

[[COLEÇÃO PROARQ]]



LEITURAS EM TEORIA DA ARQUITETURA

1. Conceitos

Beatriz Santos de Oliveira
Guilherme Lassance
Gustavo Rocha-Peixoto
Lais Bronstein
[Orgs.]

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

L557

Leituras em teoria da Arquitetura, vol. 1 - Coleção PROARQ / Beatriz Santos de Oliveira ... [et al.], (orgs.). - Rio de Janeiro : Viana & Mosley, 2009.

248p. ; 16x23cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-88721-52-4

1. Arquitetura - Discursos, ensaios, conferências. I. Oliveira, Beatriz Santos de, 1956- .

CDD- 720

PROJETO EDITORIAL

PROARQ - Programa de Pós-graduação
em Arquitetura FAU-UFRJ

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Marta Mosley

REVISÃO DE TEXTOS

Beatriz Santos de Oliveira
Guilherme Lassance
Gustavo Rocha-Peixoto
Lais Bronstein
Ana Kronemberger

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Luciana Gobbo

DIAGRAMAÇÃO

Laura Klemz Guerrero

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Sermograf



VIANA & MOSLEY
Editora

Barra Space Center

Av. das Américas, 1155 / sala 805
Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, RJ
22631-000

Tel./Fax 55 21 2111 9206

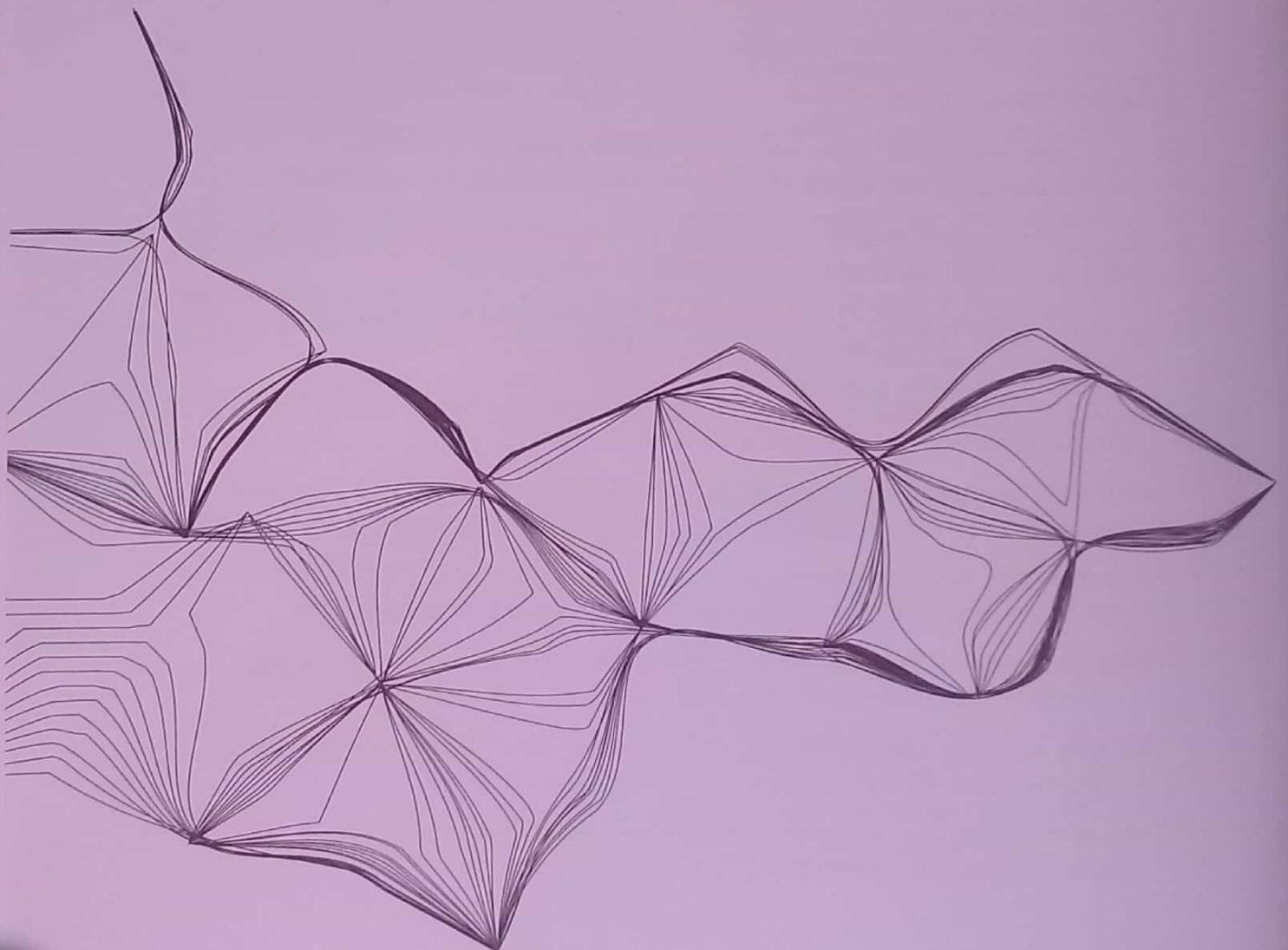
Diretor Comercial Richard Mosley

vmeditora@globo.com

www.vmeditora.com.br

O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX

POR SÔNIA GOMES PEREIRA



Limitações da historiografia tradicional e a reavaliação crítica da arquitetura do século XIX

Grande parte da historiografia sobre a arquitetura brasileira foi construída a partir da perspectiva modernista. Assim, a sua relação com o passado foi estruturada, de um lado, pela mitificação do período colonial e, por outro lado, pela desvalorização do século XIX, identificado *grosso modo* como acadêmico e mero pastiche dos estilos franceses. As consequências dessa postura foram várias.

Em primeiro lugar, a existência de poucas pesquisas sobre o período e, em geral, em torno de alguns assuntos recorrentes – tais como a chegada da Missão Francesa ou a abertura da Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro – temas que vêm sendo repetidos quase à exaustão, embora poucos estudos realmente apresentem avanços significativos no estado da questão.

Em segundo lugar, o desaparecimento de grande parte de monumentos do período – muitos demolidos, inclusive, com o aval dos órgãos responsáveis pela política de proteção patrimonial, implantada desde 1937.

E finalmente, em terceiro lugar, a construção de uma história da arquitetura, que estabelece uma sequência ‘natural’ dos estilos e sua equivalência com o momento político. Assim, no Brasil, o Colonial seria barroco, o Império neoclássico, a 1ª República eclética e o moderno consagrado depois da Revolução de 30.

