

[[COLEÇÃO PROARQ]]

LEITURAS EM TEORIA DA ARQUITETURA

1. Conceitos

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



Vanusa & Mônica
Editores

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
Editores

Barra Space Center

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

Tel./Fax 55 21 2111 9206

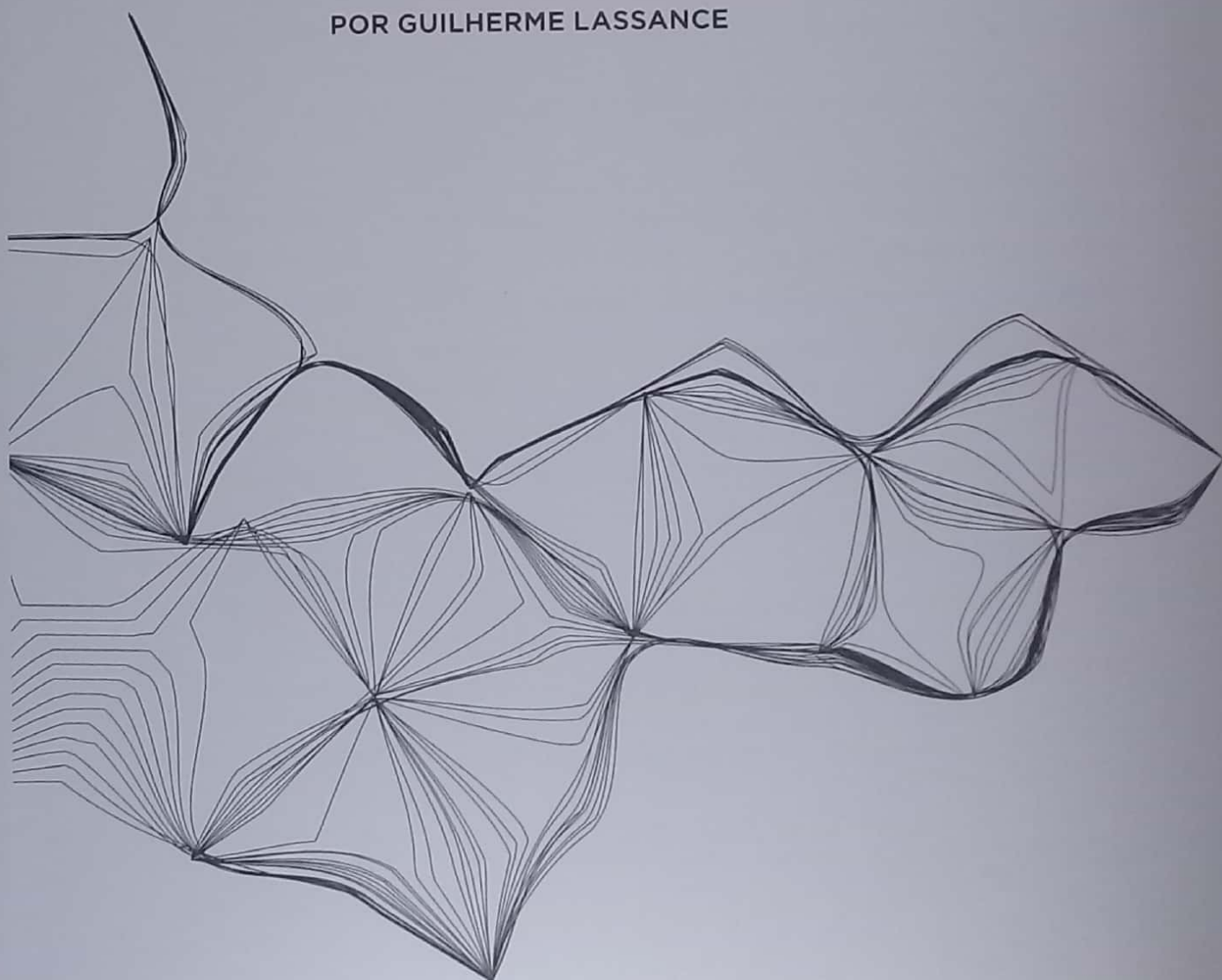
Diretor Comercial Richard Mosley

vmeditora@globocom

www.vmeditora.com.br

Ensino e teoria da arquitetura
na França do século XIX:
O debate sobre a legitimidade
das referências

POR GUILHERME LASSANCE



O texto que aqui se apresenta pode parecer um tanto ambicioso no sentido em que pretende dar conta, em algumas páginas, da história de uma época extremamente rica para a teoria da arquitetura. Para tornar possível a síntese imposta no âmbito dessa publicação, foi necessário eliminar uma série de fatos históricos e privilegiar aqueles que nos pareceram estritamente indispensáveis à inteligibilidade da complexa e densa trama de ideias e acontecimentos que caracteriza o período analisado.

Nossa principal intenção foi ultrapassar os clichês negativos habitualmente associados à arquitetura eclética de influência francesa e promovidos, aqui no Brasil, pelo modelo interpretativo hegemônico de uma modernidade de brado nacionalista^[1], valorizando, ao contrário, a postura intrinsecamente moderna dos arquitetos daquela época, movidos pela ambição de inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos. Contrapondo-se ao historicismo que deliberadamente inscreve a nova arquitetura num estilo antigo, o projeto dos arquitetos do século XIX era o de serem modernos *na* história e não em ruptura a ela, graças a uma atitude espiritual de insubmissão generalizada aos dogmas e à busca pragmática de uma 'verdade circunstancial', constantemente reatualizada pelas múltiplas verdades que a relação dos novos problemas com as experiências do passado tornava possíveis.

Recorrendo a diversos autores, procuramos assim retomar uma discussão a respeito das teorias que embasaram as tradições do ensino de arquitetura

[1] Essa tese da desqualificação do ecletismo pelo modernismo brasileiro foi desenvolvida por Marcelo Puppi em *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes Editores / CPHA-ICCH, 1998.

ministrado na *Beaux-Arts* que ainda hoje influenciam nossas escolas.^[2] A análise aqui desenvolvida contraria aí também uma imagem quase sempre restrita ao modelo pedagógico enrijecido e institucionalizado que seria mais tarde combatido e levianamente acusado de retrógrado e arcaico, procurando resgatar, ao contrário, o intuito original daquela instituição em tornar todo julgamento, todo enunciado, toda opinião, precária e revisável.

