

ECLETISMO NA ARQUITETURA BRASILEIRA

ORGANIZAÇÃO
ANNATERESA FABRIS

CARLOS LEMOS · LUCIANO PATETTA
GUNTHER WEIMER · JOSÉ LIBERAL DE CASTRO
GERALDO GOMES DA SILVA · JUSSARA DA SILVEIRA DERENJI
HELIANA ANGOTTI SALGUEIRO · GIOVANNA ROSSO DEL BRENNA



N.º DE CHAMADA	720.981
	863
	Data: 1987 v.:
	ed. ex: 03
Registro: 093237	

Coordenação Editorial
Carla Milano Benclowicz

Revisão
Eunice Tamashiro
Dilair F. de Aguiar

Projeto Gráfico
Lacy M. Tsukumo Andrade

Capa: Fachada principal do Teatro Municipal de São Paulo, 1984. Levantamento por fotogrametria terrestre, executado pela TerraFoto S.A. Atividades de Aerolevantamento, em convênio com o Departamento do Patrimônio Histórico, da Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura do Município de São Paulo.

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ecletismo na Arquitetura Brasileira / organização Annateresa Fabris. — São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo: 1987.

148 ISBN 85-213-0473-0

1. Arquitetura — História 2. Arquitetura moderna — Século 19 — Brasil 3. Arquitetura moderna — Século 20 — Brasil 4. Ecletismo em arquitetura 5. Ecletismo em arquitetura — Brasil I. Fabris, Annateresa.

87-0518

CDD-720.981
-720.9
-724

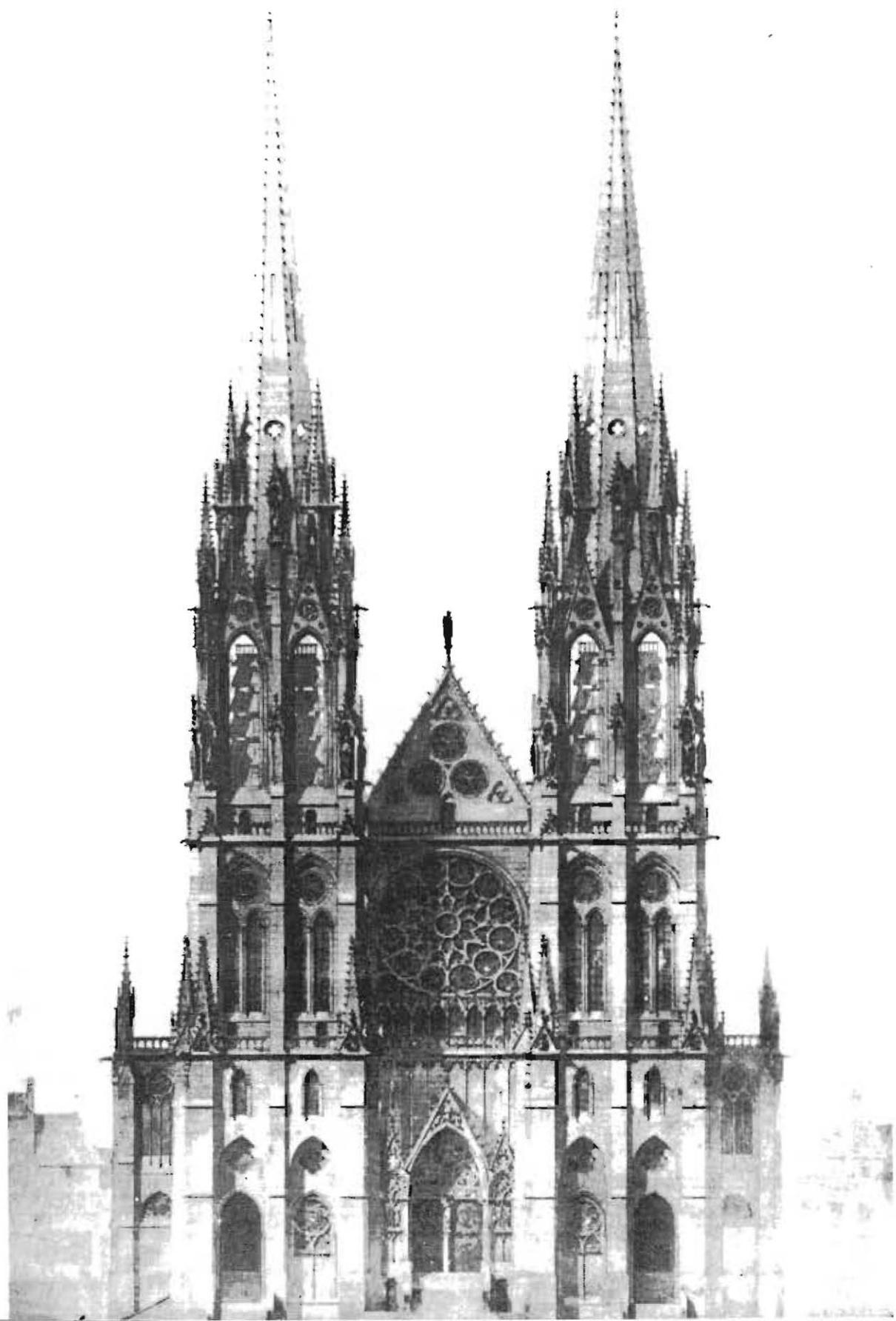
Índices para catálogo sistemático.

1. Arquitetura : História 720.9
2. Brasil : Ecletismo : Arquitetura : Século 19 720.981
3. Brasil : Ecletismo : Arquitetura : Século 20 720.981
4. Ecletismo : Arquitetura moderna 724
5. Século 19 : Ecletismo : Arquitetura : Brasil 720.981
6. Século 20 : Ecletismo : Arquitetura : Brasil 720.981

SUMÁRIO

- 7 Apresentação**
Annateresa Fabris
- 8 Considerações sobre o Ecletismo na Europa**
Luciano Patetta
- 28 Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)**
Giovanna Rosso Del Brenna
- 68 Ecletismo em São Paulo**
Carlos Lemos
- 104 O Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930**
Heliana Angotti Salgueiro
- 146 Arquitetura eclética no Pará**
No período correspondente ao ciclo econômico da borracha: 1870-1912
Jussara da Silveira Derenji
- 176 Arquitetura eclética em Pernambuco**
Geraldo Gomes da Silva
- 208 Arquitetura eclética no Ceará**
José Liberal de Castro
- 256 A fase historicista da arquitetura no Rio Grande do Sul**
Günther Weimer
- 280 O Ecletismo à luz do modernismo**
Annateresa Fabris

XIX
XX
→



CONSIDERAÇÕES SOBRE O ECLETISMO NA EUROPA

LUCIANO PATETTA

(Milão, 1935)

Arquiteto e professor de História da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Politécnica de Milão. Organizou a mostra de arquitetura na Bienal de Veneza em 1976, do Neoclassicismo (Milão) em 1978 e sobre Longhi (Roma) em 1980.

Escreveu numerosos ensaios, publicados na Itália, Espanha e Argentina, sobre arquitetura do século XIX e do entre guerras.

Considerações sobre o Ecletismo na Europa

A queda progressiva dos preconceitos críticos levou a historiografia arquitetônica a reavaliar, no final do século passado, o Barroco e, no atual, o Neoclassicismo (sobre o qual pesavam ainda a censura da crítica romântica e idealista), o *Art nouveau* e o Ecletismo (considerados pelo Movimento Moderno “inimigos” a serem derrotados). Reconstituir, com objetividade, os fatos e aprofundar os aspectos problemáticos do Neoclassicismo e do Ecletismo foi tarefa dos últimos decênios; primeiramente, através de uma reavaliação crítica geral (quase um “reparo” obrigatório), depois através de pesquisas específicas sobre diferentes regiões e países, sobre aspectos determinados e arquitetados, individualmente. Dois fatos — pelo menos na Europa — estimularam estes estudos e interesses renovados: por um lado, a ampliação do problema da proteção e restauração do patrimônio histórico-monumental para as estruturas urbanas e edifícios do século XIX; por outro, a crise do urbanismo do Movimento Moderno que levou a uma revisão dos princípios desta disciplina e a uma reflexão crítica, em cujo alicerce se encontram, exatamente, a cultura e a cidade do século passado. Podemos dizer até que Neoclassicismo e Ecletismo, hoje, constituem o centro de interesses de áreas, como a universitária, por exemplo, onde as decisões operacionais e de projeto arquitetônico e urbanístico amadurecem.