A partir dos anos 1960, no entanto, as críticas ao modernismo e o aparecimento do pós-moderno tornaram possível repensar o século XIX como um período autônomo, em que a questão da modernidade já estava colocada de forma irreversível, mas que – ao contrário do que acontecerá no século XX – o moderno é pensado sem ruptura com a tradição.

Muito se avançou, sobretudo a partir da década de 1970, nas pesquisas sobre a arquitetura eclética^[1]. Suspendendo o ponto de vista modernista, esses estudos tomavam o ecletismo como um sistema diferenciado de valores e práticas, em que se destacavam vários aspectos importantes, entre eles, as preocupações técnicas e funcionais, tais como circulação, higiene e conforto. Além disso, foi ressaltado o papel do ornamento como o elemento que confere caráter à arquitetura, fazendo com que a escolha dos estilos seja adequada à função dos prédios.

Seria, portanto, uma verdadeira *architecture parlante*, em que estilo e ornamento têm um valor associativo, conotando certas linguagens a determinados usos tradicionais. Desta forma, um dos traços recorrentes dessa arquitetura historicista é a associação entre programas e estilos, tais como os prédios religiosos e os estilos medievais; ou os monumentos públicos e o neoclássico ou o neo-renascimento; ou os pavilhões voltados para o lazer e os estilos exóticos.

O interesse pelo estudo da arquitetura acadêmica e seu sistema de ensino

É ainda no bojo dessa reavaliação crítica do século XIX que surgiu uma historiografia recente sobre o sistema acadêmico de ensino, permitindo uma melhor compreensão de seus princípios estéticos e suas práticas no campo artístico, tanto em relação à Europa^[2] quanto ao Brasil^[3].

Mais do que propriamente uma reabilitação da produção acadêmica, o interesse destes estudos centra-se no entendimento das formas específicas, como o embate entre modernidade e tradição foi vivido pelo século XIX. Assim, trata-se de repensar problemas, com os quais se defrontaram os

[1] Cito, em especial, as pesquisas de François Loyer e Luciano Patetta.

[2] Vários autores dedicaram-se ao estudo do ensino acadêmico de arquitetura no século XIX, tais como Donald Drew Egbert, Richard Chafee, Arthur Drexler, Jeanne Laurent, Monique Segré.

[3] No âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ e com apoio do CNPq, venho desenvolvendo uma linha de pesquisa sobre a história do ensino artístico no século XIX, que tem gerado um número significativo de teses e dissertações, além de um projeto de revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ, este último com patrocínio da Petrobras.

artistas e arquitetos da época, e que continuaram desafiando as gerações seguintes ligadas ao modernismo e estão hoje ainda na pauta de discussões do pós-modernismo.

Entre estes problemas, é possível destacar alguns traços, que são apontados como fundamentais na doutrina e na prática acadêmicas: a relação entre teoria e prática; a importância dos ateliês e da relação mestre/aluno; a importância do desenho enquanto ideia; a construção de um saber prático; a criação de um método compositivo; e a constituição de tipologias.

A relação entre teoria e prática na pedagogia acadêmica

As academias surgiram no Renascimento na Itália ligadas ao grande esforço que foi feito, nessa época, em prol da liberalização das artes plásticas e da arquitetura. Como sabemos, desde a Antiguidade, essas artes eram consideradas mecânicas, em contraponto à poesia e à música, que pertenciam à classe mais alta das artes liberais. Assim, as academias não foram criadas para substituir as oficinas, mas, sim, para fazer o que as oficinas não faziam, isto é, a discussão teórica e o domínio do desenho.

A criação das academias francesas no século XVII, além desses objetivos, teve, ainda, uma outra motivação: a política real de restrição às corporações de ofícios e de controle da produção oficial. O modelo acadêmico francês, portanto, incorpora o caráter estatal. Mas também na França, as academias não substituíam as guildas, uma vez que só ofereciam ensino teórico, com as conferências, e a avaliação da aprendizagem, através dos concursos. O treinamento prático do aluno continuou sendo feito no sistema tradicional dos ofícios, como aprendiz, ou então nos ateliês de artistas.

Portanto, o ensino artístico acadêmico estruturou-se, desde o seu início, sobre estes dois elementos: a teoria na Academia e a prática em ateliê privado.

A importância dos ateliês e da relação mestre / aluno

É importante enfatizar a importância desses ateliês particulares, que eram específicos para o ensino. Em primeiro lugar, era ali – e não na Academia e mais

tarde no século XIX na Escola de Belas-Artes^[4] – que os alunos aprendiam a parte prática da profissão.

Em segundo lugar, a relação com o mestre era um vínculo prioritário nesse sistema de formação. Tanto é assim que, para apresentar-se ao exame de seleção, o aluno deveria trazer uma carta de apresentação de seu mestre e toda a sua inscrição na documentação escolar será sempre registrada segundo essa relação^[5].

Sobretudo na França do século XIX, havia muitos ateliês privados, que estavam sempre em competição pelo melhor desempenho nos concursos acadêmicos. Havia, inclusive, ateliês dissidentes em relação à doutrina da Academia, como o de Henri Labrouste. Ganhador do Grande Prêmio e pensionista na Academia de França em Roma, Labrouste teve o seu envio sobre a reconstituição de Pestum em 1829 criticado pelo secretário da Academia, Quatremère de Quincy. De volta a Paris, dirigiu de 1830 a 1856 um dos mais influentes ateliês – em que a tônica era a crítica à Academia. A sua marginalização foi evidente: quase não teve acesso às encomendas oficiais, nenhum aluno seu alcançou o prêmio máximo e só foi indicado para membro da Academia em 1867, com 66 anos.

Mesmo a Reforma de 1863, liderada por Viollet-le-Duc, que criou três ateliês internos na Escola, não acabou com os externos, que continuaram existindo e mantiveram a sua importância.

A importância do desenho enquanto ideia

Sabemos que a doutrina acadêmica sempre enfatizou a importância do desenho na constituição da obra de arte, motivando a sua prioridade na formação do artista. Mas é preciso enfatizar que o desenho é tomado aqui não apenas

[4] A Academia Real de Arquitetura e a Academia Real de Pintura e Escultura foram fundadas no século XVII e perduraram até final do XVIII, quando foram extintas pela Revolução. O Instituto de França, criado pela Revolução, agregava inicialmente as Classes, depois Academias, entre elas a de Belas-Artes, congregando arquitetura, escultura e pintura. É criada, então, a Escola de Belas-Artes, dividida em duas seções: Arquitetura e Pintura / Escultura. A Escola era submetida à Academia, que escolhia os professores da Escola e era diretamente responsável pela organização e julgamento do prêmio máximo: o Prêmio de Roma.

