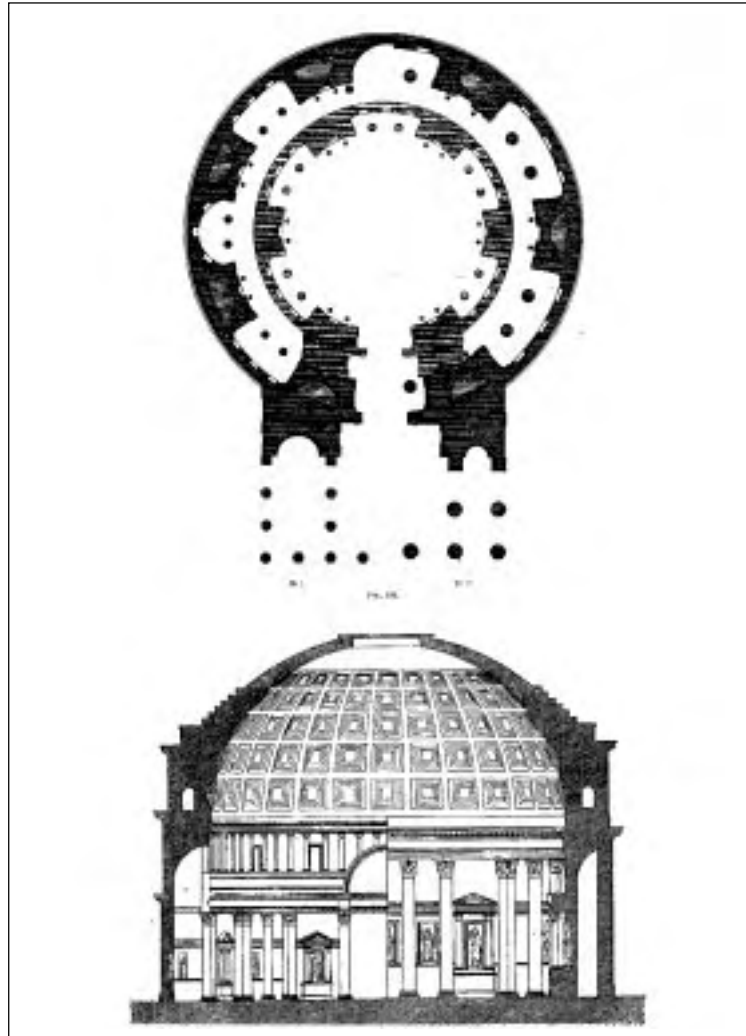


Fig. 85. Jean-Baptiste Lesueur. Comparação do domo do Panthéon romano e da ordem nas naves de São Pedro, em *Histoire et théorie de l'architecture*.

Desse modo, o ensino de história tornou-se um meio para os jovens arquitetos reunirem referências. Lesueur os incitou a ampliar suas referências da história das civilizações, a fim de recolher e de desenhar os elementos de arquitetura. Deslocando-se no tempo, a história da arquitetura abriu novas áreas de investigação, renovando o campo de suas referências. Tanto os arquitetos como os alunos da *École des Beaux-Arts* recorreram à história para constituir um "*corpus de références*", um *portefeuille*, ou seja, uma coleção de edifícios exemplares, ao qual se relacionar para fazer seus projetos. "A história se torna o argumento da doutrina em matéria de arquitetura".¹⁰

Jean Nicolas Durand, o segundo *Prix de Rome* de 1787, já tinha constituído um tal *portefeuille*. Responsável pelo ensino de Arquitetura na *École*

¹⁰ ÉPRON, op. cit., p. 150.

Polytechnique, junto com Louis Pierre Baltard, ele desenhou edificações exemplares em uma mesma escala, ilustrando seu *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité* ["Coleção e paralelo dos edifícios de todo gênero antigos e modernos, notáveis por sua beleza, por sua grandeza ou por sua singularidade"], de 1800, formando uma espécie de catálogo que serviu de *corpus de références* aos arquitetos neoclássicos.¹¹ Félix Duban, vencedor do *Grand Prix de Rome* em 1825, durante sua permanência em Roma também constituiu uma espécie de *corpus de références* na obra *Galerie des monuments les plus remarquables jusqu'au XV siècle* ["Galeria dos monumentos mais notáveis até o século XV"].¹²

No ensino da *École des Beaux-Arts*, os alunos deviam dispor suas referências em um "*portefeuille*" e assim constituir "sua bagagem e seu abastecimento", de acordo com a expressão que Guadet registrou no final do século; o *portefeuille* dos edifícios que era preciso conhecer, formava o *corpus* da arquitetura.¹³ Eles eram estimulados a elaborar uma seleção de edifícios importantes, os quais poderiam ser citados ou transformados na elaboração do projeto. Esses edifícios deveriam ser representativos da maneira de pensar de uma época, expressando suas doutrinas arquitetônicas. Desse modo, o trabalho do professor de História da Arquitetura integrava o de teoria: através das épocas da história da arquitetura, se construía a história das doutrinas arquitetônicas.¹⁴

Lebas, sucessor de Huyot na cadeira de história em 1840, desenvolveu uma história da Antiguidade, mostrando os edifícios gregos e romanos. Collins destaca que Lebas "dedicou a maior parte de suas classes a especular sobre o tipo de edifícios que se podiam escavar em Tróia".¹⁵ Em 1856 ele se uniu ao filho de Alexandre Lenoir, Albert Lenoir, que integrou um curso sobre o Renascimento. Lesueur iniciou os estudantes nos monumentos do antigo Egito.

Viollet-le-Duc, fora da *École*, analisava a arquitetura através dos edifícios Góticos, ele expandiu as referências da arquitetura apresentando um conjunto de referências elaborado a partir de edificações da Idade Média, que a Academia, em sua fidelidade à arquitetura romana, havia excluído. De 1854 a 1866, Viollet-le-Duc publicou os nove primeiros tomos do *Dictionnaire raisonné* ["Dicionário Razoado"], e em

¹¹ MAHFUZ, op. cit., 1995, p. 43; ÉPRON, op. cit., p. 151. Ver capítulo "O espírito eclético na arquitetura revolucionária".

¹² ÉPRON, op. cit., p. 198.

¹³ GUADET, Julien, *Éléments et théorie de l'architecture*, apud ÉPRON, op. cit., p. 151.

¹⁴ ÉPRON, op. cit., p. 151.

¹⁵ COLLINS, op. cit., p. 92.

1863, depois da tentativa de reforma da *École des Beaux-Arts*, seus *Entretiens sur l'architecture* ["Discursos sobre Arquitetura"]. Publicou também, em 1856, uma monografia sobre *Notre-Dame* de Paris e, em 1858, sobre a cidade de *Carcassonne*. Essas publicações tomaram lugar em uma longa lista das obras que tinham por objetivo tornar conhecido aos franceses o patrimônio artístico da Idade Média.¹⁶

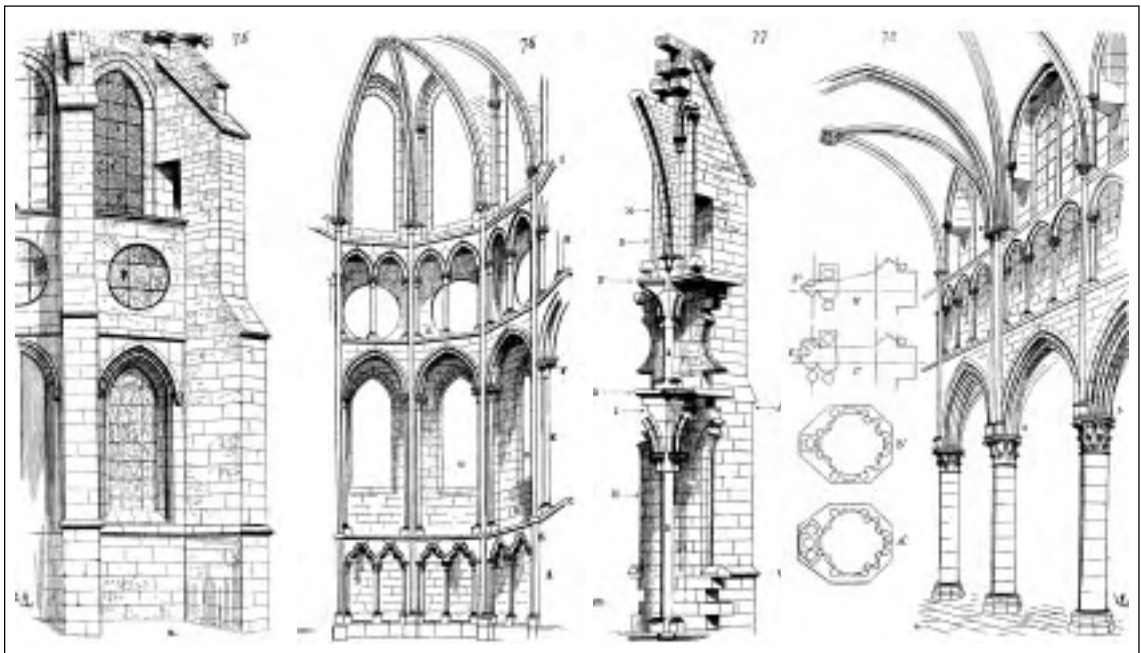


Fig. 86. Viollot-le-Duc. Análise da estrutura de Notre-Dame de Dijon. *Apsa exterior; apsa interior; construção; nave.*

A primeira publicação sobre História da Arquitetura com abundantes ilustrações de edifícios do mundo antigo, tanto reais quanto imaginários, foi *Entwurf einer historischen Architektur* ["Projeto de uma arquitetura histórica"] do mestre austríaco Fischer von Erlach. Publicada em 1721, foi reeditada em 1725, 1730, 1737 e em 1742. De acordo com Manfredo Tafuri, a obra de von Erlach expressa uma espécie de ecletismo crítico, no sentido de "desenvolver e entremisturar sugestões e métodos de composições diferentes".¹⁷ Middleton considera que essa obra, que causou entusiasmo entre os arquitetos por quase um século, exerceu uma notável influência sobre a arquitetura.¹⁸

Aos poucos, os arquitetos conseguiram reunir um conjunto de referências até então pouco conhecidas, que foram testemunhadas pelos primeiros números da revista de Cesar Daly, *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*

¹⁶ ÉPRON, op. cit., p. 106.

¹⁷ TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1988. p. 46.

¹⁸ MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Architettura ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 62.

["Revista geral de arquitetura e de trabalhos públicos"]. Albert Lenoir, em 1840, "consagrou seus dois primeiros artigos à história da arquitetura bizantina, depois escreveu outros quatro sobre a Arquitetura cristã do Ocidente: o 'estilo latino'. Em 1841, Mérimée publicou um artigo intitulado 'Constantinopla em 1403' e Charles Lê Normant um texto sobre os 'monumentos fenícios'".¹⁹

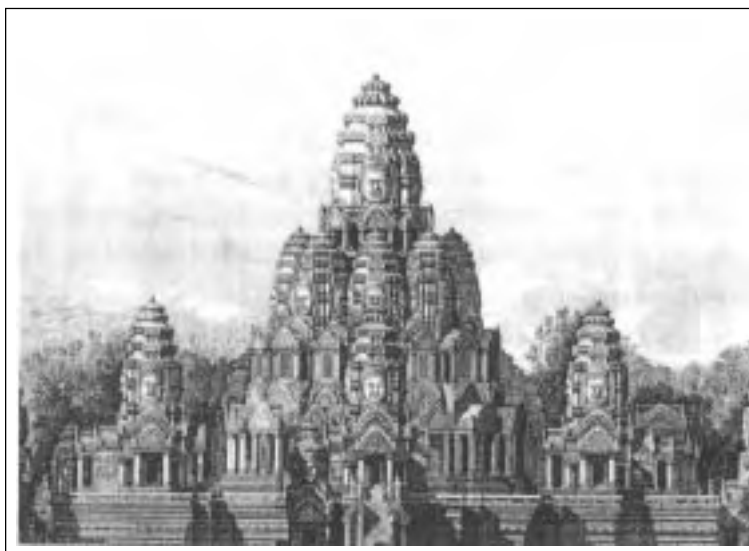


Fig. 87. Angkor, *le temple du Baion, restitution du troisième niveau*.
Reconstrução de Delaporte, chefe da missão de exploração.

Collins assinala que essa atitude favoreceu uma inovação, pois se iniciou a ilustração gráfica nos comentários que se faziam nas revistas.²⁰ Algumas vezes apareceram referências a arquiteturas desconhecidas, como os templos de Angkor publicados na revista *L'Architecture* em 1888. Boileau afirmou que elas ilustravam uma arquitetura "exótica ou oriental": "Deve-se colocar nessa segunda família todas as arquiteturas anteriores aos dados latinos e aquelas que eles não conheceram. É a arte dos templos da Índia, a arte chinesa ou japonesa, o gótico, o árabe e suas nuances locais, mourisco, turco, persa, indiano".²¹

A história, muito tempo limitada à arqueologia grega e romana, abriu aos arquitetos a imensidade de suas referências, ampliando o vocabulário da arquitetura clássica. Houve inúmeras publicações, e as referências divulgadas por essas explorações na história ampliaram o domínio da arquitetura. No entender de Curtis, o desenvolvimento da história e da arqueologia como disciplinas trouxe uma maior

¹⁹ ÉPRON, op. cit., p. 169-170.

²⁰ COLLINS, op. cit., p. 120.

²¹ BOILEAU, Louis Charles, apud ÉPRON, op. cit., p. 291.

discriminação do passado e uma visão relativista da tradição. Com isso, o mesmo valor pode ser atribuído a vários períodos históricos.²²

Como conseqüência dessa revolução intelectual, ocasionada pela idéia de *Encyclopédia*, a arquitetura experimentou grandes mudanças. Épron nos faz perceber que os arquitetos despertaram para recolocar a arquitetura na história, para integrar o estudo da história ao programa de ensino de arquitetura, e para ensinar a história desenhando seus edifícios exemplares.

A confrontação entre as referências se transforma, na *École*, em confrontação doutrinal aberta sobre todos os edifícios suscetíveis de traduzir o espírito da época. Cada ano tem lugar dois exercícios, dirigidos pelo professor de história, que consistem em desenhar e compor fragmentos de arquitetura de diferentes épocas. O primeiro é um exercício de desenho, permitindo aos estudantes escolher depois de analisar as referências. Mais tarde, esse exercício intitulado "elemento analítico", será incorporado ao concurso de competição da *École*. O segundo é um exercício intitulado "arqueologia", que consiste em copiar um certo número de edifícios escolhidos a cada ano pelo professor. Essa prática, que continuará até o fim da *École*, permite constituir progressivamente, ao longo do século XIX, uma coleção de desenhos, de maquetes, de restituições e de gravações representativas do *corpus de références* utilizado pelos alunos.²³

A reunião desses preciosos desenhos formou um crescente catálogo de modelos colocado à disposição dos alunos. Ele permitiu estudar os documentos e encontrar argumentos para os projetos. E se utilizando dessa imensa coleção, os professores defenderam e confrontaram seus pontos de vista sobre arquitetura.

Ao longo do século XIX, o ensino de História da Arquitetura foi tema de controvérsias, os arquitetos divergiam sobre a escolha dos exemplares a conter no imenso patrimônio arquitetural. A interpretação desses exemplares deveria permitir a definição da arquitetura, e o modo de combinar seus elementos deveria desencadear novas formas. "Os alunos não eram convidados a copiar todos ou partes dos edifícios exemplares, mas a combinar seus elementos para expressar uma maneira nova de conceber a arquitetura." ²⁴

O uso do patrimônio arquitetural de referência em busca de elementos para as novas composições, passava por uma análise que tinha por objetivo compreender o princípio, o funcionamento, a construção, o estilo e a decoração das edificações, a fim de poder considera-los como sistemas. O ensino de História deveria

²² CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996. p. 21.

²³ ÉPRON, op. cit., p. 152.

²⁴ *Ibidem*, p. 157.

localizar esses sistemas, e o trabalho do atelier deveria analisá-los, decompô-los e entendê-los. As edificações eram decompostas, em suas partes, por elementos estruturais, elementos funcionais, recorte programático, inventário comparativo; cada recorte correspondia a uma maneira de desenhar o edifício. Desse modo, os alunos da *École des Beaux-Arts* compreenderam que os edifícios exemplares não eram escolhidos para serem copiados, mas para fazer parte de um conjunto de referências.²⁵

Esse trabalho de análise, que acontecia ao mesmo tempo nos exercícios de história e de construção, era aperfeiçoado nos ateliês, sob a direção do mestre. Entre raros exemplares que relatam esse trabalho de análise nos ateliês da *École des Beaux-Arts* no século XIX, Épron destaca um *portefeuille* de estudante que foi gravado pelos alunos do atelier Achilles Leclère e composto sob sua direção. Ele testemunha essa prática específica dos alunos da época:

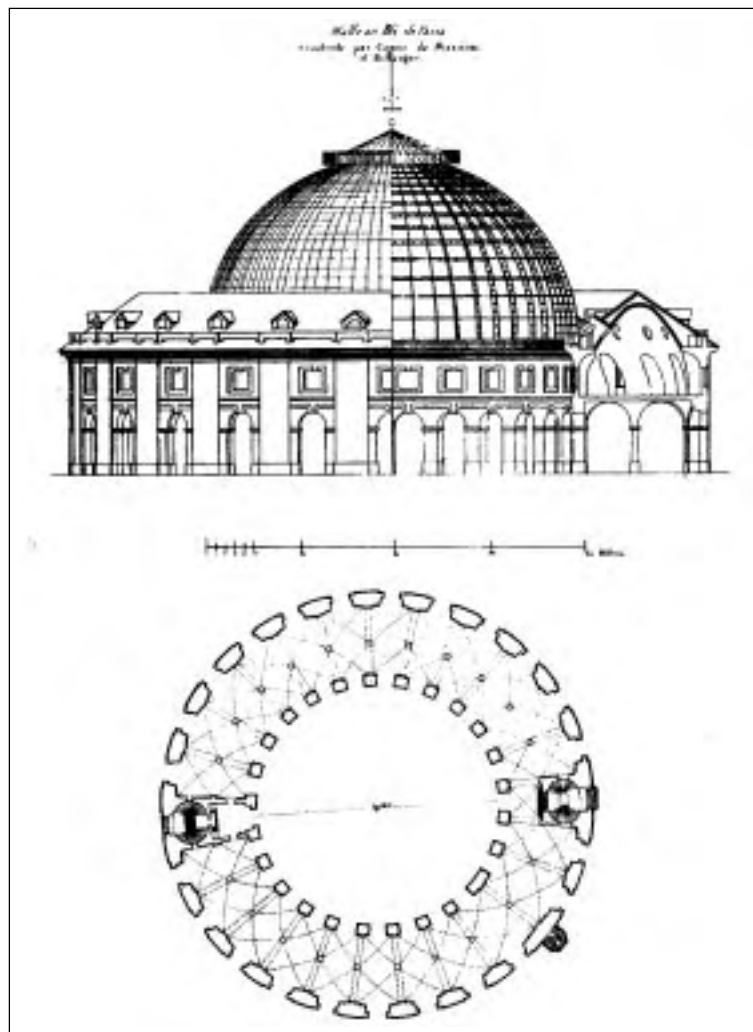


Fig. 88. Desenho da *Halle au Blé*, de *Lecamus de Mezières e Bellangér*, feito por Charles Chatelain, extraído do Álbum de alunos de Achille Leclère.

²⁵ ÉPRON, op. cit., p. 159-162.

Achille Leclère dirige um atelier de 1815 a 1853. Aluno de Percier, *Grand Prix de Rome* em 1808, é mais conhecido por dar seu nome a uma fundação e a um prêmio que por sua obra. Eis aqui como ele procede com seus estudantes. Inicialmente ele faz desenhar sub-conjuntos funcionais (vestíbulos, halls, escadas, pórticos, superposições de ordens, elementos de fachada), depois ele pede para os dispor na mesma escala sobre pranchas comparativas. Em seguida faz classificar esse *corpus* por tipo de solução (domos, abóbadas, muros, pisos), estabelece coleções de arranjos ou de articulações (o hall e a escada, o pórtico e o vestíbulo, etc.) e os convida a fazer uma tipologia desses arranjos. Ele solicita também aos alunos de desenhar as plantas de situação dos edifícios estudados, que faz aparecer lugares e ruas de diferentes espécies nas cidades escolhidas. Enfim, faz desenhar os edifícios por categoria de programa que os alunos arquivam nos *portefeuilles* como um gênero de coleção (igreja, hospital, palácio da justiça, teatro, quartel).²⁶

Esse *portefeuille* de estudante era diferente da coleção de Durand, que se referia às construções que mereciam ser distinguidas. Ele resultou de um trabalho de análise, que consistia em perceber as soluções que foram encontradas aos problemas levantados em cada caso. Tratava-se de um exercício de observação e de cultura.

O *portefeuille* do arquiteto continha uma coleção de problemas cujas soluções eram repertoriadas e assimiladas. O objetivo não era arqueológico [...] mas arquitetural: construir um edifício novo conforme um programa que na história jamais havia sido descrito exatamente da mesma maneira nem no mesmo contexto.²⁷

O trabalho de análise dos primeiros anos do ecletismo foi continuado por Guadet em seu curso de teoria de 1894 a 1906. De acordo com Épron, em seu livro saído desse curso, *Éléments et théorie de l'architecture* ["Elementos e teoria da arquitetura"], propôs o mesmo trabalho de análise. Guadet forneceu a lista de edifícios que era preciso conhecer, apresentou-os de acordo com um recorte útil para projeto, e os decompôs em elementos construtivos, funcionais e programáticos.²⁸ Ele estimulou seus alunos a construir um *corpus de référence* adaptado à situação na qual seria aplicado e a incorporar novas referências: "Não aspiro o papel de guia para toda a jornada; para os que partem depois de mim, indico a bagagem necessária para a viagem."²⁹ Desse modo, Guadet, como professor de teoria no fim do século XIX, efetuou o mesmo procedimento dos professores chefes de atelier do início do século, com a diferença de que ao invés de ter sido executado pelos alunos, o trabalho de análise foi elaborado por ele mesmo.

²⁶ ÉPRON, op. cit., p. 162.

²⁷ Ibidem, p. 165.

²⁸ Ibidem, p. 164-165.

²⁹ GUADET, Julien, apud BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 27.

Dessa maneira, os arquitetos ecléticos pensaram a história da arquitetura como um campo de trabalho, não como objeto. Bruno Zevi percebe uma convergência entre o pensamento histórico e a arquitetura criativa. Ele considera que se por um lado o conhecimento histórico conduz à atitude passiva dos *revivals*, por outro a envolve na corrente renovadora da linguagem arquitetônica, mesmo quando de uma forma não sistemática.³⁰

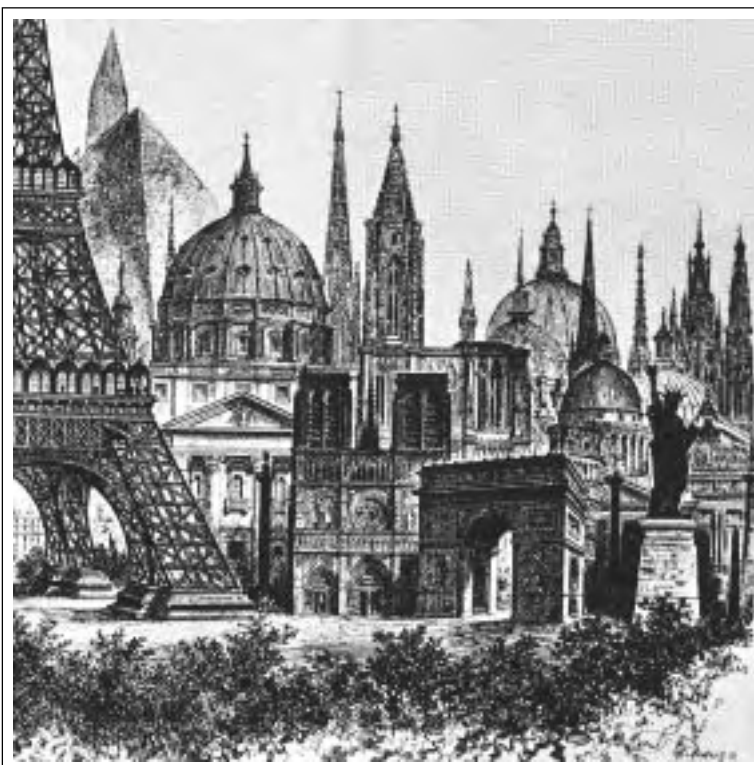


Fig. 89. Monumentos da história da arquitetura.

Para Curtis, o ecletismo foi um poderoso instrumento para extrair lições da história.³¹ Os arquitetos do ecletismo tinham necessidade de se referir à história da arquitetura para projetar, eles recorreram à história da arquitetura como matéria-prima para seu trabalho de atelier, para realizar um trabalho de transformação e de adaptação sobre as referências, buscando responder ao programa de arquitetura.³²

A chamada dos arquitetos do início do século XIX, para reconstituir a história da arquitetura, finalizou com Guadet prevenindo seus alunos de que a história era uma explicação e, para estudá-la, era preciso primeiro conhecer os materiais e os elementos de arquitetura. A história "mostra os apogeu, as decadências, os

³⁰ ZEVI, op. cit., p. 206.

³¹ CURTIS, op. cit., p. 25.

³² ÉPRON, op. cit., p. 188-189.

renascimentos, mas para quem não tem conhecimento de arquitetura e da prática aplicada [...], a história não será mais do que arqueologia".³³

[...] a reação do final do século XIX e princípio do século XX se encaminhava quase que exclusivamente a destacar fenômenos visuais; e empregando a história como uma espécie de dicionário, pretendia deduzir dela certos esquemas formais aparentemente bastante extrínsecos em respeito a qualquer estilo ou cultura particulares. Ao separar o elemento irracional do estilo dos princípios recentemente abstraídos da composição, a teoria predominante em princípios do século XX voltava, em certa medida, a recapitular em um nível mais refinado e sofisticado a situação que havia se produzido ao redor de 1830...³⁴

Enfim, o conhecimento da história da arquitetura proporcionou a renovação da linguagem e dos meios expressivos. Além da saturação de elementos da história, a compreensão dos esquemas compositivos subjacentes oportunizou que a arquitetura iniciasse um processo de abstração. Com essa bagagem cultural, os arquitetos não precisavam mais dos estilos para suas composições.

Nesse longo processo de renovação, os arquitetos descobriram o papel da referência na elaboração e avaliação dos projetos. Eles passaram a se referir às edificações da história da arquitetura como matéria-prima para seu trabalho de atelier. Partindo da decomposição dos edifícios exemplares que integravam um conjunto de referências, os elementos construtivos, funcionais e programáticos foram utilizados em novas composições para expressar uma nova maneira de conceber a arquitetura.

Os arquitetos do século XIX se colocaram na história buscando definir seu lugar na atualidade. Os ecléticos produziram uma história estratégica da arquitetura, empreenderam diversas tentativas que talvez contenham contradições, incertezas, confusões, porque eles não tinham a intenção de ser historiadores. Eles não pensaram em separar a história da arquitetura e de seus monumentos da arquitetura moderna, eles pretendiam ser modernos na história. Eles foram bem de seu tempo, o tempo da história.

³³ GUADET, Julien, apud ÉPRON, op. cit., p. 176.

³⁴ ROWE, Collin. Character and composition; and some vicissitudes of architectural vocabulary in the nineteenth century. In: *The Mathematics of the ideal villa and other essays*. 4. ed. Cambridge: MIT, 1979. p.78-79.

8.2 O ORNAMENTO

Não é necessário dar importância à ornamentação ao estudar os ideais arquitetônicos do século XIX.³⁵

Para os arquitetos do século XIX a prática do desenho foi um meio privilegiado de análise do ornamento. Como no desenho do edifício, o ornamento necessitava de decomposição e recortes em conjuntos e subconjuntos. Muitos arquitetos ecléticos se esforçaram no domínio dos ornamentos e sua integração aos procedimentos de projeto. Para eles, o conceito de composição significava que era preciso tornar coerente a construção, a estrutura, as disposições e os ornamentos.³⁶



Fig. 90. Charles Garnier. Desenho executivo.
Seção transversal do Grande Foyer da Ópera de Paris.

³⁵ COLLINS, op. cit., p. 123.

³⁶ ÉPRON, op. cit., p. 166-168.

Os adornos esculpidos à mão ou moldados eram processos da maior antiguidade e respeitabilidade.³⁷ Em relação ao escultor, os ornamentos deveriam ser elaborados de acordo com o projeto, estabelecido pelo arquiteto, por meio de desenhos que indicavam a estrutura e o estilo. Ele não se caracterizava como um exercício de estilo, pois o objetivo era combinar seus elementos e os reinventar. No mesmo procedimento se associavam a ciência da construção, o conhecimento dos materiais, o desenho do ornamento e o partido de arquitetura. "O ecletismo não pode em nenhum caso ser reduzido a um estilo, mas engloba uma reflexão sobre o estilo e sobre o ornamento."³⁸

O editor da revista inglesa *The Builder* ["O Construtor"] afirmou que o desejo de adornar era inevitável. Para Owen Jones, em sua *Grammar of ornament* ["Gramática do Ornamento"] publicada em 1856, a decoração deveria se incrementar na mesma proporção que o progresso da civilização, pois ele considerava o ornamento como o resultado natural da evolução cultural. Também Gottfried Semper, em *Über Baustile* ["Sobre Estilo Arquitetônico"] de 1869, considerava o ornamento como expressão do direito à individualidade.³⁹

Collins atribuiu a responsabilidade pela importância excessiva do adorno aos arqueólogos, para quem toda a arquitetura do passado se classificava com precisão graças às características ornamentais. A maioria dos arquitetos da época acreditava que a ornamentação era o que diferenciava a arquitetura da mera construção. O inglês James Fergusson, em seu *History of architecture* ["História da Arquitetura"] definiu arquitetura como a arte do ornamental e da construção ornamentada. John Ruskin, em sua obra *The Seven Lamps of Architecture* ["As Sete Lâmpadas da Arquitetura"] (1849), no capítulo "Lâmpada do Sacrifício" destacou a ornamentação das igrejas como um ato de devoção.⁴⁰ Ele considerava que a decoração não deveria ser esculpida profundamente; acreditava na superioridade do cuidado e da leveza impostos aos desenhos ornamentais na arquitetura incrustada: "na maior parte do edifício não haverá escultura profunda. As placas finas do revestimento não admitem".⁴¹ No entender de Ruskin, a ornamentação era a parte principal da arquitetura.

³⁷ COLLINS, op. cit., p. 126.

³⁸ ÉPRON, op. cit., p. 169.

³⁹ COLLINS, op. cit., p. 124.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 60.

O ornamento sempre foi simbólico, carregado de significados. Ele era aplicado aos edifícios mais importantes, desenhado a partir de um cuidadoso sistema de símbolos muito limitado. O caráter simbólico da ornamentação no século XIX, ou expressava riqueza e poder, ou estava associado ao programa. O adorno foi empregado como símbolo de status social como resposta a uma atitude anímica, que César Daly chamou de "*le besoin de luxe et de l'éclat*" [a necessidade de luxo e de glória]. Na ornamentação que expressava o programa, os adornos eram selecionados por sua adequação aos tipos edilícios. Nesse sentido o ornamento prosseguiu sendo motivo de composições formais, tanto se tratando de ornamentos estruturais como de ornamentos construídos.⁴²

O adorno não deixou de existir, se uniu imperceptivelmente à estrutura. As mudanças [...] não se devem ao fato de que tenha desaparecido a escultura da arquitetura, trata-se de que a arquitetura se converteu em escultura abstrata. Isto deve ser reconhecido ao estudar e criticar os ideais do século XIX. Contudo temos que decidir o momento em que um edifício simples, honesto e sincero é arquitetura e decidir se devemos adornar estruturas, construir adornos, ou buscar uma alternativa ainda por descobrir.⁴³

É importante destacar que à maneira do ecletismo, a ornamentação deveria estar sempre integrada, e não acrescentada ao edifício. O ornamento deveria ser pensado como emergindo da estrutura do edifício.⁴⁴ A própria estrutura se tornou a base do significado arquitetônico.