Antecedentes históricos

Para compreender o que ocorreu com o ensino e com a teoria da arquitetura na França do século XIX, é necessário evocar seus antecedentes históricos. A intensa agitação intelectual que caracterizou aquele momento esteve diretamente relacionada com as mudanças que afetaram o Estado francês a partir da queda da monarquia absolutista no final do século XVIII e sua substituição por um período de grande instabilidade política caracterizada pela sucessão, num curto espaço de tempo, de diferentes regimes de governo.

O antigo dispositivo de controle da construção representado, nos séculos XVII e XVIII, pela Academia Real, constituía um referencial teórico dominante que havia condicionado o modo de agir, mas ao mesmo tempo fornecido amparo e uma relativa autoridade aos arquitetos naquela época que precedeu o período revolucionário. Criada em 1671 por Colbert, ministro de Louis XIV, a *Académie Royale d'Architecture* tinha de fato como missão oficial aconselhar a Superintendência dos Edifícios do Rei e dispensar uma formação específica, procurando assim não somente regular mas também perpetuar uma determinada maneira de se construir, que fizesse da arquitetura a forma de expressão do Estado absolutista, literalmente 'impressa na pedra'. Essa preocupação com a expressão visual do poder pela arquitetura fez com que a Academia, que historicamente acolhera a primeira forma institucionalizada de ensino da arquitetura, privilegiasse o domínio da estética arquitetônica em sua produção teórica como bem nos lembra Françoise Choay quando constata que os tratados

[2] Uma brilhante análise, mesmo que circunscrita ao contexto francês, da influência da antiga *Ecole* do século XIX sobre o atual ensino de arquitetura na França é apresentada por Michel Denès em seu livro *Le Fantôme des Beaux-Arts*. Paris: Editions de La Villette, 1999.

produzidos nos séculos XVII e XVIII eram dedicados, em sua maioria, às ordens clássicas e à sua utilização como verdadeiros cânones da chamada 'arquitetura acadêmica'.^[3]

Esse direcionamento da teoria e do ensino de arquitetura para a transmissão de receitas e preceitos essencialmente estéticos, embora nos pareça hoje criticável, nos obriga a reconhecer a importância do papel desempenhado pela Academia no sentido de impor uma regra de arquitetura às regras da construção. De fato, a grande atenção conferida à proporção como modo de organização da forma permitiu distinguir o domínio da arquitetura daquele relativo às técnicas construtivas. Isso explica o grande valor atribuído ao uso das ordens através das quais os arquitetos recorriam à proporção como técnica de execução, operando assim uma incorporação estratégica da construção do edifício pelo campo de competências da arquitetura.

Por causa dessa ambição, e apesar do amparo governamental, a autoridade acadêmica teve uma existência difícil naquela França setecentista. Ela entrou em concorrência direta com os outros agentes da construção que até então controlavam e comandavam esse setor de atividades, como as corporações de ofício, oriundas da Idade Média, mas também os engenheiros civis diplomados pela *Ecole des Ponts et Chaussées*, fundada em 1747 para dar conta da formação de profissionais responsáveis pela concepção e construção de estradas, pontes e canais. Esses engenheiros competiam com os arquitetos devido ao fato de suas atribuições terem sido progressivamente ampliadas para, às vésperas da Revolução Francesa, abarcar todo o vasto domínio do planejamento e equipamento urbano e territorial.

Com o objetivo de fortalecer sua autoridade, a Academia procurou estabelecer-se sobre bases mais afinadas com o racionalismo promovido pela filosofia iluminista e assim torná-la menos dependente do poder político na definição e legitimação das competências do arquiteto. A referência vitruviana foi então adaptada ao desenvolvimento científico da época graças à instituição de uma 'teoria da ordem' como fundamento de uma estética científica através da qual a Academia discutiu longamente, desde sua criação, a questão da positividade do gosto em arquitetura. Segundo Jean-Pierre Epron, no entanto, ela

[3] Françoise Choay. *A regra e o modelo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

jamais chegou realmente a estabelecer um “dogma” a esse respeito, tendo-se em vista a questão sempre latente sobre se o que agradava em arquitetura tinha determinação física e positiva na natureza ou se dependia apenas de hábitos e costumes^[4].

Outra contribuição para a polêmica questão foi a publicação, ainda no final do século XVII, de levantamentos de edifícios antigos conduzidos pelos melhores alunos da própria Academia que eram enviados a Roma para dar sustentação à defesa do código clássico mas que, confrontando-se aos vestígios dos antigos edifícios, acabavam, ao contrário, pondo em dúvida a existência das pretendidas ‘boas proporções’.^[5]

Os arquitetos neoclássicos haveriam de realizar, nesse sentido, uma primeira revolução, declarando que o “gosto” em arquitetura não dependia mais de uma proporção ou de uma regra, mas do sentimento do espectador, de sua emoção.

No final do século XVIII, o objetivismo estético entrava assim em crise e os arquitetos se deparavam, ainda durante a Revolução Francesa, com a dificuldade em remeter a arquitetura a uma teoria verdadeiramente autônoma em relação aos sistemas político-ideológicos que a governavam e promoviam. Não é assim complicado compreender a ambição da Academia em constituir um corpo de conhecimentos e práticas suficientemente coerente para garantir-lhe essa autoridade desvinculando-a do sistema de poder que ela tinha como missão representar e tornando-a assim capaz de ampliar o leque de patrocinadores da sua ação de defesa de um determinado código estético.

Nesse sentido, fica também mais fácil entender as origens do conflito existencial que afetou os arquitetos do século XIX, sacudidos pelo desejo contraditório de manutenção saudosista das normas estéticas da instituição que outrora

[4] Jean-Pierre Epron. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Editions Norma, IFA (Institut Français d'Architecture), 1997. Essa questão já havia sido levantada, no âmbito da famosa *Querela entre os Antigos e os Modernos*, pelo episódio que confrontou François Blondel, primeiro diretor da Academia Real de Arquitetura, aos irmãos Claude e Charles Perrault a respeito das regras a serem seguidas para o desenho da fachada do Louvre. O uso de colunas geminadas de inspiração medieval do projeto de Charles Perrault, realizado em 1660, demonstra a inovação pretendida pelos ‘modernos’ em sua vontade de se distinguir da tradição greco-romana considerada pelos ‘antigos’ como ideal absoluto de beleza e modelo de perfeição artística a ser imitado.