[5] Em *O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École de Beaux-Arts em Paris no século XIX*, apresento farta documentação dos registros escolares, em que essa relação aluno / mestre está evidenciada.

como técnica, mas, sobretudo, como projeto inicial da obra. Mantinha-se intacto, portanto, o conceito forjado durante o Renascimento de que as artes visuais eram precedidas por uma ideia e era exatamente este *a priori* mental que justificava a reivindicação de classificá-las como liberais, e não mais como mecânicas como se fazia até então.

O método acadêmico de ensino e de trabalho repousa sobre esta noção básica da prioridade do *disegno* ou ideia. A título de exemplo, gostaria de examinar com mais atenção o caso dos concursos de arquitetura na Escola. Vamos pegar os concursos mais simples: os concursos mensais de emulação. O aluno se apresentava para o concurso, recebia o programa e ficava, em geral, 12 horas numa cela (*loge*), em que desenvolvia a *esquisse* – isto é, o esboço com o partido que apresentava como solução ao programa proposto. Entregava este esboço, tendo o cuidado de fazer uma cópia para si. E, então, no ateliê, desenvolvia o projeto, podendo contar com o aconselhamento do mestre e dos colegas, mas sem poder se afastar da solução adotada no esboço inicial. Ao final de em geral quatro meses, entregava os desenhos – planta, corte e fachada – para julgamento. A primeira tarefa do júri era comparar a obra final com o esboço inicial: se o aluno tivesse se afastado da ideia original, era imediatamente desclassificado.

Fica evidente que este método de ensino pretendia desenvolver nos alunos a capacidade conceitual em primeiro lugar e que o desenho estava diretamente ligado à ideia da obra – independentemente do tratamento plástico que a obra pudesse receber na sua etapa seguinte. Apesar de existir desde o Renascimento, este procedimento tornou-se mais geral no século XIX, com a expansão do ensino artístico acadêmico e a sua internacionalização, de tal maneira que é possível afirmar que, nesta época, praticamente todo artista e todo arquiteto – pelo menos no mundo ocidental – eram treinados para proceder desta forma.

No caso específico da arquitetura, este esboço *a priori* – *croquis* ou *esquisse* – estava relacionado com dois termos, que se tornaram proeminentes na Escola ao longo do século XIX: composição e partido. A palavra ‘composição’ referia-se diretamente ao desenho ou projeto arquitetônico, no sentido de apresentação das ideias arquitetônicas, mas não implicava propriamente na sua criação. A palavra ‘partido’ remetia exatamente a estas ideias arquitetônicas: era o *layout* abstrato do projeto, a sua disposição conceitual, que envolvia

um processo de fazer escolha entre ideias possíveis – daí o termo partido, proveniente de *parti pris*.

Essa metodologia de ensino perdurou na França por todo o século XIX – mesmo com a Reforma de 1863 de Viollet-le-Duc. Do ponto de vista estritamente pedagógico, a Reforma de 1863 introduziu algumas novas disciplinas, inclusive História da Arte e Estética, diminuiu o limite de idade máxima para admissão e concursos de 30 para 25 anos e criou ateliês internos, sem extinguir os externos. O sistema de ensino, no entanto, continua basicamente o mesmo: estrutura escalonada com concursos mensais e anuais, em que o aluno progredia individualmente; não houve também mudança na forma dos concursos e nos tipos de premiação. A mudança mais profunda da Reforma de 1863 era a separação da Escola da Academia: um Conselho de Ensino passava a dirigir os concursos de Prêmio de Roma e a indicar os professores. Motivo de enorme reação em todas as instâncias – entre membros da Academia, professores e alunos da Escola –, quase todas as suas medidas acabaram revogadas, após a renúncia de seu idealizador, Viollet-le-Duc: ele ocupou a cadeira de História da Arte e Estética de novembro de 1863 a março de 1864, sendo substituído por Hippolyte Taine, que lecionou até 1883.

Logicamente este método de ensino apresentava limitações evidentes. A mais importante era, sem dúvida, a facilidade com que os alunos podiam recorrer a ideias já consagradas – verdadeiros estereótipos, que eram treinados nos ateliês e repetidos indefinidamente. A academização generalizada no século XIX estava, em boa parte, implícita na própria metodologia de ensino. Por outro lado, a demonstração do talento – e a sua conseqüente consagração – ficava evidenciada logo no primeiro esboço, portanto na ideia, como fica claro nos exemplos de artistas consagrados ainda alunos, pelo brilhantismo na apresentação de soluções originais. Podem ser citados os casos de Charles Percier, *Grand Prix* em 1786, e de Charles Garnier, *Grand Prix* em 1848.

Uma historiografia recente tem enfatizado a importância na formação do arquiteto deste sistema de ensino, que obrigava o aluno a pensar globalmente no problema apresentado, chegando a uma solução com relativa rapidez. Mesmo levando em consideração que, muitas vezes, o aluno recorria a soluções estereotipadas – o que acabou levando o método de ensino a um impasse –, a necessidade de pensar no global, de buscar uma solução tridimensional que

envolvesse tudo – distribuição de espaços, organização de volumes e massas, possibilidades de ornamentação – era uma atitude que forçava o aluno a desenvolver a imaginação espacial e a trabalhar do geral para o particular.

A construção de um saber prático: A prática projetual

É importante enfatizar que a composição arquitetônica era ensinada nos ateliês. Era, portanto, uma prática projetual, que permaneceu sem codificação até o princípio do século XX, quando surgiram as publicações do professor de Teoria de Arquitetura, Julien Guadet.

Durante o século XIX, a enunciação dos princípios deste tipo de composição pode ser encontrada nos manuscritos dos mestres de ateliê, especialmente nos pareceres dos julgamentos dos concursos da Escola. Nestes pareceres, muitas vezes sucintos e restritos a fórmulas estilizadas, as palavras são cuidadosamente escolhidas, evidenciando a ideologia estética que sustentava estes julgamentos: primeiro, é avaliada a disposição; depois, o caráter do prédio proposto; as ordens e demais detalhamentos nunca são mencionados ou então aparecem apenas no final.

Criação de um método compositivo na prática dos ateliês

Outro traço essencial do ensino e da prática acadêmicos no século XIX é a utilização de uma metodologia para a composição. Em termos de projeto arquitetônico, a composição significava o desenho do prédio inteiro, concebido tridimensionalmente e visto totalmente em plano, seção e elevação.

