



Encruzilhadas Coloridas

Do Papel ao Palácio de Cristal

Imprimir cor, construir cor

Em 1851 foram publicados muitos livros de arquitectura ilustrados em cromolitografia. Entre eles, dois livros sobre a Grécia Antiga permitem considerar a natureza da relação entre livro, imagem, projecto e percepção da construção. São eles *L'architecture polychrome chez les Grecs*, de Jacques Ignace Hittorff (1792-1867),¹ que compila as pesquisas do autor e de outros sobre policromia;² e *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, de Francis Cranmer Penrose (1817-1903), que analisa a geometria do Pártenon e identifica o funcionamento da *entasis*.³ Os dois livros utilizam gravura e cromolitografia.

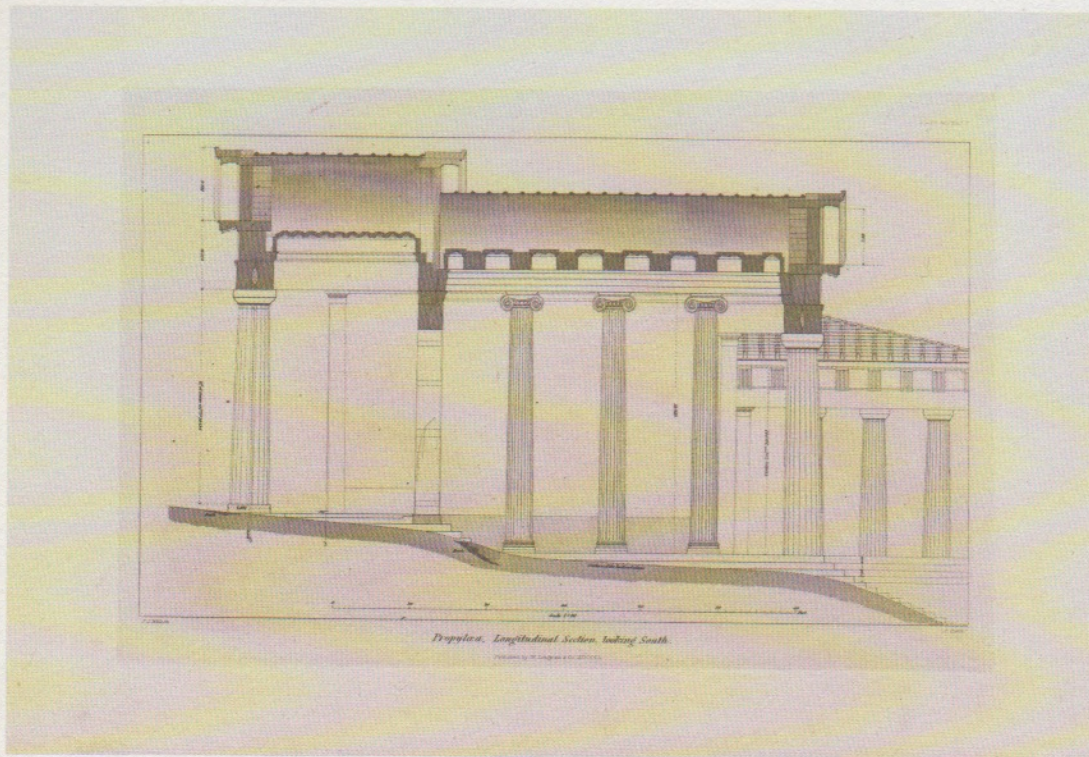
Penrose estava ciente dos vestígios de uso da cor no Pártenon,⁴ mas o seu trabalho versava sobre a correcção óptica: o modo como os Gregos iludiam a geometria da forma construída, ajustando-a para evitar a distorção visual provocada pelo olho humano e, assim, garantir a percepção de uma forma ideal. No livro, estes ajustes são documentados em desenhos rigorosos e minuciosamente cotados que explicitam a forma do edifício e as suas deformações geométricas. Apesar da exactidão da informação, as imagens são, de certo modo, simples. Nas pranchas em cromolitografia, em que Penrose regista «alguns indícios de cor», a imagem mais significativa é um *chiaroscuro* que enfatiza a aparência sólida e maciça do canto noroeste do Pártenon. No seu livro, Hittorff apresenta um desenho do mesmo canto, ilustrado com cores vivas que exploram uma panóplia de possibilidades oferecida pela impressão em cromolitografia. Uma vez que a pesquisa de Hittorff se debruçava sobre a policromia, o processo cromolitográfico era o mais apropriado para comunicar as suas descobertas.

Será possível relacionar a controvérsia sobre policromia na arquitectura grega e a invenção da cromolitografia? O facto de

*Dickinson's Comprehensive Pictures
of the Great Exhibition of 1851
(1854) «Esperando pela Rainha.»*

[CCA CAGE MT690 (W12272)]

- 1 Michael Kiene, *Jacques Ignace Hittorff. Précurseur du Paris d'Haussmann*, Paris, Éditions du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux, 2011. *Hittorff, un architecte du XIXème siècle*, Paris, Musée Carnavalet, 1986.
- 2 Jacques Ignace Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, Firmin Didot frères, 1851.
- 3 Francis Cranmer Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, London, Longman Co. & Pater-noster Row & John Murray, 1851.
- 4 Penrose, *An Investigation...*, Plate I (n. 3 *supra*). «View of the north-west angle of the Parthenon showing in *chiaro oscuro* the ornaments inscribed on the mouldings & together with the evidence of colour.»



Francis Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture* (1851)

Propileus, corte longitudinal orientado a sul.

[CCA MAIN M8146]

Jacques Ignace Hittorff, *L'architecture polychrome chez les Grecs* (1851)

Templo de Empédocles, corte longitudinal.

[CCA MAIN M4848 c.2]

serem acontecimentos quase simultâneos é provavelmente mais uma coincidência do que uma relação causa-efeito.⁵ Esta sincronia permite questionar se a imagem alva da arquitectura da Grécia Antiga não terá resultado mais da sua documentação e difusão por meio de gravuras monocromáticas do que da cor branca do mármore.⁶ Se assim for, pode concluir-se que a disseminação da ideia de uma arquitectura grega policromática beneficiou da impressão cromolitográfica, uma técnica que se tornou acessível em simultâneo com a descoberta arqueológica de vestígios de cor. Em todo o caso, já depois da introdução e generalização da cromolitografia, os autores que apoiavam as teorias da policromia não hesitavam em acompanhar as impressões em cromolitografia com gravuras — uma opção compreensível, tendo em conta o rigor que este género de impressão continuava a proporcionar para a representação técnica dos edifícios. A vantagem da litografia relativamente à gravura é a capacidade de explorar qualidades ambientais na variação cromática da superfície impressa.

Cromolitografia e policromia associaram-se em meados de 1820, em edições que estabelecem uma ponte entre a história do livro e a história da arquitectura. Na história do livro, o uso do processo litográfico difundiu-se rapidamente a partir de 1796, ano em que Alois Senefelder (1771-1834) começou a promover a sua «invenção».

5 David Van Zanten descortinou a ascensão do debate sobre a policromia em simultâneo com o desenvolvimento da cromolitografia e a reprodução das ruínas arquitectónicas da antiguidade. David Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York, Garland Publishing, 1977, p. 18-35.



Quando, em 1818, manifestou a sua intenção de desenvolver impressões cromolitográficas, já outros estavam a testar essa possibilidade.⁷ Na história da arquitectura, foi Quatremère de Quincy (1755-1849)⁸ quem inaugurou o uso da expressão «arquitectura policroma», em 1806,⁹ quando começou a estudar o uso da cor nas esculturas da arquitectura grega.¹⁰ Quatremère estava familiarizado com os relatos que, desde o final do século XVIII, assinalavam a presença de cor na arquitectura grega, particularmente através das duas edições pioneiras de 1758 e 1762: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, de Julien-David Le Roy (1724-1803),¹¹ e *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece*, de James Stuart (1713-1788) e Nicholas Revett (1720-1804).¹² Em 1824 Hittorff apresentou as suas pesquisas sobre o tema, e desencadeou-se um debate intenso sobre a policromia na arquitectura da Grécia Antiga e sobre a teoria do uso da cor em arquitectura. Durante alguns anos, Hittorff e Raoul-Rochette (1790-1854) estiveram envolvidos nessa controvérsia. Com base em fontes textuais, Hittorff apresentou templos não só com elementos arquitectónicos profusamente coloridos, mas também com pinturas policromas em paramentos interiores e exteriores. Raoul-Rochette apenas admitia a possibilidade de os Gregos terem colorido painéis de madeira apensos, e nunca a de terem aplicado cor directamente nos estuques.¹³ A questão resolveu-se graças

- 6 Robin Middleton, «Introduction», in Julien-David Le Roy, *The Ruins of the Most Beautiful Monuments of Greece*, [tradução de David Britt], Los Angeles, Getty Research Institute, 2004, p. 1-199.
- 7 Société Industrielle de Mulhouse, *Rapport sur la chromolithographie, nouveau procédé produisant des lithographies coloriées, de l'invention de m. G. Engelmann, lu dans la séance du 29 mars 1837*, Mulhouse, J. P. Risler, 1837. Godefroy Engelmann, *Traité théorique et pratique de lithographie*, Mulhouse, P. Baret, [1839].
- 8 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou L'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, Firmin Didot, 1815.
- 9 Robin Middleton, «Hittorff's Polychrome Campaign», in Robin Middleton (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture*, London, Thames & Hudson, 1984, p. 175-195. [1.ª ed. 1982] David Van Zanten, «Architectural Polychromie. Life in Architecture», in Robin Middleton (ed.), *The Beaux-Arts...*, p. 197-215.