[5] Essa prática, que teve, dentre seus melhores representantes, o trabalho publicado em 1682 por Antoine Desgodetz com o título *Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, vai ser retomada no século XIX por arquitetos contemplados pelo Prix de Rome que a utilizarão em prol do debate doutrinário característico do ecletismo arquitetônico.

os protegera e de incorporação de novos valores sociais e econômicos capazes de assegurar-lhes o reconhecimento de alguma legitimidade profissional numa sociedade comandada por diferentes estruturas e formas de poder.

Desamparados pela extinção, em 1793, do antigo aparelho institucional que lhes conferia uma relativa autoridade, os arquitetos buscaram novos argumentos de legitimação. As contradições entre racionalismo e academicismo, ainda latentes no século XVIII, afloraram então através de uma série de iniciativas e posturas, essencialmente individuais, guiadas por estratégias profissionais que visaram, sobretudo, a sobrevivência financeira do arquiteto numa época política e socialmente conturbada.^[6]

A arquitetura entre arte e técnica

Com o enfraquecimento e a supressão, durante o período revolucionário, da instituição responsável pelo controle da profissão, a prática e até mesmo o ensino da arquitetura dependeram da atuação e da iniciativa de ateliês independentes chefiados por ex-alunos da Academia. Alguns deles procuraram manter-se na tradição da arquitetura comandada pelo código estético neoclássico, no desejo de associar seus nomes ao prestígio da extinta instituição real.^[7]

Outros, ao contrário, buscaram nessa crise uma oportunidade para demarcar-se desse referencial teórico-dogmático, reivindicando uma redefinição do domínio da arquitetura que fosse capaz de conferir ao arquiteto uma nova legitimidade profissional, segundo eles, mais coerente e sintonizada com os desafios

[6] Podemos assim associar esse momento de crise à exacerbação do ambiente competitivo que caracterizou o momento eclético do século XIX e que caracteriza ainda hoje a profissão; e à correlata e gradativa diversificação de posições doutrinárias e códigos plásticos empenhados na promoção individual do arquiteto.

[7] Cabe de fato lembrar que a extinção da instituição acadêmica foi muito breve. Apenas dois anos separaram a supressão das Academias Reais em agosto de 1793, da criação, em outubro de 1795, de seu correspondente republicano, o Instituto Nacional das Ciências e das Artes. De acordo com o próprio texto da Constituição Francesa de 1795, o *Institut de France*, como é mais conhecido, tinha como objetivo "aperfeiçoar as ciências e as artes não interrompidas, a publicação das descobertas, a correspondência com as academias estrangeiras, o seguimento dos trabalhos científicos e literários que tenham por objeto a utilidade geral e a glória da República." Ele era inicialmente composto de três 'classes' das quais uma de Literatura e Belas-Artes que foi desmembrada em 1803, já sob Napoleão, com a criação de uma classe exclusivamente dedicada às Belas-Artes. Essas classes resgatariam sua antiga apelação de Academia em 1816 com Luís XVIII.

impostos pelas rápidas e radicais transformações do ambiente de agentes e processos de produção e construção daquela época.

Apesar da individualização e diversificação de posturas, é assim possível reconhecer duas atitudes principais que serviram de referência para boa parte dos conflitos doutrinários característicos do momento eclético. Michel Denès^[8] destaca um primeiro grupo de profissionais que se declarava favorável à criação de um corpo de 'arquitetos-engenheiros' cuja formação seria controlada pelo governo e fundamentada por um ensino de cunho estritamente científico. Enquanto seus opositores, formados pelos 'arquitetos-artistas' liberais membros, em sua maioria, da antiga academia, defendiam a organização da profissão por uma instituição autogerida cujo aprendizado estaria associado ao dos demais artistas, pintores e escultores.

Hanno-Walter Kruft^[9] atenta, nesse sentido, para o surgimento, no início do século XIX, de uma 'postura protofuncionalista' adotada por arquitetos confrontados à crescente demanda de projetos pela burguesia emergente preocupada com a relação custo-benefício de suas moradias urbanas. Ele cita o caso de Louis Ambroise Dubut que publica seu famoso *Architecture Civile*^[10]. Nesse importante tratado, Dubut defende, de forma oportuna para a época, princípios mais congruentes com os interesses dessa nova clientela do arquiteto como a 'disposição', a 'salubridade' e a 'economia', afirmando ser a decoração externa do edifício dependente da organização de sua planta e dos materiais utilizados.

Houve ainda os personagens mobilizados pelas principais instituições de ensino envolvidas com a formação dos profissionais da construção. Dentre eles, destacaram-se Jean-Baptiste Rondelet, cofundador, em 1794, da famosa *Ecole Polytechnique*^[11] e, sobretudo, Jean-Nicolas-Louis Durand que também adotou os princípios da disposição (*disposition*), da conveniência (*convenance*) e da

[8] Michel Denès, op. cit.

[9] Hanno-Walter Kruft. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994, capítulo 21 'Nineteenth-century France and the Ecole des Beaux-Arts', p. 272.

[10] Louis Ambroise Dubut. *Architecture Civile. Maisons de Ville et de Campagne en Toutes Formes et de Tous Genres*. Paris : J.M. Eberhart, 1803.

[11] Criada com o objetivo de suprir as necessidades do debilitado quadro de funcionários públicos de nível técnico na França revolucionária, a Escola Politécnica dispensava e dispensa até hoje uma formação científica apoiada na matemática, na física e na química como etapa preparatória ao ingresso nas escolas especiais do serviço público francês (*Grandes Ecoles*) como a Escola das Minas (*Ecole des Mines*) ou ainda a de Pontes e Estradas (*Ponts et Chaussées*).

economia (*économie*). Esses princípios básicos remetiam respectivamente a uma reformulação do conceito setecentista de distribuição^[12], aos valores de solidez, salubridade e comodidade associados à arquitetura republicana, urbana e anti-aristocrática e, por fim, às regras compositivas da simetria, da regularidade e da simplicidade que garantiam um processo racional de concepção da forma arquitetônica. As publicações de Durand eram destinadas aos alunos engenheiros da Politécnica. Seu *Recueil* de 1800 apresenta-se como um verdadeiro atlas tipológico. Edifícios de todos os tempos (estilos) e países são representados de forma esquemática, com a mesma escala gráfica, para serem ‘consumidos’ como ilustrações de composições abstratas, desprovidas de qualquer referência aos seus contextos de origem.^[13] Em suas ‘lições’ publicadas em 1802^[14], Durand persegue esse processo de abstração radical liberando as ordens clássicas do antigo sistema de proporções derivadas do corpo humano, transformando-as em simples componentes padronizados da grelha modular usada como meio gráfico de concepção formal e espacial de uma arquitetura privada de ornamentos. A pré-fabricação do edifício e sua reprodução em larga escala assim facilitadas foram contemporâneas da criação, em 1795, do sistema métrico universal que por sua vez corroborou com a abstração e a racionalização do processo de concepção e produção da arquitetura.