No final do século XVIII, um novo método de composição foi sendo refinado na prática dos ateliês, principalmente nos concursos para o Grande Prêmio de Roma, e permaneceu basicamente inalterado por todo o século XIX.

Este novo tipo de composição apareceu pela primeira vez no *Grand Prix* de Antoine-François Peyre de 1762. Deixando de lado a maneira tradicional de projetar na França, que era essencialmente direcional – uma sequência de *cour d'honneur* (pátio), *corps de logis* (bloco principal) e jardim – Peyre criou

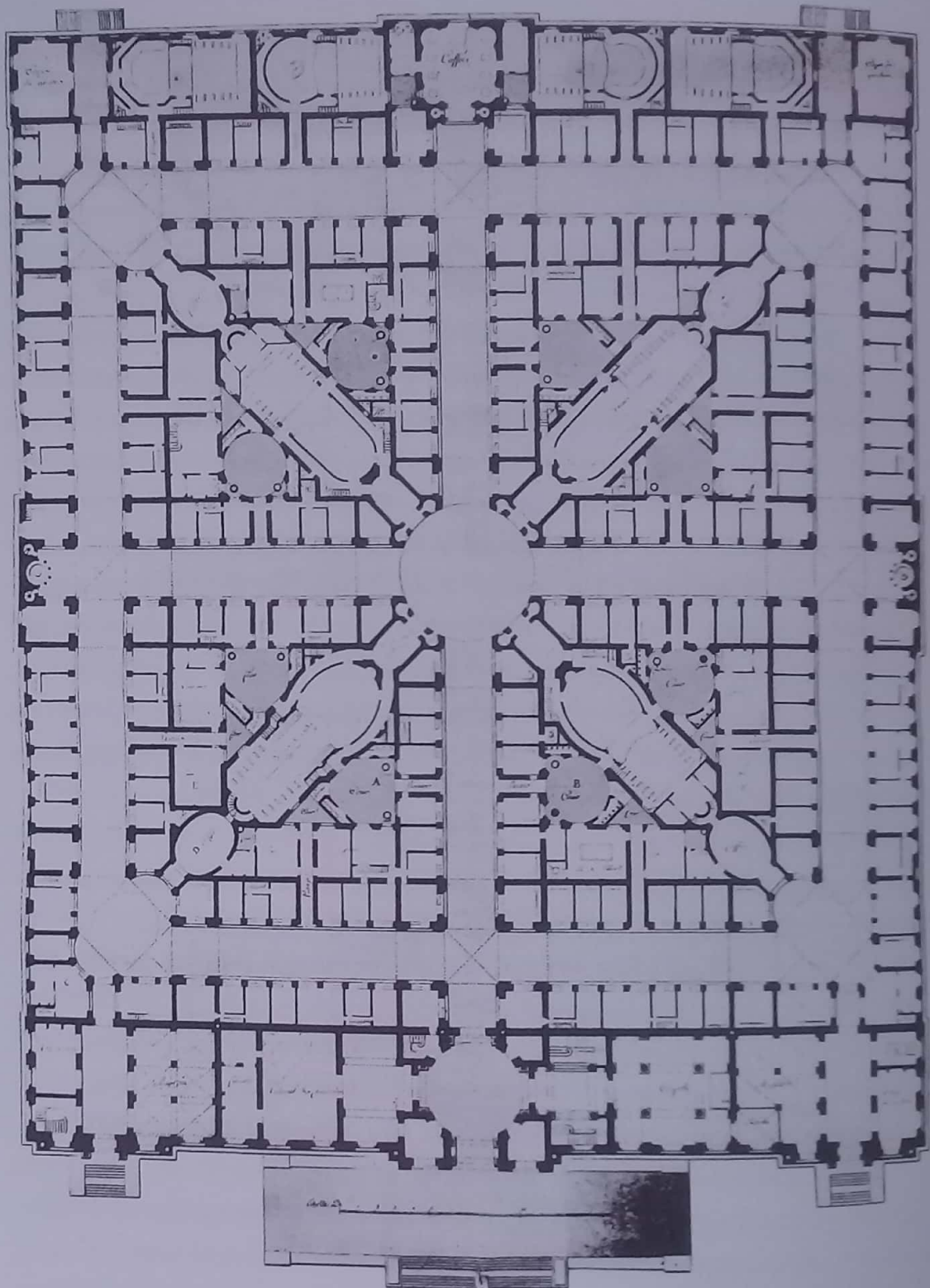


Figura 1 – Antoine-François Peyre. *Foire Couverte* (Mercado coberto). Ganador do Prêmio de Roma na Academia Real de Arquitetura em Paris em 1762. Aqui aparece, pela primeira vez, o método compositivo, que será característico da *Beaux-Arts*: cruzamento de eixos que garantem uma enorme flexibilidade na adaptação do espaço aos diversos programas. Arquivos da ENSBA/Paris.

uma planta em que diversos eixos se cruzam sobre uma trama ortogonal modulada, possibilitando a seu *Foire couverte* (Mercado coberto) uma engenhosa articulação de espaços para lojas e para circulação.

Este mesmo tipo de solução aparece totalmente desenvolvido no *Grand Prix* de Charles Percier de 1786: *Un édifice à rassembler les Académies* (Um edifício para reunir as academias). Percier também trabalhou com um sistema de eixos que se cruzam para a circulação e uma grade modulada para a definição dos espaços internos. Mas tanto os eixos de circulação quanto os espaços fechados variam de dimensões e escalas, resultando num conjunto de espaços e volumes habilmente articulado e muito harmonioso. Em relação à tradição do Renascimento e do Barroco, era uma configuração totalmente nova. Percier não foi o inventor destas técnicas composicionais, mas sua solução, excepcionalmente clara e bem-sucedida, foi tomada como modelo das novas possibilidades de composição^[6].

Este novo método de composição, portanto, caracterizava-se pela combinação de uma rede de eixos cruzados com uma trama ortogonal modulada, garantindo grande versatilidade às possibilidades de adaptação do projeto a programas e mesmo a estilos diferenciados. Foi exatamente a versatilidade deste método compositivo que fez a fama da *Beaux-Arts*, facilitando inclusive a sua internacionalização.