⁴² COLLINS, op. cit., p. 123-127.

⁴³ Ibidem, p. 127.

⁴⁴ COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980 - 1987*. 3. ed. Cambridge: MIT, 1994. p. 65.

9 O ECLETISMO E A COMPOSIÇÃO

A Academie não participa daquela preocupação de fazer uma arte de seu próprio tempo. Ao contrário, parte da convicção de que fazendo uma arquitetura fiel às necessidades do tempo presente e as regras imperecíveis da composição arquitetônica a expressão do tempo presente já se produzirá de modo inevitável. Configura-se assim algo que quase do mesmo modo passará à modernidade: a ausência de história e a convicção de que as necessidades e o bom método racional de desenho serão suficientes para produzir a arte do tempo presente.¹

Ignasi Solà-Morales Rubió.

Na verdade, nada é mais atraente do que a composição, nada mais sedutor. É este o verdadeiro campo do artista, com nenhum limite ou fronteira a não ser o impossível.²

Julien Guadet.

9.1 A COMPOSIÇÃO

O ecletismo se inspirou em uma filosofia que renunciou fundar uma nova teoria, seu objetivo era atingir uma atitude prática e eficaz, e seu conceito de ordem era o de "composição": "trata-se de compor harmoniosamente os elementos tomados de diferentes conjuntos".³ Para os arquitetos ecléticos, o termo *composição* recebeu o valor de um conceito.

Na falta de uma teoria, os arquitetos procuraram localizar na história o que poderiam buscar de cada estilo para os novos programas. O trabalho não era uma compilação, mas uma composição. Esse conceito maior organizou o trabalho e a

¹ SOLÀ-MORALES, Ignasi. De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts. *Arquitectura*, Madrid, n. 243, p. 63, jul./ago. 1984.

² GUADET, Julien. apud BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 35-36; Ver também SILVA, Elvan. Sobre a renovação do conceito de projeto arquitetônico e sua didática. In COMAS, Carlos Eduardo (Org.). *Projeto Arquitetônico: disciplina em crise disciplina em renovação*. São Paulo: Projeto, 1986. p. 21.

³ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 20.

reflexão dos arquitetos durante todo o século XIX. De acordo com Épron, composição era um conceito impreciso que recebeu do ecletismo um largo sentido, pois não se limitava à elaboração de projeto, mas à atitude e ao comportamento dos arquitetos na vida social e profissional: "Especialistas da composição dos novos programas, distanciados de todo dogma, desconfiados em relação às doutrinas, eles buscaram compor a ordem social em equilíbrio e harmonia."⁴

A composição, para os arquitetos do ecletismo, se referia à capacidade de conciliação e de invenção, conseguindo associar, justapor e integrar os elementos mais heterogêneos em um conjunto capaz de funcionar como um todo. Os condicionantes contraditórios dos programas, assim como os próprios desejos, deveriam ser conciliados na elaboração dos projetos de arquitetura. Em busca de uma síntese, todas as exigências deveriam encontrar uma solução harmoniosa. Os conceitos de harmonia, de equilíbrio e de justiça o acompanharam, evocando a idéia de um consenso, de uma reconciliação.⁵

Na tradição antiga, o conceito de composição tinha como base a idéia de formas fixas. As formas clássicas, contendo propriedades metafóricas, e atrativos psicológicos, colocaram os fundamentos para uma investigação empírica e para uma descrição e classificação definitiva. Colquhoun percebe que, no final do século XVIII, o elemento novo na interpretação dessas formas foi a eliminação das figuras ou tropos da essência da prática profissional e sua classificação sistemática. Durand estabeleceu os fundamentos de um procedimento sintático, em oposição ao procedimento icônico, reduzindo as formas clássicas a um repertório puramente formal.⁶

As formas acadêmicas se baseavam na possibilidade de ensinar uma gramática e uma sintaxe que fosse válida para a composição artística. Zevi assinala que inicialmente as academias estavam orientadas ao estilo clássico, depois se abriram ao estilo gótico e, à medida que as descobertas arqueológicas revelaram outros períodos da hereditariedade arquitetônica, foram acolhendo os outros estilos.⁷ A questão relacionada ao princípio de composição induziu a uma distinção definitiva entre arqueólogos, os que estavam a serviço da história, e arquitetos, os que utilizavam a história para seus fins, nos princípios da sua arte.⁸

⁴ ÉPRON, op. cit., p. 31-32.

⁵ Ibidem, p. 21, 173.

⁶ COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. 7. ed. Cambridge: MIT, 1995. p. 161.

⁷ ZEVI, Bruno. *Architettura in nuce*. Uma definição de arquitetura. Lisboa: Martins Fontes, 1979. p. 198.

⁸ ÉPRON, op. cit., p. 187.

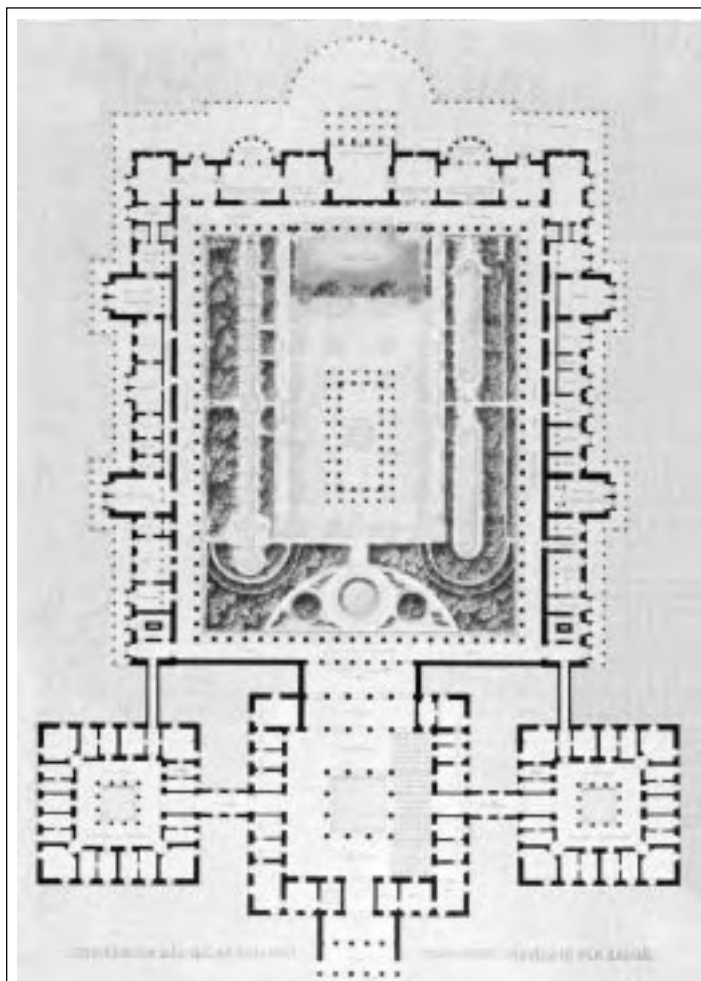


Fig. 91. Karl Friedrich Schinkel. Projeto para um palácio, 1838. Crimeia.

Na tradição acadêmica, o princípio da simetria foi uma regra básica para a composição e uma lei fundamental da arquitetura. "A simetria delimita a tradição acadêmica, separando-a do rococó, [...] e do modernismo".⁹ Além disso, a prática da *Beaux-Arts* foi, de alguma maneira, influenciada por Durand, percebe-se que ambos acreditavam na possibilidade de estabelecer certas regras de organização sintática na composição.¹⁰ Elvan Silva destaca que nos idos de 1821, J. N. L. Durand, escreveu:

O todo de um edifício não é e nem pode ser outra coisa senão o resultado da montagem e da combinação de partes mais ou menos numerosas; não se pode montar, combinar, senão aquilo de que se pode dispor. Para poder compor o todo de um edifício qualquer, deve-se, antes de tudo, adquirir um perfeito conhecimento de todas as partes que podem entrar na composição de todos os edifícios.¹¹

⁹ ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. O eclétismo e seus contemporâneos na arquitetura do Rio de Janeiro. In CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000. p. 9.

¹⁰ COLQUHOUN, op. cit., 1995, p. 161. Ver também MAHFUZ, Edson da Cunha. Composição e caráter e a arquitetura do final do milênio. *Projeto Design*, São Paulo, n. 195, p. 99, abr. 1996.

¹¹ DURAND, J. N. L., apud SILVA, op. cit., 1986, p. 21.



Fig. 92. Eduard Van der Nüll e August von Siccardsburg. Ópera de Viena, inaugurada em 1869.

Mahfuz explica a composição como um procedimento segundo o qual o artista cria a partir do nada, de acordo com leis geradas no seio da própria obra.¹² Segundo Épron, os arquitetos do século XIX falavam de composição para dizer que eles compunham com as referências da história da arquitetura. Não havia um princípio absoluto para compor, mas uma regra particular para cada nova situação, variando com as circunstâncias de cada projeto e de cada programa.¹³ A composição passava por sacrifícios e concessões, designando o resultado feliz de uma difícil negociação. Nas palavras de Guadet: "Aqui nenhuma regra, mas o bom senso, a inteligência do programa e, o mais possível, o conhecimento aprofundado de suas necessidades, a composição é uma sucessão de sacrifícios".¹⁴

A atitude ligada a um romantismo em que a arquitetura não tinha uma forma comum, mas uma forma para cada tempo e lugar era fruto do ensino da *École des Beaux-Arts*. Lá iniciou e se tornou comum o ecletismo. A academia abriu a possibilidade para a diversidade e a expressão pessoal, os alunos podiam escolher estilos diferentes ou fazer uma combinação de estilos. A teoria arquitetônica *Beaux-Arts*, que queria deixar de ser uma teoria imitativa, estava completamente envolvida na problemática do ecletismo.¹⁵

¹² MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Viçosa, MG: UFV/AP, 1995. p. 18.

¹³ ÉPRON, op. cit., p. 173-174.

¹⁴ GUADET, Julien, apud ÉPRON, op. cit., p. 173: "Ici nulle règle, mais le bon sens, l'intelligence du programme et, le plus possible, la connaissance approfondie de ses besoins, la composition n'est qu'une suite de sacrifices".

¹⁵ SOLÁ-MORALES, op. cit., 1984, p. 62.

9.2 A CARACTERIZAÇÃO

Com a acumulação de conhecimentos da história da arquitetura, a pluralidade de referenciais foi usada em novas associações. Os elementos originários de qualquer arquitetura poderiam então ser utilizados através da aplicação do conceito de tipo como material de projeto.¹⁶ O uso de modelos estilísticos levou à apropriação dos precedentes históricos através de seus tipos, como elementos que serviam de regra para os modelos. A referência ao tipo como organização espacial pode ser observada de duas maneiras: ao mesmo tempo em que passou a existir de forma abstrata, como nas soluções planimétricas de Durand, passou a ser adotado e repetido, fazendo parte da cultura arquitetônica.

O tipo é uma forma base, aquela comum a distintos projetos, a etapa de desenho em que se fixam as principais relações entre as suas partes. Ao nível de abstração, o tipo parece ocupar um lugar equivalente ao de partido na composição acadêmica. Para a composição acadêmica, o tipo é precisamente uma disposição determinada de elementos de composição.¹⁷ Para Quatremère de Quincy "a arte da construção nasce de um germe preexistente; nada vem do nada... o tipo é uma espécie de cerne em torno do qual, e de acordo com ele, são ordenadas todas as variações de que um objeto é suscetível".¹⁸

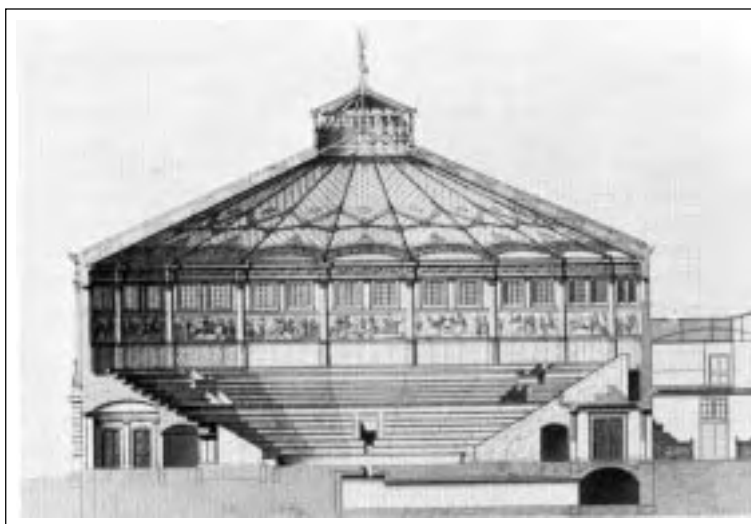


Fig. 93. Jacques-Ignace Hittorff. *Cirque d'Hiver*, corte. Paris, 1852.

¹⁶ MAHFUZ, op. cit., 1995, p. 76.

¹⁷ MARTÍNEZ, Alfonso Corona. *Ensayo sobre el Proyecto*. 2. ed. Buenos Aires: CP67, 1991. p. 123-124.

¹⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY, apud MAHFUZ, op. cit., 1995, p. 75; PATETTA, Luciano. *Historia de la arquitectura*. antología crítica. Madrid: Celeste, 1997. p. 350; ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 25-26; CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. 3. ed. London: Phaidon, 1996. p. 29.

O arqueólogo e crítico francês Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), em 1787 havia recebido a missão de escrever os textos do *Dictionnaire d'architecture* ["Dicionário de Arquitetura"] que iriam compor a *Encyclopédie méthodique* ["Enciclopédia Sistemática"] (1796). No dicionário, reeditado em 1832 sob o título de *Dictionnaire historique d'architecture* ["Dicionário histórico de arquitetura"],¹⁹ ele registrou suas idéias sobre a teoria da Imitação na Arquitetura.

Para Quatremère de Quincy a imitação em arquitetura surge do jogo lingüístico entre a proposta e os diversos modelos da história que podem ser reconhecidos como originários da arquitetura, ele entende a imitação como uma fidelidade e uma dependência a princípios e regras gerais e permanentes.²⁰ Além da imitação de modelos materiais concretos, ele propôs que a arquitetura deveria imitar o conceito de natureza. A imitação de aspectos mais genéricos ou mais específicos da natureza resultava em uma edificação com um certo caráter, que poderia ser de três tipos: essencial, relativo e acidental. Colquhoun percebe que somente o caráter essencial foi mantido.²¹

A teoria do caráter deveria responder ao problema da particularidade, da distinção e da diferença. A fim de explicar as diversas opções possíveis, Solà-Morales entende que era necessário um componente subjetivo e particular, cujo conceito se produziu através da noção de caráter. O caráter deveria ser a expressão da alma, do conteúdo do edifício e da intenção de seu autor.²² Desde Quatremère de Quincy, a presença de caráter foi concebida como decorrente de alguma particularidade evidente, aquilo que faz ser algo único. A caracterização dos edifícios no século XIX consistia na impressão da individualidade artística sobre o edifício e na expressão simbólica ou funcional da finalidade a que o edifício estava destinado.²³ Os arquitetos buscaram personalizar, distinguir e particularizar, evidenciando um interesse na dimensão comunicativa da forma.

A multiplicidade dos novos temas edilícios implicava uma variedade de caracteres que não podiam expressar-se com os meios de um único estilo do passado. Os estilos representavam um legado cultural de significados possíveis, e os arquitetos trataram de unir formas tomadas de diversos estilos, num uso mais livre do potencial expressivo desses estilos.²⁴

¹⁹ MORALES DE LOS RIOS Filho, Adolfo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1960. p. 48.

²⁰ SOLÀ-MORALES, op. cit., 1984, p. 57-60.

²¹ COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*. 3. ed. Cambridge: MIT, 1994. p. 60, 65.

²² SOLÀ-MORALES, op. cit., 1984, p. 62.

²³ MAHFUZ, op. cit., 1996, p. 99-101.

²⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura ocidental*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 177.



Fig. 94. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.
Projeto de restauração da Catedral de Clermont Ferrand, 1875.

Com o sentido de não admitir a mistura de diferentes estilos, uma das idéias próprias do século XIX foi selecionar para cada tipo edifício o estilo mais adequado. Bruno Zevi destacou um texto do italiano Camillo Boito:

Críticos de arte italianos aconselham a mantermos nos nossos teatros o estilo árabe, nas nossas igrejas o estilo gótico, nas portas das nossas cidades o estilo grego, nas bolsas o estilo romano, nos nossos palácios públicos o estilo municipal da Idade Média, para nossas casas o estilo inglês Tudor ou ainda o italiano ou o francês do Renascimento e assim sucessivamente: para cada gênero de edifícios uma arquitetura diferente.²⁵

Essa busca em orientar o estilo histórico a ser adotado conforme o caráter da edificação foi uma forte tendência dentro do período do ecletismo. Tal espécie de caráter associativo, no entender de Patetta, seria um historicismo tipológico.²⁶ Gótico para as igrejas, Renascença para edifícios públicos, Barroco ou Oriental para

²⁵ BOITO, Camillo, apud ZEVI, Bruno. *A linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 132-134.

²⁶ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (Org.). *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p 14.

equipamentos de lazer, Clássico para os edifícios dos Museus e Grego para Bancos. Os estilos trouxeram, junto com seus elementos de arquitetura, os tipos de edificação à que esses elementos pertenceram.²⁷ Quase uma especialização dos estilos caracterizando cada programa.

Com isso, o significado de uma obra de arquitetura passou a estar ligado à sua função, introduzindo a relação entre a função e a forma.²⁸ O conceito de que a arquitetura deveria expressar a função a que se destina, foi denominado pela Academia de *architecture parlante* [arquitetura falante]. Essa técnica de caracterização das edificações de modo expressivo chegou a ser considerado como "característica essencial do ecletismo e base teórica da variedade de estilos e mesmo de sua mistura".²⁹

Dessa maneira, a arquitetura traçou uma analogia visual com a história para conferir determinado caráter à nova edificação. Os arquitetos trabalharam com a idéia de imitação, colocando o cumprimento das leis gerais das ordens compositivas relacionadas às leis particulares de caráter.³⁰ E empregaram o modo mimético de projetar:

[...] é o método pelo qual se geram novos artefatos arquitetônicos através da imitação de modelos existentes. Os dois conceitos chaves aqui são os de imitação e modelo. O processo projetual que emprega o método mimético começa com a escolha de um modelo. Quatremère de Quincy é outra vez a fonte para a definição de modelo: "o modelo, entendido em termos da execução prática da arquitetura, é um objeto que deve ser repetido como é; o tipo, ao contrário, é um princípio que pode reger a criação de vários objetos totalmente diferente. No modelo tudo é preciso e dado. No tipo, tudo é vago".³¹

De acordo com Edson Mahfuz, o método mimético se apresenta em três variedades: revivalismo estilístico, ecletismo estilístico e analogia estilística. O *revivalismo estilístico* seria caracterizado pela intenção de reviver um discurso iconográfico específico; o *ecletismo estilístico* se refere à imitação de partes de um edifício, com a justaposição de fragmentos de diferentes estilos e a possibilidade de gerar novos objetos por meio de permutações compositivas. A *analogia estilística* seria o tipo

²⁷ MARTÍNEZ, op. cit., 1991, p. 136-139.

²⁸ IKONNIKOV, Andrei. *L'architecture russe de la période soviétique*. Moscou: Pierre Mardaga, 1990. p. 27.

²⁹ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 11. Os arquitetos visionários já haviam trabalhado nessa relação entre função e forma. No capítulo "O espírito eclético na arquitetura revolucionária", nota 48, foi chamada de *arquitetura parlante* ou *arquitetura eloqüente* a essa técnica de expressar a função, adotada por arquitetos como Ledoux. FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p. 15-16; COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p.19.

³⁰ SOLÀ- MORALES, op. cit., 1984, p. 63.

³¹ MAHFUZ, op. cit., 1995, p. 86; MARTÍNEZ, op. cit., 1991, p. 122.

de procedimento mimético que utiliza um reduzido número de elementos, tomados cuidadosamente de modelos escolhidos, com o fim de conferir significados precisos a novos artefatos arquitetônicos. Os métodos que empregam o revivalismo e o ecletismo estilístico compartilham o caráter literal de qualquer operação de citação; já as analogias estilísticas visam a um enriquecimento associativo do novo por referência à história da arquitetura, com a re-invenção de um motivo de maneira a formar uma nova linguagem, mas que ainda carrega o original como uma sombra.³²

Desde Durand e Quatremère de Quincy a referência ao tipo como organização espacial de elementos de composição passou a fazer parte da cultura arquitetônica. Com o conceito de tipo, os estilos passaram a ser adotados conforme o caráter da edificação, buscando expressar a função. A composição arquitetônica foi se distanciando da linguagem dos estilos históricos e do legado cultural de seus significados. A arquitetura passou a ter uma forma para cada tempo e lugar.



Fig. 95. L. E. Lheureux. Biblioteca da *Ecole de Droit*. Fachada. 1876-78, Paris.

³² MAHFUZ, op. cit., 1995, p. 87-88.

9.3 A COMPOSIÇÃO COMO MÉTODO

As novas estratégias de composição acadêmica refletiram uma mudança em relação aos procedimentos de projeto relacionados com a organização bidimensional e tridimensional de um edifício. O princípio subtrativo, de apenas um volume, foi abandonado e cedeu lugar para a composição aditiva, onde a unidade se converteu em uma multiplicidade de partes interligadas. A composição passou a ser o arranjo ou a justaposição de elementos que formavam um novo todo unitário de partes independentes. Mahfuz explica:

A própria noção de composição estava, e está, baseada no entendimento de qualquer artefato arquitetônico como um todo constituído por partes. Composição seria, na sua acepção acadêmica, *o arranjo das partes da arquitetura como elementos de uma sintaxe, de acordo com certas regras a priori, para formar um todo*. [...] Na composição acadêmica, partes dadas eram organizadas segundo regras fixas de combinação, e o todo era *vestido* com algum estilo escolhido.³³

No entender de Elvan Silva, compor seria combinar elementos selecionados dentro de um repertório finito e em obediência a regras ou cânones homologados e explícitos. A composição é uma modalidade de projetar "erigida em norma institucional e inquestionável por coadunar-se com o espírito da época e suas exigências e perspectivas culturais".³⁴

O início do desenvolvimento da *Beaux-Arts* implicou composições complexas e extensas, cuja complexidade podia ser controlada pela intervenção de códigos que representavam e prefiguravam o objeto desejado. Colquhoun considera que tais composições, caracterizadas por um forte idealismo e um certo grau de abstração, atingiram uma organização coerente, cuja significação se deduz das atribuições funcionais mais generalizadas, a partir de um procedimento interpretativo:

Quando lemos um projeto *Beaux-Arts*, parecemos executar três operações simultaneamente, ou em uma seqüência em sucessão rápida. Inicialmente, interpretamos os signos na página como uma figura Gestalt. Em seguida, o transpomos em direção a um espaço imaginado em duas dimensões que estudamos seqüencialmente – seguindo a direção dos espaços estreitos, paramos nos espaços quadrados e interpretando pontos arranjados ritmicamente como limites transparentes. Finalmente, transpomos aos volumes em três dimensões.³⁵

³³ MAHFUZ, op. cit., 1995, p. 17-18.

³⁴ SILVA, op. cit., 1986, p. 21.

³⁵ COLQUHOUN, op. cit., 1995, p. 164.

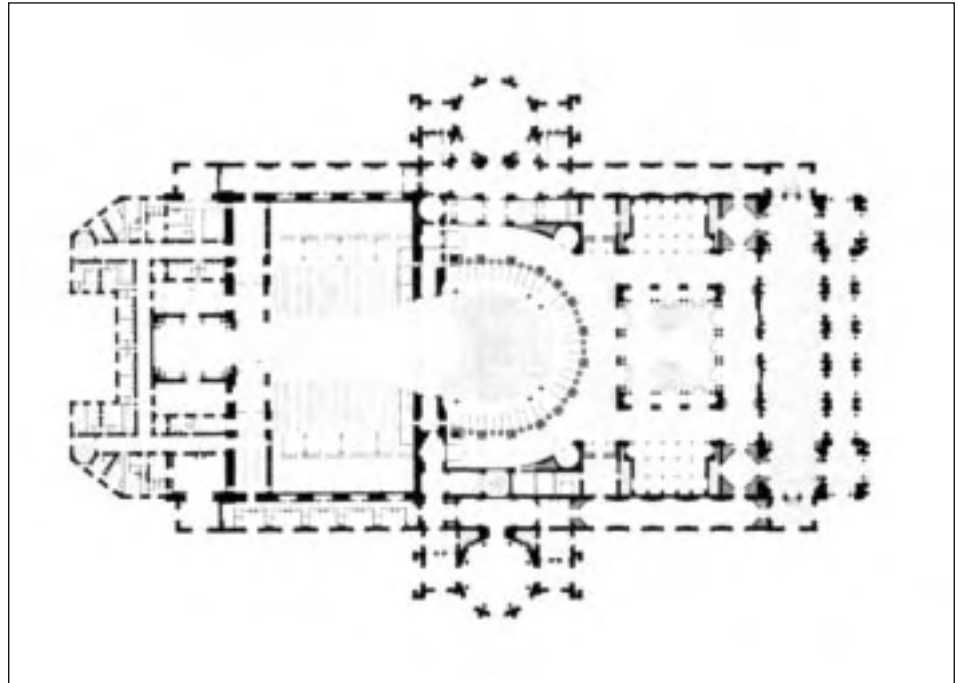


Fig. 96. Charles Garnier. Ópera de Paris, planta baixa. 1861-1875.

O princípio-diretor da arquitetura acadêmica estava na idéia de planejamento axial, com a disposição simétrica das partes de um edifício em relação a um ou mais eixos.³⁶ De acordo com Summerson, a *École des Beaux-Arts* difundiu a "filosofia da planta", onde a projeção horizontal "era considerada não apenas como um caminho para alcançar um desempenho eficiente, mas, acima de tudo, como a geratriz de seu efeito artístico global".³⁷ A composição se organizava a partir do agrupamento de elementos ao longo dos eixos, dispostos de modo simétrico e piramidal. No método compositivo acadêmico, a geometria e suas possibilidades de articulação, e a expressão da lógica formal de um projeto no objeto construído passaram a ser valorizadas. Apesar da preferência pela planta, os projetos eram concebidos e articulados nas três dimensões.³⁸

A idéia de composição axial era inquestionável, bem como o interesse pelos estilos históricos, ambos cruciais para o ensino acadêmico. Elo da tradição acadêmica, Guadet insistia na composição como montagem de um edifício partindo dos seus volumes componentes, reafirmando uma concepção que já teria sido enunciada por Durand.³⁹

³⁶ BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 26.

³⁷ SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 123.

³⁸ MAHFUZ, Edson da Cunha. Apontamentos de Aula. Em 27/5/1999.

³⁹ BANHAM, op. cit., p. 25-26; SILVA, op. cit., 1986, p. 21.

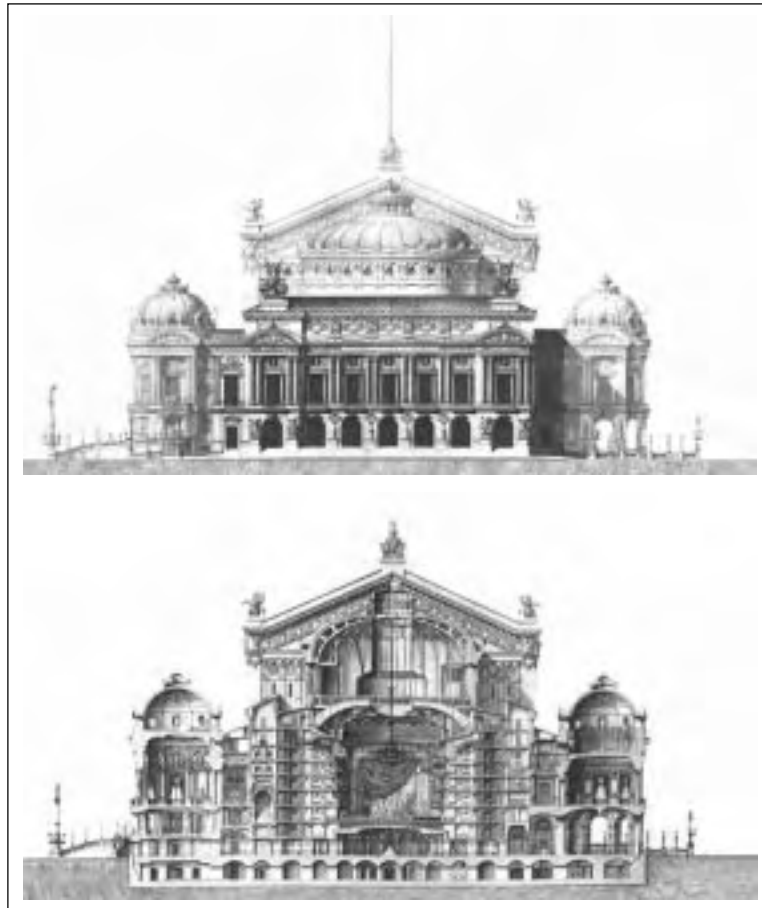


Fig. 97. Charles Garnier. Ópera de Paris. Elevação principal; seção transversal.

O método experimental de composição preconizado por Guadet era o mesmo método projetual de Viollet-le-Duc: Épron observa que tanto para Viollet-le-Duc como para Guadet, o princípio da composição não se enuncia nem se ensina, ele se discute. Mas sem colocar em dúvida a necessidade de compor.⁴⁰ No entender de Rogério Oliveira, quando Guadet afirmava que "a composição não se ensina," não tinha intenção de polemizar, pois a considerava como pertencendo a um *corpus* doutrinário aceito pela comunidade acadêmica. "Tanto assim que depressa acrescentava, com sentido elucidador: '...ela se aprende por tentativas múltiplas, exemplos e conselhos, a experiência pessoal superpondo-se à de outros'" ⁴¹

Nesse tempo em que Guadet era professor, a *École des Beaux-Arts* ofereceu um treinamento direcionado para a elaboração de planos simétricos multiaxiais que, na percepção de Banham,⁴² apresentavam padrões de elegância abstrata porém não funcionais. Na teoria de composição elementar de Guadet, compor era usar os

⁴⁰ ÉPRON, op. cit., p. 185-186.

⁴¹ OLIVEIRA, Rogério de Castro. A formação de repertório para o projeto arquitetônico: algumas implicações didáticas. In COMAS, Carlos Eduardo (Org.). *Projeto Arquitetônico: disciplina em crise disciplina em renovação*. São Paulo: Projeto, 1986. p. 75.