Essa postura tecnicista iria, no entanto, enfrentar uma mudança decisiva na atitude de Napoleão que, tornando-se imperador, teve preferência por um ‘estilo de prestígio’ e não mais pela ‘arquitetura de concepção engenharista’ que ele havia inicialmente favorecido com a criação da Escola Politécnica. Ele passou então a valorizar o trabalho de ateliês independentes chefiados por arquitetos

[12] Enquanto os pensadores presentes no debate teórico francês do século XVIII buscavam conciliar os princípios de ornamentação das fachadas com a evolução das necessidades de distribuição interna provocada pela importância crescente dos valores de intimidade e conforto – transpondo para o interior dos edifícios as grandes noções que regiam a decoração externa como a simetria e a proporção –, Durand concebia, ao contrário, uma composição externa desprovida de ornamentos e exclusivamente comandada pela operação distributiva do espaço interno, inaugurando aí uma abordagem de cunho nitidamente funcionalista da arquitetura na qual ‘a forma segue a função’.

[13] Jean-Nicolas-Louis Durand. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. Paris: Gillé fils, 1800. Apesar de ter sido destinado aos estudantes engenheiros, o *Recueil* de Durand teve nítida influência na formação do pensamento eclético do século XIX e na afirmação de uma teoria desvinculada do código neoclássico, no sentido em que ele expande o universo de referências da arquitetura, contribuindo, por exemplo, para a reabilitação do românico e do gótico.

[14] Id., *Précis des Leçons d'Architecture données à l'Ecole Polytechnique. Premier volume*. Paris: Bernard / L'Auteur, An XI (1802).

que permaneciam fiéis aos ideais academicistas da arquitetura enquanto arte, dentre os quais se destacaram os nomes de Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine. O grande sucesso alcançado pela dupla Percier e Fontaine deveu-se principalmente ao fato de procurarem articular, por um *rapport intime* (relação íntima), a estrutura construtiva do edifício e sua decoração. Essa conciliação entre arte e técnica e a defesa dos valores de utilidade e comodidade preservou-os de certa forma do conflito instaurado entre arquitetos-engenheiros e arquitetos-artistas e inaugurou um modo eclético de pensar. Para Percier e Fontaine, a arquitetura devia alcançar os “maiores efeitos com os meios mais simples” e assim conjugar a preocupação relativa à expressão formal e visual – característica da tradição academicista e utilizada em prol de uma inserção da arquitetura no campo das artes – com os avanços da tecnologia construtiva e os novos critérios de eficiência econômica da sociedade industrial.

Essa conjunção entre arte e técnica, que constituiu o fundamento teórico do ecletismo francês do século XIX, foi o modo pelo qual os arquitetos legitimaram sua competência profissional diante do grande entusiasmo tecnicista que tinha então como tendência dominante a valorização da técnica em detrimento da arte.

Os fundamentos do ensino: confrontação e composição

A criação, por Napoleão, de uma instituição destinada à formação dos arquitetos juntamente com a dos demais artistas foi nesse sentido decisiva. Das cinzas das antigas Academias Reais extintas dez anos antes, nasceu, assim, em 1803, a Escola Imperial de Belas-Artes. Instituída como ‘braço educacional’ da 4ª Classe do Institut de France, a *Ecole des Beaux-Arts* iria inicialmente existir através de um ensino realizado por arquitetos de prestígio, que orientavam os alunos em seus domicílios numa competição pelo *Grand Prix de Rome*.^[15]

[15] Instituído em 1663 e constituindo, portanto, um legado das academias reais, o ‘Prêmio de Roma’ era uma recompensa sob a forma de uma bolsa de estudos de 3 anos (inicialmente 4) na Academia de França em Roma, oferecida anualmente aos melhores estudantes de arquitetura como também de pintura, escultura e, a partir de 1803, de música. Trata-se de uma verdadeira instituição que perdurou

A partir de 1819, eles reuniram-se em verdadeiros ateliês formando a *Ecole* que conquistava então sua autonomia em relação à tutela ministerial e à Academia. Os ateliês passaram a confrontar-se aos mesmos projetos cujo programa era fornecido pelo professor da cadeira de teoria. A rivalidade entre chefes de ateliê, que eram rivalidades de doutrina mas também de interesse profissional, expressavam-se principalmente durante a fase do julgamento conduzido a sete chaves e soberanamente por um júri formado por esses mesmos mestres.

Com a referência clássica deixando de ser soberana como na antiga academia real, cabia a esse júri responder ‘provisoriamente’ à questão do ‘gosto’ em arquitetura através da escolha dos melhores trabalhos. Essa é a origem da chamada “pedagogia da confrontação”^[16] na qual o ensino da construção, da história e do projeto era abordado no âmbito da competição e não da simples comunicação de conhecimentos. Tratava-se, segundo Epron, de uma verdadeira “escola de guerra” cuja pedagogia apoiava-se em exercícios de simulação do ambiente de competição profissional. Os trabalhos eram assim confrontados aos comentários da crítica especializada e submetidos ao julgamento público, servindo também de base para a discussão, em cada caso e situação, dos critérios de validade e qualidade para a arquitetura.

A ausência de critérios fixos para se julgar os projetos transformou a relação com a história em verdadeiro recurso do julgamento comparativo realizado com o apoio de exemplos de edifícios existentes cujo efeito podia ser apreciado e debatido. A referência histórica deixava assim de ser paradigma para tornar-se suporte de uma discussão.