A similitude entre os métodos de composição *Beaux-Arts* e de Durand

Há ainda um outro ponto importante em relação à composição: a similitude entre o método aplicado pela *Beaux-Arts* e o divulgado nas publicações de Durand. Jean-Nicolas-Louis Durand era arquiteto formado pela Academia Real de Arquitetura e foi professor de arquitetura na Escola Politécnica em Paris a partir de 1795. Escreveu duas obras, que se tornaram manuais obrigatórios

[6] Van Zanten afirma que a origem da solução apresentada por Percier pode ser buscada na igreja de Santa Genoveva, depois Panteão, em Paris de Jacques-Germain Soufflot dos anos 1750, cf. David van Zanten. *Architectural composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier*. Em: Arthur Drexler (ed.) *The architecture of the École des Beaux-Arts*. Nova York: MoMA, 1977, p. 129. Esta origem, no entanto, diz respeito à configuração geral e não à organização do espaço interno.

para os estudantes de arquitetura e engenharia em todo o século XIX : *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, de 1799 a 1801 e *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, de 1802 a 1805.



Figura 2 - Capa do livro *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), publicado em Paris em 1799-1801. As vignettes nos ângulos representam os quatro continentes. Há vários monumentos da Ásia (China), um da América (Templo do Sol em Cuzco) e vários da Europa (reunindo obras clássicas antigas e do renascimento, e também medievais).

O procedimento de Durand era decompor e analisar a arquitetura histórica e tradicional, formando uma série de elementos, que eram reorganizados numa trama modular e sintetizados ao longo de eixos para gerar conjuntos, tendo economia e conveniência como parâmetros.

A importância e a influência de Durand foram enormes em várias instâncias e em momentos diferenciados. Em primeiro lugar, porque seus livros tornaram-se os manuais didáticos de projeto arquitetônico de uso generalizado: foram

usados na França até meados do século XX^[7], assim como tiveram grande popularidade em outros países. Seus livros eram considerados como “uma espécie de bíblia”: tanto que, em 1863, durante os conflitos decorrentes da Reforma, os alunos revoltaram-se contra Viollet-le-Duc, “jurando sobre o Grand Durand”^[8].

Em segundo lugar, Durand foi tomado como um dos profetas ou pioneiros da arquitetura funcionalista por uma historiografia identificada com o modernismo, como Nikolaus Pevsner e Leonardo Benevolo. A trama ortogonal foi vista como uma premonição do espaço liberado, isótropo e homogêneo moderno. A abordagem a-histórica e apriorística do desenho foi encarada como uma completa revolução na atitude do arquiteto em relação ao projeto.

Em terceiro lugar, a geração de arquitetos do final dos anos 1960, ao questionar os dogmas da arquitetura moderna, voltou-se para os teóricos do passado, retomando, sobretudo, Boullée, Durand, Quatremère de Quincy e Viollet-le-Duc. Boullée havia operado uma transformação radical no conceito de arquitetura, ao rejeitar a confusão vitruviana entre arquitetura e construção: a arquitetura é criação, é uma operação do espírito; a construção, envolvendo a parte científica e técnica, é secundária. Boullée, portanto, legitimara a autonomia disciplinar da arquitetura. Durand complementou a revolução conceitual de Boullée, com a criação de uma metodologia de projeto. O projeto passou a ter a primazia em relação a todos os outros elementos – materiais, sistemas construtivos, ornamentação e mesmo função –, resultando de uma “necessidade interna”, que seria a procura da forma racional^[9].

Na verdade, todos estes elementos destacados posteriormente pelos modernistas e pelos pós-modernistas – a trama ortogonal, prenunciadora do espaço moderno, e a invenção de uma sistemática de projeto – estão imbricados tanto nas obras de Durand, quanto na prática da Escola.

Vários autores – tais como Bernard Huet e Werner Szambien – atribuem a Durand a invenção desse método compositivo, embora reconhecendo que ele

[7] Bernard Huet afirma que até 1968, quando houve a reforma da Escola de Belas-Artes e de toda universidade francesa, os alunos estudavam pelos livros de Durand: Bernard Huet. *Les trois fortunes de Durand*. Em: Szambien, Werner. *Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760-1834 - de l'imitation à la norme*. Paris: Picard, 1984, p.6.

[8] Id, op. cit., p. 8.

[9] Id, op. cit., p. 8-9.

reelaborou o trabalho de outros arquitetos, inclusive os projetos para o Grande Prêmio de Roma.

Já David van Zanten minimiza a importância de Durand neste aspecto. Acredita que o método de Durand seria impossível sem as experiências dos concursos do Prêmio de Roma. Ensinando para engenheiros na Escola Politécnica de Paris, Durand teve a preocupação de resumir e publicar estas técnicas projetuais, que na Escola de Belas-Artes eram ensinadas nos ateliês e permaneceram sem codificação até a passagem para o século XX^[10].

Na verdade, o que interessa aqui não é tanto determinar a “paternidade” do método compositivo em questão, mas evidenciar que, quem quer que o tenha inventado, este método foi praticado, de forma genérica na Escola. O próprio Durand, professor da École Polytechnique de 1795 a 1830, era oriundo do ambiente acadêmico: entrara no ateliê de Boullée em 1776 e concorrera quatro vezes na Academia, tendo recebido o Deuxième Grand Prix em 1779 e 1780, como aluno de Perronet e de Leroy e com o apoio de Boullée.

Portanto, neste ponto específico – metodologia de projeto – Durand estava de acordo com a prática projetual da Escola. Mas é importante assinalar que, apesar da proximidade com a metodologia de composição da Beaux-Arts, os livros de Durand apresentam ideias totalmente estranhas à doutrina acadêmica. Durand não aceitava a arquitetura como imitação do modelo da natureza, desacreditando, portanto, das ordens e demais modelos antigos. Assim, se a parte gráfica de seus livros foi utilizada regularmente, suas ideias parecem ter sido ignoradas pelos professores e alunos da Escola, durante grande parte do século XIX.

A constituição de tipologias

Sabemos que um dos traços recorrentes da arquitetura historicista foi a associação entre determinados programas e estilos. Neste caso, a tipologia é definida na relação estilo / função.

[10] van Zanten, op. cit., p. 191.

Mas a tipologia era também um recurso historiográfico. A partir do século XVIII, tornaram-se bastante comuns os levantamentos de monumentos históricos, agrupando-os por tipologias, que tanto podiam ser ditadas pela função comum, quanto pela recorrência a um mesmo padrão formal. Certamente este procedimento era sugerido pelos novos métodos científicos, em que a exposição conjunta dos espécimes era fundamental para a identificação de semelhanças e diferenças, levando à sua classificação.

É nesta direção que se pode analisar o uso que Durand fez da tipologia. Durand não aceitava mais a ideia da arquitetura como imitação da natureza ou dos antigos, mas acreditava que as ordens e demais formas históricas eram importantes pela força do hábito e do costume. Assim, a sua tipologia apoiava-se no levantamento histórico e concretizava-se em catálogos de prédios com funções similares, em que ficavam evidenciados os padrões comuns.