Mas, se a perspectiva histórica mais ampla e a superação da *tábula rasa* tendenciosa, teorizada pelas Vanguardas e pelo Movimento Moderno, permitiram

reconsiderar com objetividade a produção arquitetônica recente, a historiografia não podia renunciar a recolocar em discussão também as velhas categorias e as velhas classificações, isto é, aquelas que consideravam o Neoclassicismo e o Ecletismo não só como experiências subseqüentes, mas, até mesmo, antitéticas. Aos poucos, porém, a adoção pela crítica de termos como *clássico* e *romântico*¹; o aprofundamento do significado da *imitação* (seja ela relativa à antigüidade greco-romana, seja à medieval); a descoberta de que havia uma dialética constante entre razões da arquitetura e razões éticas, sociais e políticas e de que existia uma única clientela — a burguesia em ascensão — nos levaram a interpretar o período que vai da metade do século XVIII até o início do nosso como um “único longo período”². Acabamos por reencontrar uma continuidade histórica que tem origem na crise da antiga tradição clássica e vitoriana (por volta de 1750) e que culmina no abandono total de qualquer referência aos estilos históricos, pretendido pela arte moderna.

Reencontrar, no seio das experiências neoclássicas e ecléticas, razões de consenso mais do que de contraposição e apagar qualquer linha nítida de demarcação entre elas foi uma contribuição crítica importante. Muitas dúvidas foram dissipadas e respostas convincentes foram dadas a estas questões:

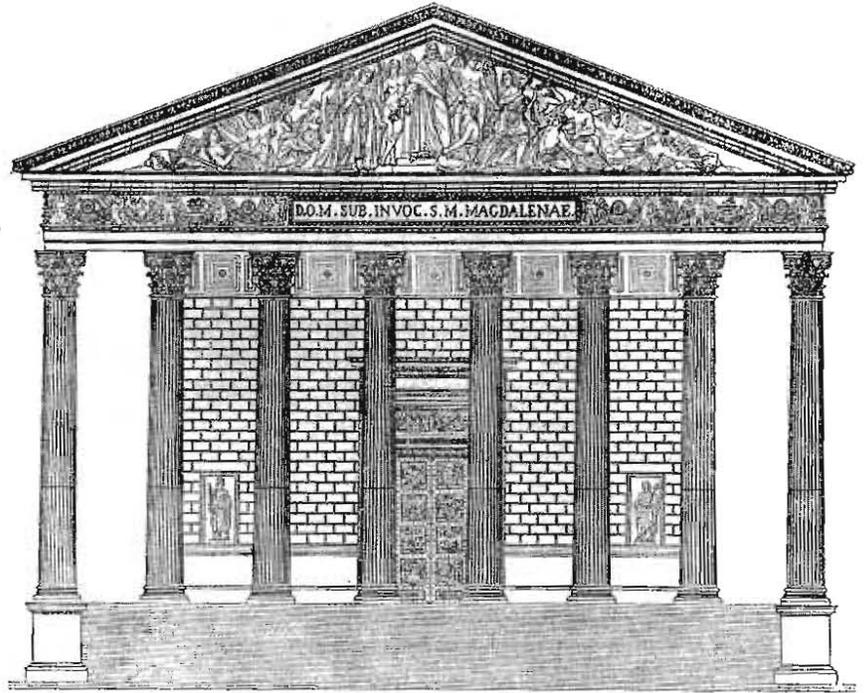
1) É realmente o Ecletismo a expressão da arte e da arquitetura que se segue ao Neoclassicismo, seria apolítico, no sentido burguês, tanto quanto o Neoclassicismo era jacobino,



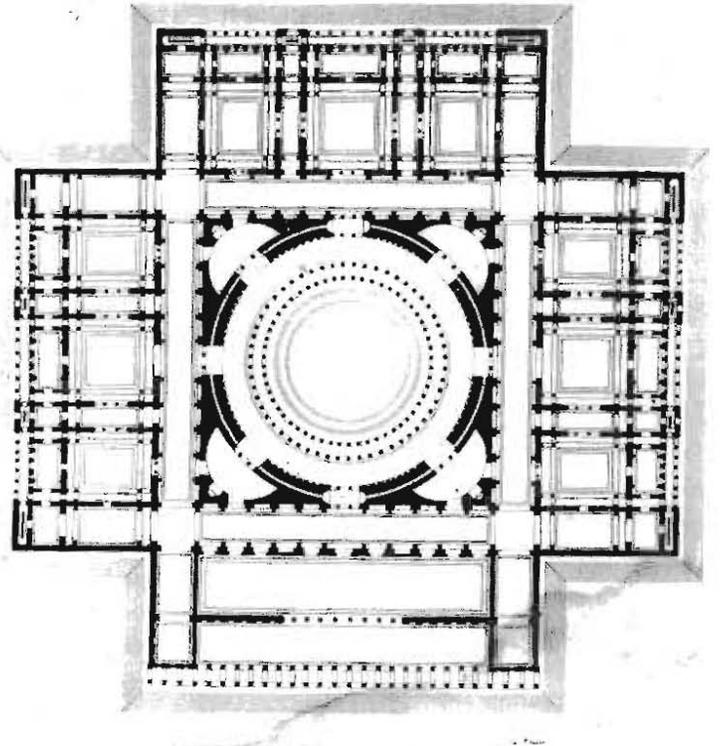
Goudoin, J. B. Lepère, Colonne Vendôme, Paris 1806.

Vignon, A Madeleine, Paris 1806.

Projeto premiado pela Academia Real, Paris 1788-1830, Liège 1842 (projeto de Ch. Percier, 1786).



2



3

democrático e renovador? A partir do momento em que caíram por terra muitas das interpretações políticas do neoclassicismo e que, inversamente, verificou-se que a burguesia da segunda metade do século XIX possuía ideais políticos precisos, a tese mostra-se excessivamente esquemática e não comporta verificações.

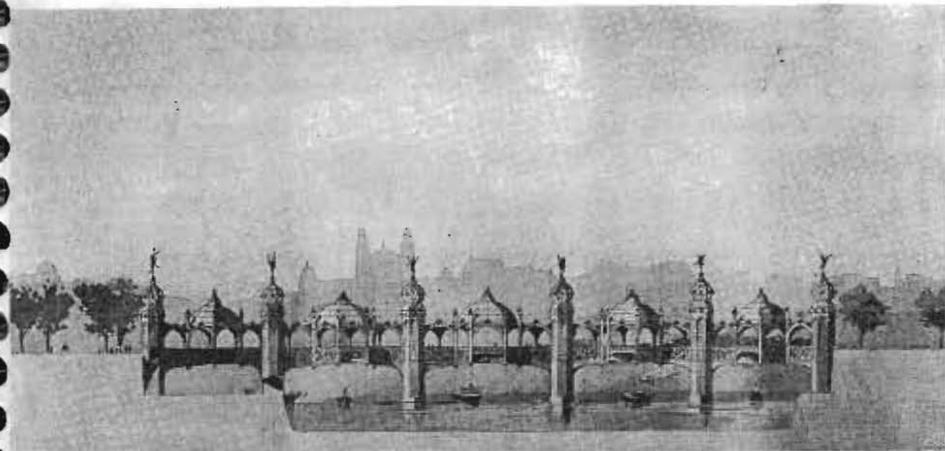
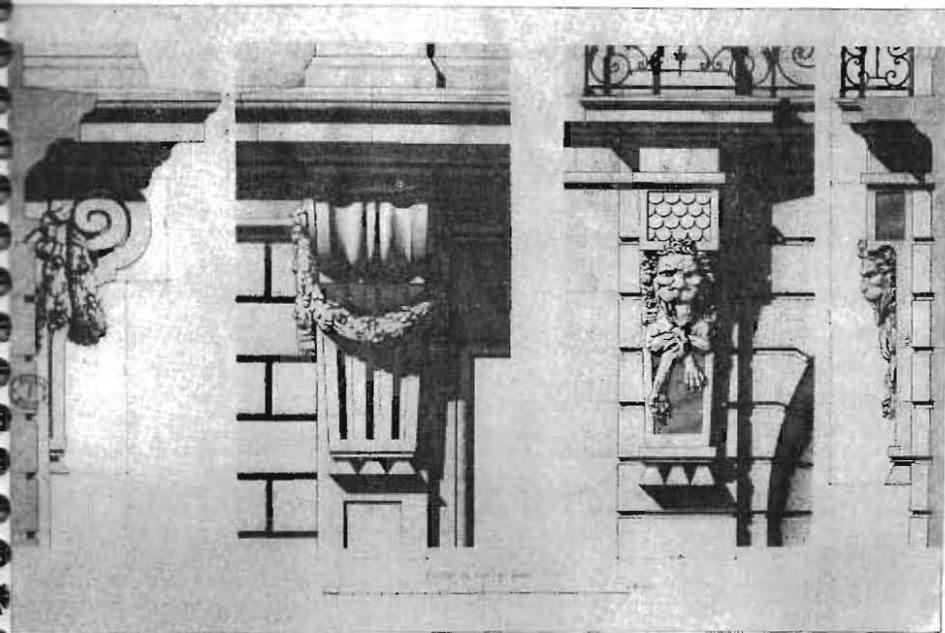
O Ecletismo é algo que se distingue dos *revivals* (e, particularmente, do neogótico, isto é, do *revival* mais engajado, tanto como ideologia religiosa quanto político-patriótica)? E, sim, se atribuirmos grande importância às premissas teóricas e aos objetivos extradisciplinares; de outra forma, as diferenças tornam-se mais brandas (e inexistem se examinarmos as fontes e os modelos adotados³).