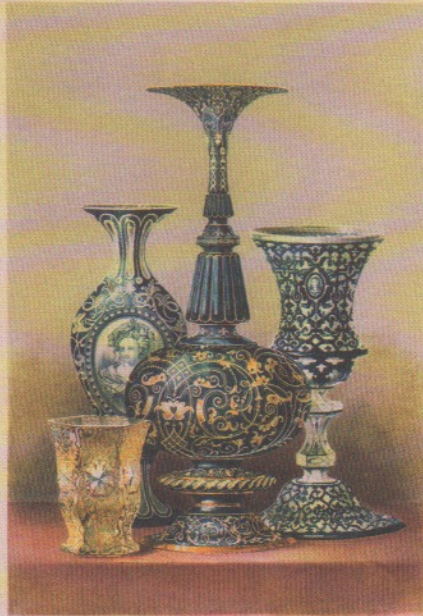
A SHEET OF GLASS.

In the Paris Exhibition we had some examples on the exhibition stage by which the art has reached its present state of perfection. The author divides the series of specimens, which have for the most part occurred in the nineteenth century, into two distinct classes. The first of these, which was introduced at the commencement and continued till the introduction of that epoch, consists generally of heavy glass cylinders—some of rare colored substances—which are pointed in round vessels, with a remarkably fine handling. The decorations of these ancient glasses usually consist of engraved designs, and occasionally of figures, the outlines being indicated by sharp dark lines. The results of the method of these glasses appear to have been produced only in the later half of the nineteenth century. While the form of the glasses remains much the same in the cylindrical or vase part, the lower portion is quite different. Instead of the long and spreading foot, common in the upper of the last style, there of the second are supported on three little glass balls. The pedicels are more slender and tastefully decorated; a very slight portion of colour only is introduced, and the polished part of the pattern is marked with an exquisite dark brown tinge, occasionally highlighted with black. The most excellent artist in this branch of design was the celebrated Johann Schuler, of Nuremberg, who died in 1828. A copy of accurately finished glasses, executed by him in Germany in the Museum at Berlin. Three of these are marked with the painter's name. One one of them is his earliest a chalchape and a large oval-shaped; an another a hemisphere of height in simple colour; and a third which is printed in one colour only, given a representation, in excellent drawing, of "Diana in the Lunar Ray." Johann Klotz and Hermann Bredner are also names which appear in similar glasses, executed respectively in 1825 and 1827. There can be no doubt that this style of ornament was adopted in imitation of the objects which were supplied from the manufacture at Venice in all parts of Europe, and which formed a considerable branch of commerce in the latter part of the eighteenth century.

About the year 1798 the method of painting on glass was abandoned, and in the glass which it had been usual to perfect a system of enamelling glass by melting was introduced. The style was an imitation of the medals in enamel and other materials, which, through the skill of Venetian workmen, had been added to the direct collection of glass at Florence. These old art-glasses are decorated with architectural designs, and bearing date, and bearing and lettering various. Few of these exhibit much artistic ability, but they are all elaborate and slight specimens of handicraft. In a variety of the style was continued the beautiful ruby glasses which were produced under the direction, and through the skill of the celebrated Charles, Kahlert, at Florence.

The art of enamelling which was then carried to perfection in Florence, but introduced itself in this country with unimproved success to the present time.

Illustration by the Royal Institution in Berlin, in London, Nuremberg, &c. 1850.



THE SHEET OF GLASS, AS REPRESENTED IN THE ILLUSTRATION.

Digby Wyatt, *The Industrial Arts of the Nineteenth Century* (1851)

Este álbum cromolitográfico ilustra produtos industriais apresentados na Grande Exposição e confere aos objectos representados no livro a mesma vivacidade que os livros coloridos inculcaram ao edifício. Os livros cromolitográficos a propósito do Crystal Palace e dos seus conteúdos completaram o círculo: do livro ao edifício, do edifício ao livro.

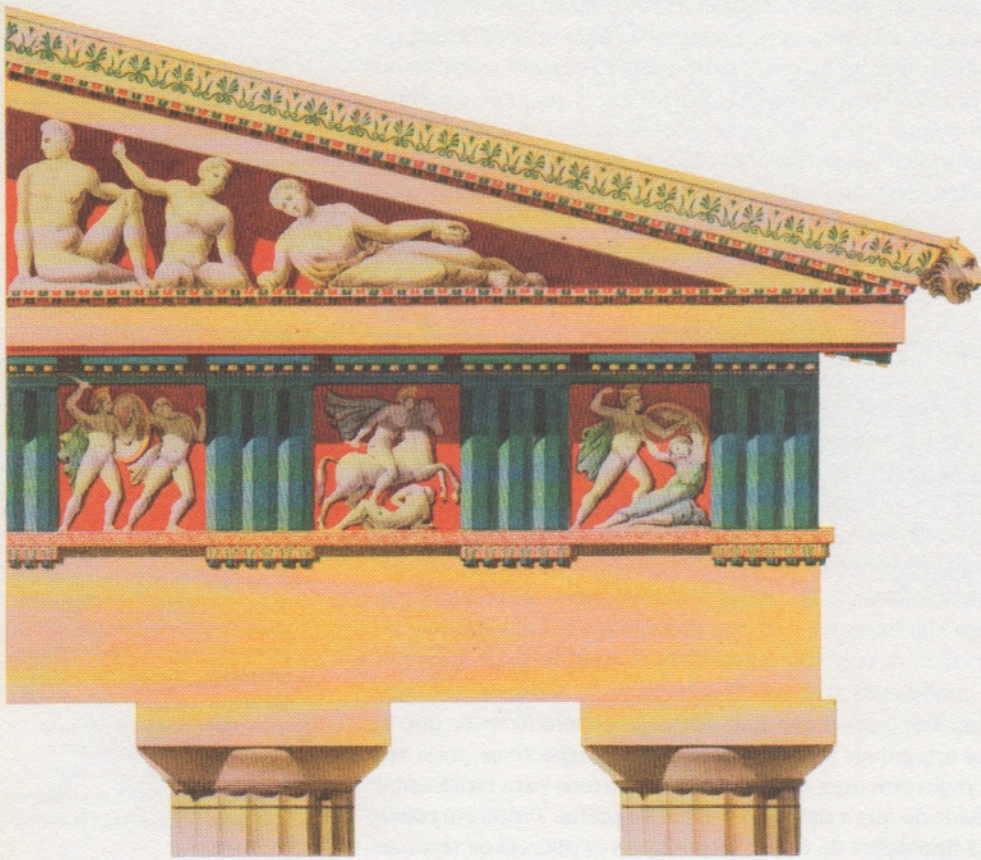
[CCA CAGE MT690 (W3852)]

aos sucessivos relatos de arquitectos e arqueólogos britânicos e alemães a confirmar a presença de cor na arquitectura grega, e com o aperfeiçoamento do argumento de Hittorff no seu *L'architecture polychrome chez les Grecs*. Henri Labrousse, para quem Hittorff foi uma referência crucial no seu trabalho sobre Paestum, considerou mais tarde que a controvérsia «não era séria».¹⁴ Apesar de a natureza da polémica ser irrelevante para entender a relação entre livros e arquitectura, ela foi importante na medida em que motivou a publicação de uma série de livros ilustrados para construir argumentos em ambos os lados da discussão.