⁴² BANHAM, op. cit., p. 35.

elementos conhecidos, que eram também o conteúdo dos três últimos volumes de *Éléments et théorie de l'architecture*:

Compor é usar aquilo que se conhece. A composição tem materiais, assim como os tem a construção, e estes materiais são, justamente, os Elementos de Arquitetura. [...] Compor, o que é isso? É por juntas, unir, combinar, as partes de um todo. Estas partes, por sua vez, são os Elementos da Composição, e assim como irão realizar suas concepções com paredes, aberturas, abóbadas, telhados – todos, elementos de arquitetura – estabelecerão sua composição com quartos, vestíbulos, saídas e escadas. Esses são os Elementos da Composição.⁴³

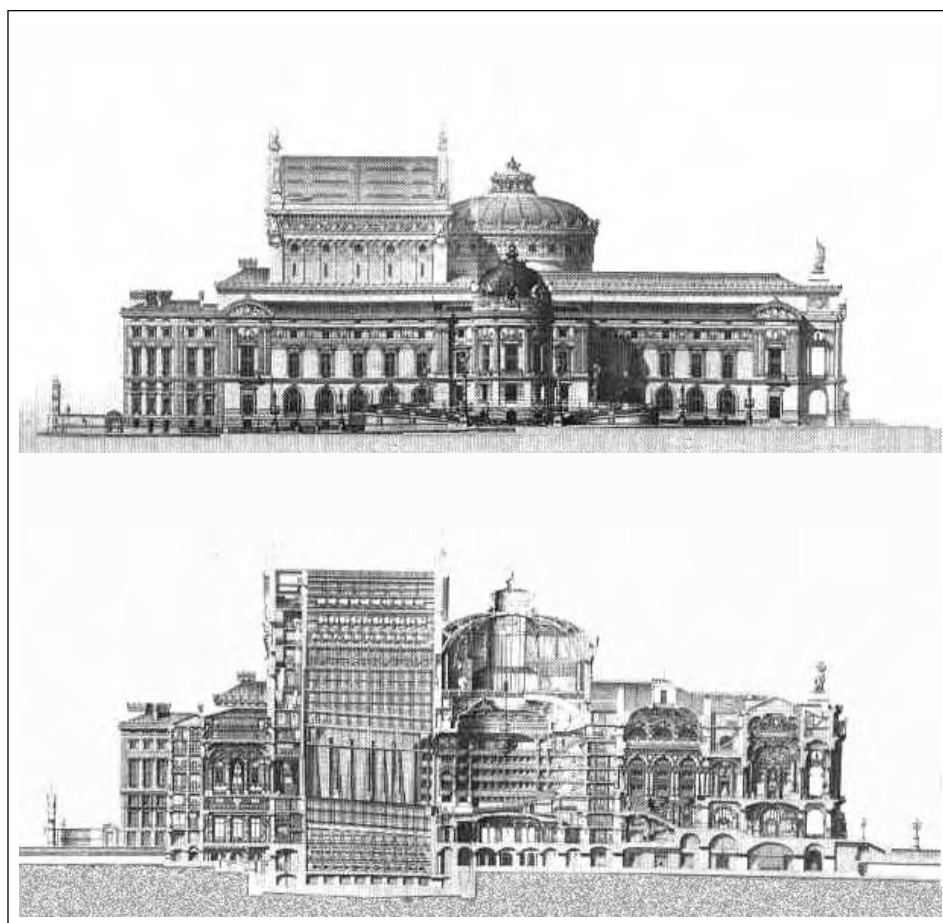


Fig. 98. Charles Garnier. Ópera de Paris. Elevação lateral; seção longitudinal. 1861-75.

Os espaços a serem configurados são os *elementos de composição*, os elementos materiais são os *elementos de arquitetura*. Composição é o modo de reuni-los: "membros funcionais e estruturais (elementos de arquitetura) são reunidos a fim de perfazerem volumes funcionais, e estes (elementos de composição) são reunidos, perfazendo o edifício em seu todo".⁴⁴ A formulação desses conceitos priorizou um sistema compositivo supra-estilístico.

⁴³ GUADET, Julien, apud BANHAM, op. cit., p. 35-36; SILVA, op. cit., 1986, p. 21.

⁴⁴ BANHAM, op. cit., p. 36.

O ensino da *Beaux-Arts* também codificou o planejamento por meio de *poché*. Com espaços específicos que não faziam parte da "arquitetura" mas que eram necessários ao funcionamento prático da edificação, as necessidades de conforto e privacidade exigiam uma série de corredores e despensas às vezes um tanto elaboradas que ficavam atrás das peças principais. Esses espaços secundários eram arranjados de acordo com a tradição barroca, *en échelon*.⁴⁵ O *poché* se converteu em uma espécie de reserva técnica, pois nesses espaços "negativos" se alojavam peças estruturais e dutos das instalações.⁴⁶

Para os arquitetos do ecletismo, o projeto deveria se apresentar como um conjunto coerente, com a unidade do edifício testemunhando tanto a coordenação dos elementos como a ordem imposta pelo arquiteto. O edifício a conceber deveria formar um todo composto de elementos diversos, técnicos ou decorativos, tirados de um *corpus* de referência em constante transformação. Mas o problema da unidade no ecletismo estava colocado de uma maneira antiacadêmica, a referência era escolhida livremente e a obrigação de conceber um todo não era mais compreendida como um dogma ou como um imperativo.⁴⁷

Viollet-le-Duc, no início de sua carreira em 1846, escreveu um panfleto intitulado *Sobre o estilo gótico no século XIX*, onde criticou a falta de unidade no ecletismo, afirmando que a unidade somente poderia resultar de um sistema construtivo coerente, como na arquitetura gótica.⁴⁸ Nesse sentido, Mahfuz destaca uma declaração de Viollet-le-Duc: "deve existir uma conexão entre as diferentes partes de um edifício - *deve existir uma idéia dominante no agrupamento das partes*".⁴⁹ Ainda no entender de Mahfuz, "a única maneira de se obter unidade é por similaridade – analogia - entre as partes, seja em termos de material, detalhes, proporção ou forma".⁵⁰

Para os arquitetos do ecletismo, a unidade da composição resultava do respeito às condições de programa em todas as combinações necessárias. Entretanto, Viollet-le-Duc e Guadet acreditavam que ela resultava também da construção. Se para Viollet-le-Duc a lei da unidade estava na estrutura e no sistema construtivo, Guadet afirmava que era preciso compreender bem que o objetivo final da composição, a

⁴⁵ COLQUHOUN, op. cit., 1995, p. 62.

⁴⁶ MARTÍNEZ, op. cit., 1991. p. 207.

⁴⁷ ÉPRON, op. cit., p. 175-179.

⁴⁸ COLLINS, op. cit., p. 214.

⁴⁹ MAHFUZ, op. cit., 1995. p. 35.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 134.

construção, deveria ser o pensamento constante do arquiteto porque é ela que lhe fornece o arsenal de seus recursos.⁵¹

O edifício, mesmo concebido como um todo, era colocado em um contexto com o qual deveria dialogar, ele deveria compor com seu entorno. Labrouste por exemplo, colocou, sobre a fachada da edificação da *rue Valette* em Paris, um ornamento que prolonga o da biblioteca *Sainte-Geneviève*, estabelecendo entre partes da rua uma continuidade simbólica.

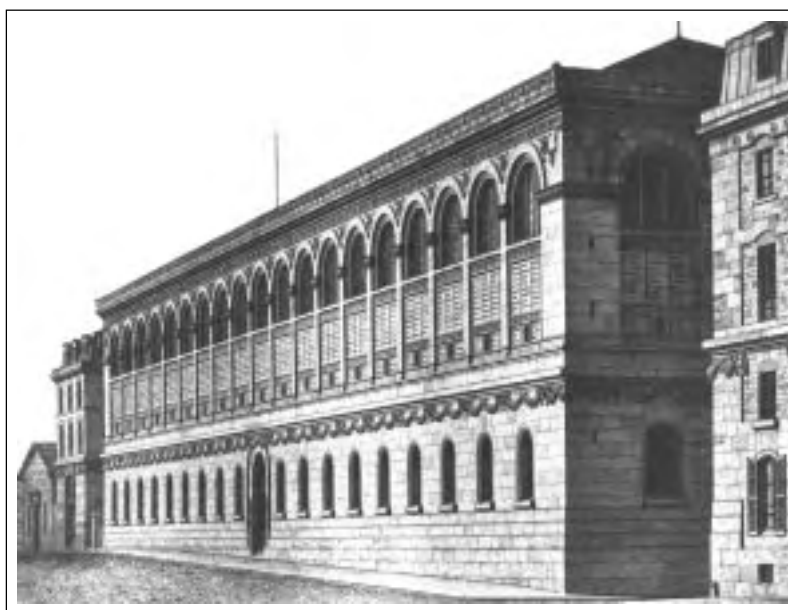


Fig. 99. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte-Geneviève*. Perspectiva, 1853.

Essa coerência estaria ligada ao que os franceses chamavam no século passado de *convénance*, termo que podemos traduzir como adequação ou pertinência. Isso significa que a organização interna, a escolha dos materiais e técnicas construtivas, a volumetria externa e o modo de inserção urbana de qualquer edificação deveriam resultar de uma reflexão cuidadosa a respeito do programa que o edifício abrigará, sua relação em termos hierárquicos e urbanos com o contexto e sua posição dentro da cultura da qual faz parte.⁵²

Épron entende que a questão sobre o contexto estava na composição, porque compor era articular duas posições, duas histórias, assegurar uma ligação entre as duas coisas. Como as relações com o entorno colocavam em jogo a utilização de elementos que afeiçoavam aos arquitetos do eclétismo – relevos, saliências, *bow-windows* e descolamentos diversos, essa articulação desencadeou algumas invenções surpreendentes, mas freqüentemente não suscitou mais que uma indiferença.⁵³

⁵¹ ÉPRON, op. cit., p. 177.

⁵² MAHFUZ, op. cit., 1996, p. 101.

⁵³ ÉPRON, op. cit., p. 177-179.

Outra grande questão que acompanhou a composição foi a da escala, de fazer reconhecer a dimensão do edifício. Segundo Épron, no procedimento do ecletismo, esse problema atingiu uma certa complexidade, porque tratava de combinar elementos trazidos de vocabulários diferentes e de colocá-los em uma situação independente de seu quadro referencial: "Nos ateliês da *École*, essa investigação se chama 'colocar em escala'. Ela encobre uma das maiores sutilezas do ecletismo, [...] influir sobre a percepção das dimensões do conjunto jogando com a percepção cultural dos elementos".⁵⁴ A arquitetura se tornou um jogo de percepções capazes de produzir ilusões, pois modificando a dimensão dos elementos da referência, podia-se alterar a percepção das dimensões de uma edificação e, desse modo, o problema da escala se colocava de maneira singular para cada projeto.

Para os arquitetos do ecletismo, a questão da escala decorre da percepção da dimensão do edifício, então de sua relação com a referência – quer dizer esse ao qual se pode compará-lo, o edifício vizinho, a recordação de um outro edifício ou um personagem colocado na proximidade, - mas também de sua relação com uma referência psicológica ou cultural. Para o ecletismo, o problema da escala depende portanto da escolha do problema ao qual se propõe a resolver. A escala se torna então um instrumento de um método de trabalho.⁵⁵

Na disciplina de teoria na *École*, Baltard anunciou a seus alunos que não havia proporções absolutas, o que deixou em suspenso a questão da ordem de grandeza. Leuseur introduziu seus leitores ao problema da escala no final de seu livro, onde apresentou um desenho de São Pedro de Roma superposto ao do Pantheon de Agrippa: "Os planos comparativos farão, melhor que o discurso, compreender a excelência do partido adotado pelo arquiteto do Panthéon."⁵⁶

Guadet estimulou seus alunos a observar esses fenômenos de percepção, e apresentou como exemplo uma justaposição de dois pórticos na mesma escala, sem especificar que ambos têm um entreixo de exatos cinco metros: o do teatro de Marcellus, cujo levantamento foi feito por seu aluno e futuro sucessor Paulin, e o do Palácio Farnèse, cujo desenho foi integrado ao *corpus de références* dos estudantes de arquitetura desde o início do século.⁵⁷ Ele expôs o problema de escala em seu capítulo sobre as proporções:

⁵⁴ ÉPRON, op. cit., p. 180-181.

⁵⁵ Ibidem, p. 184-185.

⁵⁶ LEUSEUR, apud ÉPRON, op. cit., p. 183. Ver figura 84 no capítulo "O ecletismo e a história".

⁵⁷ ÉPRON, op. cit., p. 183.

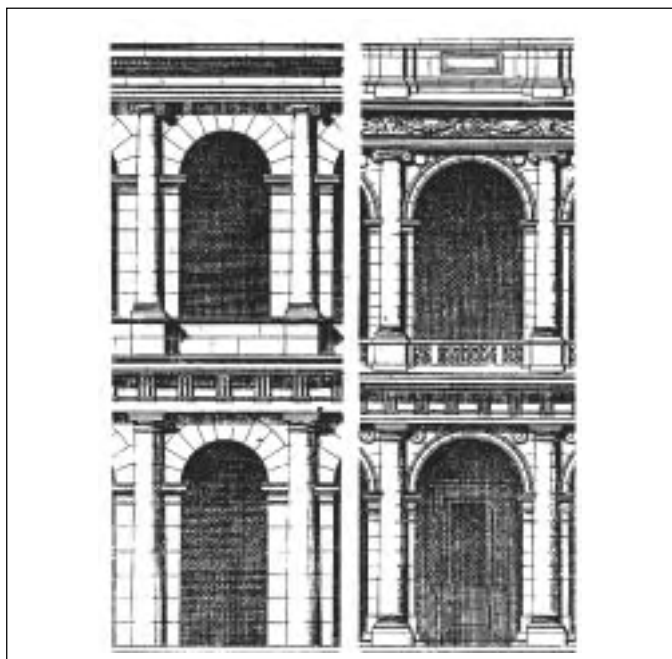


Fig. 100. Julien Guadet. *Éléments et théorie de l'architecture* tome 1. Comparação de pórticos: teatro Marcellus e palácio Farnèse, Roma.

Não há para a arquitetura um critério de proporções. Há proporções que se impõem ao raciocínio de deduções lógicas, e se impõem como tais ao raciocínio. Há proporções impostas pelo gosto geral e que não são mais que um hábito dos olhos ou do espírito, e cuja permanência é em alguma espécie uma herança transmitida de geração em geração. Os que se engajaram na procura de um dogma ou criaram uma espécie de *hieratismo* da arquitetura não produziram mais que "quimeras e superstições". A proporção decorre da composição; é a própria arte da composição com todas suas combinações infinitas [...] Duas considerações a regem: o programa e o efeito.⁵⁸

Dessa maneira, para o ecletismo o conceito de proporção estava vinculado ao ajuste geométrico das partes entre si e na relação com o todo. Gustavo Rocha-Peixoto pondera que "a idéia de elementos bem proporcionados em um todo bem proporcionado pode ser tomada como uma espécie de lema acadêmico".⁵⁹

A composição levantou também a questão do significado na arquitetura. O desenho, a ornamentação, a iluminação, a proporção, o contraste, o entorno, enfim, todos os meios que o arquiteto dispõe deveriam contribuir para produzir um sentido, para expressar algo. Como a proporção, toda forma produz um efeito por evocação, analogia, metáfora, antropomorfismo, etc., toda disposição de elementos em um conjunto expressa alguma coisa. Para o ecletismo, a noção de expressão designava a margem de liberdade deixada ao arquiteto na utilização dos elementos de arquitetura.⁶⁰

⁵⁸ GUADET, Julien, apud ÉPRON, op. cit., p. 181-183.

⁵⁹ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 11.

⁶⁰ ÉPRON, op. cit., p. 184.

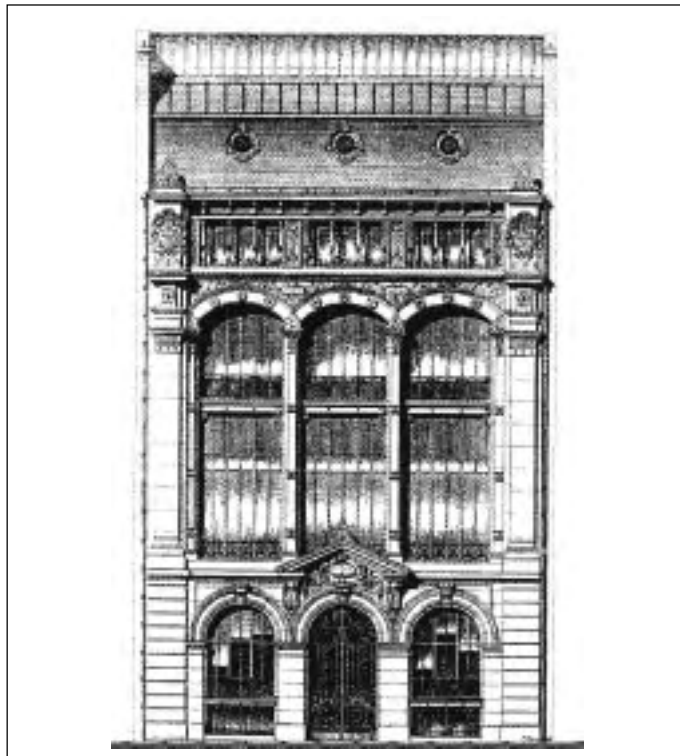


Fig. 101. Juste Lisch. *Chambre de commerce*, 1899.

Para os arquitetos do ecletismo o termo composição recebeu o valor de um conceito, a composição se referia à elaboração de projeto, mas também à atitude e ao comportamento dos arquitetos na vida social e profissional. Não havia um princípio absoluto para compor, mas uma regra particular para cada nova situação: o procedimento adotado para a concepção de projetos no século XIX foi compor com as referências da história da arquitetura, integrar elementos heterogêneos formando um novo todo unitário de partes independentes. Na possibilidade de estabelecer certas regras de organização sintática, a idéia de composição multiaxial com a disposição simétrica das partes e o interesse pelos estilos históricos foram fundamentais à arquitetura do ecletismo.

10 ECLETISMO TÉCNICO E RACIONALISMO

O racionalismo puro pode ser considerado historicamente como um fenômeno típico do século XIX. Pode-se discutir se o racionalismo é, e sempre tem sido, a espinha dorsal de qualquer teoria arquitetônica válida, pois, mesmo quando se pode falar da aliança entre a arquitetura e o sentimento, a relação entre arquitetura e ciência sempre haverá de ser o fundamento de sua existência. [...] O racionalismo, tanto clássico como gótico ou eclético, foi o movimento arquitetônico mais difundido e certamente o mais saudável do século XIX, e muitos edifícios que parecem ser simples exemplos de historicismo são, de fato, honestas tentativas de pôr em prática os ideais racionalistas.¹

Peter Collins.

10.1 A DESCRIÇÃO DA TÉCNICA NO PROJETO

Para os arquitetos do ecletismo, o projeto de arquitetura deveria integrar as representações específicas das tecnologias aos procedimentos de concepção. O desenho deveria expressar ao mesmo tempo a organização funcional e a estrutura construtiva do edifício. Eles rejeitavam a separação entre o desenho e a construção, e almejavam uma representação global à qual se relacionar durante a concepção do projeto.²

No início do século XIX os arquitetos encontraram uma situação alterada no domínio da construção. As evoluções tecnológicas estimularam o crescimento da indústria da construção civil e de todo sistema de produção. Por outro lado, o desenvolvimento das ciências e do conhecimento histórico evidenciou a insuficiência da teoria: as regras de arquitetura enunciadas pela Academia não eram mais suficientes para estabelecer a autoridade e impor a arquitetura.³ Como consequência, o papel dos profissionais ligados à construção civil foi colocado em questão.

¹ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750 - 1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 204, 211.

² ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 105.

³ ÉPRON, op. cit., p. 92-95.

Na disputa por autonomia profissional e intelectual, os arquitetos entenderam que era preciso integrar todos os condicionantes técnicos em seus projetos, e desse modo exercer o papel dominante no controle da construção. Jean-Pierre Épron salienta que os arquitetos do ecletismo buscaram controlar de maneira global todos os elementos do projeto: "O ecletismo não é uma posição de doutrina que os arquitetos teriam adotado para satisfazer as evoluções de gosto. Ele decorre da necessidade profissional de integrar as técnicas pela descrição antecipada do edifício".⁴

A idéia de que o projeto de arquitetura era um documento que poderia servir de referência comum a todos os profissionais envolvidos na construção civil se impôs progressivamente. No lugar de descrever a figura do edifício projetado, o projeto de arquitetura deveria tornar-se o meio de antecipar tanto a aparência final do objeto a construir, como a concepção da relação entre as partes do edifício, a sua tecnologia e seu modo de construção.⁵

Assim, o projeto arquitetônico não é apenas um esforço no sentido da racionalização da atividade construtiva, mas também uma decorrência do desaparecimento dos modelos e estereótipos, do advento da divisão social do trabalho e da necessidade de visualização antecipada da obra que se pretende edificar. São, pois, múltiplos os fatores que determinam a existência do projeto e variados os papéis que o mesmo desempenha no processo de produção da arquitetura.⁶

O projeto tornou-se um instrumento conceitual, o meio de fazer por antecipação todas as descrições necessárias da edificação. O arquiteto precisava dispor de instrumentos de trabalho que permitissem prever todas as operações.

Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829), em seu *Traité théorique et pratique sur l'art de bâtir* ["Tratado teórico e prático sobre a arte de construir"], de 1802-1803, foi o primeiro a fixar em um documento coerente e completo os instrumentos dessa descrição. Os cinco volumes de seu tratado foram dedicados às descrições dos materiais e das técnicas de todos os sistemas de construção, onde analisou os elementos de cada uma das técnicas, e no final abordou a questão da descrição do edifício.⁷

No entender de Épron, o tratado de Rondelet forneceu meios estratégicos ao ecletismo, pois permitiu aos arquitetos uma qualificação no conhecimento das técnicas construtivas; dos instrumentos para controlar a estabilidade da edificação, dos

⁴ ÉPRON, op. cit., p. 91, 100.

⁵ Ibidem, p. 98-99.

⁶ SILVA, Elvan. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. 2. ed. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1998. p. 28.

⁷ MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Architettura ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 26.

meios de controlar a qualidade dos materiais, e um método para estimar o custo do edifício. O curso de construção inaugurado por Rondelet na *École des Beaux-Arts* desenvolveu, desde 1806, a problemática de combinar ao mesmo tempo os elementos da construção e compor o edifício pela definição de uma justa relação entre seus elementos estruturais, funcionais e decorativos, e ainda ligar o curso de construção à prática do projeto de arquitetura para formar arquitetos coordenadores de trabalho.⁸

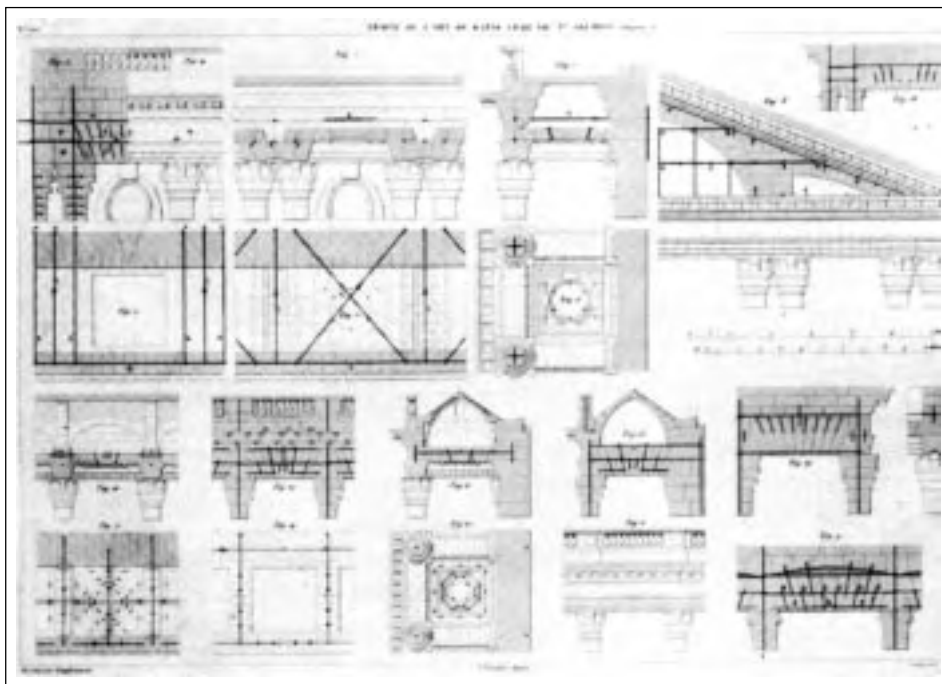


Fig. 102. Jean Baptiste Rondelet. *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 1802-03. Ilustração da armadura de ferro de algumas edificações.

A visão de arquitetura como ciência de Rondelet exerceu grande influência sobre a profissão de arquiteto.⁹ Na tendência contemporânea, Elvan Silva destaca que "o arquiteto é definido como o profissional que, como regra, atua no âmbito da elaboração do projeto das edificações e de suas obras complementares, o que envolve, também, a direção da obra".¹⁰

A partir de 1824, para ensinar construção foi escolhida a fórmula pedagógica do projeto. A prática de projeto passou a englobar o domínio da construção, ela permitia relacionar as exigências técnicas com as da arquitetura. Quando Henri Labrouste aceitou ser chefe de atelier, em 1830, considerou a construção como sendo parte integrante do projeto, que não se distingue da arquitetura. Na intenção de assegurar a formação completa de seus alunos, Labrouste, contrariamente à maioria dos

⁸ ÉPRON, op. cit., p. 101.

⁹ COLLINS, op. cit., p. 208.

¹⁰ SILVA, op. cit., 1998, p. 28-29.

chefes de ateliês, incluiu em seu ensino um curso de construção que se somava ao do professor de construção na *École des Beaux-Arts*.¹¹

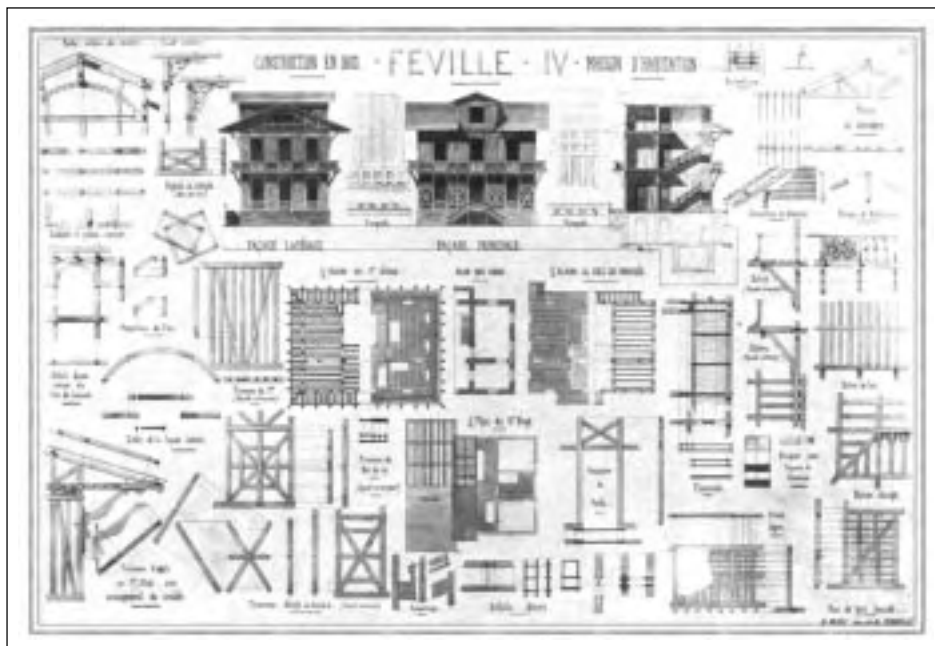


Fig. 103. René-Robert Millet. *Maison en bois*, 1852. Detalhamento estrutural em madeira. Folha de um álbum do curso geral de construção, de um estudante da *École des Beaux-Arts*.

Essa prática provocou um debate que se prolongou durante todo o ecletismo. Nas deliberações do júri que avaliava os projetos dos ateliês, havia os que se fixavam na organização funcional, nas proporções ou no caráter dos projetos, e os que, mais engajados na prática profissional, protestavam quando o projeto não indicava de maneira explícita o sistema construtivo, como fazia Viollet-le-Duc. Por esse motivo os relatórios dos concursos nas revistas profissionais eram geralmente críticos e denunciavam tanto os alunos, por desenharem projetos irrealizáveis, como os júris, por serem complacentes sob pretexto de qualidade arquitetural.¹²

Essa questão suscitou uma polêmica a propósito do ensino de construção. As críticas de que os estudos de construção feitos pelos alunos da *École* não tinham relação com seus projetos atravessaram o século. Arquitetos, como Viollet-le-Duc, de Baudot e outros fizeram constantes protestos contra uma pretensa ausência de ensino de construção na *École des Beaux-Arts*, revelando a importância do assunto. Os arquitetos racionalistas repudiavam a separação entre desenho e construção, porque entendiam a estrutura como essência da forma arquitetônica.¹³

¹¹ ÉPRON, op. cit., p. 126-127.

¹² Ibidem, p. 127-128.

¹³ COLLINS, op. cit., p. 203, 209.

10.2 RACIONALISMO CLÁSSICO

Quando ainda eram inquestionáveis os princípios gerais da arquitetura clássica, a economia e o virtuosismo da abóbada medieval fizeram com que alguns teóricos enunciassem pela primeira vez suas idéias racionalistas. Collins considera importante para a história do racionalismo por que, desde a época de Blondel (1770), os teóricos franceses definiram a arquitetura como "a arte de construir".¹⁴

De acordo com Collins, foi o teórico do ecletismo César Daly quem redigiu a melhor definição de racionalismo. Em um artigo de 1864, definiu racionalismo como a crença comum aos góticos, clássicos e ecléticos franceses de que arquitetura é construção ornamental, e também como a convicção de que as formas arquitetônicas não somente requerem uma justificativa racional, mas somente poderiam se justificar se suas leis derivassem das leis da ciência. Racionalistas, segundo Collins, eram os arquitetos que acreditavam que a forma arquitetônica era essencialmente a forma estrutural, por mais que se adornassem as formas básicas.¹⁵ Seus representantes eram os arquitetos franceses, que haviam mantido essas doutrinas durante o período clássico como herança da Idade Média. Essa idéia se expressou arquitetonicamente na relevância da integridade tectônica dos edifícios, como escreveu Louis Charles Boileau em seu *Art Poétique*: "Nada é belo se não é verdadeiro."¹⁶

A tendência que buscava enfatizar a estrutura na arquitetura, no entender de Frampton, seguiu a linha de teóricos como Cordemoy e Laugier, a atitude de arquitetos como Soufflot, e para Collins também ao racionalismo de Blondel.¹⁷ Collins salientou que a doutrina dos racionalistas clássicos era a "natureza dos materiais", e que "inclinados por temperamento a raciocinar todo elemento de desenho, não estavam dispostos a depreciar qualquer forma antiga".¹⁸

Essa tendência se destacou na obra de Rondelet, que foi aluno de Soufflot, estudou na *Academie des Beaux-Arts* com Blondel e participou da formação da *École Polytechnique*.¹⁹ O seu *Traité théorique et pratique sur l'art de bâtir* foi

¹⁴ COLLINS, op. cit., p. 204-205.

¹⁵ Ibidem, p. 203.

¹⁶ BOILEAU, Louis-Charles, apud COLLINS, op. cit., p. 203.

¹⁷ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. 6. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p. 18; COLLINS, op. cit., p. 196.

¹⁸ COLLINS, op. cit., p. 210.

¹⁹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 26; COLLINS, op. cit., p. 209.

editado muitas vezes e exerceu uma das maiores influências racionalistas da época. Foi também muito imitado. Com Rondelet a teoria da arquitetura mudou de definição, deixou de ser a ciência das proporções justas para fundir os princípios da matemática e da física aplicada com diferentes combinações de arte.²⁰ Em seu tratado, Rondelet se propôs a fundar uma ciência da construção que pudesse aportar aos arquitetos uma indiscutível competência.