E estes *revivals* coincidiam com a busca do assim chamado “estilo nacional” que, na Itália, se expressou através do neo-romântico ou do neo-renascentista; na França e na Inglaterra, do neogótico; na Alemanha, do *Rundbogenstil*?⁴ Pelo menos em parte, sim, principalmente se considerarmos que, entre todas as motivações ideais, as que obtiveram maior consenso foram o patriotismo e a busca das próprias raízes culturais. Há um erro, porém, concluir que esse longo período da arquitetura (mais de 150 anos!) tenha sido homogêneo e tenha tido um desenvolvimento linear; ao contrário, apresenta diferentes manifestações, e poucas outras no passado, e correntes divergentes (frequentemente contraditórias), testemunhos de uma constante inquietude intelectual, a ponto de se mostrar como um período fragmentário, mais condizente

com as pesquisas cognitivas que aceitam, exatamente, essa fragmentariedade característica e aprofundam-na. Uma série de fenômenos une, todavia, esses fragmentos de história: uma “linha contínua” percorre toda a trajetória da arquitetura burguesa, desde os anos do Iluminismo, na França, e do paladianismo inglês dos *country-gentlemen*, até os anos da Rainha Vitória, do Segundo Império francês, do colonialismo triunfante e da *Belle époque*. Pensemos na “estilização”, na simplificação dos elementos arquitetônicos do passado, operações que levaram as sutis complexidades de proporção e de composição a cair em uma redução “moderna”, que aproxima arquitetos do século XVIII, como Robert e John Adams, John Soane, Claude-Nicolas Ledoux aos arquitetos de meados do século XIX, como Henry Labrousse, Gottfried Semper e Edmund Street. — Pensemos na concepção de estilo como linguagem coletiva e sistema universal de formas (aquelas do universo greco-romano ou gótico) que transcende as singularidades e individualidades expressivas (de fato, o “traço estilístico” pessoal de cada arquiteto se mostra cada vez menos evidente). — Pensemos na relação com o antigo, que começa com uma abordagem de cunho mítico, passa por fases ideológicas e interpretativas, depois à adesão com total ortodoxia, para diluir-se, finalmente, na prática profissional corriqueira. — Pensemos na convicção de que era possível escolher entre elementos extraídos das antiguidades, concentrar o melhor deles, iludindo-se de que esse “encontrar e aplicar” pudesse comparar-se às

experiências criativas do passado, baseadas, ao invés, no “buscar *ex novo* e renovar sempre”. — Pensemos, enfim, na condição que aproximava todas essas gerações: a arquitetura não podia mais ser patrimônio de poucos “mestres”, devia ceder às novas exigências da produção de massa e à definição de uma nova figura de projetista: o profissional. Para os projetistas profissionais era necessário que as escolas, as academias, preparassem um sistema de regras razoáveis e concretas, de acordo com as atribuições exigidas pelo tempo, colocando a liberdade criadora em limites bem definidos. As severas regras distributivas e tipológicas, o ritmo das estruturas modulares fixadas por J. N. Louis Durand (em seu *Precis des leçons d'architecture*, Paris, 1801-1823), nas quais deviam se basear o decoro e a ornamentação neoclássica, constituíram o fundamento da metodologia profissional por muito tempo: na metade do século foram adotadas pelo determinismo compositivo dos engenheiros (que, posteriormente, revestiam as estruturas metálicas dos edifícios com ornamentações neobarrocas ou neo-renascentistas), foram utilizadas também nos projetos neogóticos e guiaram, no final do século, os primeiros edifícios com vigas e pilastras em cimento armado.

Se considerarmos decisivos, portanto, os fatores estruturais e supra-estruturais de todo o período, isto é, a consolidação do poder burguês, os rumos tomados pela civilização industrial, o entrelaçamento, na cultura romântica, dos ideais nacionais e de independência com os problemas econômicos da



4 C. Daly, *Motifs Historiques d'Architecture et de Sculpture d'Ornement*, Paris, 1869.

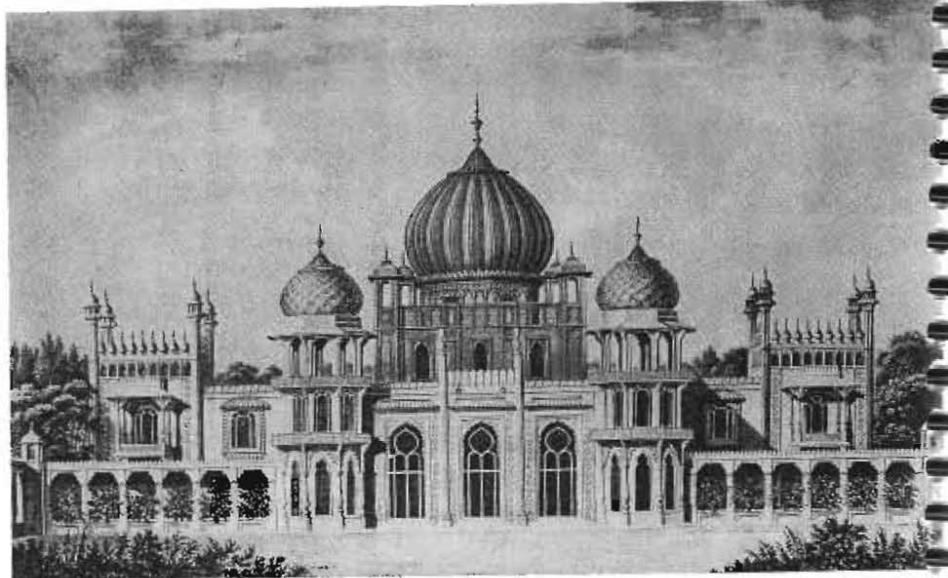
5 A. De Baudot, *Ponte Metálica, Projeto para a Exposição Universal de Paris, 1900*.

produção em série, etc., parecem-nos realmente desfocadas as tentativas de classificar, rotular, escolher, no seio da experiência lingüística global do Ecletismo historicista. Quando os ingleses Thomas Hope, James Fergusson, T. L. Donaldson, C. Gilbert Scott, os franceses César Daly e E. Viollet le Duc, o alemão Friederich Schinkel ⁵, 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. O Ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto.

Foi a clientela burguesa que exigiu (e obteve) os grandes progressos nas instalações técnicas, nos serviços sanitários da casa, na sua distribuição interna, que solicitou uma evolução rápida das tipologias nos grandes hotéis, nos balneários, nas grandes lojas, nos escritórios, nas bolsas, nos teatros e nos bancos, que soube encontrar o tom exato de autocelebração nas estruturas imponentes dos pavilhões das Exposições Universais (de Londres — 1851 — e de Paris — 1867-78-79),

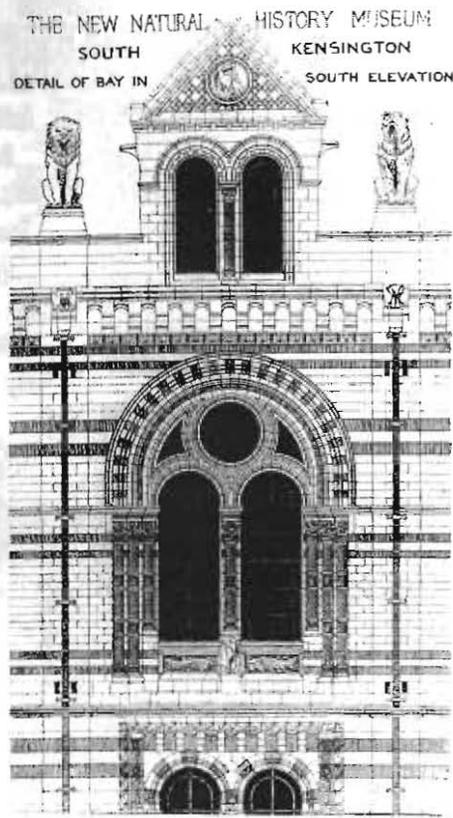
— obtendo a aglutinação de todas as expressões formais em torno do mito do progresso: o *Crystal Palace*, a *Tour Eiffel*, *Les Galeries des Machines*, o *Baile Excelsior*, os romances de Júlio Verne, etc.