No processo litográfico, as tintas eram aplicadas de tal forma que, como resultado, as impressões cromolitográficas de meados do século XIX se distinguem pela cor suave e pela textura das superfícies de papel. Esta subtilidade de cor e de textura é frequentemente realçada por tintas douradas e prateadas que provocam reflexos metálicos inusitados. Nas pranchas litográficas, o elemento decisivo da representação é a superfície, e, quando está em causa a arquitectura, as litografias criam imagens cujo ambiente é bastante distinto das ilustrações convencionais, em que a forma tridimensional é sugerida mediante linhas de luz e sombra. Esta percepção atmosférica já era explorada nas técnicas de gravura a ácido, como a aquatinta e o mezzotinto, por isso não é raro confundir essas técnicas na identificação de imagens — apesar de as diferenças serem imediatamente evidentes para um especialista em impressão.¹⁵ A cromolitografia implica um processo de separação de cores em que cada tonalidade é impressa individualmente. Este método leva a que as projecções ortogonais sejam preferíveis às perspectivas, uma vez que estas requerem uma maior variedade de tons para representar profundidade do que é aconselhável em litografia. Tendo em consideração as limitações da cromolitografia e a existência de técnicas alternativas, porque terá a cromolitografia ocupado uma posição central na discussão sobre a policromia? Uma explicação plausível é o custo. A produção de litografias é mais económica e mais expedita do que a gravura, tornando-se uma opção atractiva para autores que se apressavam a publicar argumentos no contexto do debate disciplinar.

O uso da cromolitografia não se restringiu à discussão sobre a policromia na Grécia Antiga. Para comemorar o êxito da Grande Exposição de 1851 e o esplendor do Palácio de Cristal, foram produzidos dois volumes extraordinários: *The Industrial Arts of the Nineteenth Century*,¹⁶ de Matthew Digby Wyatt (1820-1877), e o *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition*.¹⁷ As pranchas do livro de Wyatt usam camadas de cor para construir imagens de objectos industriais (vasos, porcelanas, tapeçarias, etc.), apresentados como peças isoladas, fora do contexto da exposição. Noutro sentido, as imagens de Dickinson são contextuais: mostram a envolvente colorida do Palácio de Cristal em cenas que reúnem uma miríade de pormenores, desde as roupas dos visitantes até à estrutura do edifício. Nestas publicações, a cromolitografia devolve o edifício e o seu conteúdo ao mundo colorido dos livros. Apesar de

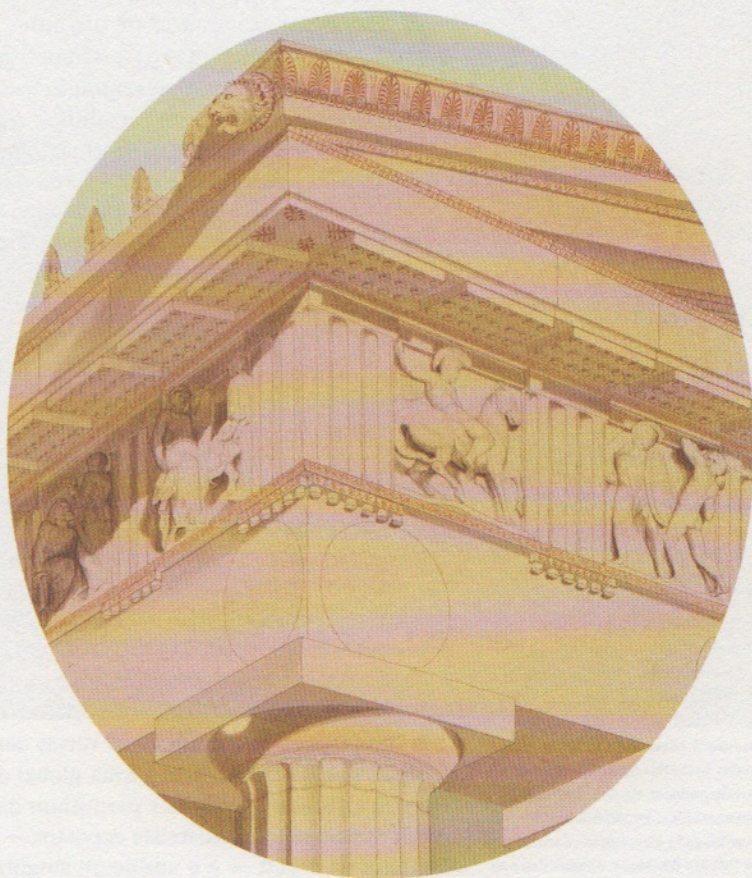
- 10 Marie-Françoise Billot, «Recherches aux XVIIIe et XIXe siècles sur la polychromie de l'architecture grecque», in *Paris-Rome-Athènes*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1982, p. 61-125 (p. 78).
- 11 Julien-David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris/Amsterdam, H. L. Guerin & L. F. Delatour/Jean-Luc Nyon/Jean Neaulme, 1758. Julien-David Le Roy, *The Ruins...* (n. 6 *supra*).
- 12 James Stuart, Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens*, London, John Haberkorn, 1762-1816.
- 13 Billot, «Recherches...», p. 85-88 (n. 10 *supra*).
- 14 Henri Labrousse, *Notice sur Hittorff*, Paris, 1868, p. 7-8. Citado por Van Zanten, «Architectural Polychromie...», p. 206 (n. 9 *supra*).
- 15 De certo modo, a cromolitografia libertou a ilustração a cores da dependência de práticas artesanais instáveis. A comparação de cópias coloridas manualmente torna evidente que as variações eram suficientes para que se suspeitasse do seu rigor.
- 16 Matthew Digby Wyatt, *The Industrial Arts of the Nineteenth Century. A Series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851*, London, Day & Son, 1851, 2 vols.
- 17 Louis Haghe, Joseph Nash, David Roberts, *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition*, London, [s. n.], 1854.



Hittorff, *L'architecture polychrome*
(1851)

Alçado parcial do Pártenon, que
identifica ornamentos pintados e
esculturas coloridas.

[CCA MAIN M4848 c.2]



Penrose, *An Investigation of the Principles* (1851)

Vista do ângulo noroeste do Parténon, mostrando em *chiaroscuro* os ornamentos inscritos na cornija.

A cromolitografia apresentou uma visão colorida da arquitectura grega bem diferente da imagem alva e imaculada do mármore com que as

gravuras a preto-e-branco descreviam os mesmos modelos da antiguidade. O livro de Hittorff, com o argumento de que, na sua origem, os templos gregos eram pintados com cores vibrantes, é apenas um exemplo de como uma construção pode motivar o desenvolvimento de técnicas de impressão.

[CCA MAIN M8146]

usarem a mesma técnica e processos semelhantes aos dos levantamentos cromolitográficos da arquitectura grega, os objectivos destes dois livros são totalmente distintos. Os levantamentos tinham como ambição alimentar os instrumentos e as concepções contemporâneas do projecto, apresentando para isso fontes de inspiração e conhecimento distantes no tempo e no espaço. Pelo contrário, os livros do Palácio de Cristal destinavam-se a documentar e registar um êxito contemporâneo. São livros que absorveram e transmitiram o conteúdo, o desempenho técnico e o conhecimento material da arquitectura. A arquitectura propriamente dita, tal como o Palácio de Cristal, alia-se a estas práticas editoriais através da cor e das técnicas de impressão.

A cor desempenhou um papel decisivo na arquitectura do Palácio de Cristal.¹⁸ O arquitecto Owen Jones (1809-1874),¹⁹ um dos supervisores da obra, delineou uma estratégia para colorir a estrutura metálica e evitar a monotonia de uma pintura homogénea em tinta cinzenta ou vermelha. A abordagem de Jones passou pela divisão dos pilares e vigas em tiras pintadas com várias cores primárias — «vermelho para horizontais, azul para superfícies côncavas, amarelo para superfícies convexas e uma linha branca entre o azul e o amarelo» — e por decorar as asnas da cobertura com «uma sequência de telas suspensas em tecido vermelho, amarelo e azul».²⁰ O efeito era bipartido: quando a estrutura era observada de perto, os visitantes viam cores fortes e simples — que separavam visualmente o edifício dos objectos expostos; à distância, tirando partido da escala monumental do edifício, as várias cores eram sintetizadas pelo olhar, dando expressão à forma global do espaço. Deste modo, as cores utilizadas por Jones permitiam distinguir com clareza cada um dos objectos industriais expostos — que hoje podemos ver no álbum de Wyatt — e o ambiente singular do Palácio de Cristal — que podemos observar no livro de Dickinson. Como Giovanni Brino demonstrou, o esquema de cores utilizado no Palácio de Cristal ficou a dever-se aos avanços contemporâneos da física e da química. No início do século XIX, as descobertas ópticas de Isaac Newton (1642-1726) foram revisitadas por autores como George Field (1777-1854), que publicou tratados sobre a cor e criou instrumentos para medir a refração cromática, e Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), que identificou as leis que regem o contraste simultâneo das cores. Jones estava ciente das teorias de Field e Chevreul, citando estes autores no animado debate público acerca do uso da cor no Palácio de Cristal.²¹

Depois da publicação de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*,²² entre 1836 e 1845,²³ o próprio Jones foi reconhecido como um perito tanto em cor como em cromolitografia. Esse livro foi a sua primeira incursão nesta técnica, e o resultado passou a ser uma referência fundamental para registos de arquitectura.²⁴ Em 1834 Jones fez desenhos de levantamento *in situ* do Alhambra, juntamente com Jules Goury (1804-1834), que morreu de cólera em Granada, «imerso na preparação dos desenhos originais».²⁵ Após a morte do companheiro de viagem, Jones regressou a Inglaterra e

18 Giovanni Brino, *Crystal Palace. Cronaca di un'avventura progettuale*, Genoa, Sagep Editrice, 1995. Para uma história detalhada do Palácio de Cristal de Sydenham, ver J. R. Piggott, *Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham, 1854-1936*, Madison, University of Wisconsin Press, 2004.