Daí a necessidade de se reescrever a história da arquitetura que de simples relato da evolução de seus princípios e de suas aplicações através do tempo passaria a incorporar o estudo das circunstâncias sociais e econômicas de sua produção, considerando as mudanças que a afetaram como respostas às diferentes

por mais de 300 anos, tendo somente sido extinta em 1968. A criação de uma academia em Roma e a importância conferida ao prêmio são provas da forte influência exercida pela referência clássica na formação da cultura artística francesa. Essa matriz cultural ajuda a explicar a grande identificação dos arquitetos da *Ecole* com a arquitetura de origem greco-romana e sua incorporação e difusão pelo que passou a ser conhecido, já no final do século XIX, como o ‘Estilo Beaux-Arts’.

[16] Epron, op. cit.

questões impostas pela sociedade.^[17] Essa nova maneira, menos dogmática do que na antiga Academia, de tratar a história e seu ensino iria introduzir e alimentar uma controvérsia permanente sobre as doutrinas e a legitimidade das obras que deveriam servir de exemplo, levantando uma série interminável de questões sobre o estilo, suas origens, manifestações e evoluções.

Diante desse intenso debate e da ampliação, sem precedentes, do acervo de referências para se projetar e se julgar a arquitetura – a *Encyclopédie de l'architecture et de la construction*, publicada em 1893 por Paul Planat, continha nada menos do que quatro mil páginas e seis mil desenhos – o ensino de história passaria a ser deliberadamente orientado por uma perspectiva prática guiada pelo projeto, voltando-se para a identificação dos sistemas de construção, funcionamento, estilo etc.^[18] Imbuído assim de um objetivo decididamente arquitetônico e não mais meramente arqueológico, o ensino de história associou-se ao ensino de projeto através dos exercícios de análise desenvolvidos em ateliê. Esses exercícios visavam decompor e compreender as referências históricas transformando-as em referências projetuais verdadeiramente operantes através da elaboração de tipologias alimentadas pelo desenho de subconjuntos funcionais, pela comparação na mesma escala das obras exemplares e pela classificação destas por tipo de solução. A apresentação pela história dos edifícios, que era preciso conhecer através de um recorte útil ao projeto, enfatizava os elementos construtivos, funcionais e programáticos e satisfazia assim às necessidades do ensino naquele momento eclético pois permitia que outras referências fossem acrescentadas ao acervo.

Essa análise orientada pelo projeto foi desenvolvida por Julien Guadet em suas aulas de teoria da arquitetura na Beaux-Arts, tendo sido registrada pela publicação, já na virada do século, de seu livro *Eléments et théorie de l'architecture*. Guadet sublinha o sentido prático do conteúdo tangível que seu 'caderno didático' pretendia transmitir. O conhecimento dos 'elementos' (*éléments*) tinha por objetivo, segundo o autor, preparar o aluno ao difícil e

[17] Esse deslocamento da teoria da arquitetura em direção da história coincide com a atitude geral adotada pelos filósofos e sábios de todas as disciplinas naquele início de século.

[18] Um exemplo disso foi o curso de De Baudot no *Trocadéro*, dividido em três partes: 1. estudo dos materiais, dos aparelhos e da constituição dos edifícios; 2. restauração dos edifícios; 3. relações entre Idade Média e Renascimento.

complexo exercício da composição que lhe permitiria uma real compreensão da arquitetura, libertando-o da cópia servil de modelos celebrados, mas também o preservando da criatividade ingênua. A liberdade por ele proclamada referia-se muito mais à atitude de insubmissão aos dogmas na abordagem da história do que à rejeição desta em prol da novidade sem vínculo com o passado.

Para Guadet, o curso de teoria não deveria, no entanto, ser um obstáculo ao trabalho de composição desenvolvido no ateliê e a ele reservado^[19]. Ele distingue assim os 'elementos de arquitetura' como o muro, a porta, a arcada etc., dos 'elementos de composição' que os associam em configurações mais complexas como salas, pavilhões e fachadas e só podiam ser apreendidos através de analogias com os 'belos exemplos'. Estes serviam de ilustrações aos diferentes tipos de 'caráter' (*caractère*) que uma obra arquitetônica podia assumir sem a imposição de uma forma *a priori*. O conceito de composição pretendia assim estabelecer-se, independentemente de estilos, a partir de princípios universais como a unidade e a harmonia.^[20] E se a referência a exemplos da arquitetura de origem clássica é dominante no tratado de Guadet, ela é justificada pelo autor não como dogma ao qual se submeter servilmente mas enquanto princípio consensual que é preciso conhecer para poder se libertar e alcançar assim uma liberdade sem ingenuidade.

Da teoria ao 'estilo': legitimidade das referências e legitimação profissional

Na *Ecole*, a competição entre alunos pelo reconhecimento do valor de seus trabalhos refletia-se na concorrência entre os próprios ateliês com nítidas repercussões para a imagem profissional não só de seus chefes, cujo prestígio

[19] Guadet refere-se longamente a esse já evocado 'ensino amigável' da composição arquitetônica no ateliê que associa o aluno ao mestre conselheiro e confidente de sua escolha com o qual "é preciso o contato direto..., a colaboração quotidiana, a contaminação recíproca e pessoal ... [que] escapa a qualquer regra que não seja confiança, respeito e amizade" (Julien Guadet. *Éléments et théorie d'architecture. Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 6e éd, 1929, Préface, p 12).

[20] O projeto devia se apresentar como um todo coerente e não como uma colagem de elementos heteróclitos associados em função das circunstâncias ou de interesses divergentes que ninguém teria arbitrado.

dependia do número de trabalhos premiados por eles orientados, mas também de seus ex-alunos que seriam sempre, em suas respectivas vidas profissionais, 'alunos de', marcados por uma determinada 'maneira' (*manière*) de se fazer arquitetura. Os trabalhos assim desenvolvidos envolviam e comprometiam o mestre e seu ateliê enquanto forma social livremente escolhida pelos alunos.^[21] O envolvimento do mestre ou *patron* com seus discípulos fazia com que ele fosse venerado como conselheiro e profissional mais experiente, assumindo sempre uma posição externa e distanciada em relação à escola. Um ambiente de segredo profissional cercava o trabalho no ateliê e o envolvia de mistério. A queima dos rascunhos e outros estudos intermediários nos chamados 'incêndios' tinha por objetivo apagar as hesitações e as fontes utilizadas. Tais práticas evocam uma educação do segredo, uma afirmação da escuridão da origem de toda criação própria a esses grupos arcaicos e corporações cuja defesa apoia-se no segredo guardado em comum. Elas estiveram e ainda estão hoje vinculadas a uma representação tradicional do trabalho de criação do arquiteto, contrariando sua integração ao ensino explícito de tradição universitária.