A essas exigências tão concretas e tão decisivas para a nova edificação, os arquitetos deram a única resposta possível: uma arquitetura sem grandes tensões espirituais, não autônoma, mas participante e comprometida até ao próprio sacrifício. A cultura arquitetônica deleitou-se, por mais de cem anos, com o fato de ter acolhido os mais variados elementos lexicais, extraindo-os de todas as épocas e regiões, recompondo-os de diferentes maneiras, de acordo com princípios ideológicos, nos quais podem ser distinguidos, pelo menos, três correntes principais: a da *composição estilística*, baseada na adoção imitativa coerente e “correta” de formas que, no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso (a esta corrente pertenceram as mais destacadas tendências neogregas, neo-egípcias e neogóticas); a do *historicismo tipológico*, voltado, predominantemente, a escolhas apriorísticas de cunho analógico que deviam orientar o estilo quanto à finalidade a que se destinava cada um dos edifícios, reencontrando, na Idade Média, os traços místicos e a religiosidade para as novas igrejas; na Renascença, as características áulicas elegantes para os edifícios públicos, no Barroco, ou nos estilos orientais, a festividade exigida pelos equipamentos de lazer, no Classicismo pesado do coríntio romano, o caráter apropriado



6
Defrasse, 1883, Projeto de uma necrópole in Les Grands Prix de Rome de 1850 a 1900, s.d.

7
H. Repton, Palácio do Regente, da “Designs for the Pavillion of Brighton”, Londres, 1800



aos solenes edifícios do Parlamento, dos Museus e dos Ministérios; a dos *pastiches compositivos* que, com uma maior margem de liberdade, “inventava” soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto (mas que, muitas vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas).

Algumas observações sintomáticas e caracterizadoras sobre o século XIX podem ser feitas: 1) cada cópia, cada réplica de um monumento antigo, de um templo, de uma catedral, de um arco de triunfo, etc., feita pelos arquitetos, estava distante do original, era algo completamente diferente do modelo, a tal ponto que se tornou, nitidamente, um protótipo do século XIX; apesar do grande cuidado no levantamento (ou exatamente por isso, talvez), no querer “retificar”, anular as irregularidades, corrigir os presumíveis erros, os arquitetos historicistas produziram sempre “simulacros” (traíram o modelo pela excessiva fidelidade!); 2) a erudição e a filologia (onde se fizeram grandes progressos) constituíram um entrave evidente, quase uma paralisação da criatividade: as numerosas escolhas estilísticas possíveis pareceriam denotar uma época de grandes liberdades, quase anárquicas; entretanto, a elas correspondiam, sob o ponto de vista do projeto, uma prudência e uma rimidez enormes; 3) as idéias, os programas, as finalidades eram sempre melhores do que os produtos que pretendiam propugná-los; 4) o pudor dos costumes burgueses da época vitoriana correspondia plenamente à intolerância em relação à “rude e vergonhosa” nudez estrutural das

construções (as colunas e as vigas) que, de fato, deviam ser completamente escondidas e revestidas por motivo de “decoro”; 5) os arquitetos (sobretudo na segunda metade do século) tentaram impor as razões da arte à progressiva mecanização da era industrial: como o *socialismo utópico* tentou mitigar as injustiças sociais, assim também os românticos John Ruskin e William Morris (no *Arts and Crafts*) tentaram se opor à queda da individualidade dos valores artísticos artesanais; 6) o século XIX “consumia” muito depressa os ideais, absorvendo-os em sua vocação comercial: poucos anos depois das primeiras teorizações do *Gothic Revival* (A. W. Pugin, 1936⁶), em Birmingham e Sheffield, produziam-se objetos medievais em série e, na França, fundava-se a *Société catholique pour la fabrication, la vente, la concession de tous les objets consacrés au culte* (1842) para fazer frente à demanda das mais de cem igrejas neogóticas que, naquela época, já estavam em construção, e ao fato dos bispos tenderem, então, a prescrever tal estilo⁷. Uma outra observação deve ser feita: a produção industrial, encarada ainda no século XVIII como simples curiosidade intelectual, explodira na metade do século XIX, impondo suas impiedosas leis econômicas também ao canteiro de obras. De fato, subvertera-se a tradicional relação entre utilidade e beleza, com a imposição de elementos construtivos metálicos completamente estranhos às formas e às proporções características dos estilos e das ordens arquitetônicas. Tudo isso coincidiu com o dualismo existente entre engenheiros e arquitetos, quer

8
A. Waterhouse, *Museu de História Natural, Oxford 1873*, in *The British Architect*, X, 1878.

do ponto de vista da didática, quer da atividade profissional: estes não conseguiram opor nenhuma certeza (somente dúvidas e reflexões críticas) às certezas do cálculo da ciência das construções e às conquistas alcançadas pela técnica das instalações industriais.

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 negativo⁸. Cabe, portanto, a nós, hoje, corrigir em parte tais julgamentos e ressaltar as indiscutíveis contribuições da cultura eclética que constituem, ainda, um patrimônio precioso. É o que pretendo fazer aqui, brevemente, acenando a antecipações fundamentais na área dos estudos históricos, do relevo arquitetônico, da tecnologia das construções e da modernidade da casa.

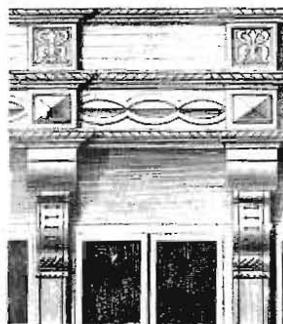
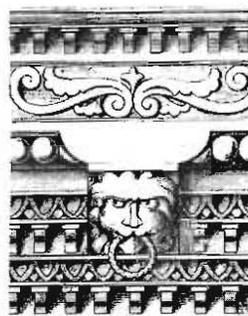
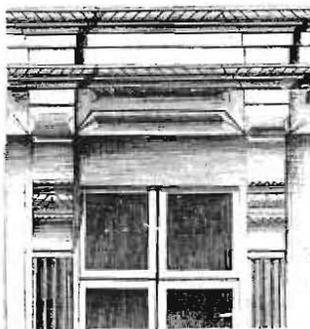
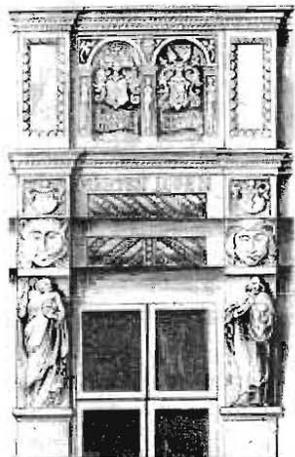
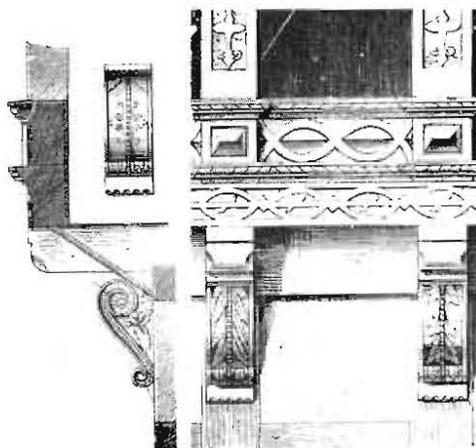
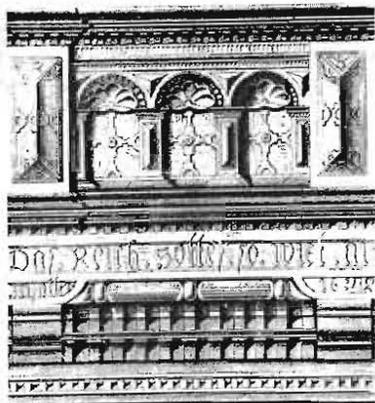
Em fins de 1700 já começaram a aparecer, principalmente na Inglaterra, alguns estudos de cunho histórico-topográfico (sobre York e Winchester, sobre o País de Gales e a Escócia⁹), que tentaram restituir um ambiente totalmente medieval, o qual não só ainda circundava uma catedral antiga como também constituía seu meio cultural. Nessas obras encontram-se os primeiros acenos às peculiaridades do