19 Carol A. Hrvol Flores, *Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*, New York, Rizzoli, 2006.

20 Piggott, *Palace of the People*..., p. 14 (n. 18 *supra*). Estas cores foram as especificadas numa das primeiras apresentações do projecto. No livro *Dickinson's Comprehensive...*, as colunas estão representadas a azul, branco e amarelo; a parte inferior das asnas, a vermelho; e as costelas do transepto, em cores alternadas, numa sequência de azul, amarelo, amarelo e azul.

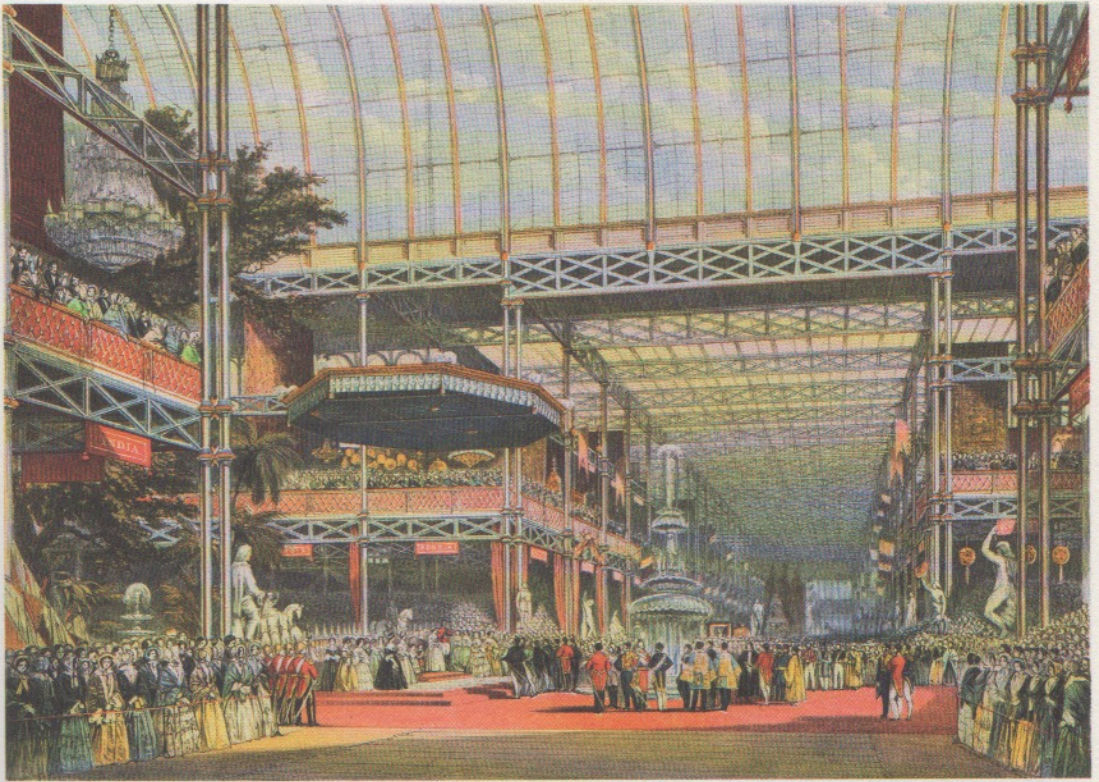
21 Brino, *Crystal Palace*..., p. 81 (n. 18 *supra*).

22 Owen Jones, Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra. From Drawings Taken on the Spot in 1834*, London, Owen Jones, 1842-1845.

23 Juan Calatrava, Mariam Rosser-Owen, Abraham Thomas, Rémi Labrusse, *Owen Jones y la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, [2011]. Flores, *Owen Jones*..., p. 37-41 (n. 19 *supra*).

24 Kathryn Ferry, «Printing the Alhambra. Owen Jones and Chromolithography», *Architectural History*, vol. 46, 2003, p. 175-188.

25 Jones, *Alhambra*, não paginado (n. 22 *supra*). «To the memory of Jules Goury, Architect, who died of cholera, at Granada, August XXVIII, MDCCCXXXIV, whilst engaged in preparing the original drawings, this work is inscribed by his friend, Owen Jones.»

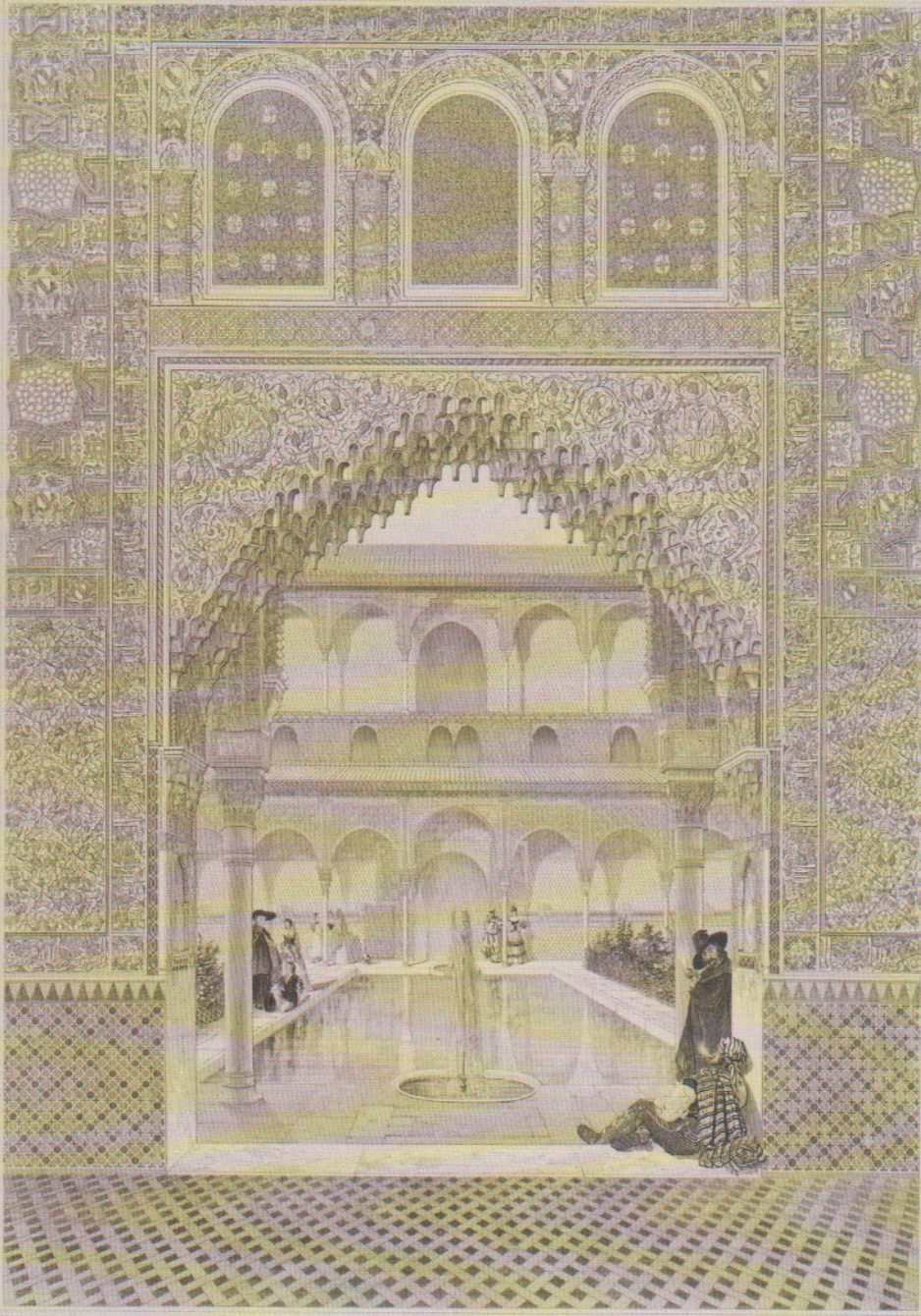


*Dickinson's Comprehensive Pictures
of the Great Exhibition of 1851
(1854)*

As cores do Crystal Palace, informadas pelo conhecimento adquirido na impressão, estavam predestinadas a figurar em livros cromolitográficos. Aqui, as vestes vitorianas das personagens coincidem na perfeição com o ambiente construído, assegurando a continuidade entre os comportamentos sociais, a arquitetura e a sua representação.