Em 1823 foi publicado o *Tratado Elemental de la Construcción* ["Tratado elementar da construção"] de J. A. Borgnis, anunciando que a arquitetura era uma arte que necessitava mais de raciocínio que de inspiração, e mais conhecimento prático que palavras. Collins percebe que seus argumentos pretendiam atacar o sistema de edificação ensinado na *École des Beaux-Arts*, mas seus exemplos pouco se relacionavam à concepção de projetos contemporâneos. Ele afirmava que o arquiteto deveria subordinar a eleição de formas e dimensões à finalidade da edificação, e que os edifícios deveriam ser construídos com uma estrutura autêntica, expressando o pensamento dos racionalistas clássicos.²¹

François-Leonce Reynaud (1803-1880) ficou influenciado pelo tratado de Rondelet. Aluno de Durand, ele trabalhou como arquiteto no escritório de Huyot, o que lhe proporcionou tanto o conhecimento de problemas arquitetônicos como da história da arquitetura. Professor na *École Polytechnique*, de 1837 em diante, Reynaud desenvolveu uma teoria racionalista publicada em 1850 e 1858, com o título *Traité d'architecture*, ["Tratado de arquitetura"]. Ele percebeu que a maior necessidade dos seus alunos era o estudo da tecnologia da construção, e publicou suas conferências divididas em três partes: os materiais com análise científica de suas propriedades, os sistemas construtivos com os elementos arquitetônicos tanto do ponto de vista estático como estético, e os vários tipos edifícios com a solução de diferentes programas. Middleton considerou uma teoria racionalista de menor rigor e severidade intelectual, mas, no entender de Collins, Reynaud foi um racionalista científico por temperamento que escreveu o curso de arquitetura mais completo e atualizado que poderia ser encontrado no mundo.²²

Os ideais de Rondelet também influenciaram o arquiteto Jacques Émile Narcisse Gilbert (1795-1874), integrante da primeira geração de arquitetos fundadores do eclétismo. Segundo Middleton, o mais brilhante aluno de Durand buscou uma

²⁰ ÉPRON, op. cit., p. 95.

²¹ COLLINS, op. cit., p. 206-207, 228.

²² Ibidem, p. 196-197, 209; MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27.

renovação na arquitetura introduzindo novos conteúdos com valores sociais. Gilbert refletiu em sua obra e em seu ensino os ideais de Durand e de Rondelet e abriu caminho para Blouet, com quem dividiu um importante atelier de ensino de projeto.²³

Guillaume Abel Blouet (1795-1853), 1º *Grand Prix de Rome* em 1821, tentou definir sua teoria publicando um tratado em dois volumes, em 1847 e 1848, *Supplément à le traité théorique et pratique de l'art de bâtir de Jean Rondelet* ["Suplemento ao tratado teórico e prático da arte de construir de Jean Rondelet"]. Suas idéias eram uma exposição ampliada daquelas de Rondelet. Blouet apresentou um catálogo com as principais obras de engenharia do século XIX, contendo o interesse do autor pela engenharia e seus fundamentos teóricos. Foi a expressão da teoria arquitetônica francesa de 1846 a 1853, tempo em que foi professor de teoria na *École des Beaux-Arts*.²⁴

Figura importante do racionalismo clássico foi Henri Labrouste. Ele enfatizou a primazia da estrutura e a derivação de todo ornamento a partir da construção.²⁵

Os elementos arquitetônicos, que são os verdadeiros órgãos do edifício, se modificam de acordo com as funções particulares que têm de realizar. Por isso, requerem uma eleição de materiais adequados, segundo suas qualidades, e para tornar possíveis essas funções. As qualidades especiais dos materiais de construção têm uma influência mais direta na forma, e a decoração, portanto, se encontra intimamente ligada à construção. A beleza de um monumento reside na expressão harmoniosa entre as necessidades e os meios de satisfazê-las.²⁶

Seus projetos austeros apresentam plantas simples, onde a estrutura em ferro foi empregada para obter ambientes espaçosos. Apesar do aparente sincretismo entre a técnica moderna e o classicismo, Henri Labrouste não permitiu que seu interesse pela estrutura de ferro interferisse com sua idéia de forma externa correta de um monumento público derivada da teoria clássica.²⁷

Na percepção de Benévolo, o discurso de Labrouste sobre a construção e a função era semelhante ao de Durand.²⁸ De qualquer modo, suas idéias e atitudes foram muito importantes para o advento do ecletismo. Em seu atelier, Labrouste instruiu a juventude progressiva francesa:

²³ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 26, 28.

²⁴ Ibidem, op. cit., p. 28.

²⁵ FRAMPTON, op. cit., p. 17.

²⁶ LABROUSTE, Henri, apud COLLINS, op. cit., p. 211.

²⁷ COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays*. 1980-1987. 3. ed. Cambridge: MIT, 1994. p. 65.

²⁸ BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.126-127.

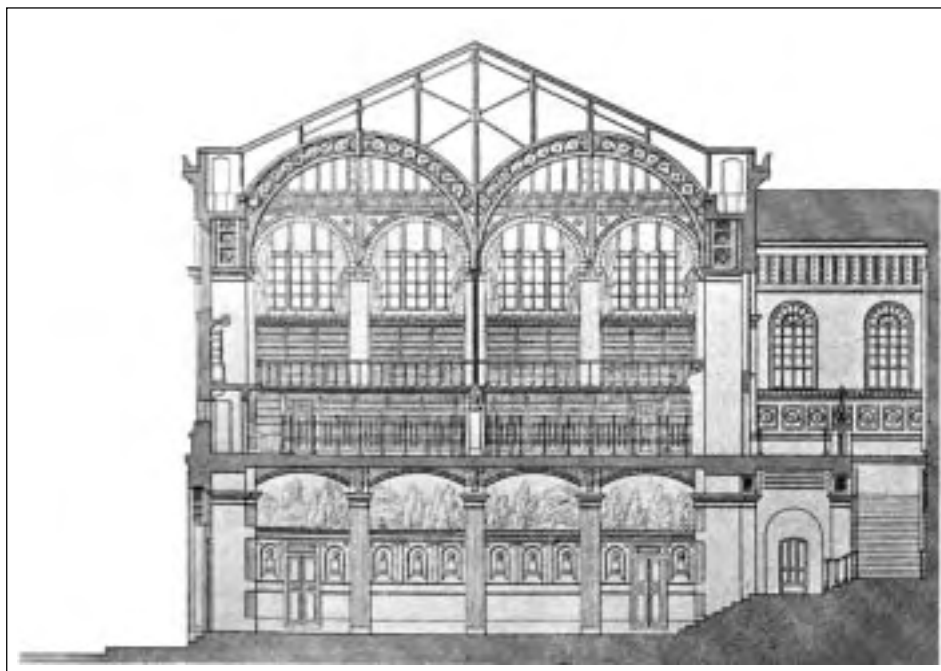


Fig. 104. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte Geneviève*. Corte transversal. Paris, 1843-1850.

Tenho preparado vários projetos de estudo para ir exercitando os principiantes em algo realmente útil: quero ensiná-los a compor com muito poucos elementos. É necessário que desde o princípio vejam a direção de seu trabalho, de maneira que possam combinar suas partes tendo em conta a importância que cada uma delas merece. Depois lhes explico que a solidez depende mais da maneira que os materiais estão colocados que em sua massa, e tão logo conhecem os primeiros princípios da construção, lhes digo que esta deve dar-lhes a base da ornamentação, a qual será racional e expressiva.²⁹

Mas a Academia não gostou, e declarou guerra à Escola Racionalista da qual, conforme Giedion, Labrouste era a alma. Com essa oposição oficial, o arquiteto teve que esperar mais de doze anos para que lhe oferecessem a oportunidade de trabalhar em uma obra importante. Labrouste foi então encarregado da construção da *Bibliothèque Sainte Geneviève* em Paris, 1843-1850.³⁰

No projeto da Biblioteca de *Sainte Geneviève* Labrouste não utilizou as ordens e, segundo Summerson, a linguagem clássica foi um recurso empregado para torná-lo simbólico de sua função.³¹ A qualidade arquitetônica se destacou não tanto em função de sua relação com algum protótipo clássico. No entender de Curtis, foi o resultado de uma síntese extraordinariamente profunda de forma e conteúdo sintonizados com a cultura, com a tecnologia e com as idéias institucionais de seu espaço e

²⁹ LABROUSTE, Henry, apud GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. 4. ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. p. 225.

³⁰ GIEDION, op. cit., p. 226.

³¹ SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 121.

tempo. Ele percebe que o edifício de Labrouste submeteu a tecnologia e o artesanato à imagem predominante de uma instituição cívica de aprendizado, com exteriores sóbrios em arco de pedra de nenhum estilo histórico em particular, e um único espaço interior bem-arejado e bem-iluminado, o que era possibilitado pela capacidade de envergadura do aço.³² A estrutura de ferro está oculta nos espessos muros de alvenaria do exterior, mas todos elementos estruturais são de ferro.³³

A biblioteca de *Sainte Geneviève* foi o primeiro edifício completo e independente projetado para ser uma biblioteca na França. Entretanto, o aumento da produção e o confisco de livros durante o século XIX gerou a necessidade de uma nova biblioteca. Iniciada em 1858 e terminada após sua morte, a construção da *Bibliothèque Nationale* de Paris foi considerada por Giedion como o ápice da carreira de Labrouste: "Labrouste teve que se enfrentar com um problema arquitetônico preciso e específico. Com os meios ao alcance de um arquiteto de seu tempo, ele encontrou uma solução que levou consigo o signo de uma exatidão que se encontra deslocada de sua época".³⁴

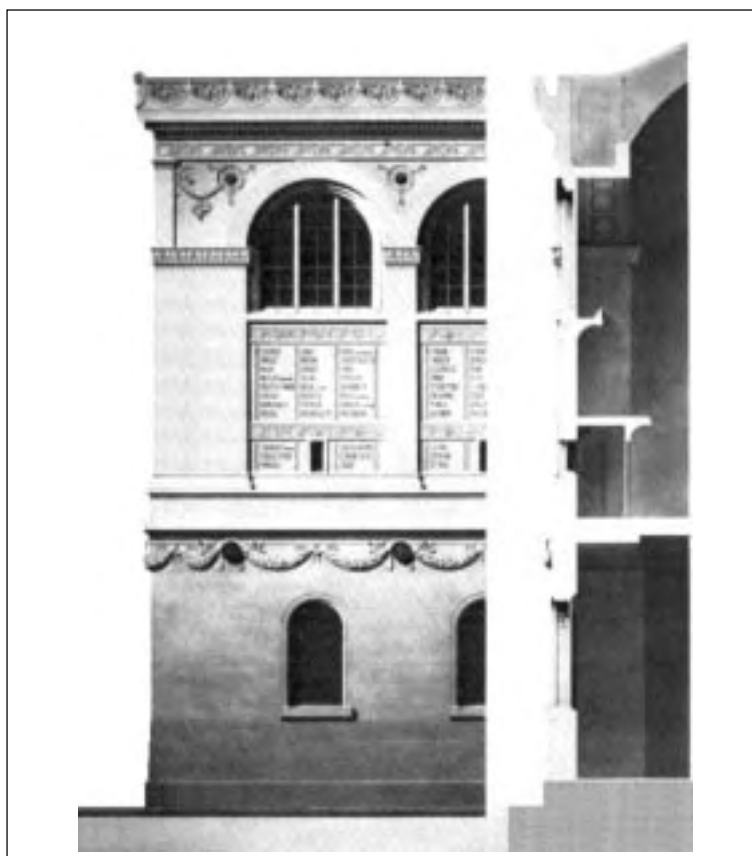


Fig. 105. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte-Geneviève*. Detalhe da elevação e corte da fachada. Paris, 1850.

³² CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996. p. 25, 38.

³³ GIEDION, op. cit., p. 226.

³⁴ *Ibidem*, p. 233.

Benévolo destacou que os arquitetos racionalistas, como Labrouste, aplicaram o repertório estilístico da cultura eclética com discrição, e chegaram a definir uma gama de tipos distributivos, que se tornaria exemplar em toda a Europa.³⁵ Curtis enfatizou a integração entre a nova tecnologia e a tradição:

Sigfried Giedion viu o século XIX como uma era esquizofrênica, dividida entre a cultura verdadeira da integridade estrutural e a falsa, dos esquemas moribundos da representação arquitetônica. Na verdade isso era um exagero, uma vez que arquitetos tão variados em suas convicções quanto Henri Labrouste (Biblioteca de *Sainte Geneviève* de 1843-50) e Thomas Deane e Benjamin Woodward (Museu Oxford de 1855-60) tinham como recurso efetivo e deliberado as estruturas esqueléticas de ferro nos interiores de suas edificações. Essas eram obras concebidas com todo o cuidado nas quais a justaposição e o contraste de finos membros de metal e paredes de alvenaria articuladas eram um aspecto essencial e complementar da idéia arquitetônica. [...] O Museu de Deane e Woodward trabalhou com o contraste corajoso entre o ornamento Gótico Ruskiniano, as associações geológicas, uma leve cobertura de metal e vidro iluminando os espécimes naturais no pavilhão central. Seja lá qual for o pedigree medieval do projeto como um todo, o ferro foi forjado para se encaixar numa visão racionalista do Gótico, e mesmo para ecoar os esqueletos das criaturas que estavam em exibição. A combinação do tradicional e do mecânico integrava a interpretação institucional e acrescentava a riqueza metafórica do resultado.³⁶

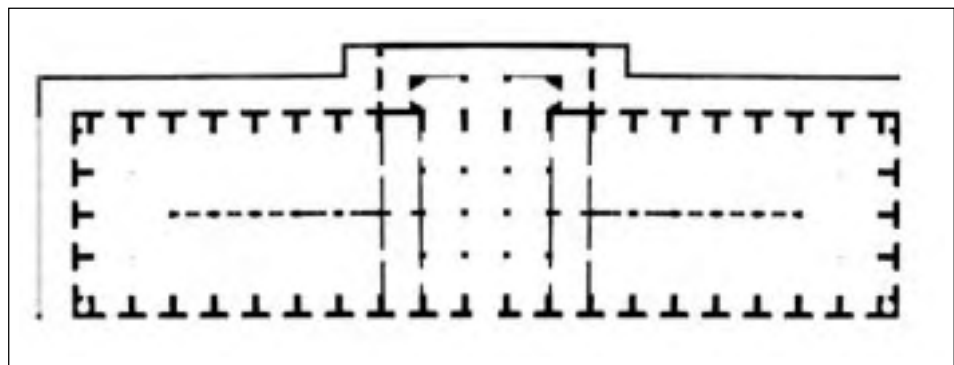


Fig. 106. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Planta-baixa. Paris, 1850.

Mas os partidários do racionalismo gótico repreenderam a teoria racionalista de Blouet e de seus colegas, em particular de Labrouste. Eles procuraram demonstrar que através de uma nova e mais profunda análise da arquitetura gótica era possível desenvolver princípios capazes de levar a um estilo autêntico e livre de qualquer débito com a tradição. O principal expoente dessa corrente racionalista gótica foi Viollet-le-Duc.³⁷

³⁵ BENEVOLO, op. cit., p. 98.

³⁶ CURTIS, op. cit., p. 38.

³⁷ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 28.

10.3 VIOLLET-LE-DUC: O RACIONALISMO GÓTICO

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) batalhou toda sua vida para demonstrar a originalidade da idéia dos construtores góticos. O mais importante defensor do racionalismo gótico propôs uma representação dinâmica e nova de estabilidade e demonstrou a validade dessa representação através da análise das construções góticas, da qual seus estudos de monumentos medievais e sua prática de restaurador lhe deram um profundo conhecimento.³⁸

Viollet-le-Duc estudou numa escola de filosofia protestante e recebeu o grau de bacharel aos dezesseis anos. Sua habilidade para o desenho ficou conhecida, seus desenhos encantaram o rei Louis Philippe que lhe deu permissão para observar e esboçar os eventos reais. Viollet-le-Duc então decidiu estudar arquitetura, foi para o atelier de um amigo da família, Achille Leclère, em 1830.³⁹ Durante alguns meses foi aluno de Leclère na *École des Beaux-Arts*. No ano seguinte começou uma série de viagens pela França com seu tio, durante as quais praticava o desenho. Em 1836 embarcou para a Itália onde passou dezoito meses estudando e desenhando edificações. Convidado pelo diretor da *Villa Médicis* em Roma, lá permaneceu seis meses, apesar das dificuldades de relacionamento com os pensionistas da *École*. Sendo assim, os fundadores do ecletismo se encontravam quase ao mesmo tempo na *Académie de France* em Roma.⁴⁰

Em 1837 seu pai solicitou, com apoio do rei, um emprego para Viollet-le-Duc nos trabalhos das *Tuileries*. Aos 26 anos recebeu seu primeiro encargo como restaurador, do qual teria se aproximado mais como arquiteto do que como um dedicado medievalista. Mas em 1842, indicado pelo Inspetor Geral dos Monumentos Históricos Prosper Mérimée, iniciou uma colaboração com Jean-Baptiste-Antoine Lassus (1807-1857), aluno de Labrouste, para uma série de restaurações de edificações importantes em Paris.⁴¹

Viollet-le-Duc demonstrou ter assimilado os ensinamentos de seus predecessores sobre a estrutura e a natureza racional do gótico: aprendeu de Lassus a visão racionalista que derivava da obra de Rondelet, e que havia sido retomada pelo

³⁸ COLLINS, op. cit., p. 218.

³⁹ HEARN, Millard Fillmore. *The architectural theory of Viollet-le-Duc: readings and commentary*. 2. ed. Cambridge: MIT, 1992. p. 03-04.

⁴⁰ ÉPRON, op. cit., p. 200.

⁴¹ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 29.

seu mestre Labrouste. Voltou sua atenção para uma rigorosa análise do gótico, buscando definir um conjunto de princípios para o desenho que pudesse ser aplicado aos projetos da arquitetura contemporânea.⁴²

O racionalismo gótico, em meados do século XVIII, não era teoricamente distinto do racionalismo clássico, uma vez que ambos eram manifestações da crença em que a arquitetura obtém sua melhor expressão com o uso econômico das formas estruturais. Mas era inevitável que os dois se separassem.⁴³

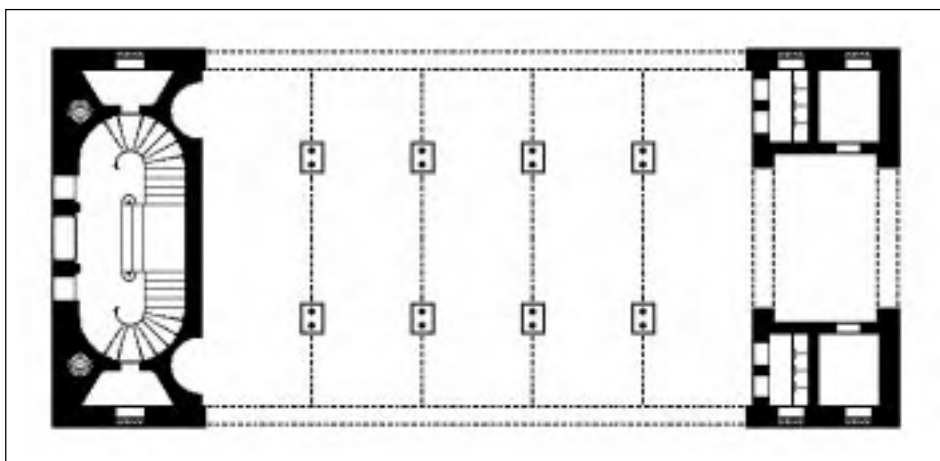


Fig. 107. Viollet-le-Duc. Planta-baixa do *market hall*. Do *Entretiens sur l'architecture*, 1863.

Professor de composição de ornamento na *École Nationale*, Viollet-le-Duc tentou fundar um atelier independente com alguns alunos de Labrouste, que havia se demitido em 1856. Mas não foi bem sucedido. Inspirou uma reforma na *École des Beaux-Arts* em 1863, que reduzia a autoridade do conselho de professores, e contou com interferência política para ser nomeado professor de história da arte e estética. Na instituição reduto do racionalismo clássico, Viollet-le-Duc foi contestado pelos estudantes, devido à aplicação de suas teorias, e teve que se retirar.⁴⁴

Por outro lado, como Viollet-le-Duc havia instigado a reforma, quando foi apontado como professor de Teoria da Arquitetura, ele foi associado aos aspectos impopulares da reforma, resultando em sua rejeição pelos estudantes. Ele queria lá ensinar, mas a denegria, o que pode ser interpretado como uma implicância que datava do início de sua carreira no atelier Leclère, de sua viagem de estudos a Roma, passando pela tentativa frustrada de dar continuidade ao atelier Labrouste.⁴⁵

⁴² MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 32..

⁴³ COLLINS, op. cit., p. 213.

⁴⁴ MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 32..

⁴⁵ HEARN, Millard Fillmore, op. cit., p. 9-10.

Épron entende que suas posições estavam conformes com a dos ecléticos da *École des Beaux-Arts*, que a briga que se desenvolveu entre eles provavelmente se tratava de um conflito de autoridade.⁴⁶

Ao ver a história da arquitetura como um contínuo desenvolvimento tecnológico, Viollet-le-Duc excluía a possibilidade da repetição das formas da Antiguidade.⁴⁷ Ele acreditava que as formas arquiteturais deveriam surgir da aplicação de princípios corretos e não da manipulação de um repertório de formas.⁴⁸ A própria estrutura tornou-se a base do significado arquitetônico.

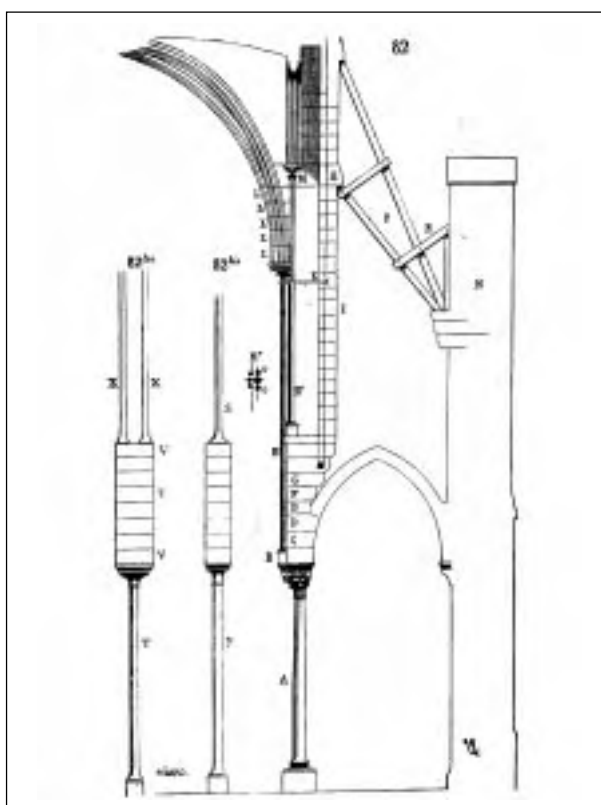


Fig. 108. Viollet-le-Duc. Diagrama: ferro, madeira e pedra.

Viollet-le-Duc entendia a análise histórica como exercício intelectual para iluminar o presente, mas que não devia servir para deduzir repertórios de soluções disponíveis, elegíveis segundo a livre vontade do artista.⁴⁹ Ele afirmava que a arquitetura estava relacionada à faculdade do raciocínio, e que o arquiteto devia primeiro aprender a analisar as obras-primas do passado, para então aprender a fazer a sua própria síntese, satisfazendo os condicionantes e usando materiais da época.

⁴⁶ ÉPRON, op. cit., p. 115.

⁴⁷ COLQUHOUN, op. cit., 1994, p. 65.

⁴⁸ COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: Modern architecture and historical change*. 7.ed. Cambridge:MIT 1995. p. 161.

⁴⁹ SOLÀ-MORALES, Ignasi. De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts. *Arquitectura*, Madrid, n. 243, p. 63, jul./ago. 1984.

Incomodado com a falta de habilidade do século XIX em encontrar seu próprio estilo, ele buscou respostas na criação de formas "verdadeiras para o programa e verdadeiras para os métodos de construção".⁵⁰ Começou a expor suas convicções em 1858, no *Entretiens sur l'architecture* ["Discursos sobre a arquitetura"], publicado em 1863, e um segundo volume, onde teria sido mais audacioso, foi editado em 1872. No primeiro tomo de *Entretiens* ele declarou:

Na arquitetura há duas maneiras necessárias de ser verdadeiro. É preciso ser verdadeiro de acordo com o programa e verdadeiro de acordo com os métodos de construção. Ser verdadeiro de acordo com o programa é preencher exatamente e escrupulosamente as condições impostas por uma necessidade. Ser verdadeiro de acordo com os métodos de construção é empregar os materiais de acordo com suas qualidades e suas propriedades. O que se considera como questões puramente artísticas, a saber: a simetria e a forma aparente, são somente condições secundárias na presença desses princípios dominantes.⁵¹

Viollet-le-Duc acreditava que o estilo dos tempos modernos emergiria de alguma maneira das novas técnicas de construção, sendo que o passado poderia ter sua utilidade na descoberta desse novo estilo. A tendência a valorizar exemplos

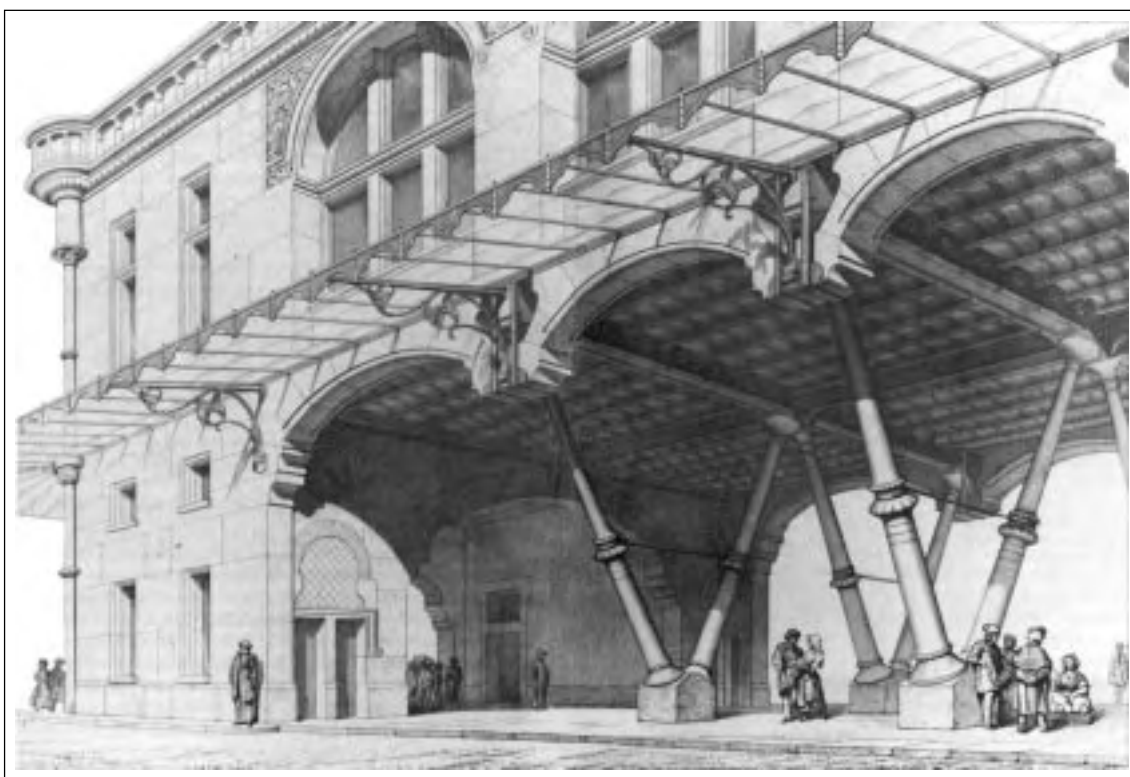


Fig. 109. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Perspectiva do *market hall*. Do *Entretiens sur l'architecture*, 1863.

⁵⁰ CURTIS, op. cit., p. 27.

⁵¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: Pierre Mardaga, 1977: (1863). 1º Tomo, décimo discurso, p. 450. Também em HEARN, op. cit., p. 187.

medievais, em detrimento aos clássicos, se relacionava à expressão mais honesta dos materiais e da construção. Era preciso aprender o emprego correto dos materiais e compreender os sistemas estruturais. O passado não interessava por seus efeitos externos, mas por seus princípios e processos subjacentes.⁵²

Bruno Foucart, autor da obra *Viollet-le-Duc, l'éclectisme raisonné* ["Viollet-le-Duc, o ecletismo racional"] explicou a contribuição decisiva de Viollet-le-Duc ao ecletismo, nessa busca apaixonada da razão da estrutura.

Com o melhor espírito de seu tempo, Viollet-le-Duc tem consciência de viver um grande século, um século que merece e precisa ter uma arte que o expresse. Viollet-le-Duc é dos que pedem "uma arquitetura compreensível, uma arquitetura conforme nossos hábitos cívicos". Essa arquitetura, na medida em que ela se inventa em uma reflexão sobre a história, com a ajuda de toda a recente arqueologia, não pode ser senão eclética. Além do mais, como não respirar o ar dos tempos? Claro, Viollet-le-Duc afronta um ecletismo que não seria senão "a apropriação de elementos de proveniências diversas para a composição de uma arte nova", que não seria senão um retorno à "barbárie" como o faziam os coitados cheios de boa vontade que, depois das ruínas do mundo antigo e antes do renascimento medieval, "pegaram um plano dos Romanos, uma cúpula dos bizantinos, uma carpintaria do povo do Norte". A seleção não é o ecletismo: mas uma perversão dessa grande necessidade de compreender, de reunir, que é a grande genialidade do século XIX. A razão, quer dizer, o senso da conveniência do tempo presente, ordena esse novo saber do tempo passado, do espaço, da estrutura da criação da qual se exalta o século XIX, o século da história, das descobertas geográficas, da ciência, da indústria. Lendo Viollet-le-Duc se acompanha a palpitante busca da modernidade que passaria por um ecletismo controlado e racional.⁵³

Collins considerou seus escritos como a principal fonte do racionalismo estrutural dos seus sucessores e como a mais coerente exposição do ponto de vista racionalista.⁵⁴ Seu último princípio, a representação global e teórica da construção do edifício, tornou-se um instrumento para o trabalho de projeto. Para Épron, deveria ser útil e eficaz para pensar o projeto e deveria tornar-se a expressão da verdade:

Assim como o ecletismo filosófico, o ecletismo em arquitetura não aceita receber dos diferentes sistemas o que não se trata de um princípio de verdade. [...] Se existem verdades nos sistemas aos quais é possível se referir, a Verdade que englobaria a todos residiria muito mais em um método - que permitiria integrar no projeto todas as exigências da construção - que em uma teoria.⁵⁵

⁵² CURTIS, op. cit., p. 27.

⁵³ FOUCART, Bruno, apud ÉPRON, op. cit., p. 109-110.

⁵⁴ COLLINS, op. cit., p. 219.

⁵⁵ ÉPRON, op. cit., p. 105-106.

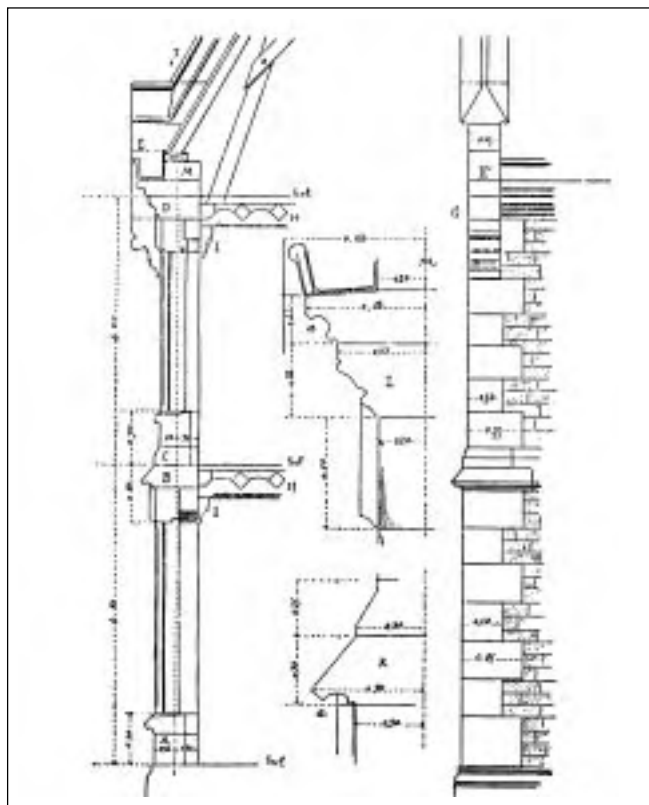


Fig. 110. Viollet-le-Duc. Corte de parede com detalhamento.