locus, à posição geográfica, às características e às técnicas construtivas regionais. Ao lado dessas primeiras publicações, surgiram numerosos *guias*, primeiros estudos monográficos sobre uma catedral ou abadia (*Notre Dame de Paris, Chartres, St. Stephen, Westminster, etc.*), que se anteciparam às publicações que Lassus e Viollet le Duc escreveram após 1840. Constituíam uma novidade no campo dos estudos históricos: enfrentar o estudo de uma construção medieval específica significava, naquele tempo, ter que dar início a pesquisas arqueológicas totalmente novas. Era necessário, para o aurore, adotar *ex novo* o método de confronto com outras construções mais ou menos contemporâneas da mesma região, reencontrar os arquétipos, reconstituir as relações e as influências de outras regiões ou áreas culturais (foram descobertas áreas culturais como a Normandia e o Vale do Reno). Era necessário ampliar a análise para além do esquema e da tipologia do edifício, para avaliar a técnica construtiva, os materiais e, principalmente, a decoração, que se mostrou completamente diferente da transmitida pelos *tratados* renascentistas e do classicismo. Foram os neogóticos os principais responsáveis pelas contribuições mais interessantes, realizando, depois de 1830, os primeiros estudos exaustivos sobre os diversos estilos da Idade Média, a ponto de estabelecer distinções não só entre românico e gótico, mas entre as diferentes expressões ou os períodos que tinham se sucedido (área por área) na França, Inglaterra, Alemanha¹⁰.

J. B. & J. M. CORNELL
IRON
Buildings.
Bridges.
Roofs.
Fronts.
Girders.
Beams.
Stairs.
Columns.
Etc.
141 Centre Street, N.Y.

9

J. B. e J. M. Cornell, Elementos metálicos, Nova York, s.d.



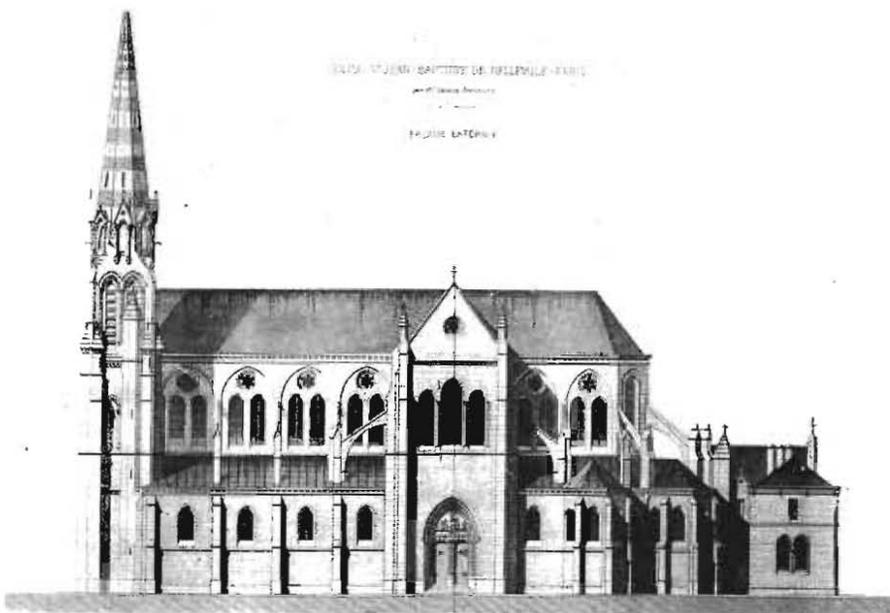
10

10
C. Boito, *Detalhes de Arquitetura em Madeira*, in *Ornamenti di tutti gli stili*, Milão, 1881.

Tornaram-se indispensáveis, principalmente para a arqueologia greco-romana, relevos arquitetônicos bem definidos para o acompanhamento dos estudos históricos, bem como classificações e datas precisas, isto é, lançaram-se as bases de um novo modo de “fazer história”. A verificação de que a evolução das fases do gótico era muito importante, especialmente nos elementos decorativos, levou os estudiosos a analisá-las separadamente, dando vida a um novo gênero, de grande importância¹¹. A atenção aos elementos construtores, aos materiais e às técnicas levou, em pouco tempo, à descoberta da arquitetura “menor”, antecipando um interesse nitidamente moderno. Os relevos e as restituições gráficas de edifícios góticos eram realizados com uma técnica muito avançada: as complexidades dos perfis e das modinaturas medievais, o recurso, na construção, a soluções em diagonal (agulhas, capelas, absides, pináculos das catédrais) e a presença de irregularidades métricas e angulares fizeram com que fossem exatamente os neogóticos a aplicar, de forma difusa e com grande prioridade, o método e os procedimentos de geometria descritiva de Gaspar Monge¹², aproveitando exaustivamente suas vantagens, sua exatidão e sua verificabilidade entre as operações de relevo e sua restituição gráfica. Por sua vez, os neoclássicos elevaram a níveis de autêntico virtuosismo os projetos relativos às hipóteses de policromia dos templos gregos (os estudos de Hittorf e de Kugler, que influenciaram uma tendência neoclássica tardia e neo-renascentista, que usou muito o colorido nas fachadas¹³). A partir da metade do

século XIX tornou-se evidente, portanto, que os historiadores da arquitetura deveriam ter uma competência no campo tecnológico e uma familiaridade com as especificidades da disciplina e que era necessário voltar-se também para a escultura e pintura, iniciando estudos integrais, que iam desde o monumento à decoração e ao ambiente.

Grande parte desses estudos estava, como já dissemos, direta ou indiretamente, ligada ao problema da restauração que, aliás, no século XIX, sempre esteve ligado ao problema do projeto da nova arquitetura (Viollet le Duc não foi, de fato, historiador, restaurador e arquiteto?); assim, a cultura eclética deu à problemática da restauração uma impositação nitidamente processual, aberta e dialética, de caráter altamente moderno. Levemos em consideração estes dois aspectos: — interesses e premissas iguais desembocaram em duas concepções opostas de *restauração*, a do “complemento estilístico” (defendida por Viollet le Duc) e a da “não interferência e da pura conservação” (defendida por Ruskin); — a intuição (não apriorística, mas fruto de uma familiaridade com o trabalho com monumentos) de que a redução (tão cara aos neoclássicos acadêmicos) dos edifícios a seus esquemas tipológicos, formais, volumétricos e espaciais levava de fato a um distanciamento do conhecimento concreto da arquitetura; de que o monumento tinha uma identidade absoluta com suas pedras, com seus muros e suas abóbadas, um *unicum* com aquelas pedras e sua idade, com os sinais do tempo, com suas

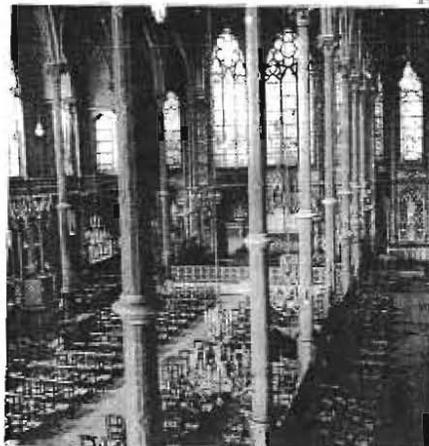
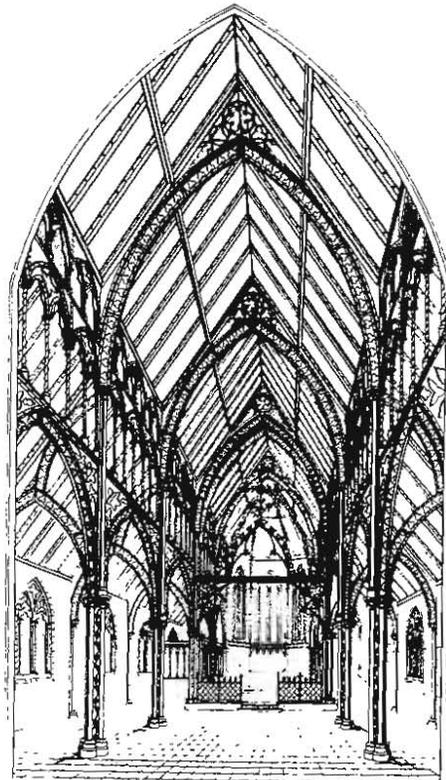
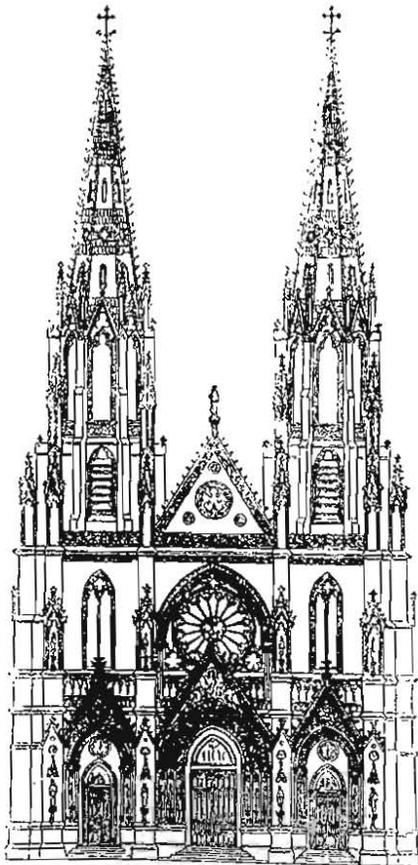