Assim, para Durand, o tipo era uma composição característica de projeto, que, apesar de não ter mais a autoridade de um cânone, concentrava a força de uma tradição histórica.

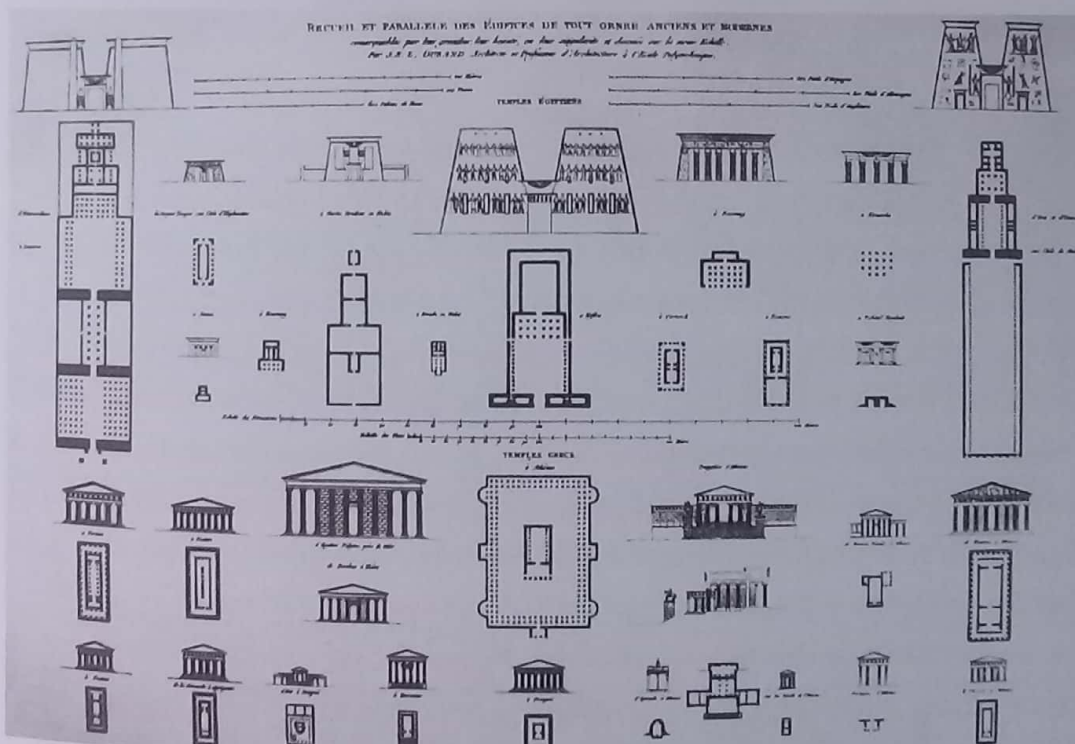


Figura 3 - Durand, *Recueil et parallèle*, prancha *Temples égyptiens et grecs*. Aqui, encontram-se reunidas séries do tipo templo, com obras da Antiguidade no Egito e na Grécia. Assim, essa tipologia tem caráter funcional e está submetida ao critério histórico e geográfico.

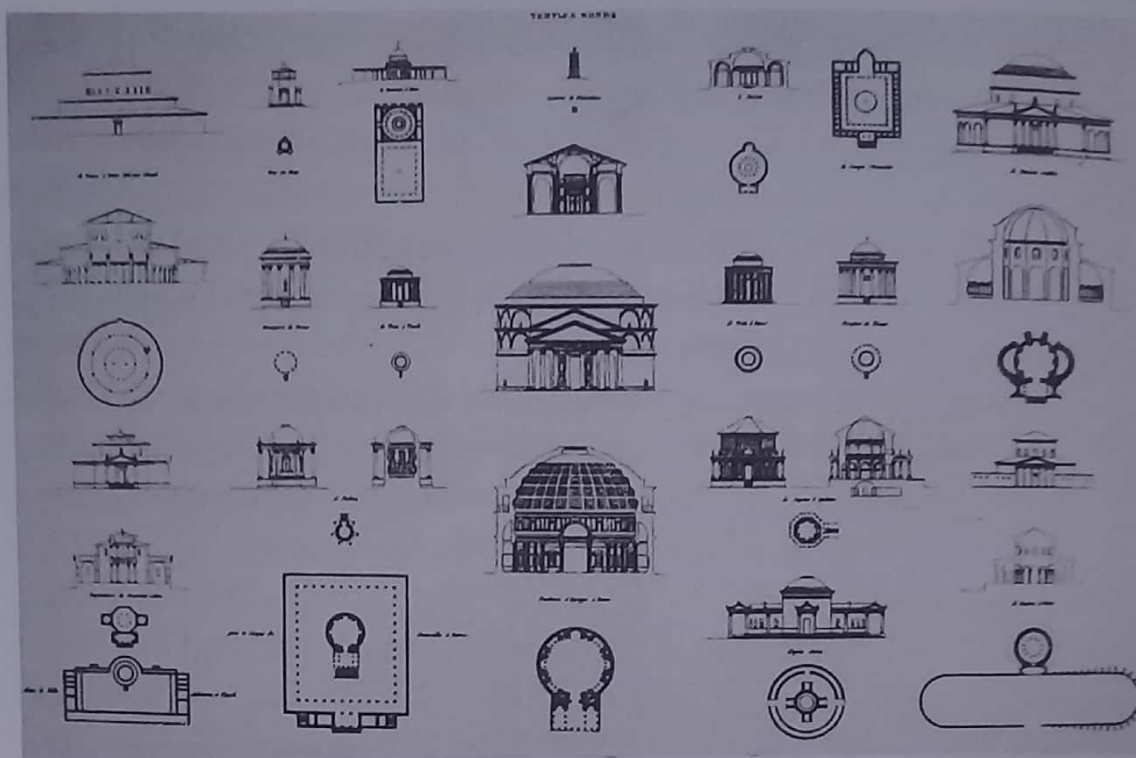


Figura 4 - Durand, *Recueil et parallèle*, prancha *Temples Ronds*. Já essa série foi formada por templos de várias épocas e lugares (Grécia e Roma antigas, renascimento italiano) em torno de um tipo de solução espacial (templo redondo). Trata-se, portanto, de uma tipologia fundamentada na função e no partido e acima da história e da geografia.

É importante assinalar que essas pranchas, apesar de decorrentes de um conhecimento histórico, acabavam gerando uma tipologia acima da história e da geografia, exatamente o contrário da noção de estilo. Pois, se o estilo era determinado temporal e espacialmente, tal não acontecia com o tipo, que se ancorava em características comuns, em termos de função ou partido.