A questão da estrutura estava sustentada nessa investigação de um método, de um princípio geral ao qual submeter a construção e reduzir a estabilidade da edificação. A verdade da estrutura era uma resposta racional, lógica e inventiva às condições construtivas. No entender de Épron, Viollet-le-Duc não quis propor um modelo de estabilidade, nem convidar os arquitetos a copiar um sistema, mas fornecer um instrumento pedagógico, um instrumento de reflexão. Ele tentou propor uma maneira de conceber que pudesse servir tanto para compreender a estabilidade das edificações como para imaginar estruturas novas, e nesse sentido ele é um arquiteto eclético.⁵⁶

Seus cuidadosos estudos sobre a construção medieval o levaram a afirmar que era impossível separar a forma arquitetônica de sua estrutura, porque as formas procediam de princípios racionais, elas eram a simples expressão da estrutura.⁵⁷ Viollet-le-Duc considerava que a referência à estrutura do edifício da Idade Média era útil para pensar o edifício moderno, porque a estrutura do edifício e o princípio de sua construção resultavam da aplicação da razão para descobrir a solução mais eficaz. Anatole de Baudot (1834-1915) e seus discípulos vão conceber uma nova maneira

⁵⁶ ÉPRON, op. cit., p. 106-108.

⁵⁷ COLLINS, op. cit., p. 218-219.

de construir, utilizando sua descrição racional para imaginar a edificação como ossatura e compreender a transferência de esforços laterais nos dispositivos de contra-ventamento.⁵⁸

Viollet-le-Duc acreditava que a unidade somente poderia resultar de um sistema de construção como na arquitetura gótica, e por isso se opôs à noção de regras de organização e composição acadêmica.⁵⁹ Colquhoun entende que nessa rejeição do uso do código de projeto como elemento constitutivo no conceito e controle do espaço é possível encontrar a origem da noção moderna de projeto desenvolvido de dentro para fora, espalhando-se a partir de um único núcleo.⁶⁰

O modo de execução descrito no projeto deixou de se referir a uma convenção, passando à descrição de um sistema. Essa descrição permitia corrigir o projeto e adaptá-lo às condições de realização. O projeto devia prever as relações entre as diversas técnicas e permitir o controle das interfaces. Para os arquitetos, foi a oportunidade de inventar trabalhos que permitiam associar técnicas e descrever as condições de sua colocação na obra. A racionalidade da concepção não residia no fato de mostrar a estrutura, mas na maneira como ela era adaptada aos condicionantes do projeto. Então a lição de Viollet-le-Duc foi assimilada, a estrutura passou a ser pensada como um todo, como um sistema de relações entre os elementos.⁶¹ A concepção de construção de Viollet-le-Duc foi assimilada até mesmo por aqueles que mais o combateram.

A participação de Viollet-le-Duc no ecletismo foi fornecer uma análise estrutural do edifício e demonstrar a importância da racionalidade do procedimento construtivo. Enquanto a teoria da construção, tal qual anunciou Rondelet, tinha por objetivo fornecer para a arquitetura os meios de controlar a construção, a de Viollet-le-Duc lhes ofereceu um meio de conceber e inovar. Viollet-le-Duc impôs um debate sustentado ao mesmo tempo pela experiência e por uma reflexão teórica. Colocando o debate no nível da construção e da estrutura, militou pelo domínio global do projeto pelo arquiteto, adotando assim a posição do ecletismo: a técnica não podia ser isolada da prática arquitetural, ela não tinha sentido senão no quadro do projeto.⁶²

⁵⁸ ÉPRON, op. cit., p. 107-108.

⁵⁹ COLLINS, op. cit., p. 214.

⁶⁰ COLQUHOUN, op. cit., 1995, p.168.

⁶¹ ÉPRON, op. cit., p. 133-136.

⁶² Ibidem, p. 109-112, 286.

10.4 O ECLETISMO TÉCNICO

O ecletismo sustentou a invenção e o domínio de novas tecnologias. Os arquitetos do século XIX foram pressionados a definir seu papel na construção civil, e venceram o desafio: no final do século, eles dominavam todas as técnicas novas e as tinham introduzido na arquitetura tornando-as clássicas, pois clássico, de acordo com Guadet, significa tudo que se consagrou pelo uso.⁶³

Anatole De Baudot (1834-1915) foi aluno de Labrouste e depois de Viollet-le Duc, de acordo com Pevsner "o verdadeiro seguidor deles, no sentido de que seguia seus princípios e não suas formas".⁶⁴ Discípulo de Viollet-le-Duc, de Baudot demonstrou a legitimidade de sua luta pelo domínio das técnicas construtivas por parte dos arquitetos do ecletismo, elegendo o concreto armado para seu canteiro da Igreja *Saint-Jean de Montmartre* (1897-1905). Édouard Eugène Arnaud (1864-1943), representante do ecletismo técnico, mas com outra maneira de pensar a construção, fiel ao ensino de Guadet, também concluiu uma edificação em concreto: a sede da *Maison Hennebique, rue Danton*, em Paris.⁶⁵

No ano de 1895, na revista *L'Architecture*, Louis Charles Boileau (1837-1910), "mestre do ecletismo crítico",⁶⁶ consagrou um grande número de artigos ao concreto armado e seus métodos de aplicação de acordo com o sistema de Hennebique.⁶⁷ Em um texto chamado *Le Ciment armé et l'art de l'architecture* ["Concreto armado e a arte da arquitetura"], Boileau analisou o edifício da rua Danton em relação à igreja de *Montmartre*, e afirmou que se tratava da mesma lição de "composição". Para ele, Arnaud era um arquiteto de talento que fez o melhor pelo seu cliente, enquanto De Baudot teria realizado expressões artísticas delicadas e distintas, de valor indiscutível. Boileau utilizou o exemplo para repetir a lição do ecletismo técnico: o arquiteto deveria ser capaz de inventar múltiplas combinações entre técnicas e materiais diversos sob os condicionantes do projeto.⁶⁸

⁶³ ÉPRON, op. cit., p. 138.

⁶⁴ PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981. p. 152.

⁶⁵ ÉPRON, op. cit., p. 137.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 286-287.

⁶⁷ HENNEBIQUE, François (1842 - 1921), engenheiro francês, trabalhou na combinação do ferro com o concreto, tirando patentes em 1892. PEVSNER, op. cit., p. 211.

⁶⁸ ÉPRON, op. cit., p. 288.

No final do século, por Anatole de Baudot, o ecletismo veio a ser uma doutrina. Os argumentos estritamente técnicos e científicos do debate sobre o concreto armado entre os arquitetos e empreiteiros estão, evidentemente, ligados às suas posições corporativas. A questão era sempre aquela que inaugurou o ecletismo: como permanecer mestre do canteiro? [...] [O ecletismo técnico] pressiona os arquitetos a pensar a construção globalmente, a ver o edifício antes que seja construído, do ponto de vista do seu equilíbrio, a sentir, literalmente, como se comportam os elementos e como se compõem entre si. Enquanto o engenheiro controla a estabilidade sobre uma hipótese cuja legitimidade pode sempre ser discutida, o arquiteto a concebe em uma representação modelo à qual ele relaciona os elementos do programa. O ecletismo técnico discute esse modelo, essa maneira de pensar a construção.⁶⁹

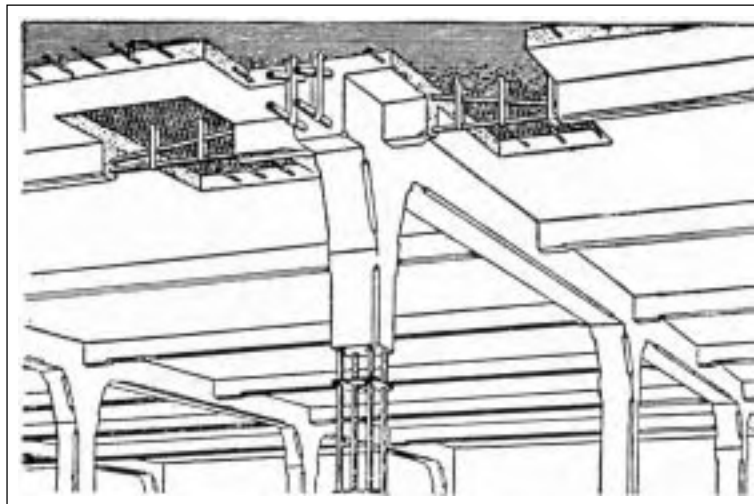


Fig. 111. Sistema estrutural de Hennebique, registrado em 1892.

Quando os arquitetos deixaram aparecer os elementos em ferro, em pedra, as peças de estrutura metálica, e inventaram trabalhos em zinco e em chumbo que acompanhavam o projeto, não como decoração, mas como expressão da estrutura, segundo Épron, foi quando começou o ecletismo estilístico. Elementos de fundição, de ferro ou cerâmica, madeira recortada ou decorada, todas as novas técnicas entraram igualmente como elementos a serem coordenados e controlados pelo arquiteto em seu projeto. Os arquitetos tomaram a iniciativa de ir além da junção de técnicas conhecidas e ousaram novas associações, eles buscaram conhecer os segredos de fabricação para poder inventar e prescrever suas utilizações originais.⁷⁰

⁶⁹ ÉPRON, op. cit., p. 138.

⁷⁰ Ibidem, p. 136.

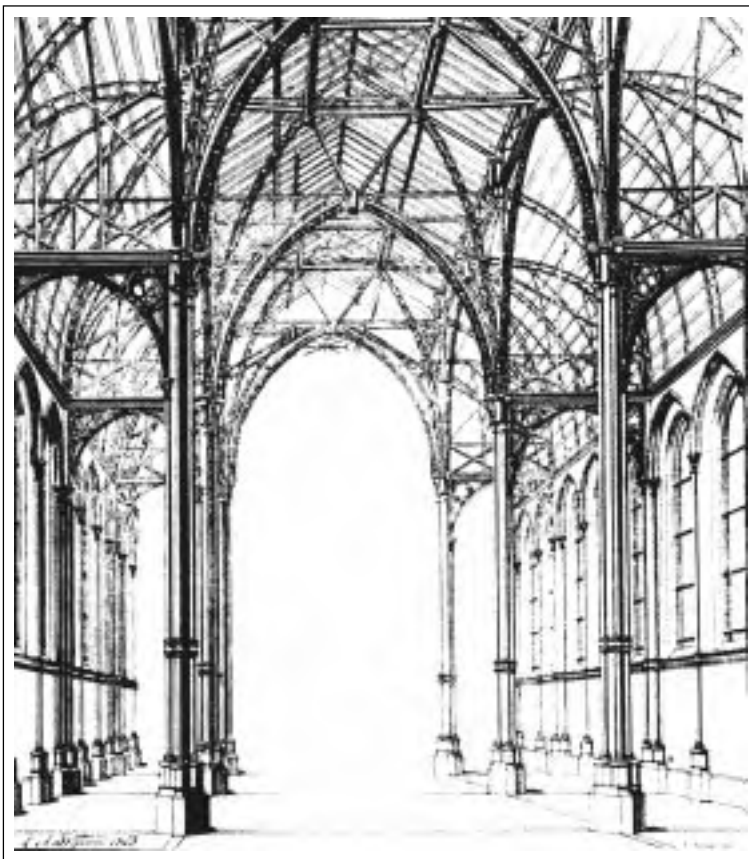


Fig. 112. Louis-Auguste Boileau. 1863.
Projeto para uma igreja com colunas em ferro fundido.

Esse conhecimento das novas técnicas, que permitia composições ecléticas, deveria estar sob o domínio do arquiteto, e desse modo justificar sua posição dominante no canteiro de obras. Os cursos de construção pretendiam ensinar um saber positivo, a posição de professor se sustentava na convicção de que era possível responder com o ensino a demanda da profissão. Mas o ensino da construção foi objeto de críticas pelos profissionais, porque o professor pretendia responder a uma questão que na prática permanecia aberta. "As necessidades do tempo, os novos materiais, e a indústria moderna levantam problemas aos quais o curso de construção não pode responder de maneira definitiva."⁷¹

No final do século XIX, a polêmica sobre o ensino de técnica construtiva terminou quando o curso de construção conseguiu então expressar o procedimento eclético: "Quando o professor aceitar dizer que o saber técnico não é outra coisa que um método e, precisamente, o método de projeto, o curso de construção trará a resposta esperada pela profissão".⁷² Em 1899, na *Histoire de l'architecture* ["História da

⁷¹ ÉPRON, op. cit., p. 129.

⁷² Ibidem, p. 130.

Arquitetura"] do engenheiro Auguste Choisy, a essência da arquitetura era a construção, e todas as transformações estilísticas eram consequência lógica do desenvolvimento técnico.⁷³ O ecletismo em arquitetura encontrou sua justificativa técnica no curso de construção. Guadet, em *Éléments et théorie de l'architecture*, formalizou a posição do ecletismo em arquitetura.⁷⁴ Ele considerou que a composição em arquitetura é um domínio de investigação que não tem outros limites que aqueles da construção: tudo o que pode ser construído depende da arquitetura e não é arquitetura senão o que pode ser construído.

O ecletismo técnico colocou assim a construção no imenso domínio do possível. Guadet definiu a educação oferecida na *École* como preparação teórica para a prática, que não ensina como construir mas ensina a projetar em relação ao que é passível de ser construído.⁷⁵ Se para Guadet a construção engloba tudo que pode ser construído, os arquitetos ecléticos investiram na totalidade desse campo de atuação.

Dessa maneira, o projeto de arquitetura tornou-se o meio de fazer por antecipação todas as descrições necessárias da edificação, passando a incorporar a interface entre desenho e tecnologia construtiva. Nesse acordo entre arquitetura e ciência, os arquitetos racionalistas deram ênfase na expressão da estrutura, que por vezes pode ter sido exagerada, mas o conceito de estrutura como essência da forma arquitetônica foi potencialmente um dos ideais mais vigorosos do período do Ecletismo.

⁷³ FRAMPTON, op. cit., p.18.

⁷⁴ ÉPRON, op. cit., p. 126.

⁷⁵ LEVINE, Neil. The competition for the Grand Prix in 1824. In MIDDLETON, Robin (Org.). *The Beaux-Arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge, MIT Press, 1982. p. 121.

11 A CRÍTICA E OS DEBATES DO ECLETISMO

A verdade em arquitetura não existe mais em um enunciado, ela depende de agora em diante de um processo. [...] Escolhendo os melhores projetos, este responde provisoriamente à questão do gosto em arquitetura.¹

Jean-Pierre Épron.

O debate crítico de arquitetura foi um procedimento do ecletismo que tinha a função de estabelecer uma relação entre a profissão e o público, em busca de uma ordem consensual. A crítica consistia em explicar o trabalho do arquiteto e em produzir os comentários sobre a arquitetura. Conforme Jean Pierre Épron, o ecletismo, ao buscar a eficácia social da construção, escapou de dogmatismos graças à crítica que permitia verificar a adequação entre o debate de arquitetura e os interesses da sociedade, desempenhando um papel de mediação. A crítica fez parte do dispositivo político instaurado no século XIX, descrito por Victor Cousin sob a designação de ecletismo.²

Na *École des Beaux-Arts*, onde o estudo de arquitetura estava baseado em concursos,³ a rivalidade desses concursos e o procedimento de confrontação entre os ateliês colocou em competição os alunos e, através de seus projetos, seus mestres. Os mestres do ecletismo, os professores e os responsáveis pelas organizações profissionais, entregaram-se a debates que foram amplamente comentados na imprensa profissional.⁴ Tais debates despertaram o interesse dos arquitetos, provocaram sua reflexão e seu espírito de invenção: "Todos esses arquitetos cujos nomes balizam o debate profissional são os autores do ecletismo. É no coração desse debate que eles descobrem as possibilidades de sua arte e a discutem".⁵ No debate, o ecletismo encontrou os procedimentos de sua renovação.

¹ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 23. "La vérité en architecture ne réside plus dans un énoncé, elle dépend désormais d'une procédure. [...] En choisissant les meilleurs projets, celui-ci répond provisoirement à la question du goût en architecture". Importante salientar que "Les lieux du débat" é o título de um capítulo do livro de Jean Pierre Épron.

² ÉPRON, op. cit., p. 27, 230.

³ LEVINE, Neil. The competition for the Grand Prix in 1824. In MIDDLETON, Robin (Org.). *The Beaux-Arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge, MIT Press, 1982. p. 68.

⁴ ÉPRON, op. cit., p. 191.

⁵ *Ibidem*, p. 89.

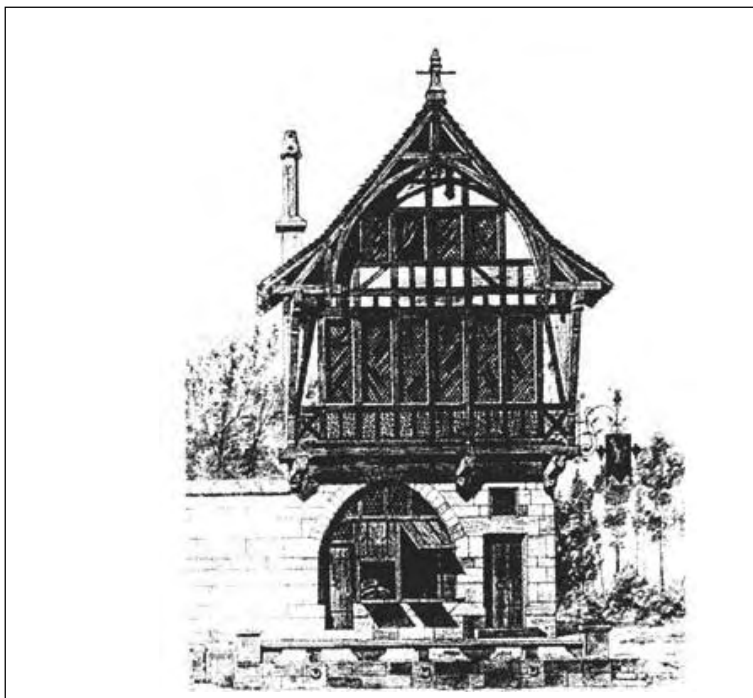


Fig. 113. Charles Garnier. *La Maison du Moyen Âge*, Exposição de 1889.

As revistas estabeleceram uma ligação entre a *École* e a vida profissional mantendo uma tradição de discussão de atelier sobre o projeto. A crítica de arquitetura reunia as discussões e as instituições onde se formavam as referências e as maneiras de pensar o projeto. Elas proporcionaram uma familiaridade com os argumentos de discussão do projeto ao difundir os debates profissionais que se desenrolavam em instituições às quais o público não tinha acesso.⁶

Por outro lado, a crônica das revistas se dirigia aos programas e aos modelos de referência que eram utilizados pelos arquitetos. Os concursos eram divulgados, os programas discutidos, o que proporcionava debater os programas de arquitetura de um modo mais amplo. Esses debates eram acompanhados de uma investigação permanente sobre os modelos e sobre as referências. A constituição do *portefeuille* elaborado na *École*, que continha um conjunto de edificações exemplares com sua análise e decomposição, tinha continuidade na vida profissional, na discussão sobre os programas dos edifícios. Esse trabalho sobre as referências se voltou a edifícios de todas as espécies, todos os programas e de todas as épocas, o que foi significativo para o ecletismo em arquitetura.⁷

A crítica funcionou como um complexo sistema que articulava os debates através de três instâncias: os salões, os concursos de arquitetura, e as exposições.

⁶ ÉPRON, op. cit., p. 293, 229.

⁷ Ibidem, p. 289.

11.1 OS SALÕES

O Salão era uma importante instituição francesa que, desde 1791, havia aberto seu espaço para os arquitetos. Seu objetivo não era apresentar obras realizadas, mas expor o trabalho dos arquitetos, suas idéias, suas referências e sua cultura. As exposições anuais compreendiam desde projetos realizados, proposições e projetos não realizados, utópicos ou bem reais, até fotografias, documentos, gravuras e desenhos de edificações antigas, ilustrando a referência em arquitetura.

Os jurados eram eleitos entre nomes indicados pelas sociedades de arquitetos. A constituição dos júris, que reunia profissionais com pontos de vista divergentes, era encarregada de aceitar ou recusar os trabalhos enviados pelos arquitetos, e fazia disso um verdadeiro debate profissional sobre a arquitetura do ecletismo. O Salão oferecia ao público a oportunidade de ver os desenhos de importantes projetos da atualidade. Ao mesmo tempo, a diversidade de trabalhos expostos proporcionava diferentes níveis de reflexão sobre a arquitetura.⁸



Fig. 114. Fachadas, Exibição Universal de 1878, Paris.

⁸ ÉPRON, op. cit., p. 270-281.

1.2 OS CONCURSOS NA *ÉCOLE DES BEAUX-ARTS*

Ao longo do século XIX a prática do concurso se instaurou progressivamente. Além de sua instituição na *École des Beaux-Arts*, o procedimento do concurso de arquitetura era retomado na vida profissional. Essa prática provinha da antiga *Académie*, que desde 1720 organizava um concurso entre alunos para um prêmio anual concedido pelo rei, e depois de 1762 um concurso mensal de competição. Esse concurso submetia os alunos ao exercício do projeto e fornecia aos acadêmicos a ocasião de julgar o "gosto em arquitetura". Os jurados, em audiência privada, debatiam sobre a maneira de os candidatos responderem ao programa.⁹

Para começar, os concursos impuseram uma discussão sobre o programa. A necessidade de fornecer aos arquitetos um programa detalhado tornou indispensável uma discussão inicial dos objetivos do projeto e da maneira de o pensar. Para a habitação social, os contratantes deviam se explicar e formular tanto a problemática da habitação social quanto sua filosofia. Em seguida, tornaram necessária uma discussão sobre o projeto. Os arquitetos tiveram que aprender a apresentar seu projeto e a descrevê-lo através de narração literária ou poética do programa. Enfim, os concursos obrigaram a debater sobre os critérios de escolha. Como o procedimento de julgamento implica uma sucessão de correções que se dirigem ao mesmo tempo ao programa e ao projeto, ele recobre o funcionamento da crítica propriamente dita, que se efetua também por toques sucessivos, por decalques sobrepostos. O concurso é, de fato, um prolongamento da prática do projeto tal como a compreende o eclétismo, uma extensão da discussão a um público maior, que coloca a arquitetura à prova de diferentes "razões", de diferentes lógicas e de diferentes maneiras de pensar.¹⁰

Os concursos da *École des Beaux-Arts* se distinguiam em diferentes categorias de acordo com sua função pedagógica. Os concursos de *competição* estruturavam o ano escolar; nos concursos de *fundações*, os alunos eram recompensados por prêmios e medalhas, permitiam se exercitar para o Prêmio de Roma; o concurso de *Roma* era a competição de maior prestígio, distinguia os melhores alunos e, entre eles, a cada ano, aquele que deveria prosseguir seus estudos durante alguns anos em Roma, sob o controle dos membros do Instituto.¹¹

⁹ ÉPRON, op. cit., p. 232-233.

¹⁰ Ibidem, p. 254.

Os programas dos concursos eram escritos pelo professor de teoria da *École des Beaux-Arts*. De 1819 a 1846, os programas foram escritos por Louis-Pierre Baltard (1764-1846); de 1876 a 1853 por Abel Blouet (1795-1853), vencedor do *Grand Prix* de 1821; de 1853 a 1883 por Jean-Baptiste Lesueur (1794-1883), *Grand Prix* em 1819; Edmond-Jean-Baptiste Guillaume (1826-1898), *Grand Prix* de 1856, atuou de 1883 a 1898, sendo que Julien Guadet atuou como seu assistente nos últimos quatro anos, antes de assumir a disciplina.¹²

Apesar do preconceito quanto aos programas propostos aos alunos, muitos correspondiam aos problemas que a evolução da sociedade colocava aos arquitetos, nos domínios de equipamentos da cidade, da indústria, do lazer, do comércio, da educação, da ciência e da comemoração. Além dos programas ligados à vida social e política, outros programas eram concebidos para dar oportunidade de usar partidos já afirmados e realizar desenhos magníficos. Os monumentos, as festas públicas, os parques e jardins eram exercícios de pura composição.¹³

Annie Jacques destacou que muitos temas foram repetidos durante o século, em particular banhos, escolas e monumentos. Lesueur, encarregado dos programas de concurso durante 30 anos, pôde muitas vezes ter dado o mesmo programa aos alunos, modificando apenas a redação do texto.¹⁴ Mas Épron verificou que "nos últimos cinco anos de seu ensino, de 1879 a 1883, ele deu apenas nove vezes temas já tratados para cento e quarenta novos temas que ele redigiu no mesmo período".¹⁵

Os programas tinham diferenciação de acordo com a classe. Jacques distinguiu que para a segunda classe, eram temas simples em cidades pequenas, para a primeira classe os temas eram ligados às grandes cidades, e para o *Grand Prix* os projetos estavam conectados com a capital e com grandes empreendimentos, em nível nacional.¹⁶

¹¹ LEVINE, op. cit., p. 67-68; ÉPRON, op. cit., p. 235.

¹² JACQUES, Annie. The programmes of the architectural section of the *École des Beaux-Arts*, 1819-1914. In MIDDLETON, Robin (Org.), op. cit., 1982, p. 60.

¹³ ÉPRON, op. cit., p. 233-234.

¹⁴ JACQUES, op. cit., p. 60-61.

¹⁵ ÉPRON, op. cit., p. 234.

¹⁶ JACQUES, op. cit., p. 65.

11.2.1 Concursos de Competição

Os concursos de competição e os concursos de fundações se realizavam segundo o mesmo ritual. O programa era dado aos alunos em espaços isolados: eles tinham doze horas para produzir um *esquisse*, ou esboço de projeto, e entregá-lo para a *École*. Depois eles tinham em torno de três meses para ajustar e desenvolver esse esboço nos ateliês, sob a direção do chefe de atelier que os corrige. Os projetos eram entregues em hora marcada e julgados a portas fechadas. O julgamento dos projetos era feito pela assembléia geral dos mestres da *École*. Depois do edital dos resultados, os projetos eram expostos.¹⁷

Os concursos de competição resultavam em pontuação no ranking dos alunos na *École des Beaux-Arts*.

11.2.2 Concursos de Fundações

Esses concursos de iniciativa privada, iniciados em 1856, dirigiam-se às grandes composições decorativas ou ornamentais, ou à composição de grandes projetos. Nos concursos julgados como exercício de desenho ornamental, quase todos grandes alunos obtinham premiação. Os concursos para grandes composições eram considerados pelos alunos como um treinamento para o grande prêmio, mas os assuntos eram menos convencionais, escolhidos entre programas da atualidade, às vezes com caráter polêmico.¹⁸

Esses concursos recompensavam com prêmios e medalhas e permitiam aos alunos a oportunidade de se prepara para o Grande Prêmio de Roma.

¹⁷ ÉPRON, op. cit., p. 235.

¹⁸ Ibidem, p. 237.

11.2.3 Concurso de Roma – *Grand Prix*

O Grande Prêmio de Roma era um exercício acadêmico com o objetivo de designar o aluno mais talentoso, aquele que merecia uma formação complementar em condições excepcionais. Era o último obstáculo na educação de arquiteto no século XIX na França, e virtualmente assegurava uma carreira de prestígio.¹⁹

A permissão para participar do concurso era a consagração suprema dos estudos. Os primeiros trinta colocados no ranking da *École*, estudantes da primeira classe, premiados nas competições mensais, com menos de trinta anos, eram automaticamente admitidos. A competição tinha duas etapas. O concurso de ensaio consistia em um partido arquitetônico baseado em um programa escrito pelo professor de teoria, a ser produzido pelos alunos isolados em salas durante doze horas. Julgado pelos membros da seção de arquitetura da Academia, nessa primeira etapa o número inicial de trinta competidores era reduzido para oito finalistas.²⁰ Os dois exercícios estavam ligados: cada estudante tinha vinte e quatro horas para completar seu *esquisse*, também chamado de segundo ensaio. Durante esse tempo, sem sair da escola nem ter contato com ninguém de fora, os estudantes produziam *renderings* em grande escala dos seus esboços iniciais.

Os estudantes deveriam se manter fiéis ao *esquisse* original no desenvolvimento dos desenhos finais, para não serem desclassificados. Segundo Mahfuz, para a tradição acadêmica, o partido é uma idéia genérica, um esquema diagramático de um edifício que carrega consigo as noções de reunião e divisão. Depois do partido segue em seu desenvolvimento o *esquisse*, um estudo no qual ficam definidas suas características principais.²¹

O regulamento do grande prêmio mudou em 1854. A partir dessa data, além da primeira prova das doze horas e do segundo ensaio elaborado em vinte e quatro horas, eram selecionados dez alunos que eram isolados em espaços durante dez dias e dez noites consecutivas para produzir os partidos de seus projetos.²² Levine destaca que esses finalistas desenvolviam outro programa.²³ Durante todo o século os alunos normalmente tinham quatro meses para preparar os desenhos finais.

¹⁹ LEVINE, op. cit., p. 67.

²⁰ Ibidem, p. 68-69, 74.

²¹ MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Viçosa, MG: UFV/AP, 1995. p. 20.

²² ÉPRON, op. cit., p. 240-241.

²³ LEVINE, op. cit., p. 99.

As disposições principais dessa proposta deveriam ser mantidas no desenvolvimento posterior do projeto e em sua versão definitiva, o júri verificava se não havia mudanças essenciais na composição.

Os desenhos eram trabalhados pelos estudantes num esforço para inspirar no júri confiança suficiente, tanto em sua percepção como em seu talento, de modo a garantir o investimento.²⁴ O prêmio consistia em prosseguir seus estudos durante cinco anos na escola francesa em Roma, na *Villa Médicis*, sob orientação da Academia, com grandes possibilidades de trabalho garantidas em seu retorno. O *status* do aluno, e principalmente o de "grande aluno", era um *status* profissional, o *Grand Prix* recrutava a elite. "Tudo acontecia como se a *École des Beaux-Arts* entregasse apenas um diploma por ano: *Le Prix de Rome*. Ao vencedor estava prometido um futuro brilhante."²⁵

Depois de cinco anos de educação adicional na Itália, os arquitetos retornavam a Paris para iniciar sua carreira, o *Grand Prix* conduzia à administração de edificações civis do governo e ao magistério no Instituto.²⁶ Os vencedores estavam preparados para ocupar as melhores posições burocráticas.²⁷ Foi nos projetos para os *Grand Prix de Rome* que o desenvolvimento dos códigos que intervinham entre a

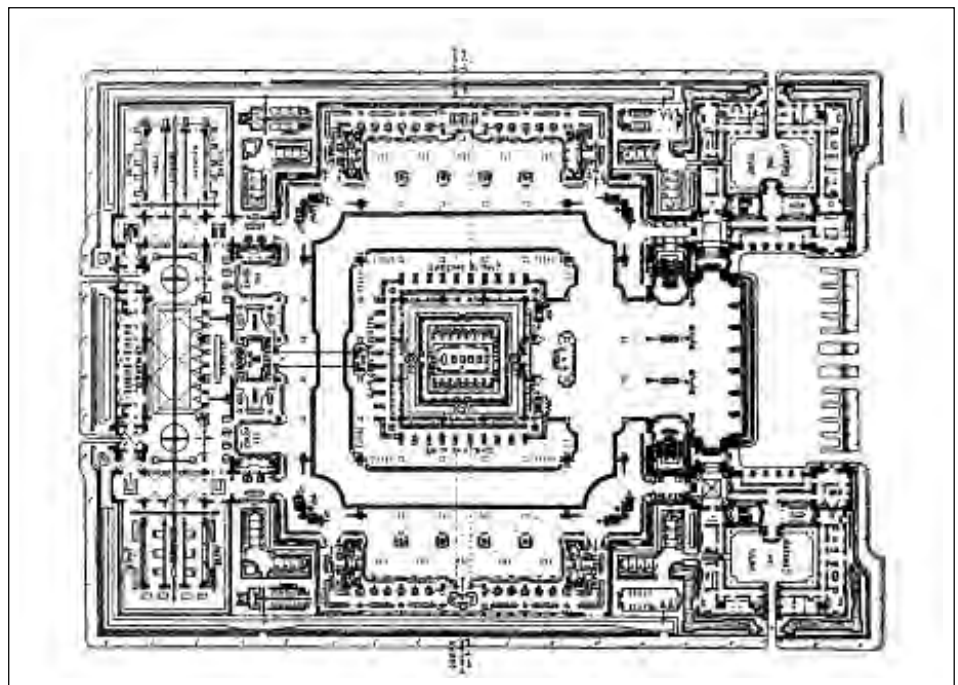


Fig. 115. Tony Garnier. Projeto de um banco. Planta baixa. 1º *Grand Prix de Rome* em 1899.