11

irregularidades irrepetíveis. Foi exatamente a partir de considerações desse gênero que surgiu a primeira *Society for the Protection of Ancient Building* (fundada por William Morris em 1877, a partir, porém, de uma idéia de Ruskin de 1854) que promovia não uma conservação artístico-seletiva, mas histórico-documental de todo o patrimônio monumental (hipótese tão avançada que só hoje foi absorvida). Outras importantes antecipações podem ser observadas no setor de edificações neogóticas, seja o tradicional (das construções de tijolos e pedras), seja aquele aberto aos novos sistemas construtivos das estruturas metálicas.

A lição — aprendida através dos monumentos medievais — sobre a essencialidade construtiva do gótico, sobre a maneira de erguer edifícios em blocos completos, sobre a relação entre decoração e estrutura, foi assumida pelo

construtor neogótico como um princípio ideológico. Pretendia-se, como se sabe, contrapor ideais precisos de sinceridade construtiva, de verdade, de economia, e até mesmo, de moralidade da construção, aos *pastiches* poliestilísticos, com seus mascaramentos “imorais”, com suas soluções formais freqüentemente muito descuidadas na realização. Obter esses ideais neogóticos de construção foi possível graças à perfeição alcançada no uso da pedra aparelhada, conseguida com a aplicação dos métodos científicos da *estereotomia* (isto é, da arte de cortar as pedras de acordo com uma determinada forma); métodos com os quais qualquer encaixe de pedra (ou de carpintaria) podia ser representado, de forma exata, no desenho, encomendado fora da obra e depois aplicado. (Portanto, tudo que já havia sido enfrentado artesanalmente pelos construtores medievais podia, agora, ser



realizado cientificamente, com rapidez e com o uso de máquinas. O que Rondelet¹⁴ experimentara para as grandes pontes (1800-1817) era agora aplicado de forma difusa nas obras). Prova disso são as igrejas francesas de G. B. Antoine Lassus, E. Viollet le Duc, Eugène Barthélemy, Franz Christian Gau; a produção inglesa de Norman Shaw e de Edmund Street¹⁵.

São de grande interesse as relações entre o neogótico e a engenharia do ferro. Enquanto para a cultura neoclássica (pensemos em Durand) a engenharia desempenhara um papel subalterno na construção, limitando-se ao esqueleto do edifício, ao cálculo e dimensionamento de vigas e colunas, de acordo com critérios de modularidade que, não necessariamente, se aplicavam ao invólucro arquitetônico, para a cultura neogótica a forma arquitetônica podia ser essencialmente uma forma estrutural. Além disso, enquanto era difícil encontrar afinidade entre os elementos das novas estruturas da engenharia e os elementos da arquitetura clássica, tornou-se logo evidente aos neogóticos a coincidência formal entre as estruturas metálicas e as modenaturas dos edifícios góticos. Essa coincidência pode ser verificada sob dois aspectos de alcance diferente, um substancialmente prático, o outro relativo às concepções de projetos. Ao primeiro caso pertencem a igreja de Everton, de Thomas Rickman, os modelos de igrejas pré-fabricadas em ferro de William Salter e de Richard C. Carpenter; em Paris, as igrejas de S. Eugene, de Louis-Auguste Boileau e de Saint Augustin, de Victor Baltard (1830-60), todas realizações onde, em

sua maioria, as ogivas e os cruzeiros foram executados com vigas de ferro, explorando as possibilidades da montagem; todas construções em que as formas neogóticas eram realizadas como em um *meccano* *. Pertencem ainda a esta “simbiose” de gótico e construções metálicas quer a inserção desenvolva de balcões em gusa e ferro no interior de igrejas neogóticas em pedra, quer a adoção (como no interior do célebre *Oxford Museum* — 1859) de séries de pequenas colunas metálicas, finas e muito altas, totalmente estranhas, em termos de proporção, às tradições harmônicas. No segundo caso, enquadram-se aquelas experiências avançadas de projeto que aspiravam, de modo mais ou menos explícito, à *superação do afastamento inevitável* das competências entre engenheiros e arquitetos. Em algumas ocasiões conseguiu-se (enfrentando as mais ousadas estruturas de grandes coberturas) “filtrar” o projeto de engenharia através de uma aguda interpretação dos mais importantes êxitos góticos: a exata subdivisão hierárquica dos diversos elementos da estrutura; o dimensionamento e a forma das pedras (nos elementos de sustentação) de modo a que trabalhassem no limite de esforço máximo (limite que era possível alcançar agora através do cálculo); a concepção do esqueleto de um edifício como o de um organismo vivo, com um conjunto de nervos, juntas (ou dobradiças) e confluência de esforços e cargas nos nós estruturais.

* Nome comercial de brinquedo italiano que permite fazer pequenas construções mecânicas. (N. do T.)



17

E. M. Barry, *Planta da casa "Worsley Hall" Lancashire*, in *The Builder*, VIII, 1850.

15/16

R. Pareto, G. Sacheri, *Balaustradas metálicas para escadas, Elevador hidráulico Stigler*, in *Enciclopedia delle arti e dei mestieri*, s.d.

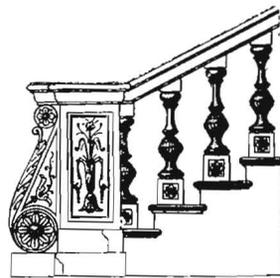


Fig. 2443.



Fig. 2445.

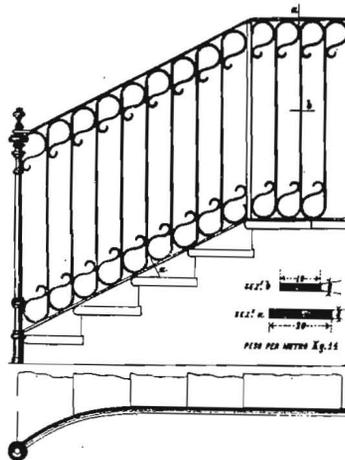


Fig. 2444.