Diante dessas pranchas, é como se o arquiteto tivesse exposto diante de si toda uma tradição arquitetônica à sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. Mais do que imitar simplesmente o passado, trata-se de aproveitar de sua notável experiência. A sua exemplaridade avalizava as escolhas do arquiteto e garantia a legitimidade de sua arquitetura.

Ao contrário de Durand, Quatremère de Quincy, que foi secretário perpétuo da Academia entre 1816 e 1839, aceitava a validade da tradição clássica, acreditando na permanência de uma essência na arquitetura, que estaria localizada em suas origens. A diferença é que essa origem não estaria apenas na cabana primitiva, como se afirmava antes, mas em três elementos – a gruta usada pelos

caçadores, a tenda dos pastores e a cabana dos camponeses – tendo esses elementos sido desenvolvidos por diferentes povos: a gruta pelos egípcios, a tenda pelos chineses e a cabana pelos gregos. Fica, assim evidenciado que Quatremère, apesar de ainda atrelado ao pensamento clássico, já incorporara uma visão histórica e relativista. Também em relação à imitação, é possível verificar essa historicização do classicismo. Quatremère estabeleceu uma diferença entre modelo, que é uma coisa, e tipo, que é uma ideia e que constituiu a única base válida para imitação. A essência do tipo é um princípio elementar, espécie de núcleo, mas apresenta-se diferente em cada país^[11].

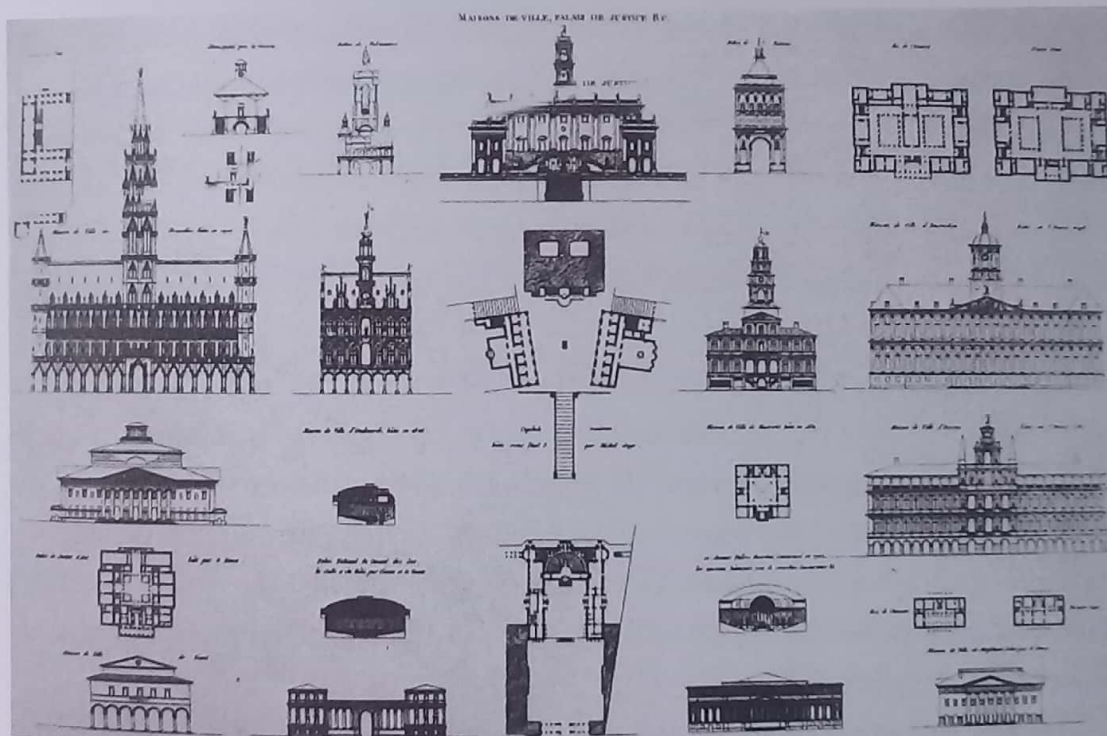


Figura 5 - Durand, *Recueil et parallèle*, prancha *Maisons-de-ville, Palais de Justice*. Para esse tipo, a série incorpora exemplos medievais, que certamente tinham valor simbólico na tradição das cidades europeias. Aquele, o critério foi funcional e também acima da história e da geografia.

[11] Carol W. Westfall afirma que, durante a tradição clássica, tipo é uma terminologia imprecisa, mas de qualquer maneira circunscrita ao campo da arquitetura. Mais ou menos em 1800, há uma ruptura. Nova epistemologia relativista e historicista vai proceder à classificação dos prédios segundo categorias de estilo e caráter. No entanto, duas noções de tipo sobreviveram, formuladas mais ou menos em 1800: a de Durand e a de Quatremère. São noções diferentes, mas ambas alternativas à tentativa relativista e historicista dominante de reduzir o conhecimento da arquitetura à história dos estilos arquitetônicos. As noções mais antigas de tipo não sobreviveram: o termo passou a ser usado para referir alguma coisa fora do corpo tradicional da arquitetura. Robert van Pelt, & Carol Westfall. *Architectural principles in the age of historicism*. New Haven: Yale University Press, 1993, p. 145-148.

Retomada por Argan nos anos 1960, a noção de tipologia tornou-se tema central do discurso arquitetônico. Argan adotou a distinção entre tipo e modelo de Quatremère, enfatizando que apenas o tipo deveria ser o ponto de partida para o projeto. Passando para o campo do urbanismo e da preservação, Aldo Rossi propunha o tipo como contendo ideias, que são os elementos irreduzíveis nas cidades – elementos culturais que deveriam ser preservados. Posteriormente, apesar da diferença de contexto, estas ideias obtiveram bastante aceitação entre os arquitetos nos Estados Unidos^[12].

Acreditamos, assim, que esta relação tipo / estilo lança uma luz nova no entendimento das opções formais dessa arquitetura, evidenciando que, muito mais do que escolhas estilísticas, tratam-se em grande parte de escolhas tipológicas, que devem ter sido de grande operacionalidade nos embates entre tradição e modernidade na Europa e, no caso brasileiro, nos projetos de modernização no século XIX.