Os argumentos dos arquitetos e sua atividade pedagógica serviam assim, sobretudo, às suas estratégias para construir. A discussão dos projetos ou os debates de doutrina que animaram o conflito entre arquitetos 'góticos' e 'clássicos' podem ser considerados como tentativas de elaborar uma imagem profissional sedutora para seus eventuais clientes. Principal instância de representação e legitimação da arquitetura na época, a *Ecole* assumiria assim o papel de arena dos debates de doutrina. As contradições entre a visibilidade das competências e a instabilidade de seu debate doutrinal num ambiente de intensa competição profissional marcado, inclusive, pela questão da criação e representação da profissão, implicaria entretanto na necessidade, para os arquitetos, de um posicionamento mais claro e perene em relação aos demais profissionais da construção.^[22]

[21] Cabe lembrar que os ateliês podiam ser criados por iniciativa de um grupo de alunos que convidavam um arquiteto para chefiá-lo.

[22] Essa então premente necessidade de representação profissional resultou na criação da Sociedade Central dos Arquitetos Franceses (1840). O fortalecimento dos órgãos de classe iria mais tarde contribuir com o esvaziamento do debate doutrinal no âmbito da Escola que deixaria de ser a principal meio de legitimação profissional.

À medida que ela adquiria autonomia em relação ao controle antes exercido pelo Estado, a posição oficial da *Ecole* nesse debate doutrinal ganhava importância estratégica para os profissionais. A influência exercida por ela sobre a profissão era ainda fortalecida pelo sistema de atribuição do *Prix de Rome* que ela comandava e que lhe permitia controlar a reputação dos arquitetos.^[23]

O classicismo de tradição academicista foi fervorosamente defendido por seu diretor e secretário permanente da Academia de 1816 a 1839, mas também encarregado da escolha dos temas e da atribuição dos prêmios para o *Prix de Rome*, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. No entanto, sua posição classicista sofreria sucessivas críticas por parte de arquitetos interessados em ver reconhecidos seus argumentos.

Essas críticas foram impulsionadas pelo desenvolvimento do romantismo francês durante a Restauração (1814-1830) e a Monarquia de Julho (1830-1848), em reação ao racionalismo filosófico e à regularidade clássica tida como demasiadamente rígida. Entediada pelo período de pacificação que se instaurou com o fim do império napoleônico, a sociedade francesa mostrou-se então mais disposta a valorizar o indivíduo, suas emoções e iniciativas pessoais do que submeter-se às leis sociais ditadas pela razão abstrata e pela imitação da Antiguidade. Na *Beaux-Arts*, o debate sobre a policromia dos templos gregos sacudia as bases da autoridade classicista. Ele vinha sendo alimentado pelos estudos arqueológicos de F.-C. Gau, J.I. Hittorff e K.L.W von Zanth e fortalecido pela divulgação das aquarelas dos templos gregos de Paestum feitas por Henri Labrousse, um brilhante ex-aluno premiado com o *Grand Prix de Rome* em 1824. O que havia sido declarado como ato revolucionário pela direção da *Ecole* era a tal ponto afinado com os ideais da época que fez com que Labrousse fosse aclamado como herói romântico pelos estudantes que o convidaram a abrir um ateliê.^[24]

Apesar de vívido e diferentemente do que ocorrera com as demais artes, esse conflito de ideias teve uma expressão relativamente contida na arquitetura,

[23] Michel Denès lembra que já em 1840 alguns ateliês dissidentes eram privados de 'recompensas nacionais' e que, nos vinte anos seguintes, os clássicos recusariam qualquer presença dos 'góticos'.

[24] Na França, o romantismo arquitetônico expressou-se também através das obras de Félix Duban, Joseph-Louis Duc e Léon Vaudoyer, todos agraciados com o *Grand Prix de Rome* na mesma época que Labrousse com quem conviveram em sua estadia na Villa Médicis. Eles formavam o que se chamou de 'gang dos quatro'.

sendo esta muitas vezes associada ao credo racionalista. Em sua cuidadosa análise do projeto da Biblioteca Sainte Geneviève elaborado por Labrouste, Martin Bressani e Marc Grignon^[25] revelam a sutil referência aos ideais românticos estrategicamente ofuscada por uma retórica construtiva socialmente mais bem acolhida como justificativa das derrogações ao código clássico.^[26] De fato, a grande interferência do mercado profissional condicionava fortemente o que se produzia como arquitetura, obrigando os arquitetos a se manterem próximos da referência clássica dominante naquela época, negociando aqui e ali, em seus projetos, as evoluções possíveis e aceitáveis pela clientela.

Fragilizada por esse intenso processo contestatório, a própria referência à arquitetura greco-romana teve que encontrar um discurso capaz de atualizá-la e compatibilizá-la com os novos ideais. Quatremère de Quincy esforçou-se nesse sentido, dedicando uma de suas obras escritas à definição do conceito de 'imitação' tornando assim menos superficial e ingênua a reutilização dos recursos formais daquela antiga arquitetura.^[27] Esse esforço torna-se notório em sua célebre distinção entre 'tipo' e 'modelo' na qual ele contrapõe respectivamente o vago e o preciso, queixando-se da "visão curta e do espírito obtuso" de seus adversários que, segundo ele, só entendiam na imitação o que era positivo e submetido à condição obrigatória de modelo imperativo.^[28]

A fragilização da referência clássica estava também relacionada com o desenvolvimento da ideia de 'conservação' dos monumentos franceses que haviam sido alvos do vandalismo revolucionário. Em 1790, o Estado criava assim uma comissão especialmente encarregada de inventariar e conservar o ameaçado patrimônio nacional.^[29] A falta de condições para o desempenho

[25] Martin Bressani e Marc Grignon. Henri Labrouste and the lure of the real, *Art History*, vol. 28, n. 5, nov. 2005, pp. 712-751.

[26] Neil Levine. The Book and the Building. Em: Middleton, Robin (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982, p. 138-173.

[27] Antoine Quatremère de Quincy. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris: Treuttel et Wurtz, 1823.