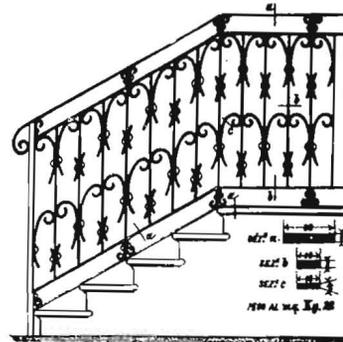


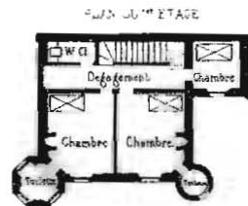
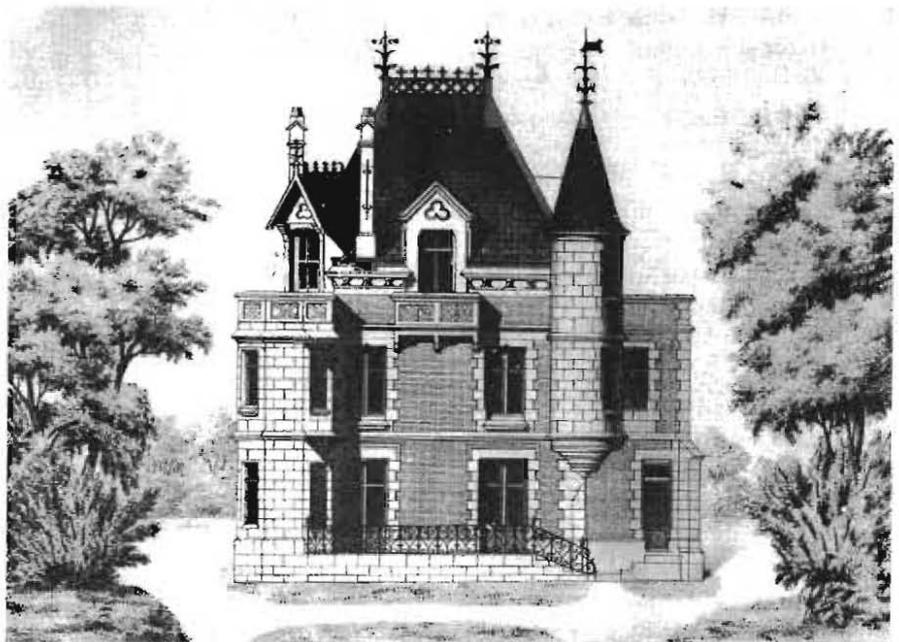
Fig. 2446. — Parapetto scala dall' Ospedale di S. Vincenzo in Oragna (architetto Cecelli G.).

produção (e era isto que a tornava uma produção tipicamente burguesa). Robert Kerr, em seu *The Gentleman's House* (Londres, 1864), observara, como bom eclético, todos os estilos possíveis para a casa, mas concluía que, caso se quisesse um “*comfortable lodging*”, um alojamento confortável, era preciso excluir o neoclássico e o neo-renascentista e voltar-se para o gótico. As melhores casas de Norman Shaw, de Edmund Street, de William Burges, de William Burn e de Alfred Waterhouse²⁰ apresentavam uma planimetria articulada, uma perfeita adaptação às irregularidades do terreno, uma cuidadosa organização interna: grupos de quartos, cada um deles com um banheiro; dimensões e proporções diferentes entre as áreas comuns e de serviço; e ainda uma multiplicidade de materiais, pedra, tijolos, madeira, ferro e vidro. Dedicava-se grande atenção às instalações de aquecimento e ventilação. Mas, sobretudo, três princípios de projeto anteciparam algumas escolhas da arquitetura moderna: 1) a predominância da planta sobre a elevação (isto é, a prioridade dada, no projeto, ao estudo das características distributivas); 2) a livre disposição, nas fachadas, de janelas e varandas, localizadas onde a vista era melhor (com o uso de grandes vidraças, ainda que estranhas ao estilo arquitetônico, que exigia que fossem em pequenos quadrados); 3) a prioridade do interior sobre o exterior e a unidade da casa com sua decoração. (Para Morris e seus colegas, isto traria como consequência a necessidade de melhorar o gosto do mobiliário e dos objetos domésticos). Assim como as teorias de Viollet le Duc sobre a

19
 “*Wiener Fagadenbuck*”, I, 1860-1890,
 Viena 1892.

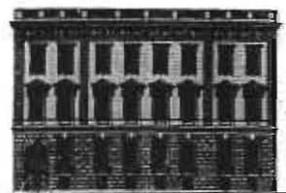
18

18
 Projeto de casa de campo, in *Architecture pittoresque au XIX Siècle*, Paris 1869.



Échelle de Planes 1/100 pour mètres
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mètres

Échelle de Plan 0/001 pour mètres
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mètres



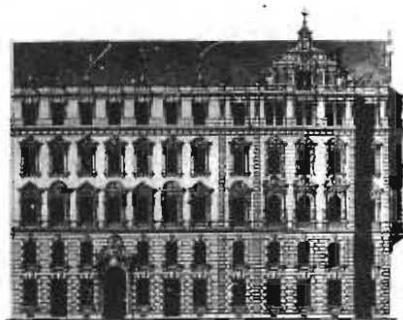
24 - El. Koenig, 1. Arby, Svez



25 - El. Koenig, 2. Arby, Svez



26 - El. Koenig, 3. Arby, Svez



27 - El. Koenig, 4. Arby, Svez



28 - El. Koenig, 5. Arby, Svez

racionalidade construtiva gótica e sobre as possibilidades de modelar o ferro funcionaram como premissas para as estruturas *Art Nouveau* de Victor Horta e de Hector Guimard, a cultura da *country house* foi uma referência precisa para Charles Mackintosh e Charles Voysey, referência que, através de Hermann Muthesius, chegou até o Continente europeu.

Como de costume, a historiografia do Eclétismo concentrou a atenção na linguagem arquitetônica, descuidando-se das referências dessa cultura na evolução da cidade, nos planos diretores e no projeto urbano. Ao contrário, o historicismo arquitetônico e o urbanismo do século XIX desenvolveram-se na mais perfeita simbiose. Tal como a edificação, também a cidade teve de acertar contas com quantidades inéditas, com uma

nova “escala” dos fenômenos (as ferrovias, por exemplo) e com os “grandes números” no crescimento dos habitantes, dos veículos, dos serviços.

Dois foram os temas tratados pelo urbanismo: a) a intervenção na cidade preexistente, através da transformação dos antigos muros de defesa em alamedas arborizadas para passeio, da abertura de novas artérias de cruzamento (a demolição das estruturas medievais e do Renascimento por exigência do tráfego e da higiene); b) a determinação morfológica da expansão urbana e, em particular, dos novos bairros residenciais burgueses, dos bairros administrativos e comerciais. O modelo foi encontrado na Roma de Sisto V e, em geral, na cidade barroca: o culto do eixo de simetria, do sistema fechado realizado pelos muros de construção contínuos, ao longo dos *grands boulevards*, as ruas retilíneas

com o foco perspectivo constituído por um monumento, a acentuada geometrização do espaço urbano (rodos elementos perfeitamente adaptáveis às paradas militares) mais ainda do que nas realizações da época napoleônica encontraram sua concretização na Paris do Barão Haussmann (1853-70), no *Ring* de Viena (1859-80), na Berlim de Bismarck (1870-80) e, embotada de forma menos visível, também em Florença (1864), em Roma (1870), Bruxelas (1867-71), Barcelona (o plano Cerdà de 1859) e na Cidade do México (1860). A característica morfológica foi o isolamento dos principais monumentos do passado (catedrais e palácios) que deviam dominar o espaço urbano reestruturado a seu redor, e também o isolamento dos “novos monumentos”, os Ministérios, os Museus, os Teatros, etc.: os edifícios do *Ring* vienense, o *Rathaus* de Friedrich Schmit, a *Universidade* de Heinrich Ferstel, o *Bürg-theatre* de Gottfried Semper (1874) e a *Ópera* parisiense de Charles Garnier (1862) dominam a cena urbana, emergindo, não tanto em virtude do estilo ou da qualidade arquitetônica, como pela grandeza e pela exaltação das três dimensões.

Seja nos anos do *Império* (1805-1815), seja naqueles das *cidades capitais* (1850-80), o urbanismo estabeleceu uma hierarquia precisa das estruturas urbanas (que coincide, naturalmente, com a hierarquia econômica e das classes sociais)²¹. Para que se tornasse evidente a consistência da cidade como “organismo”, devia ser respeitada uma rigorosa graduação: a emergência volumétrica e das

qualidades formais (ou estilísticas) devia ser inversamente proporcional à quantidade: do elemento mais difundido, a *casa comum de moradia*, ao mais excepcional, a *construção monumental*. Na realidade, a cultura eclética não soube ater-se até o fim a estas regras, realizando uma cidade não livre de contradições, mas, talvez, e exatamente por causa delas, muito viva e interessante. A desqualificação progressiva do centro urbano e dos bairros burgueses para as periferias devia ocorrer com uma simplificação progressiva das escolhas arquitetônicas e estilísticas e dos materiais: às vezes, porém, realizações populares e intensivas como as berlinenses *Mietkasernen* (casernas de aluguel) mascaravam-se sob forma de “grandes edifícios” decorados retoricamente. A burguesia não soube renunciar a colocar nas fachadas das próprias casas, ao longo das ruas, as mesmas ordens arquitetônicas que deviam ser reservadas aos edifícios públicos: procurou, portanto, a monumentalidade. Mas conseguiu apenas em parte: as colunas, os pilares, os frontões, os pedestais em bossagem, etc., adotados em toda parte, a proliferação do caráter áulico acabavam por empobrecer sua potencialidade expressiva e simbólica. As fachadas estilísticas que se sucediam nas ruas anulavam-se como peças intercambiáveis de um *unicum* homogêneo. As únicas opções possíveis dentro de tanta uniformidade eram as soluções em esquina (pensemos na diferente maneira de evidenciar esses motivos em Paris e Barcelona) e as cabeceiras das quadras voltadas para as praças circulares e poligonais do novo tecido urbano, onde, muitas

vezes, as habitações assumiam a forma torre, ou eram cobertas por cúpulas. Tanto nas casas não isoladas como nos “palacetes”, os estilos mais recorrentes eram o *Quatrocentismo*, o *Quinhentismo* ou o *pastiche* barroco, mas, no fim, essas escolhas estilísticas que, talvez, à época, tiveram um certo significado, são consideradas hoje sem importância. A cidade da segunda metade do século XIX parece ter realizado, apesar da presença da linguagem poliestilística, a atual “homogeneidade” e continuidade de estilo que, no início do século, eram um ideal neoclássico.