O sistema acadêmico e a modernidade

A repercussão deste método de trabalho na formulação da teoria modernista já foi demonstrada por alguns autores, que colocaram em evidência o fato de toda a primeira grande geração de arquitetos modernos ter sido formada no sistema *Beaux-Arts*: “A importância da Escola de Belas-Artes francesa na produção arquitetônica do século XIX dispensa comentários. Sua influência sobre a gênese da arquitetura moderna é reconhecida já há bastante tempo (Banham, Rowe, Colquhoun)”^[13].

Arthur Drexler identifica o sistema de composição desenvolvido pela escola francesa como sendo esse elemento comum essencial, no qual formas geométricas encaixam-se como blocos, que, superpostos, criam espaços simétricos e comunicantes com zonas de circulação: uma solução capaz de adaptar-se às mais

[12] Giulio Carlo Argan. *El concepto del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 29-36; Aldo Rossi. *The architecture of the city*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982, p. 41.

[13] Carlos E. Dias Comas. Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro. *Revista Gávea* n.11, 1994, p. 181-193.

variadas possibilidades de demandas arquitetônicas^[14]. Além da composição, acredito que deva ser destacado o fato de que em ambas existe *a priori* um *disegno*, antenado a um conjunto de valores formais considerado superiores – que são os valores da beleza clássica de um lado e a “boa forma” de outro.

Assim, é interessante verificar que toda a primeira grande geração de arquitetos modernos insurgiu-se contra os valores revivalistas do século XIX, mas quase todos foram formados naquela metodologia, em que o *disegno* se destaca *a priori* – definindo uma atitude específica em relação ao projeto e à composição. Da mesma forma, seria também interessante analisar esta relação entre este método de ensino e de trabalho centrado no *disegno* e o desenvolvimento da pintura e escultura do início da modernidade, apesar da ruptura do impressionismo e sua condenação de vários dos elementos constitutivos desta metodologia de ensino: o esboço *a priori* e a obra dentro do ateliê.

Acredito que todas estas considerações, apesar de circunscritas a questões trazidas pela revisão historiográfica da instituição academia e do método acadêmico de ensino, não deixam de ser também instigantes para as discussões atuais sobre a formação do artista e do arquiteto.

[14] Arthur Drexler. Engineer's architecture Truth and its consequences. Em: DREXLER, op. cit., p. 27-28.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo.** *El concepto del espacio arquitectónico - desde el Barroco a nuestros días.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- CHAFEE, Richard.** The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts. Em: DREXLER, Arthur, ed. *The architecture of the École des Beaux-Arts.* Nova York: Museum of Modern Art, 1977.
- COLQUHOUN, Alan.** *Essays in architectural criticism - modern architecture and historical change.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- COLQUHOUN, Alan.** *Modernidade e tradição clássica - ensaios sobre arquitetura 1980 / 1987.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias.** Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro. *Revista Gávea*, n. 11, 1994, p. 181-193.
- CONDURU, Roberto.** Prefácio. Em: Colquhoun, Alan. *Modernidade e tradição clássica - ensaios sobre arquitetura 1980 / 1987.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis.** *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes.* Paris, 1800, 2 vols.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis.** *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique.* Paris, 1802 / 1805, 2 vols.
- DREXLER, Arthur.** Engineer's architecture truth and its consequences. Em: DREXLER, Arthur, (ed.). *The architecture of the École des Beaux-Arts.* Nova York: Museum of Modern Art, 1977.
- EGBERT, Donald Drew.** *The Beaux-Arts tradition in French architecture illustrated by the Grand Prix de Rome.* Princeton: Princeton University Press, 1980.
- GUADET, Julien.** *Éléments et théorie de l'architecture.* Paris, 1901 / 1904, 4 vols.
- HUET, Bernard.** Les trois fortunes de Durand. Em: SZAMBIEN, Werner. *Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760-1834 - de l'imitation à la norme.* Paris: Picard, 1984.
- LAURENT, Jeanne.** *A propos de l'École des Beaux-Arts.* Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1987.
- LOYER, François.** Ornement et caractère. Em: *Le siècle de l'eclectisme: Lille 1830-1930.* Paris/Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1977.
- PANOFSKY, Erwin.** *Idea: a evolução do conceito de belo.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PATETTA, Luciano.** Considerações sobre o ecletismo na Europa. Em: Fabris, Annateresa (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira.* São Paulo: Nobel / Edusp, 1987.
- PEREIRA, Sonia Gomes.** Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Revista Arte & Ensaios*, PPGAV/ EBA/UFRJ, n. 8, 2001, p. 73-83.

- PEREIRA, Sonia Gomes.** O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux-Arts em Paris no século XIX. Em: *185 anos da Escola de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2002, p. 93-177.
- PEREIRA, Sonia Gomes.** Desenho, composição, tipologia e tradição clássica. *Revista Arte & Ensaios*, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 10, 2003, p. 40-49.
- PEREIRA, Sonia Gomes.** Arte no Brasil no século XIX. In Oliveira, Myriam Ribeiro (org.). *História da Arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1999, p. 43-75.
- PEREIRA, Sonia Gomes (org.).** *180 anos da Escola de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: PPGAB/EBA/UFRJ, 1997.
- PEREIRA, Sonia Gomes.** História, arte e estilo no século XIX. *Revista Concinnitas*, Instituto de Artes/UERJ, n. 8, 2005, p. 128-141.
- PEREIRA, Sonia Gomes.** A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *Revista Estudos ibero-americanos*, PPGH/PUCRS, v. XXXI, n. 2, 2005, p. 143-154.
- QUINCY, Antoine-Chrysostome Quatremère de.** *Encyclopédie méthodique: Architecture*. Paris: Panckoucke, 1788 / 1825.
- ROCHA-PEIXOTO, Gustavo.** *Arquitetos do Brasil Imperial: a obra arquitetônica dos primeiros alunos da Academia Imperial de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: IFCS / UFRJ, 2 vols, 2004.
- ROSSI, Aldo.** *The architecture of the city*. Cambridge: MIT Press, 1982.
- RYKWERT, Joseph.** The École des Beaux-Arts and the classical tradition. Em: MIDDLETON, Robin (ed.). *The Beaux-Arts and 19th century French architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1984.
- SEGRÉ, Monique.** *L'École des Beaux-Arts: XIXe.-XXe. siècles*. Paris: Harmattan, 1998.
- SZAMBIEN, Werner.** *Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760-1834 - de l'imitation à la norme*. Paris: Picard, 1984.
- VAN PELT, Robert J. & WESTFALL, Carrol W.** *Architectural principles in the age of historicism*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1993.
- VAN ZANTEN, David.** Architectural composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier. Em: DREXLER, Arthur (ed.). *The architecture of the École des Beaux-Arts*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1977.