²⁴ LEVINE, op. cit., p. 67-68.

²⁵ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *École des Beaux Arts de Paris*. Paris, n. 310, p. 85, abril, 1997.

²⁶ ÉPRON, op. cit., p. 87.

²⁷ LEVINE, op. cit., p. 123.

concepção de uma obra e sua execução atingiu seu mais alto grau de articulação,²⁸ e essa elaboração valorizou a profissão de arquiteto.

No entender de Epron, o concurso de Roma deve ser analisado no contexto da *École*, pois seu objetivo era designar o aluno que mereceria uma formação complementar em condições excepcionais. Ele considera que o concurso contou com métodos de seleção diversos de 1720 a 1968. Se o propósito foi sempre o de distinguir o melhor aluno, as regras do júri, os critérios de seleção e a própria definição da disciplina variaram seguindo períodos considerados. Mas a influência preponderante no júri do *Grand Prix* foi sempre exercida pelos membros da Academia.²⁹

Épron constatou que os grandes prêmios se agruparam em certos ateliês por grandes períodos: de 1806 a 1820 eles vieram do atelier de Percier; de 1820 a 1853 de Vaudoyer-Lebas; de 1853 a 1863 eles se dividiram entre Vaudoyer-Lebas e Questel; de 1863 a 1884 entre André (atelier interno) e Daumet (atelier externo); e de 1889 a 1900 entre Ginain (atelier interno) e Pascal (atelier externo). Depois de 1900, os grandes prêmios se repartiram mais eqüitativamente entre os ateliês. Ele percebeu que a partir de 1853, que corresponde ao início da carreira do professor de teoria Lesueur, e de 1863 data da reforma da *École des Beaux-Arts*, a atribuição do *Grand Prix* não estava mais influenciada de modo maior pelos arquitetos-membros da Academia, e que ela passou a se efetuar no quadro de uma discussão aberta e científica.³⁰

Levine percebeu que a divisão do trabalho requerida pelo *Grand Prix* era modelada de acordo com a divisão de trabalho da prática profissional: primeiro, compor ou esboçar uma solução geral; então, refinar e trabalhar a proposta no detalhe. Enfim, preparar os precisos *working drawings*, de modo a permitir que os projetos fossem construídos por terceiros.³¹ Épron considera que o desenvolvimento dos estudos dos alunos era submetido a uma pressão permanente dos arquitetos para que o debate pedagógico refletisse as questões ligadas ao exercício da profissão. A Academia e a profissão se comunicaram pelo viés do grande prêmio, e as revistas profissionais contribuíam mantendo um assunto '*École*' que publicava os programas dos concursos e os projetos dos alunos.³²

²⁸ COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. 7. ed. Cambridge: MIT, 1995. p. 161.

²⁹ ÉPRON, op. cit., p. 239-240.

³⁰ Idem.

³¹ LEVINE, op. cit., p. 121.

³² ÉPRON, op. cit., p. 242-243.

11.3 OS CONCURSOS PROFISSIONAIS

Os procedimentos dos concursos profissionais derivaram da prática pedagógica do concurso de competição da *École des Beaux-Arts*. Épron destaca que a transferência do procedimento do concurso para a vida profissional levou à discussão sobre arquitetura a exceder o domínio do ensino para se estender aos responsáveis políticos e ao público. No lugar de ser um procedimento unicamente profissional, a discussão passou a ter um caráter social e se tornou um meio de lidar com a opinião e com suas críticas.³³

Um importante defensor dos concursos foi César Daly. Para ele, os concursos eram um meio de constatar os movimentos do pensamento arquitetônico e de garantir que as grandes questões da arquitetura fossem profundamente examinadas e discutidas ao passar pelo duplo controle dos especialistas e do público. Mas a prática dos concursos profissionais era mal-aceita. Os empresários queriam ficar livres para escolher seus projetos e seus arquitetos. Os arquitetos não queriam modificar o sistema de relações privilegiadas no qual tiveram êxito em se introduzir, e buscavam limitar a competição. Apenas os que não tiveram a chance de manifestar sua capacidade estavam de acordo a adotar na vida profissional o princípio do concurso de competição. Em 1861 Daly escreveu uma série de artigos, a propósito do concurso da Ópera de Paris, destacando sua importância, rejeitando as objeções dos arquitetos e propondo de os regulamentar.³⁴

Um grande debate sobre concursos em geral foi proporcionado pelo concurso da Ópera de Paris, que contou com cento e setenta e um concorrentes no final de 1860. O júri não respeitou o procedimento previsto de um simples concurso de esboços. Estando encarregado de designar três prêmios, selecionou cinco projetos e propôs um segundo turno, que resultou na vitória de Charles Garnier.³⁵ César Daly destacou que esse processo improvisado havia introduzido uma diferença radical, uma vez que os cinco arquitetos foram designados pelo júri e não pelos empresários. Os 171 projetos foram expostos ao público no Palácio da Indústria, proporcionando a César Daly a possibilidade de mais uma vez definir o espírito do ecletismo:

³³ ÉPRON, op. cit., p. 232, 243.

³⁴ Ibidem, p. 243-245.

³⁵ Ibidem, p. 245.

Enfim consultaram o recente concurso geral para a Ópera; tão incompletas, tão insuficientes que tenham sido as condições, destruiu um preconceito extremamente desagradável. Nós tínhamos outrora em Paris uma *École des Beaux-Arts* sem noção prática, governada por uma estética limitada, intransigente, deduzida de um curto período da arte, aliás mal conhecida e interpretada sem espírito filosófico [...] Nesse recente concurso [...] nós tivemos o magnífico espetáculo de diversas escolas estéticas abandonando a reprodução servil do passado e se entregando a um impulso pessoal. A escola clássica mostrou com qual liberdade de espírito ela abordava a apreciação do passado hoje, e com qual independência ela aplicou às necessidades da vida moderna os sérios princípios da arte antiga. A escola gótica não se mostrou menos inteligente nem menos iluminada, e seu mais hábil representante nos fez ver que se ele admirava até a paixão o gênio artístico de nossos pais, ele hoje renuncia a renovar uma superstição arquitetural análoga à superstição religiosa de alguns fanáticos da Idade Média, e que ele sabe muito bem curvar para outras inspirações a flexibilidade de seu talento. Essa exposição não tivesse tido outro resultado que nos mostrar todas as escolas de arquitetura francesas convergindo sobre o terreno do ecletismo, essa luz lançada sobre a situação seria suficiente unicamente para provar a utilidade dos concursos. As artes antigas estão mortas. Não bastaria ressuscitar uma arte cuja evolução completa está terminada. Nem a arte Antiga nem a arte da Idade Média podem escapar a essa lei, é preciso então uma ligação entre o passado que não existe mais e o futuro que não existe ainda. É o Ecletismo que nos fornecerá as formas correspondentes a essa transição. Mas que se tome cuidado, o Ecletismo não é o objetivo, ele não é senão um caminho que conduz ao objetivo ; é nesse terreno que, depois de mais de vinte e cinco anos, nós temos confiado em reunir os fragmentos dispersos das escolas em decadência. Entre duas séries de séculos se coloca o estreito caminho que os une. Esse desfiladeiro é o Ecletismo. Para ter êxito, para o atravessar com um passo firme e tomar posse sem imprevisto da terra prometida, três guias são necessários: 'A Liberdade no presente, o respeito ao passado e a crença no futuro'. É essa santa trindade da arte moderna que nós temos tão seguidamente invocado, a qual nós constantemente pregamos o culto.³⁶

³⁶ DALY, César, apud ÉPRON, op. cit., p. 245-247. "Enfin consultons le récent concours général pour l'Opéra; si incomplètes, si insuffisantes qu'en aient été les conditions, il a détruit un préjugé extrêmement fâcheux. Nous avons jadis à Paris une École des beaux-arts sans notion pratique, gouvernée par une esthétique étroite, absolue, déduite d'une courte période de l'art, mal connue d'ailleurs et interprétée sans esprit philosophique [...]. Dans ce récent concours, [...] nous avons eu le magnifique spectacle des diverses écoles esthétiques abandonnant la reproduction servile du passé, et se livrant à un essor personnel. L'école classique a montré avec quelle liberté d'esprit elle abordait aujourd'hui l'appréciation du passé, et avec quelle indépendance elle appliquait aux besoins de la vie moderne les sérieux principes de l'art antique. L'école gothique ne s'est pas montrée moins intelligente ni moins éclairée, et son plus habile représentant nous a fait voir que s'il admirait jusqu'à la passion le génie artistique de nos pères, il renonce à renouveler aujourd'hui une superstition architecturale analogue à la superstition religieuse de certains fanatiques du Moyen Âge, et qu'il sait très bien plier à d'autres inspirations la flexibilité de son talent. Cette exposition n'eût-elle eu d'autre résultat que de nous montrer toutes les écoles de l'architecture française convergeant sur le terrain d'eclectisme, cette lumière jetée sur la situation suffirait seule pour prouver l'utilité des concours. Les arts anciens sont morts. On ne saurait ressusciter un art dont l'évolution complète s'est accomplie. Ni l'art antique ni l'art du Moyen Âge ne peuvent échapper à cette loi, il faut donc un lien entre le passé qui n'existe plus et le futur qui n'existe pas encore. C'est l'eclectisme qui nous fournira les formes correspondantes à cette transition. Mais, qu'on y prenne garde, l'eclectisme n'est pas le but, il n'est qu'un chemin qui mène au but; c'est sur ce terrain que, depuis vingt-cinq ans et plus, nous avons convié à se rallier les débris dispersés des écoles en déroute. Entre deux séries de siècles se place de le défilé qui les unit. Ce défilé est l'eclectisme. Pour y arriver, pour le traverser d'un pas ferme et prendre possession sans accident de la terre promise, trois guides sont nécessaires: «La Liberté dans le présent, le Respect du passé et la Foi dans l'avenir». C'est cette sainte trinité de l'art moderne que nous avons si souvent invoquée, et dont nous constamment prêché le culte."

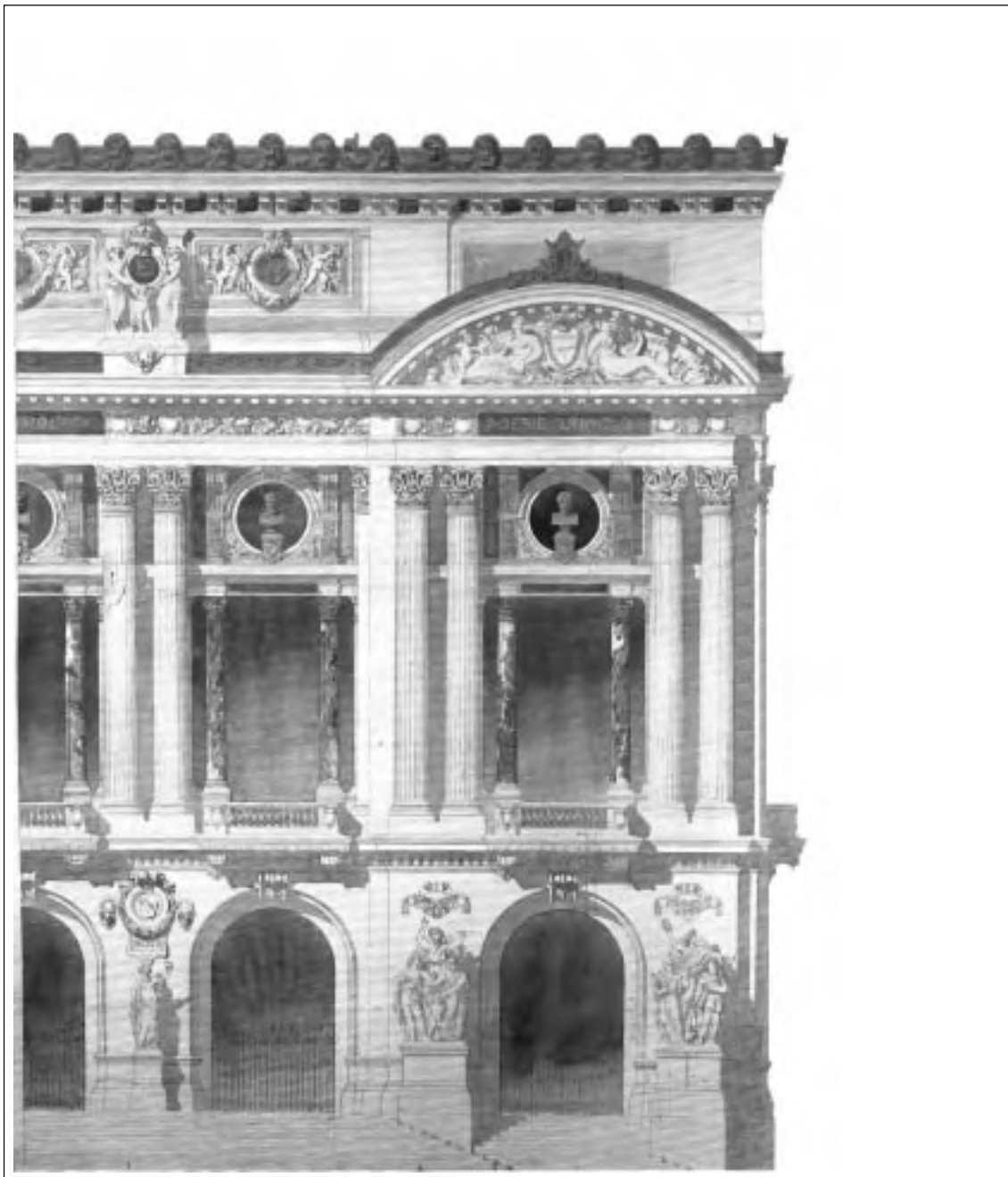


Fig 116. Charles Garnier. Estudo para a fachada principal da Ópera de Paris, 1861.

Os concursos proporcionaram a exposição dos projetos, e a publicação dos resultados e dos comentários difundiu o trabalho dos arquitetos no grande público. Os concursos foram regulamentados, exigindo a redação de um programa, a determinação precisa das solicitações, a composição do júri em sua maioria de arquitetos, os prêmios aos melhores e a execução do projeto vencedor, além da não-associação das empresas nas competições. Esse processo tornou-se o meio para colocar um debate sobre o projeto.³⁷

³⁷ ÉPRON, op. cit., p. 247.

11.3.1 Concursos de Sociedades

Alguns concursos tiveram uma função crítica mais explícita: dotados de recompensas ou de prêmios, eles submetiam uma questão à discussão e incitavam os arquitetos a fazerem proposições.

No final do século, algumas sociedades profissionais organizaram concursos para os alunos da *École des Beaux-Arts*. Elas tinham o objetivo de levar as preocupações dos profissionais ao ensino de arquitetura e criticar implicitamente os programas dados na *École*. Ao mesmo tempo, buscavam instituir um método de seleção paralelo para distinguir alguns alunos que mesmo sem ter obtido prêmios mereceriam figurar na lista de participantes potenciais de concursos públicos.

11.3.2 Concursos de Fachadas

No final do século XIX, uma última categoria de concursos se dirigia sobre as fachadas. Em 1897 um "concurso de fachadas" para edifícios a serem construídos em uma rua recém-aberta foi instituído pelo conselho municipal de Paris. A iniciativa foi estendida a todas as novas residências construídas em Paris, ela buscava recompensar o décor da rua por meio de uma completa abstração de todos os elementos da concepção arquitetural.³⁸

Apesar dos escrúpulos e das críticas dos mestres do ecletismo, muitos participaram dos concursos de fachadas, às vezes como júri, às vezes como candidatos.³⁹ O júri formado por proprietários construtores exprimia sua indiferença em matéria de arquitetura. Os arquitetos puderam perceber o comportamento dos outros envolvidos com a edificação, e tiveram que compor com os representantes da opinião, em difíceis condições de comunicação. Esse feito, nas palavras de Épron, "trouxe aos arquitetos uma exata percepção dos limites da 'liberdade da arte'".

³⁸ ÉPRON, op. cit., p. 251.

³⁹ De acordo com Jean-Pierre Épron, Julien Guadet teria questionado se os integrantes do júri deveriam avaliar como arquitetos ou como turistas. ÉPRON, op. cit., p. 253-254.



Fig. 117. Jacques Hermant, *Maison faubourg Saint-Martin*.
Concurso de fachadas, 1900.

Prolongamento da prática do projeto tal como a compreendia o ecletismo, os concursos foram a extensão da discussão a um público maior, colocando a arquitetura à prova de diferentes maneiras de pensar. Eles impuseram um debate sobre o programa, sobre o projeto e sobre os critérios de escolha, e forneceram aos acadêmicos a ocasião de julgar o "gosto em arquitetura". Os arquitetos tiveram que aprender a apresentar seu projeto e a descrevê-lo através de narração literária.

A transferência dos procedimentos dos concursos da escola para a vida profissional levou a discussão sobre arquitetura aos responsáveis políticos e ao público, ela passou a ter um caráter social e se tornou um meio de lidar com a opinião e com suas críticas. Os concursos foram considerados como um meio de constatar os movimentos do pensamento arquitetônico e de garantir que as grandes questões da arquitetura fossem profundamente examinadas e discutidas ao passar pelo duplo controle dos especialistas e do público. Os projetos escolhidos respondiam provisoriamente à questão do gosto em arquitetura.

11.4 AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

As exposições universais marcaram o ecletismo. As exposições nasceram das antigas feiras, comum em todos os séculos, mantendo características de uma espécie de festival popular. A exposição industrial, para Giedion, representava a síntese dos ideais do século XIX. Elas tinham o objetivo de colocar em evidência o modelo de novas invenções ao público, tudo podia ser exposto.⁴⁰

A história das exposições se divide em dois períodos. O primeiro se inicia e termina em Paris: começa com a primeira exposição industrial do mundo, a *Première exposition des produits de l'industrie française* em 1798, e termina com a Exposição de Paris em 1849.

A partir da monarquia de Julho, se sucedem em Paris uma série de manifestações industriais que permitem aos arquitetos testemunhar suas posições sobre a técnica e a arquitetura através de realizações concretas, efêmeras ou duráveis: em 1834, *les quatre halles de la place de la Concorde*, em 1839, a *grande galerie le long des Champs-Élysées*, em 1844, no *Carré des fêtes*, um amplo edifício retangular de consideráveis duzentos metros.⁴¹

Todas essas exposições tiveram um caráter nacional. Durante a segunda metade do século XIX ocorre um segundo período, que “deve sua pujança ao princípio de câmbio livre”, quando as exposições adquiriram categoria internacional.⁴²

11.4.1 Exposição Mundial de Londres

Em 1851 foi organizada em Londres a primeira Exposição Mundial, marcada pelo grande êxito do Palácio de Cristal construído pelo jardineiro Joseph Paxton (1801-1865). Nenhum dos duzentos e quarenta e cinco projetos que participaram, em 1850, do concurso para a edificação da Exposição foi eleito. Paxton recebeu o encargo de elaborar o projeto, e em nove dias apresentou os planos para a edificação de 137 x 560 metros, uma obra-mestra da padronização dos elementos em ferro e vidro. Segundo Norberg-Schulz, foi o primeiro grande edifício público em que não aparece nenhuma referência a estilos anteriores.⁴³

⁴⁰ GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. 4. ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. p. 250-254.

⁴¹ ÉPRON, op. cit., p. 257.

⁴² GIEDION, op. cit., p. 252.

⁴³ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura ocidental*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 180.



Fig. 118. Joseph Paxton. *Crystal Palace*. Interior, aquarela de David Roberts.

No entender de Curtis, Paxton transferiu a estufa de um contexto para outro, como um colossal conservatório com árvores em seu interior, construindo um vasto pavilhão envidraçado que revelou um sentido de espaço, de transparência e de luminosidade virtualmente sem precedentes. Ele destacou:

O Palácio de Cristal forçou muitos a se darem conta de que "os padrões pelos quais a arquitetura havia até então sido julgada não mais eram adequados". Para os racionalistas era a evidência de uma arquitetura nova. Os românticos comparavam os efeitos da luz e do espaço à dissolução dos elementos nas pinturas tardias de J.M.W. Turner. Semper (em um ensaio de 1852, intitulado *Wissenschaft, Industrie und Kunst* – Ciência, Indústria e Arte) deplorou a vulgaridade de objetos mostrados e advertiu contra "a depreciação do material que resulta do seu tratamento pelas máquinas". Ruskin equacionou a padronização da engenharia com o materialismo brutal e a morte do artesanato.⁴⁴

O Palácio de Cristal acentuou a dicotomia entre a arquitetura como ciência e a arquitetura como arte. A standardização foi essencial no conceito do projeto e proporcionou a difusão do uso do ferro e do vidro em uma nova imagem espacial.

⁴⁴ CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996. p. 35.

11.4.2 Exposição Internacional de Paris, 1855

Os franceses decidiram construir um edifício permanente destinado a receber as exposições nacionais, as cerimônias e as festas civis e militares. Os trabalhos do *Palais de l'Industrie* iniciaram quando ficou decidido organizar uma Exposição Internacional em Paris em 1855, reflexo do sucesso da exposição de 1851 em Londres.⁴⁵

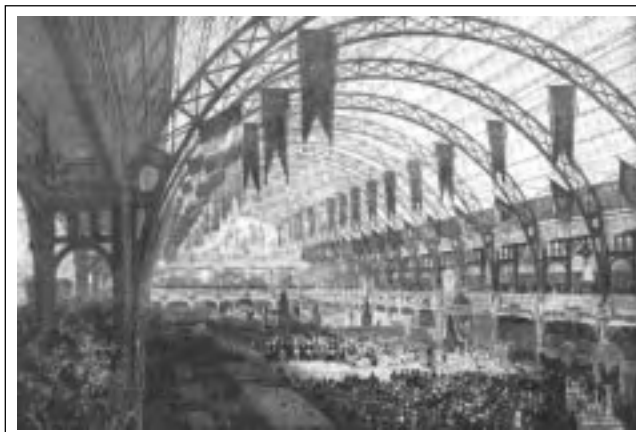


Fig. 119. Exposição de 1855, Paris. Interior do edifício principal.

De 1855 em diante todas as exposições que tiveram importância histórica aconteceram na França. A Exposição de 1855 aconteceu no novo *Palais de l'Industrie*, um edifício retangular, com uma nave central flanqueada por galerias, composto por uma estrutura de ferro com 48 metros de vão livre, a maior de sua época; no interior uma cúpula em ferro e vidro, e alvenaria como vedação. A importância da edificação não estava na delimitação de seu volume, mas na sensação do grande espaço interior.⁴⁶ Uma galeria secundária conectava ao Panorama de Hittorff, a primeira edificação construída com o princípio de pontes suspensas, e à Galeria das Máquinas, uma extensa galeria paralela ao rio Sena que, segundo Giedion, impulsionou audazes soluções de coberturas. O Palácio da Indústria permaneceu sendo usado para festas e exposições até 1897, quando então foi demolido.

Como arquitetura, a exposição de 1855 não foi considerada exatamente um sucesso. Nas Exposições seguintes, de 1867 e 1878, os organizadores impuseram um esquema funcional para as novas edificações. A arquitetura foi considerada de pouco mérito e de qualidade discutível.⁴⁷

⁴⁵ ÉPRON, op. cit., p. 258.

⁴⁶ GIEDION, op. cit., p. 264.

⁴⁷ ÉPRON, op. cit., p. 257-258; GIEDION, op. cit., p. 271-272.

11.4.3 Exposição de 1889 em Paris

A Exposição de 1889 foi um marco no ecletismo francês. A padronização das ferramentas e materiais, que havia sido essencial no conceito do projeto do Palácio de Cristal, foi associada a novos métodos de desenho para produzir formas de novas transparências e dinamismo na torre de Gustav Eiffel.⁴⁸ A torre de trezentos metros foi a atração principal, mas o talento dos arquitetos foi reconhecido como o motivo do sucesso da Exposição, como o testemunha a revista *L'Architecture*:

[...] nas exposições precedentes, o lugar preponderante era sempre dos engenheiros, era, parece, um direito adquirido. Esse ano se teve coragem de sair dessa rotina; os responsáveis da Exposição pensaram que era preciso, quando se trata de construir, que os arquitetos tivessem voz no conselho e voz preponderante; eles fizeram primeiro um convite aos arquitetos para elaborar os planos, e se recorreram depois aos engenheiros apenas para obter seu parecer sobre os meios de execução.⁴⁹

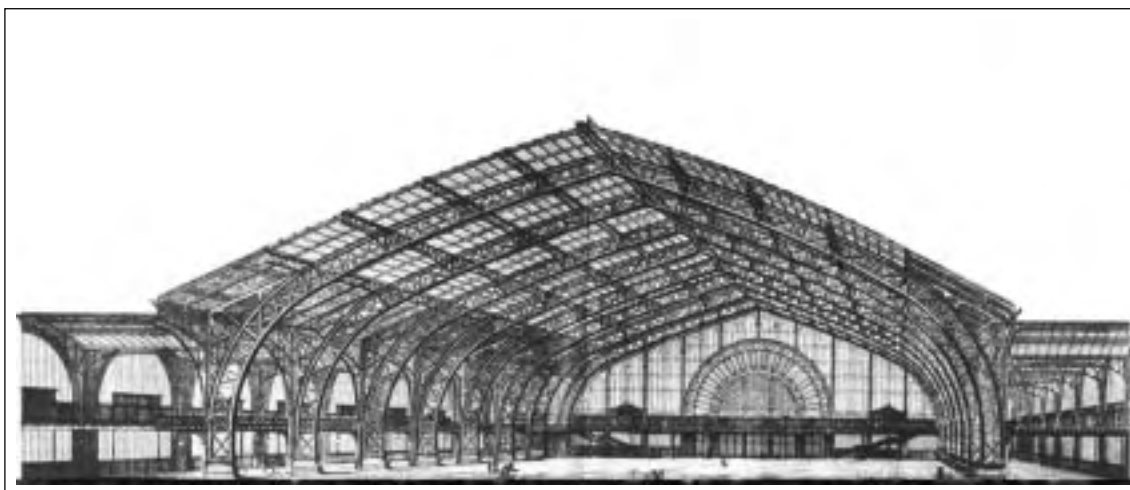


Fig. 120. Ferdinand Dutert e Victor Contamin. O Palácio *des Machines* na Exposição Universal de 1889.

O aporte das novas gerações de arquitetos foi bem recebido pela imprensa: "Todos os verdadeiros triunfantes da Exposição são jovens, todos alunos da *École nationale des Beaux-Arts*, muitos são *Prix de Rome*, todos são premiados ou mencionados." Aos 44 anos, Jean Camille Formigé foi o autor do *Palais des Beaux-Arts et des Arts liberaux*; Joseph Antoine Bouvard aos 49 anos foi o autor do *dôme* central e do *Palais des Industries Diverses*; Ferdinand Dutert, vencedor do *Prix de Rome* em 1869, aos 44 anos construiu a *Galerie des Machines*.

⁴⁸ COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*. 3. ed. Cambridge: MIT, 1994. p. 69.

⁴⁹ DALY, Cesar, apud ÉPRON, op. cit., p. 259.

A *Galerie des Machines*, de Ferdinand Dutert e Victor Contamin, foi considerada um esplêndido exemplo das estruturas em ferro e vidro. O espaço principal com 420 x 114 metros superava todos os até então conhecidos.⁵⁰ Flanqueado por naves laterais e galerias, a estrutura principal estava sustentada por pequenos suportes que criaram um efeito de leveza dinâmica. Com a transparência das contínuas paredes laterais em vidro, a *Galerie des Machines* proporcionou à Exposição de 1889 um espaço luminoso e infinito.⁵¹

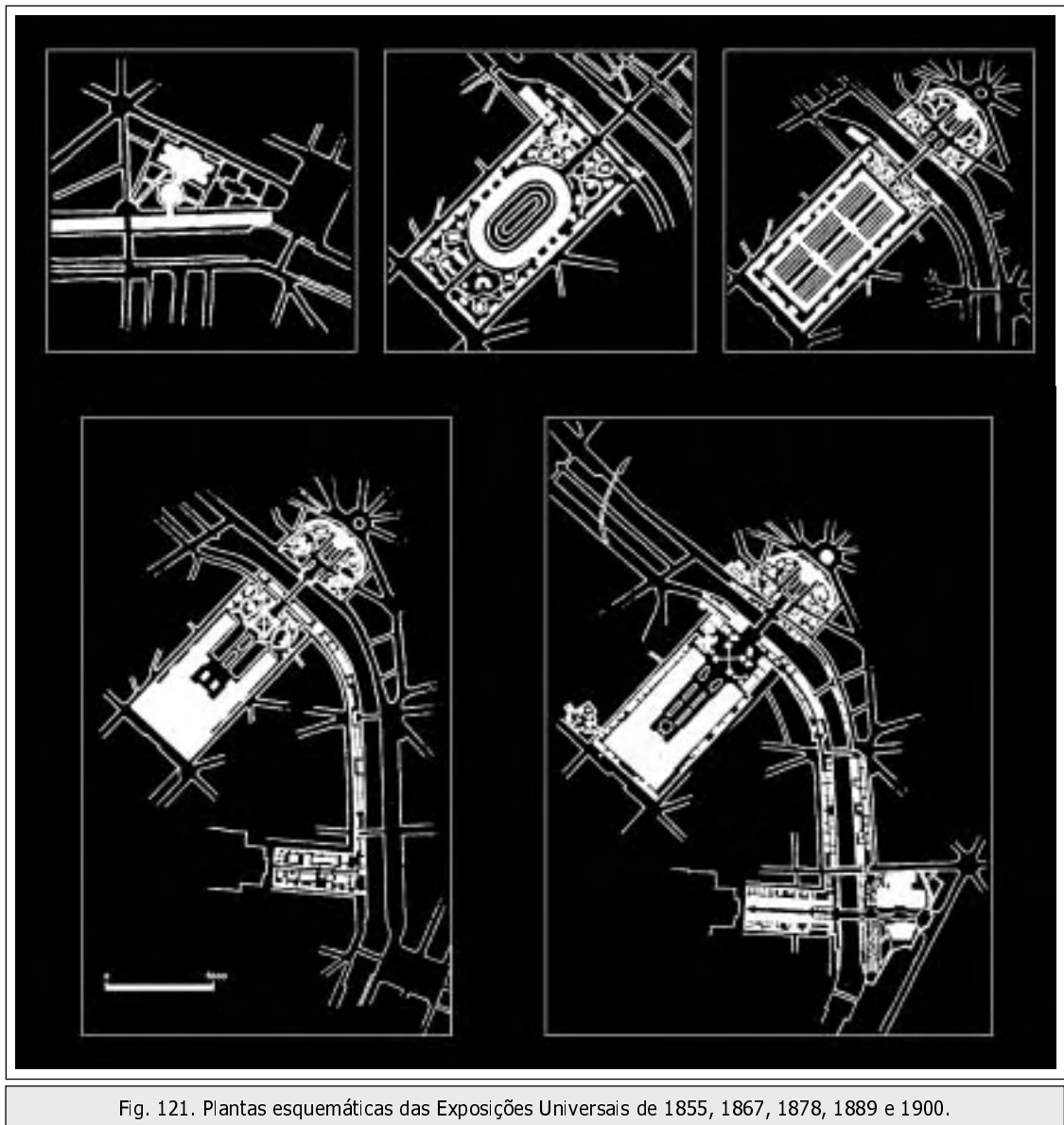


Fig. 121. Plantas esquemáticas das Exposições Universais de 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900.