Até mesmo os parques urbanos e os jardins, exigidos por questões de higiene como forma de corrigir a densidade excessiva de edifícios, produzida pelo urbanismo, são, no projeto, uma síntese eclética: do jardim barroco francês e daquele típico de cada país. Pensemos no parque parisiense de *Buttes-Chaumont*, realizado por J. A. Alphand (1867) e no *Central Park*, realizado por E. L. Olmstead em Nova Iorque (1851-60). O processo que o Movimento Moderno instituiu há cinquenta anos contra a cidade eclética do século XIX, hoje nos parece tendencioso e inaceitável. Os ataques contra a quadra do século XIX, contra a forma fechada em favor do “loteamento aberto”, a abolição da “rua” tradicional e da “praça”, além do entrelaçamento das funções vitais na cidade (surgidas, então, como reação aos excessos especulativos e às altas densidades intensivas) não são hoje partilhados pelos urbanistas. A censura total daquela morfologia urbana que o Eclétismo retomara dos



20

20
E. Pirovano. *Villa Crespi, em Crespi d'Adda, 1907.*



21

*Magnocavallo, Casa na via Statuto em
Milão, 1914.*

21

22

Casa na Via Bertani em Milão, 1913.

22



arquitetos antigos (e que reinterpretara à luz de novas exigências) levou-os a construir, com as grandes periferias, uma cidade sem forma, uma "cidade sem qualidade". A última expressão qualificada, a última parte da cidade de valor indiscutível é aquela construída pela cultura eclética no século passado e no primeiro decênio do nosso: não apenas estudá-la e partir novamente dela, para formular novas hipóteses urbanas, mas também defendê-la das agressões da especulação imobiliária, é a tarefa da cultura atual dos arquitetos.

Notas

1. KIMBALL, F. — *Romantic-Classicism in Architecture*, in “Gazette des Beaux Arts”, 1944; cf. também Rosemblum, R. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967-69; Honour, H. *Neoclassicism*, London 1976.
2. PATETTA, L. — *L'Architettura dell'Eclétismo. Fonti, Teorie e Modelli, 1750-1900*, Milano 1975.
3. PATETTA, L. *op. cit.* e também *I Revivals in Architettura*, in “Il Revival”, coord. por C. G. Argan, Milano 1974.
4. GERMANN, G. — *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, London 1972; Pevsner, N. *Some Architectural Writers of Nineteenth Century*, Oxford 1972.
5. Cf. Patetta, L., *cit.* 1975, Antologia de textos; Pevsner, N., *op. cit.*; Morris, W. *The Revival of Architecture, 1888*; Hitchcock, H. R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1958.
6. PUGIN, A. W. N. — *Contrasts: or a Parallel between the Noble Edifices*, London 1836; e *The True Principles of Christian Architecture*, Oxford 1841. Para o neogótico cf. também Eastlake, C. *A History of Gothic Revival*, London 1872; Clark, K. *The Gothic Revival: an Essay in the History of Taste*, London 1962.
7. BENEVOLO, L. — *Storia dell'Architettura Moderna*, Bari 1960, p. 113.
8. Cf. Boito, C. — *Ornamenti di Tutti gli Stili*, Milano 1880; Fergusson, J. *History of the Modern Styles of Architecture*, London 1862; Melani, A. *Architettura del XIX Secolo*, in “Manuale di Architettura”, Milano 1899; Scott, G. *Architettura dell'Umanesimo*, London 1914; e “Appendice”, in Pevsner, N. *op. cit.*
9. Refiro-me às obras de Bentham, J.; Milner, J.; Britton, J.; Grose, F.; Hearne, T., etc., cf. a bibliografia em Eastlake e em Clark, *op. cit.* Também na França foram publicados estudos do gênero, cf. Patetta, L., *op. cit.*, 1975 e Petit, J. L. *Architectural Studies in France*, London 1854; Vitet, L. *Des Études Archéologiques en France*, in “Revue des Deux Mondes”, 15 August 1847. De Caumont, A. em 1824 publica seus estudos sobre a Normandia.
10. Sobre este tema apresentei a comunicação *Il Gotico dei Goticisti come Laboratorio e Cantiere di Avanguardia* no Congresso realizado em Pavia, em setembro de 1985, sob o título “Il Neogotico in Europa”. Anais em impressão.
11. Halfpenny, J.; Carter, J.; Atkinson, T. W. publicaram, entre 1790 e 1830, obras sobre os detalhes góticos levantados nas catedrais inglesas. Na França, são A. De Laborde e Ancisse De Caumont que levantam os detalhes da arqueologia medieval.
12. MONGE, G. — *Geometrie Descriptive, Leçons Donnés aux Écoles Normales l'An III de la République*, Paris 1798; as aplicações mais importantes e oportunas foram ministradas na *Ecole Polytechnique*.
13. Para os estudos de Hittorf, Kugler e também de Labrouste, H. cf. *Recherches aux XVIII et XIX Siècles sur la Polychromie de l'Architecture Grecque*, in “Paris-Rome-Athènes”, Paris 1982; Middleton, R. *Perfezione e Colore: la Policromia nell'Architettura Francese del 18.º e 19.º Secolo*, in “Rassegna”, 23, 1985.

14. RONDELET, G. — *Trattato Teorico Pratico dell'Arte di Fabbricare* (1802-17) ed. it. Mantova 1832; Perronet, J. R. *Description des Projets et des la Construction des Ponts*; Paris 1788. Cf. na Inglaterra a tradução de Nicholson, P. da obra de Rondelet intitulada *New Practical Builder*, London 1823.
15. Cf. Hauteceur, L. *Histoire de l'Architecture Classique en France*, V, Paris 1957; Hitchcock, H. R. *Early Victorian Architecture in Britain*, New Haven 1954; Summerson, J. *Victorian Architecture*, London 1970.
16. Cf. Patetta, L., *cit.*, 1975; Germann, G., *op. cit.*; Collins, P. *Chaging Ideals in Modern Architecture*, London 1965; Schild, E. *Dal Palazzo di Cristallo al Palais des Illusions*, Firenze 1971.
17. DE BAUDOT, A. — número monográfico da revista "Architecture Mouvement-Continuité", n. 28, s.d.; De Baudot, *L'Architecture le Passé, le Présent*, Paris 1913; *L'Architecture et le Béton Armé*, Paris 1916; Cottancin, P. *Conference sur les Travaux en Ciment avec Ossature Métallique*, in "Bulletin de l'Union Syndicale des Architects" 1895-96.
19. PUGIN, A. W. N. — *The True Principles of Christian Architecture*, Oxford 1841, p. 61. Cf. também Tachiaventi, I. *Viollet le Duc e la Cultura Architettonica dei Revivals*, Bologna 1976.
20. GIROUARD, M. — *The Victorian Country House*, Oxford 1971. Cf. Scott, G. G. *Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future*, London 1857; Dolman, F. T. *Examples of Ancient Domestic Architecture*, London 1858; Hussey, C. *English Country House*, London 1958.
21. NARJOUX, F. — *Paris: Monuments Éléves par la Ville*, Paris 1880; Lameyre, G. *Haussmann, Préfet de Paris*, Paris 1958; Hegemann, W. *La Berlino di Pietra* (1930), Milano 1975; Aymonino, C.; Fabbri, G.; Villa, A. *Le Città Capitali del XIX Secolo*. Parigi e Vienna, Roma 1975. Cf. também Patetta, L. *La Monumentalità nell'Architettura Moderna*, Milano 1982.