[28] Id., *Dictionnaire d'architecture. Encyclopédie méthodique*. Paris: éd. Panckoucke, 3^a vol., 1825, artigo 'type'.

[29] Os bens confiscados pela revolução foram armazenados no Convento dos Petits-Augustins, transformado em 1795 no Museu dos Monumentos Franceses e que mais tarde faria parte da própria Escola de Belas-Artes. Esse 'depósito', intensamente frequentado por artistas da época, muito contribuiu para o desenvolvimento do gosto pela Idade Média na França do século XIX.

de tais funções foi uma dificuldade inicial que logo se transformou em álibi para uma série de manifestações em defesa da valorização desse patrimônio arquitetônico, que era, em grande parte, de origem medieval. Autores tão diversos quanto François-René de Chateaubriand em seu *Génie du Christianisme*, de 1802; Alexandre de Laborde no importante *Monuments de la France classés chronologiquement*, publicado de 1816 a 1836; Justin Taylor e Charles Nodier através de seus *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, difundidos entre 1818 e 1878; Arcisse de Caumont no ensaio sobre a arquitetura religiosa de 1824; Victor Hugo em seu famoso *Notre-Dame de Paris*, de 1832; ou ainda Jules Michelet em sua *Histoire de France*, publicada em 1833, fazem todos a apologia da arquitetura gótica que eles consideram como legítima expressão da cultura nacional francesa, contrariamente à linguagem neoclássica de origem greco-romana.^[30]

O fortalecimento das ações de conservação do patrimônio com a instauração da Monarquia de Julho, provocou uma forte e nova demanda de mão de obra especializada. Os arquitetos locais mostravam-se incapazes de comandar, com a devida qualidade, as obras de restauração devido ao desconhecimento então reinante da arquitetura medieval. Prosper Mérimée, designado inspetor geral dos monumentos históricos em 1834, decidiu recorrer, a partir de 1840, a arquitetos parisienses estudiosos da arquitetura da Idade Média. A necessidade de integração desses conhecimentos na formação do arquiteto tornava-se portanto cada vez mais premente.

Com o passar dos anos e as mudanças de regime político na França, a autonomia administrativa da *Ecole* ia assim sendo contestada e, através dela, a hegemonia do código clássico. A reforma do ensino, impetrada em 1863 por ordem de Napoleão III, teve como objetivo dar mais direito de expressão aos críticos que se opunham ao que era então ressentido como a ditadura da Academia e da *Ecole* em matéria de doutrina. A crítica apontava lacunas no ensino

[30] *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo é um verdadeiro manifesto a favor da conservação dos monumentos antigos como se pode ler em seu prefácio: "esperando os novos monumentos, conservemos os monumentos antigos. Inspiremos, se for possível, à nação o amor pela arquitetura nacional. É este, o autor o declara, um dos objetivos principais deste livro; é este um dos objetivos principais de sua vida". Tradução livre de: "...en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre ; c'est là un des buts principaux de sa vie".

e alegava o despreparo dos arquitetos para o exercício de sua profissão. Dentre eles, destacava-se a figura de Eugène Viollet-le-Duc através da publicação, naquela mesma época, de seus *Entretiens sur l'architecture*.^[31]

A história da arquitetura escrita por Viollet-le-Duc distinguiu-se, nesse sentido, do trabalho de um historiador, correspondendo mais a uma visão do século XIX, marcada pela necessidade de construção de um discurso coerente capaz de rivalizar com a referência clássica. Sua atuação no campo da restauração do patrimônio medieval revela assim uma tendência para 'reinventar' o passado a fim de torná-lo mais 'atraente' aos olhos da sociedade de seu tempo. Segundo ele, "restaurar um edifício, não significa conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido"^[32].

Reinventar e dar coerência a esse passado gótico até então repudiado por uma cultura dominada pela referência clássica significava sobretudo 'teorizá-lo'. Em seu *Dictionnaire Raisonné*, Viollet-le-Duc designa a catedral gótica como a primeira e maior manifestação do espírito moderno na arquitetura que, segundo ele, remetia à aplicação de um processo construtivo racional. As leis que governam o uso dos materiais são para ele princípios constantes da arquitetura que ele distingue dos princípios variáveis relativos aos fatores históricos e sociais. A referência às máquinas de sua época – as quais ele toma como exemplos de formas resultantes de processos racionais de produção – anunciava um pensamento que seria desenvolvido, já no século XX, pelo futurismo ou ainda, e, sobretudo, por Le Corbusier. Assim, apesar de suas teorias inaugurarem uma perspectiva que permitisse ultrapassar os fundamentos do ecletismo, Viollet-le-Duc conservava paradoxalmente a referência medieval em suas obras, condicionando sua arquitetura à conjunção do racional com o nacional.

[31] Viollet-le-Duc já convivia com Mérimée através dos salões que seu pai organizava. Provavelmente influenciado pela amizade com o futuro inspetor que viria a lhe encomendar uma série de importantes obras de restauração, ele recusou-se, em 1830, a ingressar na Escola de Belas-Artes, preferindo se formar nos ateliês de Jean Huvé e de Achille Leclère assim como através de suas viagens pela França e pela Itália, realizadas entre 1831 e 1837.

[32] Eugène Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris: V. e A. Morel, 1875, vol. 8, 'Restauration'.

Foi essa estreita relação, veiculada pela referência à arquitetura gótica e patrocinada pelo Estado francês disposto a promover a conservação do patrimônio nacional e ao mesmo tempo combater a autonomia da *Ecole*, que o permitiu ocupar a concorrida cadeira do ensino de teoria na Beaux-Arts.

A reforma do ensino impetrada nesse sentido pelo governo teve, no entanto, vida curta. Diante da atitude de Viollet-le-Duc que rapidamente retira-se do ensino e, sobretudo, diante das vozes de resistência à ingerência do governo no campo da arte que alegavam o risco de se produzir uma 'arte oficial', a reforma de 1863 seria praticamente revogada pelos decretos de 1871 e 1874, com exceção dos ateliês 'oficiais' que seriam mantidos até a total desvinculação do ensino de arquitetura em relação à Beaux-Arts, já no final da década de 1960. Nesses ateliês, constantemente combatidos, o professor passava a ser designado pelo governo em vez de ser escolhido pelos alunos.