⁵⁰ GIEDION, op. cit., p. 277.

⁵¹ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 176.

11.4.4 Concurso para a Exposição Universal de 1900

A Exposição Universal de 1900 foi um exercício de composição. Em 1894 houve um concurso de idéias, semelhante aos da *École*, mas em condições distintas, porque um projeto de tal tamanho jamais havia sido submetido aos alunos. Com seiscentos inscritos, 106 projetos foram entregues, dos quais apenas doze conservavam a Torre Eiffel, quatorze a *Galerie des Machines*, e dez o palácio des Champs-Élysées.

O júri escolheu seis projetos, mas não decidiu o partido a adotar. O concurso abriu um debate entre esses arquitetos que, de correção em correção, pelos aportes sucessivos de cada um, definiram o projeto do conjunto.⁵² Guadet afirmou: "O júri pensou que nenhum projeto deveria ser considerado como um projeto de execução definitivo. É impossível que um só arquiteto, qualquer que seja, pudesse ser o autor desse imenso conjunto."⁵³ No final, resultado de uma prática coletiva, o projeto da grande Exposição contemplava os edifícios do eclétismo ao lado dos monumentos históricos. Os procedimentos para o advento dessa Exposição foram uma expressão do espírito eclético.

⁵² ÉPRON, op. cit., p. 263-269.

⁵³ GUADET, Julien, apud ÉPRON, op. cit., p. 268.

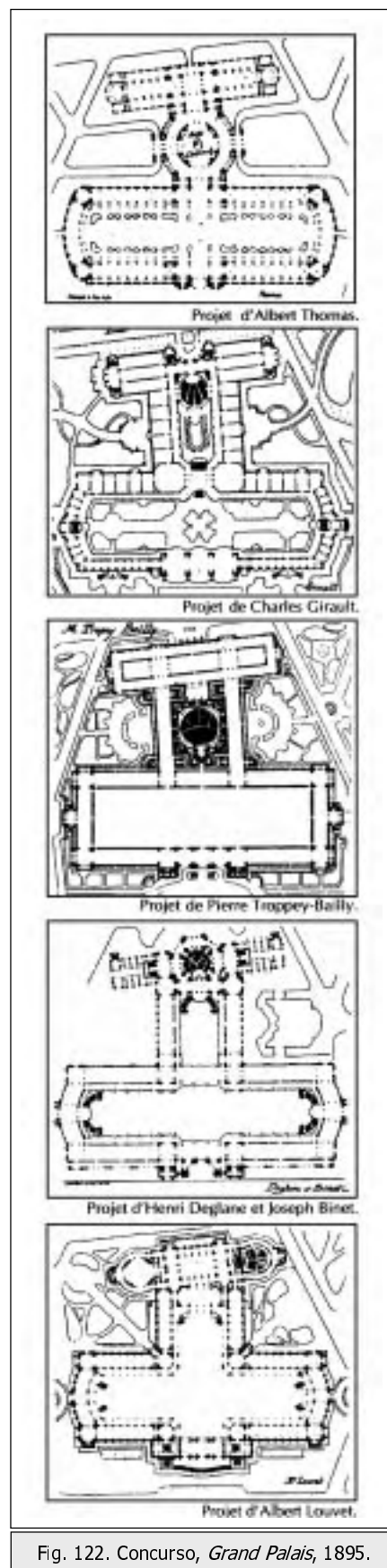


Fig. 122. Concurso, *Grand Palais*, 1895.

As grandes Exposições Universais marcaram o ecletismo. Essas exposições industriais, que tinham o objetivo de expor as novas invenções ao público, representaram uma síntese dos ideais do século XIX. As exposições consagraram uma nova imagem espacial, acentuaram a percepção de que os padrões da época não estavam mais adequados apresentando evidências de uma nova arquitetura. Os arquitetos venceram o desafio de integrar todos os condicionantes técnicos construtivos na composição de seus projetos e, desse modo, sustentaram a preponderância do papel do arquiteto na elaboração dos projetos. Tais exposições foram uma expressão do espírito eclético e representaram uma espécie de marco do ecletismo em arquitetura.

11.5 O DEBATE FINAL

Os arquitetos continuavam o debate sobre a profissão e a maneira de a praticar, enquanto o ecletismo em arquitetura tomou novos caminhos, continuou em diferentes direções, sob influências diversas. O ecletismo nacional buscou no registro formal de um estilo específico o seu repertório; na França, o estilo Louis XV ou XVI. A intenção era defender uma arte francesa em face da internacionalização do ecletismo no momento em que as questões nacionais dividiam o meio político. O ecletismo colonial adaptou as grandes lições construtivas do ecletismo às condições de vida, ao clima, à economia local, e foi a inspiração dos arquitetos dos outros continentes. E o ecletismo americano, proveniente diretamente da *École des Beaux-Arts* com duas centenas de alunos entre 1880 e 1914, ficou marcado pelo ecletismo francês.⁵⁴

Nas últimas décadas, o ecletismo se manifestava por toda a Europa, em grandes monumentos como o Parlamento de Londres de Charles Barry (1836), o Palácio da Justiça de Bruxelas de Joseph Poelaert (1861), a Galeria Vitor-Emanuel de Giuseppe Mengoni em Milão (1865), a Ópera de Dresden de Gottfried Semper (1871), os edifícios do Ring de Viena (1872), o Parlamento de Budapest de Imre Steindl (1882).

No raiar do século XX, a marca eclética não era mais de atualidade. Se por um lado, com a última geração de alunos do século XIX o ecletismo evoluiu para a problemática do movimento moderno, por outro, ele terminou se tornando uma espécie de "ecletismo nacionalista".⁵⁵ A *démarche* eclética, antes de ser interrompida pelas doutrinas da tábula rasa no início do século XX, se enfraqueceu, e progressivamente abandonou a combinação de estilos na composição, para adotar elementos estilísticos homogêneos provenientes de um estilo preciso. Depois da guerra de 1914 não permaneceu o ecletismo em arquitetura.

⁵⁴ ÉPRON, op. cit., p. 305-306.

⁵⁵ Ibidem, p. 84, 301.

Para encerrar o século XIX, a obra de Guadet desdobrou-se em uma ação profissional que resultou na constituição da profissão de arquiteto, estabelecendo uma relação concreta entre a *École des Beaux-Arts* e a profissão. Participando de uma comissão da Sociedade Central dos Arquitetos Franceses, Guadet preparou um texto definindo o papel e os deveres do arquiteto, um código que permitiu a uma profissão fortemente dividida se unir graças a uma deontologia. Esse texto foi adotado pela quase unanimidade dos arquitetos presentes ao congresso de Bordeaux em 1895, e permanece até nossos dias como *charte* dos arquitetos franceses:⁵⁶



Fig. 123.

*L'Architecte est l'artiste qui compose les édifices, en détermine les proportions, les distributions, les décorations, les fait exécuter sous ses ordres et en règle la dépense. L'architecte est à la fois un artiste et un praticien, sa fonction est de concevoir et d'étudier la composition d'un édifice.*⁵⁷ . [O arquiteto é o artista que compõe os edifícios, determina as proporções, as distribuições, as decorações, os faz executar sob suas ordens e regula as despesas. O arquiteto é ao mesmo tempo um artista e um prático, sua função é conceber e estudar a composição de um edifício].

O autor desse texto fundador da profissão na França, segundo Ragon, considerava que o título de arquiteto legalmente não pertencia a ninguém.⁵⁸ Entretanto

⁵⁶ ÉPRON, op. cit., p. 25.

⁵⁷ GUADET, Julien, apud ÉPRON, op. cit., p. 309.

⁵⁸ RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*. Idéologies et pionniers 1800-1910. Tome1. Tournai – Belgique: Casterman, 1986. p. 252.

Épron assinala que essa carta do arquiteto escrita por Guadet, um dos grandes alunos da *École des Beaux-Arts*, veio a ser o código de deveres profissionais anexado a uma lei de 1940, que regulou a profissão de arquiteto na França, encerrando a batalha dos arquitetos para fazer reconhecer sua identidade e seu lugar no processo de produção. O mesmo projeto unia a *École des Beaux-Arts* aos fundadores da profissão: a profissão, o projeto de uma profissão estava no centro do debate do ecletismo.⁵⁹

O procedimento eclético ficou marcado pela prática do debate, e não por uma teoria de formas arquitetônicas. Os arquitetos estavam conscientes das divergências de suas análises e nunca expressaram a intenção de partilhar uma doutrina arquitetônica. O que uniu os arquitetos do ecletismo foi o instrumento da prática da profissão: todos arquitetos aderiram ao conceito de projeto.

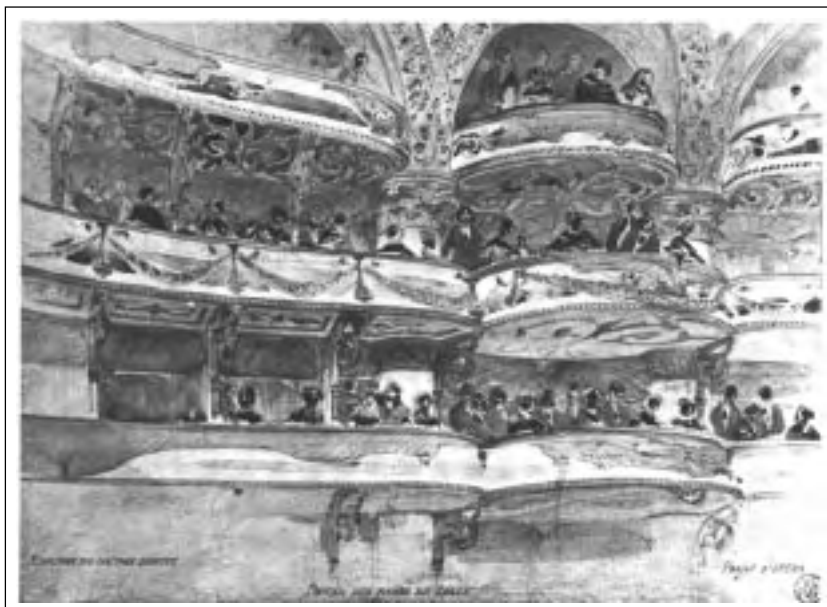


Fig. 124. Viollet-le Duc. Concurso para a Ópera de Paris, detalhe do projeto, 1861.

⁵⁹ ÉPRON, op. cit., p. 25-26.

12 CONCLUSÃO

A gênese e os fundamentos culturais do fenômeno do ecletismo em arquitetura, sua interpretação e compreensão constituem o argumento desenvolvido nesta dissertação. A partir de suas raízes identificadas na segunda metade do século XVIII, foram examinados os antecedentes históricos do espírito eclético. Em seguida, o ecletismo é abordado como um procedimento moderno que assumiu importância indiscutível na produção arquitetônica dos séculos XIX e XX.

Vimos que o ecletismo é uma concepção da arquitetura cujas origens remontam à renovação do pensamento filosófico e político instaurada com o Iluminismo, e que tem suas raízes identificadas na segunda metade do século XVIII. Esse movimento filosófico que se caracterizou pela confiança no progresso e na razão, aprofundou o questionamento de beleza e gosto até então estabelecidos pelos cânones clássicos. Com o racionalismo afirmou-se o culto da sensibilidade, a beleza tornou-se um fato subjetivo, ligado ao gosto do tempo e do próprio artista, livre do compromisso com regras absolutas.

A origem da mudança dos ideais da arquitetura se ampara no novo modo de conhecer, chamado conhecimento histórico. Os iluministas conceberam a história sempre progressiva, se abriram para o estudo de todas as civilizações, possibilitando o estudo universal das distintas arquiteturas. Uma série de importantes publicações ilustradas permitiu aos arquitetos contestar a doutrina de Vitruvio, levando à procura por outros meios expressivos. A partir da nova visão da história, proporcionada por um conhecimento enciclopédico, a arquitetura terminou experimentando grandes mudanças, que se caracterizaram nos séculos seguintes. O espírito eclético introduziu uma linguagem de renovação que habilitou o discurso de modernidade e progresso. No verdadeiro espírito do ecletismo, o conceito de *Enciclopédia* abriu horizontes para a ampliação e a renovação do repertório da arquitetura.

Os arquitetos do século XVIII buscaram um estilo autêntico por meio de uma reavaliação precisa da Antigüidade. A investigação das ruínas clássicas adquiriu forma sistemática e forneceu informações arqueológicas de caráter técnico para o repertório morfológico. Tal conhecimento da história da arquitetura foi publicado em

importantes livros que permitiram a conferência das regras clássicas e forneceram referências culturais mais amplas.

Dessa maneira, o resultado desses estudos passou a ser dividido em teoria e história da arquitetura. Por um lado, as investigações arqueológicas registraram um tipo de classicismo com proporções diferentes das regras então vigentes na tradição arquitetônica. Por outro, essas pesquisas ofereceram novos modelos e novos ornamentos, que estimularam a originalidade inventiva de arquitetos cujo objetivo não era a correção arqueológica.

Um dos arquitetos que rejeitou reunir projeto e análise histórico-arqueológica, expressando o espírito eclético em composições extraordinárias foi G. B. Piranesi. Ele escavou e desenhou ruínas, investiu no estudo dessas obras para poder mostrar seu gênio inventivo na combinação dos estilos. Nessa perspectiva, é possível afirmar que em suas obras se encontra a origem do ecletismo em arquitetura.

Entretanto, essa relação entre o estudo da arqueologia e a prática da arquitetura ficou evidenciada no neoclassicismo, movimento que associou o racionalismo dos filósofos iluministas a uma arquitetura constituída por citações arqueológicas. Na base da estética neoclássica estava o princípio da arte como mimese e a validade da tradição clássica. Os arquitetos buscaram na imitação de protótipos ideais a transposição de suas excelências e virtudes, e encontraram no mundo antigo uma ampla gama de edificações para serem usadas como modelos para os novos projetos.

A arquitetura do historicismo demonstrou a influência que o conhecimento da história exerceu sobre os arquitetos, quando os exemplares catalogados na história da arquitetura passaram a ser utilizados como repertório de projeto. As formas antigas foram adaptadas a novos usos, originando uma nova atitude em composição, que abriu caminho para a expressão do espírito eclético. O classicismo podia ser substituído por outras tradições culturais ou estar composto por elementos de outros estilos, pois o que importava era compilar o passado, liberando o mundo antigo de sua envoltura. Os arquitetos do classicismo romântico adotaram estilos históricos distintos em composições originais, expressando seu espírito eclético.

Outra expressão do romantismo foi a paixão pela atmosfera pictórica revelada nas descobertas arqueológicas, os arquitetos se interessaram pela fusão dos monumentos com a paisagem. A arte da paisagem pitoresca procedeu da ligação da arquitetura com a pintura paisagística e com a literatura, inspirada em novelas

românticas. O pitoresco encontrou sua nova linguagem em um estilo composto, formado pela mescla de arquiteturas diferentes. A intenção de reunir elementos de cada um dos estilos arquitetônicos em uma agregação de estilos, de épocas e nações diversas, expressa o espírito eclético nos conceitos e ideais pitorescos. É possível encontrar nessas formulações teóricas a idéia do ecletismo em arquitetura.

Um novo campo de investigação arqueológica e documental foi a cultura medieval, cujo interesse despertou com a aceitação do estilo gótico como expressão do pitoresco. O empirismo inglês minou a estrutura idealista da estética neoclássica e induziu um processo de mudança de concepções e ideais, que levou ao historicismo gótico. Na Inglaterra a tradição gótica não havia se perdido, tendo sua recuperação sido favorecida por argumentos nacionalistas e ideais religiosos. Esse *revival* estava relacionado com impregnar as eleições estilísticas de motivações ideológicas, mas também em gerar uma arquitetura nova e moderna, que respondesse às concepções de progresso do início do século XIX. Aos poucos, o gótico abandonou o caráter arqueológico pela idéia da livre eleição das formas arquitetônicas em função de um critério de adequação às características do projeto, iniciando uma fase criativa no espírito do ecletismo.

Os novos valores do Iluminismo revolucionário se expressaram nos ideais e projetos de arquitetos que buscavam uma nova interpretação da noção de beleza arquitetônica, cujo ideal estético estava em suscitar intensas emoções. Interessados por formas geométricas elementares e pela grandiosidade de escala, inovaram em seus esquemas compositivos; a ornamentação passou a ser secundária. Os arquitetos visionários tenderam à diversidade e à expressividade, a livre associação de elementos independentes passou a predominar na composição dos projetos. Com espírito eclético, eles defenderam a liberdade do arquiteto em enfrentar os novos programas impostos pelo desenvolvimento econômico social.

A arquitetura do século XIX foi diretamente influenciada pela obra teórica de Jean-Nicolas-Louis Durand, na qual defendeu rígidos princípios de desenho e de geometria formal. Para Durand, projetar era combinar elementos previamente determinados de acordo com certos procedimentos que podem ser explicitados. Ele difundiu um sistema de estruturas modulares e regras distributivas e tipológicas, no qual as formas clássicas podiam ser adequadas a programas sem precedentes históricos, e que constituiu o fundamento da metodologia profissional por muito tempo.

A partir de projetos de arquitetura retirados de publicações, Durand fez uma sistematização de categorias conceituais similares. Ele incluiu exemplos de todos os estilos e períodos históricos, e os apresentou como tipo edifício particular, agrupados por programas, e desenhados na mesma escala. Dessa maneira, sua obra *Recueil et Parallèle* catalogou exemplares da história da arquitetura e constituiu um *portfeuille* que serviu como referência para os arquitetos durante todo o século XIX, procedimento que inspirou uma prática característica do ecletismo em arquitetura. As teorias de Durand foram duradouras contribuições que influenciaram muitos arquitetos importantes; os ideais da arquitetura revolucionária demonstraram estar na base de toda arquitetura européia.

O espírito eclético despontou em todas as tradições do pensamento arquitetônico do século XVIII e XIX. As arquiteturas historicistas, românticas ou revolucionárias estavam constituídas por citações arqueológicas mas imbuídas pelo espírito de racionalidade e de ciência do Iluminismo. Mesmo com o historicismo tendo seu lugar no espírito eclético, a idealização do passado e da natureza concedeu a possibilidade de escolher elementos dos mais variados repertórios, abrindo caminho para a expressão do ecletismo em arquitetura.

Em seguida, verificamos que a paisagem cultural do século XIX se caracterizou pelas múltiplas reutilizações do passado, que estavam associadas à necessidade de criar e perpetuar instituições completamente novas. A nova situação criada pela revolução industrial e social gerou uma multiplicidade de novos temas edilícios e alterou radicalmente a infraestrutura arquitetônica. O aporte das novas descobertas técnicas favoreceu o aparecimento de uma arquitetura com caráter científico e tecnológico ao mesmo tempo que agravou a dicotomia entre a arquitetura como ciência e a arquitetura como arte. Enquanto utilizaram sem preconceitos todos os recursos dos novos materiais e exploraram as potencialidades das tecnologias para solucionar os novos tipos de edificação, os arquitetos descobriram os valores das diferentes arquiteturas dos séculos passados.

A dialética entre arte e progresso, ciência e história, tradição e novidade era característica de modernidade, uma espécie de equilíbrio entre forças antagonistas em uma sociedade que rompeu com sua história ao mesmo tempo que nela se refugiou. Nesse período em que não havia uma doutrina arquitetônica reconhecida, a conciliação entre os estilos se apresentou como um veículo estético eficiente para a

assimilação das inovações tecnológicas. Enquanto o historicismo renunciou procurar uma nova doutrina e inscreveu a arquitetura moderna em um estilo antigo, o Eclétismo percebeu a ausência de doutrina e buscou inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos. A padronização que caracterizava a doutrina clássica foi substituída pela diversidade de elementos de arquitetura, e a variedade na composição arquitetônica alcançou nova importância.

Mas a verdadeira concepção de uma arquitetura moderna implicava a rejeição das imitações superficiais de formas passadas. A esperança estava em fundir precedentes, criar novas combinações de procedências diversas, pelo desenvolvimento de uma linguagem baseada nas qualidades da variedade de estilos. Como resultado, o pluralismo de estilos do século XIX apresentou sua porção de obras de arte, que não eram categorizáveis nem por sua estilística uniforme nem por sua fidelidade a uma época histórica particular. Os arquitetos procuraram satisfazer as várias demandas de uma sociedade em transformação e buscaram elementos em um vasto horizonte cultural para adaptar às necessidades contemporâneas. Para essa situação paradoxal, que buscava a conciliação de pontos de vista divergentes e tinha por objetivo resolver suas contradições, o conceito de eclétismo forneceu uma resposta.

O conceito de eclétismo estava associado a um pensamento de escolha, de reunião, de adição. O filósofo francês Victor Cousin utilizou o termo *eclétismo* para significar um sistema de pontos de vista diversos, tomados de outros vários sistemas. Os ecléticos não aceitavam a validade de um único sistema filosófico ou arquitetônico, cada um deveria escolher quais formulações do passado seriam adequadas para serem adotadas e valorizadas em qualquer contexto. O programa do eclétismo: a busca através de todos os sistemas que foram propostos na história para dizer a verdade do mundo e dos elementos úteis para o presente. O *slogan* adotado pelos arquitetos: Verdade, Beleza e Utilidade, era um reflexo do título da obra de Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*.

O início do eclétismo, marcado pela Revolução de 1830 na França, correspondeu à emergência de uma nova maneira de pensar a arquitetura. Quatro arquitetos que estiveram juntos na Academia Francesa em Roma durante alguns meses, Henri Labrouste, Leon Vaudoyer, Félix Duban e Louis Duc, reivindicavam liberdade para a arte, opondo-se ao despotismo da atitude acadêmica. A geração de arquitetos fundadores do eclétismo buscava soluções de compromisso entre a tradição e a

modernidade: Duc, Duban, Gilbert, Hittorff, Labrouste, Vaudoyeur e Viollet-le-Duc foram chamados de militantes da arquitetura. Henri Labrouste, ao aceitar a direção de um novo atelier em 1830, consagrou a revolta de uma geração de arquitetos contra a ditadura da *Academie*; para essa primeira geração do Ecletismo, a grande questão da época era compreender como se livrar das doutrinas.

A atitude característica do ecletismo em arquitetura, que prevaleceu durante todo o século XIX, consistia em permitir todas as doutrinas, em confrontá-las, e buscar nessa confrontação a resposta adequada às questões levantadas pela sociedade moderna. Fiéis à lição do ecletismo filosófico, os arquitetos buscaram as parcelas de verdade contidas em todas as convicções, as quais tentaram compor e utilizar para demonstrar e justificar seus projetos.

O ecletismo se construiu e desenvolveu na *École des Beaux-Arts*, a mais importante escola de arquitetura do século XIX. A escola providenciou uma educação profissional relacionada com a prática contemporânea, integrou alunos, mestres e o meio profissional em um debate permanente, onde o discurso arquitetural era reajustado, onde julgamentos, opiniões e enunciados tornaram-se provisórios e passíveis de revisão. Laboratório de novas idéias, lugar institucional de discussão, de confrontação e competição, a *École des Beaux-Arts* foi a escola do *Ecletismo em Arquitetura*. A própria escola foi construída com fragmentos de edificações históricas, como uma coleção de elementos de arquitetura e se apresentou como uma espécie de manifesto eclético. As grandes figuras da *École des Beaux-Arts*, seus professores e os chefes de ateliês, foram os mestres do ecletismo.

No ensino de arquitetura da *École des Beaux-Arts*, as disciplinas de construção e de história e principalmente a prática do projeto eram abordadas no quadro da competição, instaurando um sistema de debate permanente. Os alunos buscavam conhecimento e experiência para participar do *Grand Prix de Rome*, almejando a consagração profissional: os vencedores estavam preparados para ocupar os melhores postos destinados aos arquitetos, inclusive de professores da *École* e mestres de ateliês. Os debates eram divulgados pela imprensa profissional e provocavam o interesse e a reflexão dos profissionais arquitetos. Dessa maneira, os padrões estéticos ficavam relacionados aos projetos considerados como os melhores; eles respondiam à questão do gosto em arquitetura. O ecletismo encontrou os procedimentos de sua renovação.

No programa da *École*, não havia contradição entre a modernidade e a história, a história não limitava a criação, ao contrário, ela autorizava adaptações, permitia compreender melhor os novos elementos da época. Os arquitetos podiam compor livremente, cada um de acordo com sua tendência e seu temperamento. Nessa idéia não havia noção de modelo, o interesse pela história procedia da liberdade inspirada pela extrema diversidade de exemplos e obras-primas deixadas pelos séculos.

O rompimento das fronteiras da história abriu aos arquitetos a imensidade de suas referências, as inúmeras publicações ampliaram o domínio da arquitetura. Com uma maior discriminação do passado e uma visão relativista da tradição, o mesmo valor pode ser atribuído a vários períodos históricos, e todo o passado se transformou em fonte de inspiração. Em um tempo onde parecia difícil enunciar uma teoria de arquitetura, a história ilustrada abriu novos horizontes e novas áreas de investigação, renovando o campo de suas referências.

Nesse contexto os arquitetos sentiram necessidade de recolocar a arquitetura na história. Eles despertaram para o estudo da história, para integrá-lo ao programa de ensino de arquitetura, e para estudar a história desenhando seus edifícios exemplares. O estudo de história tornou-se um meio para os arquitetos reunirem referências, eles foram incitados a ampliar suas referências através da história das civilizações, a fim de recolher e de desenhar elementos de arquitetura. A reunião desses preciosos desenhos formou um crescente catálogo de modelos, uma coleção de edificações que era utilizada tanto para encontrar argumentos para os projetos como para defender e confrontar seus pontos de vista sobre arquitetura.

Os arquitetos passaram a apreciar os projetos se referindo aos edifícios históricos, descobrindo assim o papel da referência na elaboração e avaliação dos projetos. Eles recorreram à história da arquitetura não como objeto, mas como matéria-prima para seu trabalho de atelier. Os edifícios exemplares que integravam um conjunto de referências eram decompostos em elementos construtivos, funcionais e programáticos; a intenção não era copiar todos ou partes das edificações escolhidas, mas combinar seus elementos para expressar uma nova maneira de conceber a arquitetura. Os arquitetos se colocaram na história buscando definir seu lugar na atualidade.

O procedimento adotado para a concepção de projetos no século XIX foi compor com referenciais da história da arquitetura. A composição se referia à capacidade de associar, justapor e integrar elementos heterogêneos em um conjunto capaz

de funcionar como um todo. Ao combinar elementos trazidos de vocabulários diferentes e de os colocar em uma situação independente de seu quadro referencial, a percepção cultural desses elementos influenciou a expressividade do conjunto. Para o ecletismo, a noção de expressão designava a margem de liberdade deixada ao arquiteto na composição dos elementos de arquitetura.

O método da composição é um procedimento segundo o qual o artista cria de acordo com leis geradas no interior da própria obra, variando com as circunstâncias de cada projeto e de cada programa. Para os arquitetos do ecletismo, não havia um princípio absoluto para compor, mas uma regra particular para cada nova situação. Composição passou a significar o arranjo ou a justaposição de elementos formando um novo todo unitário de partes independentes. Com a montagem de um edifício partindo dos seus volumes componentes, a obrigação de conceber um todo deixou de ser compreendida como um imperativo. O princípio diretor do processo compositivo estava no planejamento axial, com a disposição simétrica das partes de um edifício em relação a um ou mais eixos. Na possibilidade de estabelecer certas regras de organização sintática, a idéia de composição multiaxial e o interesse pelos estilos históricos foram fundamentais para o ensino acadêmico.

Para os arquitetos ecléticos, o termo composição recebeu o valor de um conceito. A composição não se limitava à elaboração de projeto, mas à atitude e ao comportamento dos arquitetos na vida social e profissional; eles buscaram compor a ordem social em equilíbrio e harmonia. Os conceitos de harmonia, de equilíbrio e de justiça que os acompanharam evocavam a idéia de consenso e de conciliação. Em busca de uma síntese, todos os desejos, condicionantes e exigências deveriam ser conciliados na solução: tratava-se de compor harmoniosamente com elementos tomados de diferentes conjuntos.

O conceito de composição também significava que era preciso tornar coerente a construção, a estrutura, as disposições e os ornamentos. Muitos arquitetos se esforçaram no domínio dos ornamentos e sua integração aos procedimentos de projeto; para eles a ornamentação deveria estar sempre integrada, e não acrescentada ao edifício. O ornamento deveria ser pensado como emergindo da estrutura do edifício, a própria estrutura se tornou a base do significado arquitetônico.

A proposta de combinar os elementos de arquitetura compondo o edifício por meio de uma justa relação entre seus elementos estruturais, funcionais e de-

corativos, desenvolveu a visão de arquitetura como ciência. Em busca de autonomia profissional e intelectual, os arquitetos perceberam que era preciso associar todos os condicionantes técnicos, e que o projeto deveria integrar as representações específicas da estrutura construtiva aos procedimentos de concepção. O projeto de arquitetura tornou-se um instrumento conceitual, o meio de fazer por antecipação todas as descrições necessárias à edificação, passando a ser o documento de referência comum a todos os profissionais envolvidos na construção civil.

A integração entre as novas tecnologias e a tradição levou ao racionalismo, tendência que buscou enfatizar a primazia da estrutura na arquitetura. Racionalismo era a crença comum aos ecléticos clássicos e góticos de arquitetura como construção ornamental, a convicção de que as formas arquitetônicas requeriam uma justificativa racional, derivada das leis da ciência. Racionalistas eram os arquitetos que rejeitavam a separação entre desenho e construção, pois consideravam que a estrutura formal deveria ser a essência da forma arquitetônica.

As tendências racionalistas não eram teoricamente distintas, ambas acreditavam que a melhor expressão da arquitetura resultava do uso adequado das formas estruturais. O racionalismo clássico enfatizou a primazia da estrutura e a derivação do ornamento a partir dos elementos construtivos. Considerava que a natureza dos materiais de construção e sua adequada eleição teriam influência direta na forma arquitetônica. Os partidários do racionalismo gótico acreditavam em princípios capazes de levar a um estilo autêntico e livre de débito com a tradição. Viollet-le-Duc, seu principal expoente, compreendia a história da arquitetura como um contínuo desenvolvimento tecnológico, o passado não interessava por efeitos externos, mas por seus princípios e processos subjacentes. A tendência em valorizar exemplos medievais estava relacionada à expressão honesta dos materiais e do sistema construtivo, ele considerava que essas formas arquitetônicas procediam de princípios racionais.

A racionalidade da concepção não residia em mostrar a estrutura, mas na maneira como era adaptada aos condicionantes do projeto; a estrutura passou a ser pensada como um todo, como um sistema de relações entre os elementos componentes. Para os arquitetos, foi a oportunidade de inventar trabalhos que permitiam associar técnicas e descrever as condições de sua execução. O ecletismo técnico sustentou a invenção e o domínio de novas tecnologias, e colocou assim a construção no

imenso domínio do possível. Se a construção engloba tudo que pode ser construído, os arquitetos ecléticos investiram na totalidade desse campo de atuação.

A teoria sobre a representação global e teórica da construção do edifício de Viollet-le-Duc tornou-se um instrumento para elaboração de projeto, fornecendo um meio para conceber e inovar no espírito do ecletismo. O projeto deveria prever as relações entre as diversas técnicas e permitir o controle das interfaces. A descrição do modo de execução deixou de se referir a uma convenção, passando à descrição de um sistema que permitia corrigir e adaptar o projeto às condições de sua realização. Assim, o ecletismo foi um debate dos arquitetos sobre o projeto, sobre a questão de saber como inscreve-lo na história da arquitetura e como adapta-lo às condições da época.