[CCA CAGE MT690 (W12272)]

PATIO DE LA ALBERCA.

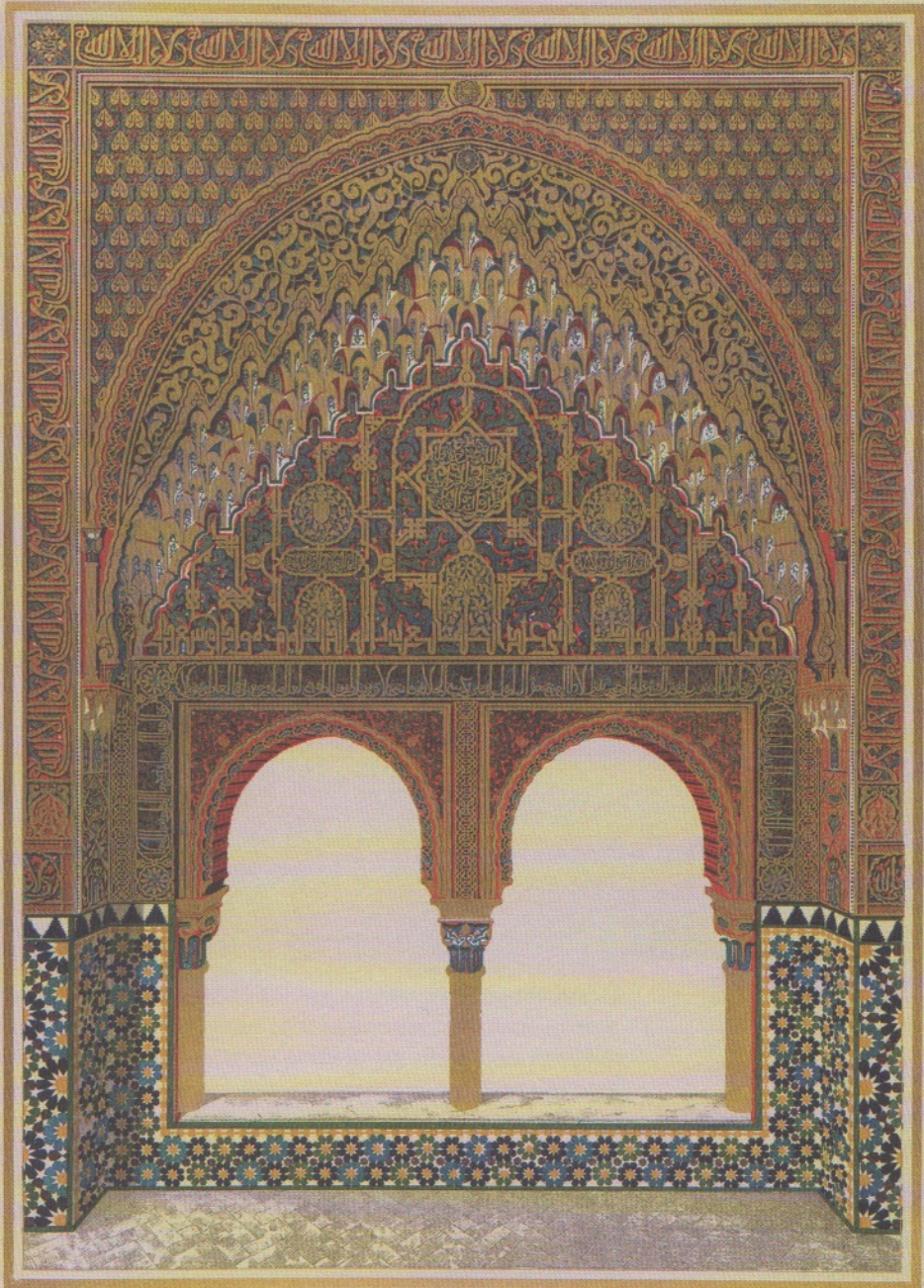


VIEW OF THE PATIO DE LA ALBERCA FROM THE HALL OF THE KING.

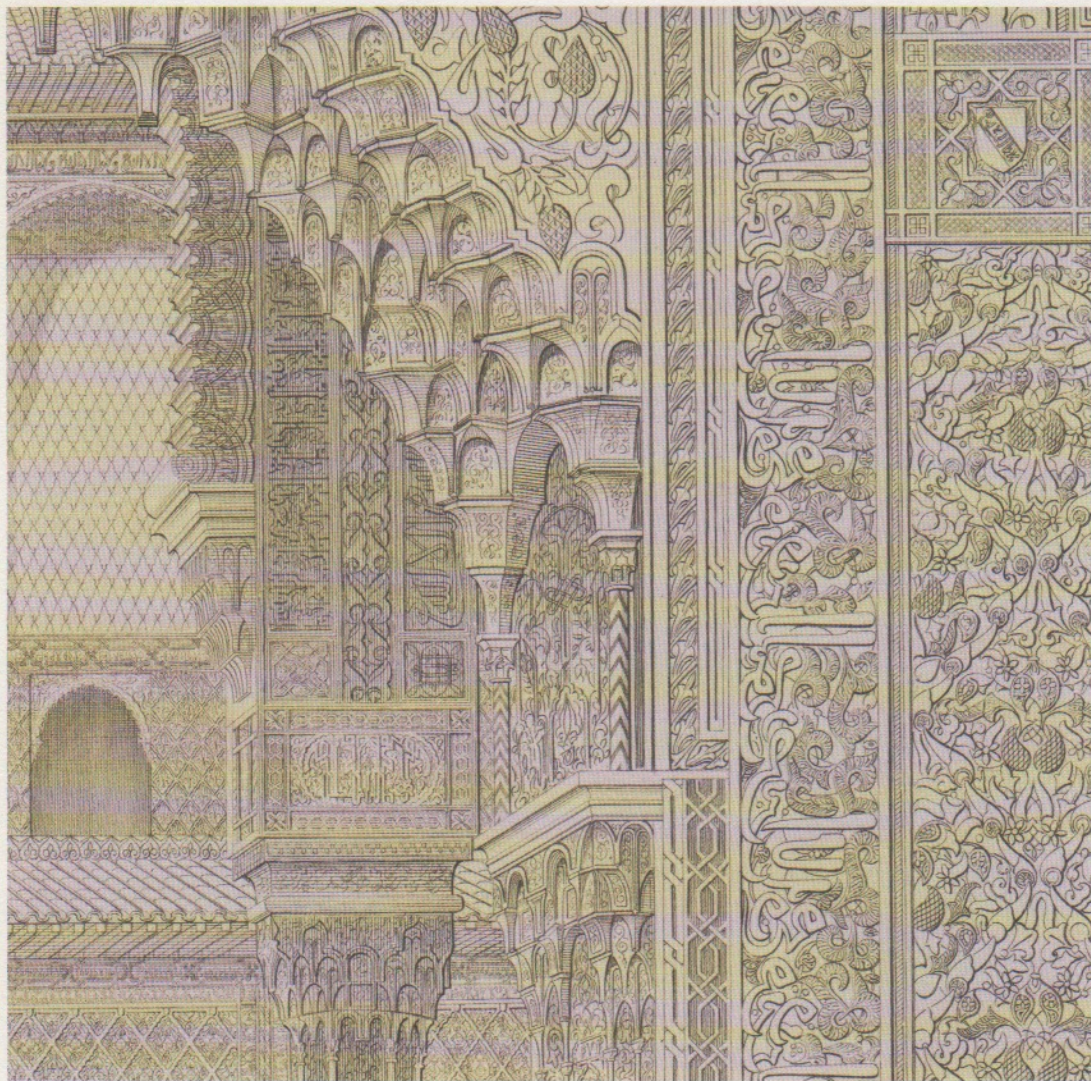
Pl. ALHAMBRA.

VIEW OF THE PATIO DE LA ALBERCA FROM THE HALL OF THE KING.

LA VENTANA SALA DE LAS DOS HERMANAS.



LA + ALHAMBRA +



Owen Jones e Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1842-1845)

páginas anteriores

Gravura: Pátio dos Arrayanes, visto da Sala da Barca.