Os arquitetos mestres da *Ecole* a transformaram assim, progressivamente, no bastião institucional de um determinado código plástico classicisante por eles privilegiado e praticado. Esse código foi difundido mundialmente como 'estilo Beaux-Arts'. Esvaziado dos debates de doutrina que o haviam formado e caracterizado, o ensino de arquitetura passava então a ser comandado por um 'método prático de composição' cada vez mais autônomo. O famoso método da Beaux-Arts era baseado na adoção de um partido inicial (*parti*) instruído por receitas compositivas previamente catalogadas (*formules*). As fases que se seguiam, relativas ao estudo (*esquisse*) e ao desenho de apresentação final dos projetos (*rendu*), utilizavam técnicas cada vez mais aperfeiçoadas e sistematizadas. Essas técnicas foram em boa parte responsáveis pela grande reputação internacional da escola numa época de apogeu cultural da França, que exportava assim sua marca estilística. Nesse sentido, há, no entanto, que se reconhecer sua enorme influência como referência não só estilística mas também pedagógica para os cursos de arquitetura nos mais diversos países e, que, apesar das reformas de ensino e da adoção de novos paradigmas, continuam, ainda hoje, marcados por algum aspecto do famoso método.^[33]

[33] A questão da influência internacional da *Beaux-Arts* é especificamente tratada na publicação coletiva *The Architecture of the École des Beaux-arts*, organizada por Arthur Drexler em 1977, a partir da exposição realizada no MOMA de Nova York em 1975, época em que os norte-americanos consolidavam a crítica ao modernismo e voltavam-se novamente para o que lhe havia precedido.

Conclusão

Este curto texto, que deixa ainda na penumbra uma série de fatos e ideias sobre o assunto que se pretendeu tratar, buscou valorizar e de certa forma reabilitar para um público com difícil acesso às fontes de língua estrangeira, a intrincada história de um momento, que apesar de distante no tempo e no espaço, foi tão importante para a consolidação da formação e da profissão do arquiteto.

Diretamente influenciados pelas tradições e instituições da arquitetura francesa, estivemos, no entanto, 'afastados' da agitação cultural que caracterizou aquele período, consumindo muitas vezes superficialmente as tendências dominantes que de lá eram difundidas sob a forma de 'receitas' a serem aplicadas. Nossa perspectiva periférica gerou assim imagens aplainadas (*aplâties*) e estáticas (*figées*) que simplificam e empobrecem ainda hoje a percepção do cenário extremamente dinâmico feito de inúmeros planos e personagens em movimento que se pretendeu aqui reanimar.

Além da contribuição com um melhor entendimento dessa história, seu conhecimento nos incita claramente a uma analogia com a nossa realidade presente. Desprovidos do amparo governamental que outrora patrocinava a nossa grande arquitetura moderna, não poderíamos hoje, enquanto arquitetos, retirar dessa incursão na história dos nossos antepassados franceses, referências para melhor compreender e quiçá transformar a nossa realidade?

A esmagadora maioria da produção arquitetônica nacional, alicerçada no argumento da viabilidade econômica utilizado como meio de acesso à contratação de projetos, poderia assim, por exemplo, inspirar-se da tentativa de conciliação entre arte e técnica no sentido da relação íntima entre o maior efeito e o menor recurso, defendida pelos arquitetos ecléticos do século XIX. Isso significaria, entre outras coisas, deixar de considerar a falta de orçamento como um empecilho para se atingir qualidade na arquitetura.

O ensino praticado nas quase duas centenas de cursos de arquitetura habilitados no país ganharia muito, quanto a ele, com o desenvolvimento de uma estratégia pedagógica que lhe permitisse escapar da dicotomia entre assumir-se como um mero treinamento de inserção de profissionais acríticos no mercado e continuar corroborando a prática de uma liberdade ingênua fomentada pela referência não menos ingênua à genialidade criativa da 'arquitetura de espanto' proclamada pelo nosso respeitado e homenageado mestre centenário.

Quando veremos enfim instaurada em nossas escolas a perspectiva prática, guiada pelo projeto, no ensino de construção? E no de história? Os arquitetos do século XIX situaram-se na história para definir seu lugar na atualidade. A história formava assim o quadro de trabalho do arquiteto e não seu objeto. Naqueles tempos de crise de referências, os ecléticos, como dissemos, fabricaram uma 'história estratégica', buscando uma compreensão da arquitetura que fosse capaz de libertar o arquiteto da cópia servil de modelos celebrados mas que também o preservasse da criatividade ingênua.

Hoje, como no século XIX, já não é possível, para os arquitetos, justificar sua autoridade referindo-se a modelos ou a regras da arquitetura, à sua teoria ou a qualquer princípio de 'gosto'. Estamos, como naquele tempo, confrontados à necessidade de argumentar nossos projetos construtiva e funcionalmente, o que não implica nos limitarmos a isso se quisermos resgatar nossa capacidade de participar, como no passado, da elaboração de um verdadeiro projeto político e social para a nossa sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRESSANI, Martin & GRIGNON, Marc.** Henri Labrouste and the lure of the real, *Art History*, vol. 28, n. 5, nov. 2005, p 712-751.
- CHOAY, Françoise.** *A regra e o modelo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- DENES, Michel.** *Le Fantôme des Beaux-Arts*. Paris: Editions de La Villette, 1999.
- DREXLER, Arthur (ed.).** *The Architecture of the École des Beaux-arts*. Nova York: Museum of Modern Art, 1977.
- EPRON, Jean-Pierre.** *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Editions Norma, IFA (Institut Français d'Architecture), 1997.
- QUADET, Julien.** *Éléments et théorie d'architecture. Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 6e édition, 1929.
- KRUFT, Hanno-Walter.** *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994, capítulo 21 'Nineteenth-century France and the Ecole des Beaux-Arts', p 272.
- LEVINE, Neil.** The Book and the Building. Em: Middleton, Robin (ed.). *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century Architecture*. Cambridge, Mass.: 1982, p 138-73.
- PUPPI, Marcelo.** *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas: Pontes Editores / CPHA-ICCH, 1998.
- QUINCY, Antoine Quatremere de.** *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris: Treuttel et Wurtz, 1823.
- _____. *Dictionnaire d'architecture. Encyclopédie méthodique*. Paris: éd. Panckoucke, 3^e vol., 1825, artigo 'type'.
- VIOUET-LE-DUC, Eugène.** *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris: V. e A. Morel, 1875, vol. 8, 'Restauration'.