Os arquitetos manipularam todos esses procedimentos para adaptar os espaços às necessidades contemporâneas. Trabalharam sobre a imaginação e a referência cultural, expressaram contrastes e deram novo significado à arquitetura. Com espírito eclético, a diversidade de concepções expressou um procedimento que ficou marcado pela prática do debate, e não por uma teoria de formas arquitetônicas.

Mas, com a última geração de arquitetos do século XIX, o espírito eclético se enfraqueceu, tendo continuidade em diferentes direções. A arquitetura progressivamente abandonou a combinação de estilos na composição para adotar elementos estilísticos homogêneos, provenientes de um estilo preciso. No raiar do século XX, não permaneceu o ecletismo em arquitetura, a marca eclética não era mais de atualidade.

Assim, o *Ecletismo em Arquitetura* pode ser considerado o procedimento que buscou inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos, por meio do uso de elementos e de sistemas escolhidos na história da arquitetura, com o objetivo de criar novas composições. Sem princípios absolutos, as composições seguiram os critérios acadêmicos de simetria e axialidade, em uma nova reunião de partes independentes. A elaboração do projeto de arquitetura passou a integrar todos os condicionantes da técnica construtiva das diversas tecnologias, consagrando o controle global dos projetos pelo arquiteto. A técnica passou a estar associada aos processos de concepção, e a estrutura formal passou a ser a essência da forma arquitetônica. Livre dos ditames do passado e fiel aos princípios acadêmicos, o ecletismo apresentou uma maneira moderna de pensar a arquitetura.

Essa busca por procedimentos comuns aos arquitetos ecléticos revelou também sua diversidade: não há um conjunto de referências do ecletismo nem uma tipologia que possa resumir seus projetos. Essa arquitetura aqui agrupada em uma mesma categoria jamais teve a intenção de partilhar uma doutrina. Os arquitetos se confrontaram e eram conscientes das divergências de suas análises. Mas uma coisa os unia. Eles tinham um sentimento comum: acreditavam que o ecletismo era o espírito da época e representava a transição do historicismo à arquitetura do futuro.

Enfim, a afirmação dos historiadores do movimento moderno, de que a ruptura entre a arquitetura e sua tradição aconteceu depois da primeira Guerra Mundial quando mudanças definitivas anunciaram os novos tempos, pode ser questionada. Por um lado, essa compreensão rejeita todo o processo marcado pelo ecletismo em busca de uma nova arquitetura; por outro, essas mudanças, nem tão definitivas, foram propostas por arquitetos com profundo conhecimento da cultura acadêmica, cuja ruptura talvez esteja mais para um deslocamento de conceitos e referências.

Hoje talvez se possa falar da arquitetura contemporânea como um conjunto de referências. Talvez se possa falar de um retorno do projeto de acordo com os procedimentos ecléticos. Talvez se possa falar do espírito eclético pós-moderno, depois de um longo período doutrinário.... Por fim, como atitude intelectualmente isenta e despida de preconceitos, convém refletir sobre o juízo de Jean-Pierre Épron:

O Ecletismo é uma démarche, uma atitude do espírito, uma habilidade para a discussão, uma resolução de não submeter sua ação a algum dogma; é uma investigação apaixonada e paciente da verdade através de múltiplas verdades possíveis, uma busca da beleza sem outro guia que os argumentos de uns e de outros em seu propósito ...¹

¹ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre L'Éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 11. "L'éclectisme est une démarche, une attitude de l'esprit, une aptitude à la discussion, un parti pris de ne soumettre son action à aucun dogme ; c'est une recherche passionnée et patiente de la vérité, une quête de la beauté sans autre guide que les arguments des uns et des autres à son propos, [...]."

LISTA DE FIGURAS

1. Giovanni Battista Piranesi. *Gruppo di scale ornato di magnífica architettura. Prima parte di architetture e Prospettive*, Roma, 1743. (TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth*. Cambridge: MIT, 1987. p. 92.)..... 18
 2. François Blondel. As cinco ordens, do *Cours d'Architecture*, 1698, (MIDDLETON, Robin (Org.). *The Beaux-Arts and nineteenth-century french architecture*. Cambridge: MIT Press, 1982. p. 30.) 21
 3. Giambattista Piranesi, Átrio Dórico, da *Prima parte di Architettura*, 1743. (MIDDLETON, Robin e WATKIN, David. *Architettura Ottocento*. Milano: Electa, 1998. p. 131.) 27
 4. Julien David Leroy, Vista do Partenon, 1758, Atenas. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 65.) 29
 5. Julien-David Leroy. Levantamento comparativo de templos e igrejas em escala. *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 2.ed., 1770. (MIDDLETON, op. cit., p. 28.) 31
 6. Giambattista Piranesi, Vestíbulo de um templo, da *Prima parte di Architettura*, 1743. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 73.) 33
 7. Giambattista Piranesi, *Fantasia Architettonica, Parere su l'architettura*, 1765. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 80.) 34
 8. Gotffried Semper, Reconstrução da decoração pintada, Parthenon de Atenas, *Anwendung der Farben*, 1836. (MIDDLETON, op. cit., p. 180.) 38
 9. Henri Labrouste, Drawing inscribed 'Agrigentum 1828' on the reverse. (MIDDLETON, op. cit., p. 178.) 40
 10. Jacques-Germain Soufflot, Projeto definitivo da Igreja *Saint-Geneviève*, depois de 1770, Paris, *nell'incisione di G. P. Dumont*. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 19.) 42
 11. Charles Percier, *Un edifice à rassembler les Academies*. 1786. 1º *Prix de Rome. Plan, section, elevation*. (MIDDLETON, op. cit., p.14.) 44
 12. Charles Percier e Pierre-François Fontaine. *Tuileries*, Tribuna e sala dos Marechais, 1801 - 1802, Paris. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 208.) 45
-

-
13. Grandjean de Montigny, Fragmento arquitetônico da antigüidade clássica – Escola Nacional de Belas Artes nº 2981. (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA do R. J. *Uma cidade em questão I*, Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p. 185.) 46
 14. Friedrich Gilly, Projeto para o Monumento a Frederico o Grande, 1791. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 95.) 47
 15. William Wilkins e Charles Cockerell, Grange Park, 1809 e 1823, Hampshire. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 45.) 48
 16. Karl Friedrich Schinkel. *Schauspielhaus*, Berlin. 1818. (MIGNOT, Claude. *Architecture of the 19th Century*. Köln: Taschen, 1994. p. 44.) 49
 17. Leo Von Klenze. *Propyläen*, Munique, 1846-60. (ROWE, Collin; KOETTER, Fred. *Collage City*. 3. ed. Cambridge: MIT, 1980. p. 126.) 50
 18. Suporte de entablamento, Ordem Pérsica. – De *Cours d'architecture* de Blondel, vol I. (KAUFMANN, Emil. *Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée; Ledoux e Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p. 66.) 51
 19. François J. Belanger e Hubert Robert. Jardim das Maravilhas, 1784. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 180.) 53
 20. Horace Walpole. *Strawberry Hill*, Middlesex. Planta e Vista Norte, 1748-77. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 49.) 55
 21. Georg Pezolt. *Anif Castle, near Salzburg*, Austria, 1838-1848. (MIGNOT, op. cit., p. 72.) 57
 22. James Wyatt. *Fonthill Abbey*, Wiltshire. Planta e Vista sudoeste. 1795-1807. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 314.) 59
 23. Sir Charles Barry. Parlamento de Londres, 1836-67. Seção longitudinal e Planta nível principal. (MIGNOT, op. cit., p. 78.) 61
 24. George Gilbert Scott. Projeto de concurso para Município de Amburgo, 1854. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 329.) 63
 25. Karl Friedrich Schinkel. Catedral do outro lado do rio. *Munich*. (NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura Ocidental*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 171.) 64
 26. Etienne-Louis Boullée. Projeto para um grande museu, 1783. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 176.) 66
-

-
27. Ledoux. *Coup d'oeil do Théâtre de Besançon*, Paris, 1804.
(KAUFMANN, op. cit., 1980, p. 158.) 67
 28. Antone- Laurent- Thomas Vaudoyer, Casa para um cosmopolita, 1785.
(MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 183.) 68
 29. Pierre-François-Léonard Fontaine, Monumento sepulcral para o soberano de um grande império, *2º Grand-Prix de Rome* em 1785. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 183.) 69
 30. Joseph Gandy – O domo da casa de John Soane, desenho, 1813.
(TAFURI, op. cit, 1987, p. 90.) 70
 31. Sir John Soane, *Banca d'Inglaterra*, Lothbury Court, 1797, Londres.
(MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 199.) 71
 32. Etienne-Louis Boullée, *Hôtel Alexandre*, vista e planta, 1763-66, Paris.
(MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 138.) 72
 33. Etienne-Louis Boullée, Teatro para a *place du Carrousel*, 1781, Paris. Perspectiva. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 175.) 73
 34. Etienne-Louis Boullée, Teatro para a *place du Carrousel*, 1781. Planta.
(MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 174.) 74
 35. Etienne-Louis Boullée, Vista perspectiva de uma grande Igreja, depois de 1781. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 175.) 74
 36. Claude-Nicolas Ledoux. Casa Tabary; Casa Guimard; Pavillon de Louveciennes 1771; Casas Hosten 4 e 5. (KAUFMANN, op. cit., 1980, p. 162, 164, 165, 176.) 75
 37. Claude-Nicolas Ledoux. Casa do Diretor da Salina de Chaux.
(MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 189.) 76
 38. Claude-Nicolas Ledoux. Projeto das *barrières*, Paris, 1785-1789.
(KAUFMANN, op. cit., 1980, p. 181.) 77
 39. J. N. L. Durand e J. T. Thibault. *Temple decadaire* I e II, elevações, 1794.
(MIDDLETON, op. cit., p. 26.) 78
 40. Jean Nicolas Louis Durand. Museu, elevação. Beaux-Arts, 1779.
(MIDDLETON, op. cit., p. 18.) 79
 41. Jean Nicolas Louis Durand. Composições Planimétricas, tabela comparativa. *Précis de leçons données à l'École Polytechnique* 1802-05. (PATETTA, Luciano. *Historia de la Arquitectura: antologia crítica*. Madrid: Celeste, 1997. p. 327.) .. 80
-

-
42. Jean Nicolas Louis Durand, 1802-9. *Précis*, Vol I, 2. Parte da prancha 22, com plantas baixas de edifícios. (MIGNOT, op. cit., p. 19.) 81
43. Jean Nicolas Louis Durand. *Précis*, Vol I. Parte da prancha 3, de combinações verticais, 1802-5. (COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*. 3ª edição. Cambridge: MIT, 1994. p. 41.) 82
44. Jean-Jacques Lequeu (1751-1825) Castelo sobre o mar (*Le vieux château*). (KAUFMANN, op. cit., 1980, p. 291.) 84
45. *Le Magasin Pittoresque*, 1847. Imagem noturna que oferece um panorama do escalonamento das condições e hábitos de vida. (PERROT, Michele (Org.). *História da Vida Privada 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. P. 306.) 87
46. Imóveis da classe dominante, do livro de César Daly, *L'architecture privée au XIX siècle*, 1872. (PERROT, op. cit., p. 330-331.) 88
47. Charles Garnier. *Maison Hachette*, 1882, Paris. Elevação. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 246.) 89
48. Victor Baltard. *Halles centrales*, Paris 1852-59. Interior em 1864. (RAGON, op.cit., p. 192.) 90
49. Joseph Paxton, Cristal Palace, London, 1850-1. Dickinsons *Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, 1854. (CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996. p. 36.) 91
50. Louis Charles Boileau e Gustave Eiffel. *Magasin Au Bon Marché*, 1873-1889. Perspectivas internas. O grande espaço do magazine: (HATJE, Gerd. *Knaurs lexikon der modernen architektur*. Germany: Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., 1963. p. 252.); A grande escadaria com a cobertura em vidro. (RAGON, op. cit., p. 164.) 92
51. L. C. Boileau e G. Eiffel. A arquitetura *aranhosa* das vidraças do *Bon Marché*. (RAGON, op. cit., p. 162.) 93
52. Karl Friedrich Schinkel. *Altes Museum*, Berlim, 1824. (PATETTA, op. cit., 1997, p. 357.) 95
53. George Gilbert Scott, Projeto para *Foreign Office*, Londres, 1856. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 331.) 96
54. Leo Von Klenze. Pinacoteca, Munique, 1826 (COLLINS, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 56-57.) 97
-

-
55. E. Renaud. Imóvel da *place Saint-Georges*, Paris.
(PERROT, op. cit., p. 327.) 99
56. Gottfried Semper. *Opernhaus*. Ópera de Dresden, 1837-1841.
(HATJE, Gerd., op. cit., p. 11.) 101
57. Tradição e novos valores: Palácio de Cristal segundo uma gravura do século XIX. (NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 181.) 103
58. O dilema, sobre estilo, do século XIX: Thomas Cole. *The Dream of the Architect*. 1840. (CURTIS, op. cit., p. 23.) 106
59. Paul Blondel. Projeto para *Opéra comique*, 1893. (ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre L'Éclectisme*. Paris: Norma, 1997. p. 78.) 108
60. Paul Nénot, Homenagem a Victor Cousin, 1890. *Porte sous la cour intérieure, de l'ancienne Sorbonne*. (ÉPRON, op. cit., p. 225.) 111
61. *Campanile d'un minaret du Trocadéro*. Exposição Universal 1878. Gravura de Davioud, extraída de *L'Exposition 1889 chez soi*. (ÉPRON, op. cit., p. 30.) 112
62. Jacques Ignace Hittorff. *Rotonde, Le Panorama*, Paris, 1838. Primeiro edifício público construído nos princípios de ponte suspensa. (ÉPRON, op.cit., p. 257.) 115
63. Henri Labrouste. *Tribunal de Cassation, Grand Prix*, 1824. Planta.
(COLQUHOUN, Alan. *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. 7. ed. Cambridge: MIT, 1995. p. 166.) 116
64. Jacques Ignace Hittorff. La gare du Nord, 1861-65.
(RAGON, op. cit., p. 190) 117
65. Victor Laloux, a nova *Gare d'Orléans*, Paris, hoje *Musée d'Orsay*. 1889.
(ÉPRON, op. cit., p. 75.) 118
66. Victor Baltard, fachada ocidental da Igreja *Saint-Augustin*, Paris.
(ÉPRON, op. cit., p. 36.) 120
67. Jules André. Detalhe da fachada do *Musée d'Histoire naturelle*, Paris, 1889.
(ÉPRON, op. cit., p. 69.) 121
68. CHARLES GARNIER *Panoramas Français*, 1881, Paris.
(MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 247.) 123
69. Félix Duban, 1833 (?). *École royale des Beaux-Arts*, segundo projeto.
(L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *École des Beaux-Arts de Paris*. Paris, n. 310, avr. 1997. p. 53.) 126
-

-
70. *École des Beaux-Arts*. Elevação da fachada principal e corte no *Palais des études*. (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 58.) 127
71. *Hémicycle de l'École des beaux-arts*. Paul Delaroche, 1841. *Les grands maîtres autour d'Apelle, Ictinos et Phidias*. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 64-65.) 128
72. *École nationale des beaux-arts*: projeto de instalação do museu no pátio coberto. Ernest Coquart, 1872. (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 59.) 129
73. Projetos de Faróis. Concurso de projetos, segunda classe, *École des Beaux-Arts*. Léopold A Hardy, Juste Lisch, Emile Delange, Vitor Pertuisot. 1851-1852. DREXLER, Arthur (Org.). *The Architecture of the École des Beaux-Arts*. Cambridge: MIT, 1977. p. 407.) 130
74. L Vaudoyer 1826. Academie de France à Rome, 1826. Elevações, da entrada e do jardim. (MIDDLETON, op. cit., p. 120.) 131
75. Na *École*, estudantes registrando seus desenhos. De Aléxis Lamaistre. Paris, 1889. *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée par um élève*. (DREXLER, op. cit., p. 93.) 132
76. Charles Leon Vinit. *La cour de l'École nationale des Beaux-Arts en 1840*. Reunião de professores em seu novo *palais*. Ao centro, de frente, Felix Duban. (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 89.) 133
77. *École des Beaux-Arts*, julgamento de uma competição. Desenho de L. B. Bonnier. *Les Architectes élèves de L'École des Beaux-Arts, 1793-1907*, Paris, 1907. (DREXLER, op. cit., p. 92.) 136
78. Félix Duban. *École des Beaux-Arts. Elevation sur le Quai Malaquais*. 1860. (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 61.) 138
79. Corte transversal, *Palais des études*. Publicado na *Encyclopédie d'architecture*. (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 95.) 139
80. Julien Guadet. "Un Hospice dans les Alpes", 1º *Grand Prix*, 1864. elevação. (COLQUHOUN, op. cit., 1994, p. 42.) 140
81. Constant-Dufeux. *Projet de Chambre de deputes pour la France*, com o lema do ecletismo inscrito na moldura, 1835. Elevações. (DREXLER, op.cit., p. 179.) 142
82. Antoine Vaudremer. Perspectiva da *Prision de la Santé*, 1864, Paris. (TUFFELLI, Nicole. *A arte no século XIX*. Lisboa: 70, 1999. p. 98.) 144
-

-
83. *École des Beaux-Arts*. Planta-baixa da instituição no século XX. (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 68.) 146
84. Julien-David Leroy. Reconstrução do Propileu de Atenas. *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1858. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27.) 148
85. Jean-Baptiste Lesueur. Comparação do domo do Panthéon romano e da ordem nas naves de São Pedro, em *Histoire et théorie de l'architecture*. (ÉPRON, op. cit., p. 182.) 150
86. Viollet-le-Duc. Análise da estrutura de Notre-Dame de Dijon. *Apse exterior; interior; construção; nave*. (HEARN, Millard Fillmore. *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: readings and commentary*. 2. ed. Cambridge: MIT, 1992. p. 94, 95, 97, 99.) 152
87. *Angkor, le temple du Baion, restitution du troisième niveau*. Reconstrução de Delaporte, chefe da missão de exploração. (ÉPRON, op. cit., p. 290.) 153
88. Desenho da *Halle au Blé, de Lecamus de Mezières e Bellangér*, feito por Charles Chatelain, extraído do Álbum de alunos de Achille Leclère. (ÉPRON, op. cit., p. 163.) 155
89. Monumentos da história da arquitetura. Detalhe da figura *La tour Eiffel comparée aux plus hauts monuments du monde*. (RAGON, op. cit., p. 186.) 157
90. Charles Garnier. Desenho executivo. Seção transversal do Grande Foyer da Ópera de Paris. (DREXLER, op. cit., p. 273.) 159
91. Karl Friedrich Schinkel. Projeto para um palácio, planta, 1838, Orianda, Crimeia. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 268.) 164
92. Eduard Van der Nüll e August von Siccardsburg. Ópera de Viena, inaugurada em 1869. Gravura de Fichot. (TUFFELLI, op. cit., p. 104.) 165
93. Jacques-Ignace Hittorff. *Cirque d'Hiver*, corte. Paris, 1852. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 215.) 166
94. Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc. Projeto de restauração da Catedral de Clermont Ferrand, 1875. (FABRIS, Annateresa.(Org.). *O Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p. 8.) 168
95. Louis-Ernest Lheureux. Biblioteca da *Ecole de Droit*. Fachada. 1876-78, Paris. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 370.) 170
96. Charles Garnier. Ópera de Paris, planta baixa. 1861-1875. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 241.) 172
-

-
97. Charles Garnier. Ópera de Paris, Elevação e seção transversal. 1861-1875. (DREXLER, op. cit., p. 434.) 173
98. Charles Garnier. Ópera de Paris. Elevação lateral; seção longitudinal. 1861-75. (DREXLER, op. cit., p. 435.) 174
99. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte-Geneviève*. Perspectiva, 1853. (MIDDLETON, op. cit., p. 143.) 176
100. Julien Guadet. Comparação do pórtico do teatro de Marcellus com o do palácio Farnèse em Roma. *Éléments et théorie de l'architecture, tome 1*. (ÉPRON, op. cit., p. 181.) 178
101. Juste Lisch. *Chambre de commerce*, 1899. (ÉPRON, op. cit., p. 188.) 179
102. Jean Baptiste Rondelet. *Traité theorique et pratique de l'art de bâtir*, 1802-03. Ilustração da armadura de ferro de algumas edificações. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 27.) 182
103. René-Robert Millet. *Maison en bois*, 1852. Detalhamento estrutural em madeira. Folha de um álbum do curso geral de construção, de um estudante da *École des Beaux-Arts*. (DREXLER, op. cit., p. 215.) 183
104. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte Geneviève*. Corte transversal. Paris, 1843-1850. (RAGON, op. cit., p. 148.) 187
105. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Detalhe da elevação e corte da fachada. Paris, 1850. (DREXLER, op. cit., p. 339.) 188
106. Henri Labrouste. *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Planta-baixa. Paris, 1850. Bibliotheque Nationale, Paris. (DREXLER, op. cit., p. 336.) 189
107. Viollet-le-Duc. Planta-baixa do *market hall*. Do *Entretiens sur l'architecture*, 1863. (HEARN, op. cit., p. 241.) 191
108. Viollet-le-Duc Diagrama: ferro, madeira e pedra. Do *Entretiens sur l'architecture*, 1863. (HEARN, op. cit., p. 108.) 192
109. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Perspectiva do *market hall*. Do *Entretiens sur l'architecture*, 1863. (HEARN, op. cit., p. 238-239.) 193
110. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Corte de parede com detalhamento. (HEARN, op. cit., p. 162.) 195
-

-
111. Sistema estrutural de Hennebique, registrado em 1892.
(HATJE, op. cit., p. 252.) 198
112. Louis-Auguste Boileau. 1863. Projeto para uma igreja com colunas em ferro fundido. (MIDDLETON; WATKIN, op. cit., p. 363.) 199
113. Charles Garnier. *La Maison du Moyen Âge*, Exposição de 1889.
(ÉPRON, op. cit., p. 171.) 202
114. Fachadas, Exibição Universal de 1878, Paris.
(MIGNOT, op. cit., p. 103.) 203
115. Tony Garnier. Projeto de um banco. Planta baixa. 1º *Grand Prix de Rome* em 1899. (ÉPRON, op. cit., p. 241.) 208
116. Charles Garnier. Estudo para a fachada principal da Ópera de Paris, 1861.
(DREXLER, op. cit., p. 276.) 212
117. Jacques Hermant, *Maison faubourg Saint-Martin*. Concurso de fachadas, 1900.
(ÉPRON, op. cit., p. 255.) 214
118. Joseph Paxton. *Crystal Palace*. Interior, aquarela de David Roberts.
(TUFFELLI, op. cit., p. 105.) 216
119. Exposição Internacional, Paris, 1855. Interior do edifício principal. (GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. 4. ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968. p. 265.) 217
120. Ferdinand Dutert e Victor Contamin. O Palácio *des Machines* na Exposição Universal de 1889. (RAGON, op. cit., p. 176.) 218
121. Plantas esquemáticas das Exposições Universais de 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900. (ÉPRON, op. cit., p. 260-261.) 219
122. Concurso para o *Grand Palais*, 1895. 5 projetos finalistas.
(ÉPRON, op. cit., p. 266-267.) 220
123. Diploma de Arquiteto da *École des Beaux-Arts*, 1870. (L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n. 310, op. cit., p. 84.) 223
124. Viollet-le-Duc. Concurso para a Ópera de Paris, detalhe do projeto, 1861.
(DREXLER, op. cit., p. 442.) 224
-

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Bernardette Siqueira (Org.). **História da filosofia**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BELLO, Helton Estivalet. **O ecletismo e a imagem da cidade**: Caso Porto Alegre. 1997. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BOULLÉE, Étienne-Louis. **Arquitectura**. Ensayo sobre el arte. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. (manuscrito de 1780).

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAFEE, Richard. The Teaching Architecture at the École des Beaux-Arts. In DREXLER, Arthur (Org.). **The architecture of the École des Beaux-Arts**. Cambridge: MIT, 1977. p. 61-110.

COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna**; su evolución (1750-1950). 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

COLQUHOUN, Alan. **Essays in architectural criticism**: modern architecture and historical change. 7. ed. Cambridge: MIT, 1995.

COLQUHOUN, Alan. **Modernity and the classical tradition**: architectural essays 1980-1987. 3. ed. Cambridge: MIT, 1994.

CURTIS, William J. R. **Modern architecture since 1900**. London: Phaidon, 1996.

CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.

DE FUSCO, Renato. **Historia de la arquitectura contemporanea**. Madrid: Unigraf, 1981.

DREXLER, Arthur (Org.). **The architecture of the *École des Beaux-Arts***. Cambridge: MIT, 1977.

ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l'eclectisme**. Paris: Norma, 1997.

FABRIS, Annateresa (Org.). **O ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da língua portuguesa**. (15ª impressão). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FORSMANN, Eric. **Dórico, jônico e coríntio**. Lisboa: Presença, 1999.

FOUCART, Bruno. La leçon de Duban. **L'architecture d'aujourd'hui** - École des Beaux Arts de Paris. Paris, n. 310. Avr. 1997.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da la arquitectura moderna**. 6. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

GIEDION, Sigfried. **Espacio, tiempo y arquitectura**. 4. ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968.

GUERRAND, Roger-Henri. Cenas e Locais: Espaços Privados. In PERROT, Michele (Org.). História da vida privada vol.4. **Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 325-412.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HATJE, Gerd. **Knaurs lexikon der modernen architektur**. Germany: Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., 1963.

HEARN, Millard Fillmore. **The architectural theory of Viollet-le-Duc: Readings and commentary**. 2. ed. Cambridge: MIT, 1992.

HENRY, John. **A revolução científica** e as origens da ciência moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Modern architecture: Romanticism and reintegration**. New York: Da Capo, 1993.

IKONNIKOV, Andrei. **L'architecture russe de la période soviétique**. Moscou: Pierre Mardaga, 1990.

JACQUES, Annie. The programmes of the architectural section of the École des Beaux-Arts, 1819-1914. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. V.

KAUFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier**. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

KAUFMANN, Emil. **La arquitectura de la ilustracion**: Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionarios**: Boullée; Ledoux e Lequeu. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. (1952)

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. **École des Beaux Arts de Paris**. Paris, n. 310, avr. 1997.

LEMOIS, Carlos A. C. Ecletismo em São Paulo. In FABRIS, Annateresa (Org.). **O ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p. 68-103.

LENIAUD, Jean-Michel. Les Raisons de l'eclectisme. **L'architecture d'aujourd'hui**. Paris, n. 312, sept. 1997.

LEVINE, Neil. The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. VIII.

LEVINE, Neil. The Competition for the Grand Prix in 1824. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. VI.

LEVINE, Neil. The Romantic ideal of Architectural legibility: Henry Labrouste and the Neo-Grec. In DREXLER, Arthur (Org.). **The architecture of the École des Beaux-Arts**. Cambridge: MIT, 1977. p. 325-416.

MADRAZO, Leandro. Durand and the Science of Architecture. **Journal of architectural education**. ACSA 48/1, Sept. 1994. p. 12-24.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Composição e Caráter e a Arquitetura do Final do Milênio. **Projeto Design**, São Paulo, n. 195, Abril, 1996. p. 98-101.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva**. Viçosa, MG: UFV/AP, 1995.

MARMOZ, C. The Building of the École des Beaux-Arts. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. VII.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensayo sobre el proyecto**. 2. ed. Buenos Aires: CP67, 1991.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Crise e renovação no ensino de projeto em arquitetura. In COMAS, Carlos Eduardo (Org.). **Projeto arquitetônico: disciplina em crise disciplina em renovação**. São Paulo: Projeto, 1986.

MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. **Architettura ottocento**. Milano: Electa, 1998.

MIDDLETON, Robin. Hittorff's polychrome campaign. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The beaux-arts and nineteenth-century french architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. IX.

MIDDLETON, Robin (Org.). **The beaux-arts and nineteenth-century french architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982.

MIGNOT, Claude. **Architecture of the 19th century**. Köln: Taschen, 1994.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. **Teoria e filosofia da arquitetura: Segundo Tomo**. Rio de Janeiro: Borsoi, 1960.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitetura ocidental**. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

NUTTGENS, Patrick. **The story of architecture**. 2. ed. London: Phaidon, 1998.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. A formação de repertório para o projeto arquitetônico: algumas implicações didáticas. In COMAS, Carlos Eduardo (Org.). **Projeto arquitetônico disciplina em crise disciplina em renovação**. São Paulo: Projeto, 1986.

PADOVANI, Humberto e CASTAGNOLA, Luís. **História da filosofia**. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

PATETTA, Luciano. **Historia de la arquitectura: antologia critica**. Madrid: Celeste, 1997.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Eclétismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (Org.). **O eclétismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987. p. 8-27.

PERROT, Michele. Cenas e Locais: Maneiras de Morar. In PERROT, Michele (Org.). História da Vida Privada Vol. 4. **Da Revolução Francesa à primeira guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 307-324.

PERROT, Michele. Os Atores: A vida em família. In PERROT, Michele (Org.). História da Vida Privada Vol. 4. **Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 187-192.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. Departamento de Artes. **Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Roberto Marinho, 1979.

RAGON, Michel. **Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes**. Tome1. idéologies et pionniers 1800-1910. Tournai, Belgique: Casterman, 1986.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. O Eclétismo e seus Contemporâneos na Arquitetura do Rio de Janeiro. In CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000. p.5-24.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROWE, Collin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. 4. ed. Cambridge: MIT, 1979.

ROWE, Collin; KOETTER, Fred. **Collage city**. 3. ed. Cambridge: MIT, 1980.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RYKWERT, Joseph. **La casa de Adán en el paraíso**. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

RYKWERT, Joseph. The Ecole des Beaux-Arts and the classical tradition. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. I.

SAMBRICIO, Carlos. Introducción: Étienne-Louis Boullée, arquitecto de la sin razón. In BOULLÉE, Étienne-Louis. **Arquitectura**. Ensayo sobre el arte. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. p. 7-22.

SILVA, Elvan. **A forma e a fórmula: Cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença**. Porto Alegre: Sagra-DC Luzatto, 1991.

SILVA, Elvan. **Matéria, idéia e forma**: uma definição de arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

SILVA, Elvan. **Uma introdução ao projeto arquitetônico**. 2. ed. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1998.

SILVA, Elvan. Sobre a renovação do conceito de projeto arquitetônico e sua didática. In COMAS, Carlos Eduardo (Org.). **Projeto arquitetônico**: disciplina em crise disciplina em renovação. São Paulo: Projeto, 1986.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. De la Memoria a la Abstracción: La imitación Arquitectónica en la tradición Beaux Arts. **Arquitectura**. Madrid, n 243, jul./ago. 1984. p. 56-63.

SOLÁ-MORALES Rubió, Ignasi. **Eclecticismo y vanguardia**. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SZAMBIEN, Werner. Durand and the continuity of tradition. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. II.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Presença, 1988.

TAFURI, Manfredo. **The sphere and the labyrinth**. Cambridge: MIT, 1987.

TUFFELLI, Nicole. **A arte no século XIX**. Lisboa: 70, 1999.

VAN ZANTEN, David. Architectural Polychromy: life in architecture. In MIDDLETON, Robin (Org.). **The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982. cap. X.

VAN ZANTEN, David. Architectural Composition at the École des Beaux-Arts — from Charles Percier to Charles Garnier. In DREXLER, Arthur (Org.). **The Architecture of the École des Beaux-Arts**. Cambridge: MIT, 1977. p. 111-324.

VIOLLE-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Entretiens sur l'architecture**. Paris: Pierre Mardaga, 1977. (1863).

ZEVI, Bruno. **A linguagem moderna da arquitetura**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

ZEVI, Bruno. **Arquitectura in nuce**. Uma Definição de Arquitetura. Lisboa: Martins Fontes, 1979.