Cromolitografia: Janela da Alcova, Sala das Duas Irmãs.

nesta página

Detalhe da gravura: Pátio do Arrayanes, visto da Sala da Barca.

[CCA MAIN M4905]

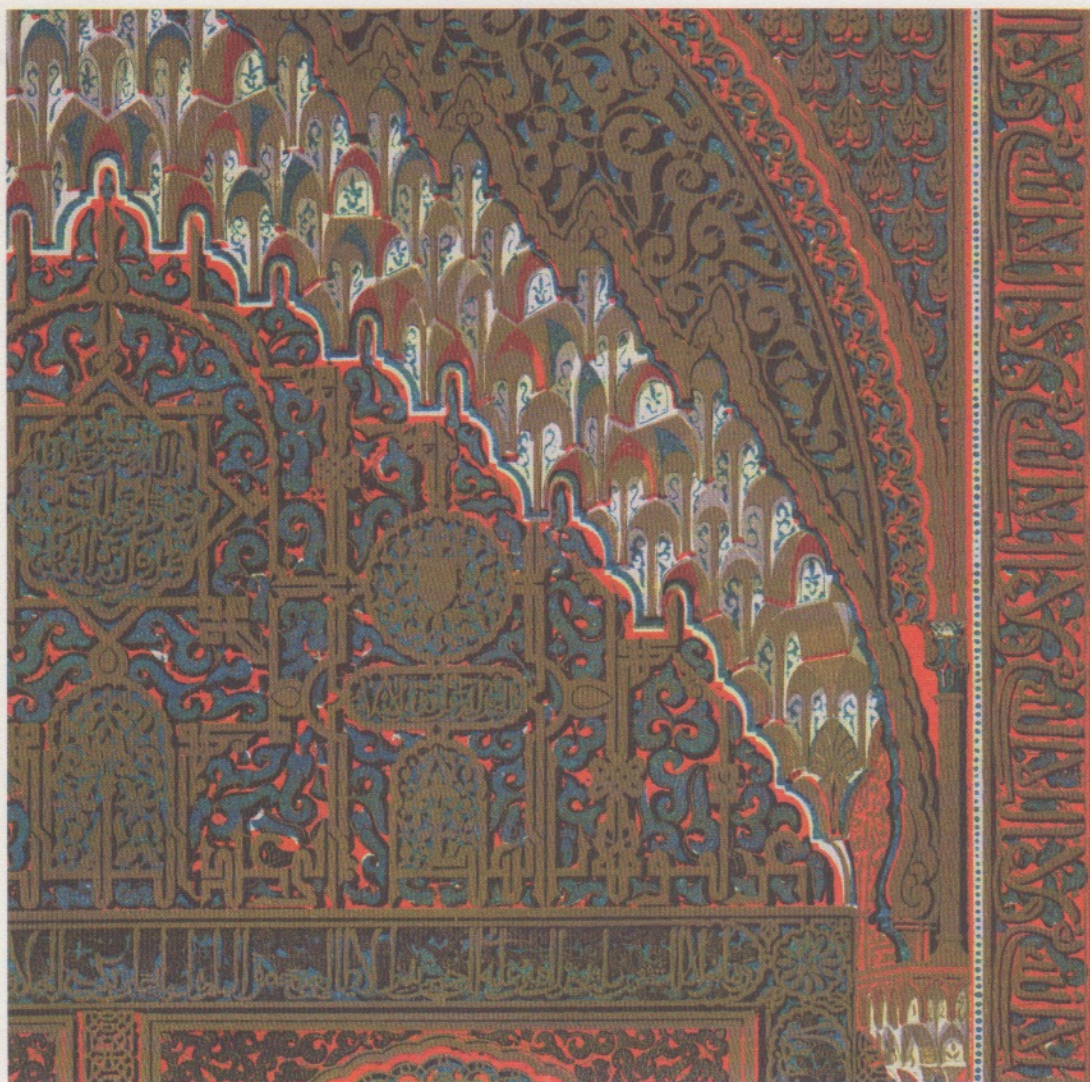
começou a trabalhar na impressão do livro. Kathryn Ferry examinou em pormenor a história da publicação de *Alhambra*, permitindo entender como Jones se envolveu na produção das melhores e mais precisas imagens para ilustrar a obra, aperfeiçoando técnicas de impressão existentes para alcançar a refinada qualidade necessária para reproduzir em livro a experiência arquitectónica do edifício. As imagens foram publicadas pelo editor Day & Haghe em 1836, mas Jones ficou desiludido com os resultados. A propósito desse livro, queixou-se de que «quando o trabalho foi impresso em tipografias, o resultado foi um horrível desperdício de tempo, papel e, consequentemente, de dinheiro».²⁶ E aconselhou Joseph Bonomi (1796-1878), que estava a preparar a publicação de desenhos realizados no Egipto, «a não ter, desde o início, qualquer ligação com tipografias. Nenhum impressor dará atenção exclusiva a um único trabalho e, neste caso, tal atenção é absolutamente necessária». Jones começou a testar técnicas alternativas para imprimir as imagens a cores e, no Verão de 1836, montou uma máquina de impressão no seu próprio escritório, onde alcançou resultados satisfatórios.²⁷ Totalmente envolvido na edição de *Alhambra*, acabou por investir a sua própria fortuna para o completar, embora preservando a relação comercial com o editor, com quem publicou em 1856 *The Grammar of Ornament*. Apesar de ter sido um desastre financeiro,²⁸ *Alhambra* representou um progresso substancial nas técnicas de impressão cromolitográfica. O livro gerou um diálogo especial entre editor e arquitecto-autor, que conduziu ao desenvolvimento de uma técnica de impressão específica para alcançar a representação das qualidades singulares do objecto arquitectónico em causa. O resultado do diálogo, não obstante a dificuldade das negociações, conduziu o arquitecto a adoptar uma postura independente, próxima do artesanato, para aperfeiçoar as técnicas usadas na impressão comercial. *Alhambra* estabeleceu a reputação de Jones como perito em cor também de um ponto de vista técnico e químico, o que moldou a sua carreira profissional e contribuiu para a posição decisiva que teve na configuração cromática do Palácio de Cristal.

Ao analisar as imagens de *Alhambra*, e o registo preciso e metuculoso da geometria intrincada da obra, é patente a complementaridade entre gravura e cromolitografia. As gravuras não deixam espaço à imaginação, penetrando no edifício em diferentes níveis de representação, que, com detalhe microscópico, atingem um nível de abstracção superior à percepção de qualquer visitante. A cromolitografia funciona de modo diferente. A planificação das superfícies coloridas (que resulta de linhas litográficas menos precisas do que as de gravura) põe em evidência a forma como os padrões geométricos (detalhados nas gravuras) se misturam, criando contrastes e motivos em várias escalas, e produz uma descrição complementar do ambiente do Alhambra. Apesar de o livro ser simultaneamente preciso e evocativo, analítico e sintético, e extremamente refinado na representação visual, a sua ambição não era nem puramente académica nem estética. Foi pensado para ser um livro prático, capaz de apresentar o edifício histórico como modelo para a arquitectura

26 Ferry faz referência a esta carta de Jones citando Michael Darby, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, tese de doutoramento, University of Reading, 1974, p. 52-54.

27 Ferry, «Printing the Alhambra...», p. 180, nota 28 (n. 24 *supra*). Ferry cita *Letter from Jones to Bonomi*, June 17, 1836, Cambridge University Library, Add 9389/2/3/18.

28 O investimento de Jones no aperfeiçoamento da qualidade da impressão resultou em perdas financeiras. O preço de venda tinha como base uma tiragem de 500 cópias, mas, como Ferry explica, não deverão ter sido feitas mais do que 381 durante a vida de Jones. Ferry, «Printing the Alhambra...», p. 182 (n. 24 *supra*). No ano após a sua morte, o livreiro Bernard Quatrach comprou as pedras litográficas e as gravuras (que Jones tinha preservado) e reimprimiu o livro directamente a partir delas, de tal forma que esta reimpressão é praticamente impossível de distinguir da primeira edição de 1836-45.



Jones e Goury, *Alhambra*
(1842-1845)

Detalhe da cromolitografia: Janela da Alcova, Sala das Duas Irmãs.

Das gravuras às impressões cromolitográficas, o pormenor exaustivo

deste grande fólio sobre o Alhambra coincide com o pormenor exaustivo e intrincado da arquitectura que representa.

[CCA MAIN M4905]

contemporânea, e de disponibilizar padrões para uso, em consonância com a experiência do próprio Jones.²⁹

Em Dezembro de 1850, ao apresentar a estratégia decorativa preconizada para o Palácio de Cristal, Owen Jones louvou a obra policromática de Hittorff na igreja de Saint-Vincent-de-Paul (Paris, 1824-1844) como sendo, «definitivamente, o exemplar mais perfeito de decoração moderna em qualquer país».³⁰ O processo de concepção do Palácio de Cristal e as impressões cromolitográficas de Hittorff aproximaram-se de novo no âmbito de dois debates em torno da policromia, realizados em Janeiro de 1851 no Royal Institute of British Architects, a propósito da apresentação do livro *L'architecture polychrome chez les Grecs* em Londres.³¹ Entre outros, participaram nesses encontros Owen Jones e Michael Faraday (1791-1867),³² assim como Gottfried Semper (1803-1879), Francis Cranmer Penrose, James Fergusson (1808-1886) e Hector Horeau (1801-1872). Um dos pontos fortes do livro de Hittorff era a possibilidade de introduzir policromia na produção arquitectónica contemporânea. Esse esforço é visível em dois aspectos: na publicação dos seus próprios projectos a par com as reconstruções dos modelos gregos; e na formulação teórica sobre as coincidências possíveis entre arquitectura clássica e construção contemporânea. Hittorff também desenvolveu técnicas de construção capazes de colorir as suas obras: para a fachada poente de Saint-Vincent-de-Paul, concebeu um conjunto de painéis em *lave d'Auvergne*, um material de revestimento resultante da cozedura de uma pedra vulcânica. Também conhecida como *volvic* ou *lave émailée*, a *lave d'Auvergne* é um material cerâmico com cores perenes e acabamento esmaltado, que Hittorff usou com frequência a partir de 1834.³³ Em Saint-Vincent-de-Paul, o material substituiu acabamentos em pedra, e as suas cores complementam os vitrais, os tectos em madeira e a escaiola das colunas da nave principal.³⁴ A igreja era um manifesto construído «do papel do arquitecto como coordenador artístico»,³⁵ com a responsabilidade de orquestrar várias técnicas e procedimentos para construir uma obra singular.

Na tradição do Grand Tour, Hittorff e Jones formaram-se como arquitectos mediante o estudo da arquitectura clássica, em viagens de juventude que partilharam também com Semper, Ludwig Zanth (1796-1857), Charles François Gau (1790-1854) e outros arquitectos que conheceram em Itália, na Grécia e no Egipto. Nessas viagens, produziram levantamentos e reconstituições de exemplos que posteriormente publicaram recorrendo à cromolitografia.³⁶ Como Hittorff e Jones fizeram em Paris e em Londres, Zanth traduziu o esforço colectivo de aprendizagem da antiguidade no desenho de uma obra contemporânea, adaptando formas mouriscas na Wilhelma,³⁷ uma residência e parque real nos arredores de Estugarda.³⁸ Há poucas semelhanças entre os modelos e os resultados: a Wilhelma é um híbrido entre uma estrutura tardo-barroca e uma recriação romântica do imaginário mourisco num lugar distante da brisa quente de Granada. Além dos registos pessoais de viagens, foram os livros que permitiram aos arquitectos do século XIX utilizar referências

29 Para Jones, depois do êxito visual e técnico de *Alhambra* a cromolitografia tornou-se praticamente uma obsessão pessoal. A prova disso é o livro *The Grammar of Ornament*, um catálogo de desenhos e motivos geométricos — muitos dos quais ainda em uso nos dias de hoje — publicado em 1856. Com planos de impressão que chegam a atingir as 16 cores directas, *Grammar* é o derradeiro livro de arquitectura cromolitográfico. Sonja Ashmore, «Owen Jones and the V&A Collections», *V&A Online Journal*, no. 1, Autumn 2008. Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Day & Son, 1856.

30 Owen Jones, citado por Middleton, «Hittorff's Polychrome...», p. 189, nota 12 (n. 9 *supra*). «On the Decorations Proposed in the Exhibition Building in Hyde Park», RIBA, 16 de Dezembro de 1850, publicado em *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, London, 1863, p. 10. Ver também Brino, *Crystal Palace...*, p. 84 (n. 18 *supra*).

31 Van Zanten, «Architectural Polychrome...», p. 211, notas 72 e 73 (n. 9 *supra*). Van Zanten cita *The Civil Engineer and Architect's Journal*, 1851, p. 5-7, 42-50.

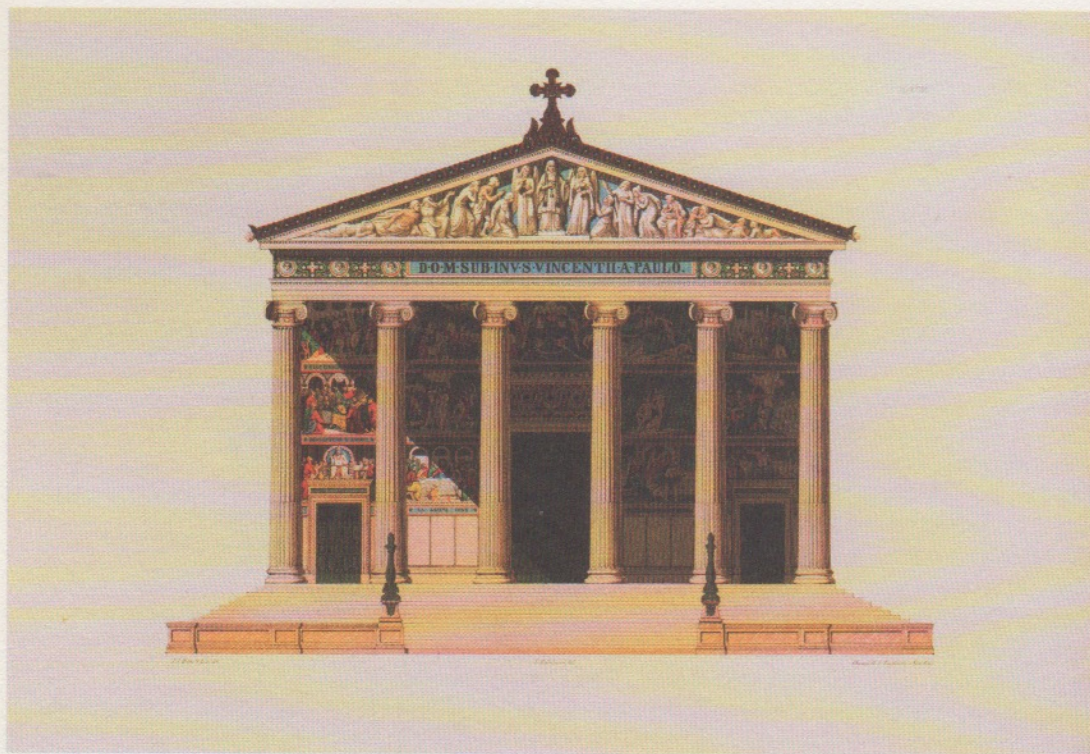
32 Faraday foi uma personagem determinante na história da óptica.

33 Middleton, «Hittorff's Polychrome...», p. 191 (n. 9 *supra*). A *lave d'Auvergne* também foi utilizada nos quatro medalhões na fachada da École des Beaux-Arts de Paris, projectada por Félix Duban, e nos painéis desenhados por Anatole Jal para a casa do pintor Jules Jollivet (Paris, 1856-1858; 11, Cité Malesherbes).

34 Uma técnica que foi usada com frequência por P. L. C. Ciceri nos cenários que produziu segundo projectos de colaboração entre Hittorff e Louis Daguerre (1787-1851), o pioneiro da fotografia.

35 Apesar de o desenho de Saint-Vincent-de-Paul ser atribuído a Hittorff, a encomenda foi feita ao seu sogro, Jean-Baptiste Lepère (1761-1844). Em Janeiro de 1838, assinaram em co-autoria uma *Mémoire* sobre a decoração da igreja, que foi publicada no *L'Artiste* em 1842. Middleton, «Hittorff's Polychrome...», p. 189 (n. 9 *supra*).

36 Kathryn Ferry, «Inspired by Egypt. Owen Jones and Architectural Theory», in Diane Fortenberry (ed.), *Who Travels Sees More. Artists, Architects and Archaeologists Discover Egypt and the Near East*, Oxford, Oxbow Books, 2007, p. 101-117.



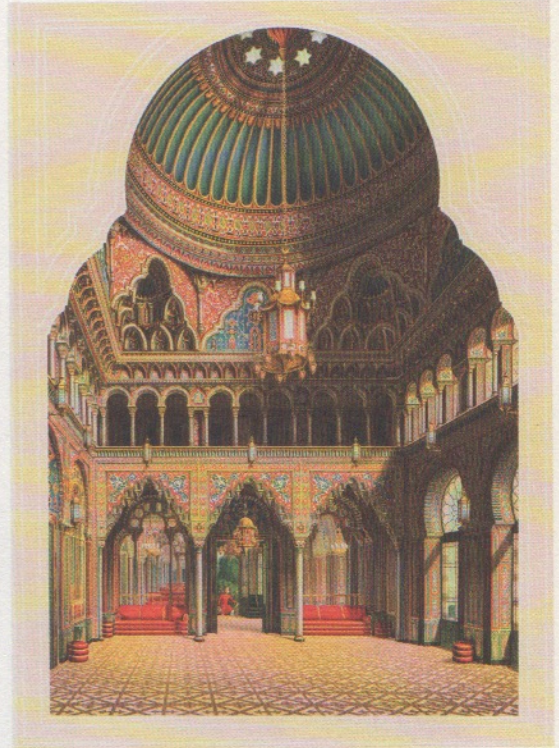
Hittorff, prancha de *L'architecture polychrome chez les Grecs* (1851)

Saint-Vincent-de-Paul, Paris,
1824-1844.

[CCA MAIN M 4848 c.2]

37 Elke von Schulz, *Die Wilhelma in Stuttgart. Ein Beispiel orientalisierender Architektur im 19. Jahrhundert und ihr Architekt Karl Ludwig Zanth*, Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie des Fachbereichs Altertums — und Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 1976.

38 A participação de Zanth no projecto teve início em 1837, e, depois de alguma demora, a primeira estrutura foi construída entre 1842 e 1846.



distantes para conceber arquitecturas originais, dando resposta aos desejos dos seus clientes cuja imaginação também era alimentada pelo universo dos livros. A Wilhelma é um exemplo de como a ressonância visual entre um projecto original e os modelos de referência se alcançava através do recurso à produção industrial — principalmente elementos pré-moldados, em cerâmica ou ferro fundido —, que oferecia soluções técnicas para satisfazer ambições estéticas. Tal como os volumes comemorativos do Palácio de Cristal, o livro que Zanth publicou sobre a Wilhelma confirmou a expectativa de que,³⁹ tal como tinha acontecido com os seus modelos, a obra poderia, ou deveria, prolongar-se no espaço de um livro. Os processos de construção do edifício e do livro aproximam os seus resultados, e os ajustamentos imprescindíveis em ambos — na representação e na construção — sublinham os pontos de contacto das transferências de conhecimento. Os arquitectos transformaram edifícios em livros, livros em edifícios, e devolveram aos livros as obras construídas.

Ludwig Zanth, prancha de *La Wilhelma, villa mauresque de Sa Majesté le roi Guillaume de Wurtemberg* (1855)

La Wilhelma, Estugarda, 1837-1846.

[CCA M4859 GF1367; ID:87-B14957]

39 Ludwig Zanth, *La Wilhelma, villa mauresque de Sa Majesté le roi Guillaume de Wurtemberg, exécutée d'après les plans et sous la direction de L. de Zanth, Paris, F. Didot, 1855.*



127. The Nave from the North end—Commencement of Monti's Fountain.

Da cor ao preto-e-branco

Apesar de a autoria do Palácio de Cristal ser muitas vezes atribuída a Joseph Paxton (1803-1865), o edifício resultou de um processo industrial de construção concebido colectivamente, e é um exemplo de como um projecto realizado em colaboração pode constituir uma obra coerente. Sob a direcção de Henry Cole (1808-1882), as ideias que conduziram à sua construção tiveram origem em muitos autores, que constituíam o Building Committee.⁴⁰ Jones e Digby Wyatt conduziram os detalhes do projecto de interiores; o engenheiro Charles Fox (1810-1874) dirigiu a equipa construtora Fox & Henderson, e desenvolveu o esquema de Paxton para o tornar um processo rápido e exequível, incluindo importantes contribuições a nível estrutural; Charles Barry (1795-1860) alegou ter aperfeiçoado o projecto de arquitectura; e muitos outros contribuíram para o desenvolvimento de pormenores relevantes.⁴¹ Outra característica impressionante da obra era a uniformidade da sua grelha espacial. A extensão aparentemente ilimitada do espaço interior — um espaço em forma de salsicha com cerca de quinhentos metros de comprimento — parecia ser capaz de acolher o mundo inteiro num só lugar, como fez. O Palácio de Cristal foi uma obra colectiva em prol de uma experiência global partilhada.

Inicialmente construído no Hyde Park, em apenas oito meses de grande excitação, após a Grande Exposição de 1851 a estrutura foi desmontada, vendida e reutilizada na construção de uma estrutura ainda maior e mais ambiciosa em Sydenham. Adquirido pela empresa privada Crystal Palace Company, esta segunda aventura combinou ambições comerciais com instrução popular — ou entretenimento. O Palácio de Cristal em Sydenham era mais comprido, mais alto e mais pesado do que o seu antecessor;⁴² a sua construção

Philip Henry Delamotte,
*Photographic Views of the Progress
of the Crystal Palace, Sydenham
(1855)*

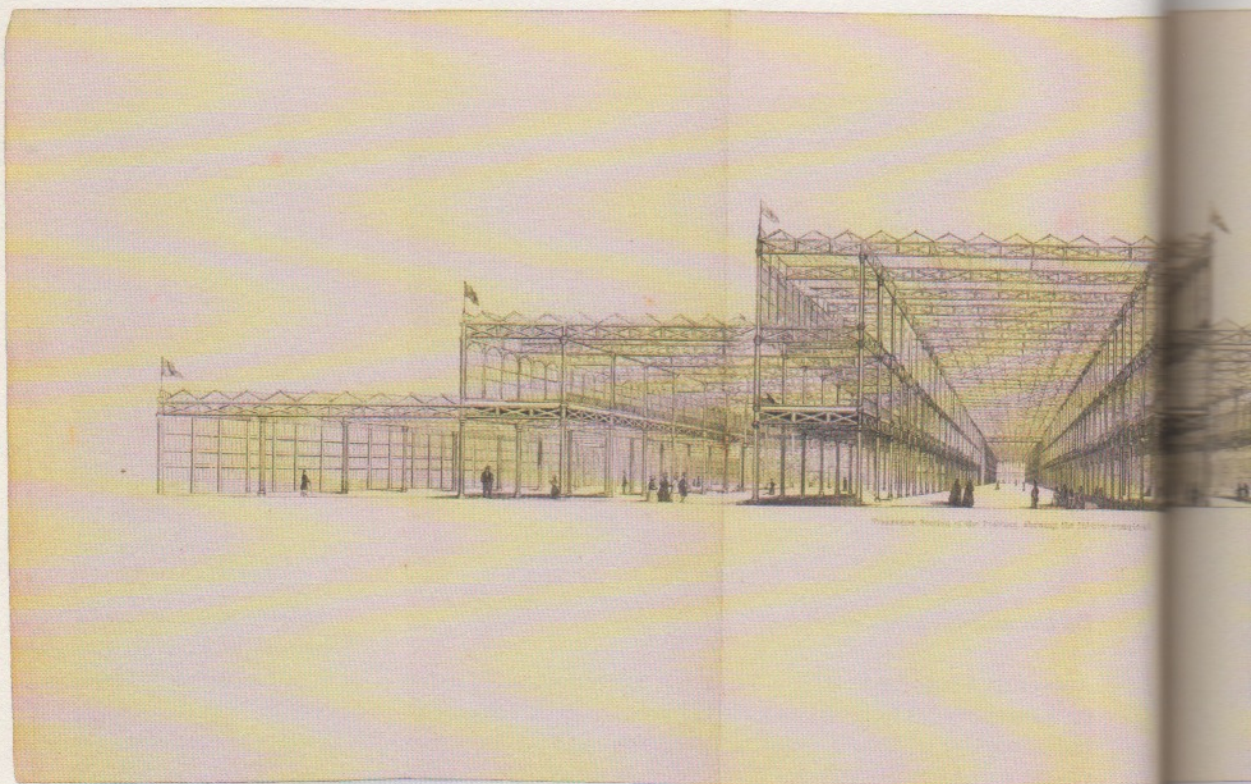
A Nave a partir do extremo norte,
arranque da Fonte de Monti.

[CCA PH1986:1187:046]

40 «The Building Committee was made up of two peers, three architects (Charles Barry, Charles Cockerell and Thomas Donaldson) and three engineers (Robert Stephenson, Isambard Kingdom Brunel and William Cubitt).» Piggott, *Palace of the People...*, p. 5 (n. 18 *supra*).

41 Andrew Saint, *Architect and Engineer. A Study on Sibling Rivalry*, New Haven/London, Yale University Press, 2007, p. 131-134.

42 Piggott, *Palace of the People...*, p. 40 (n. 18 *supra*).

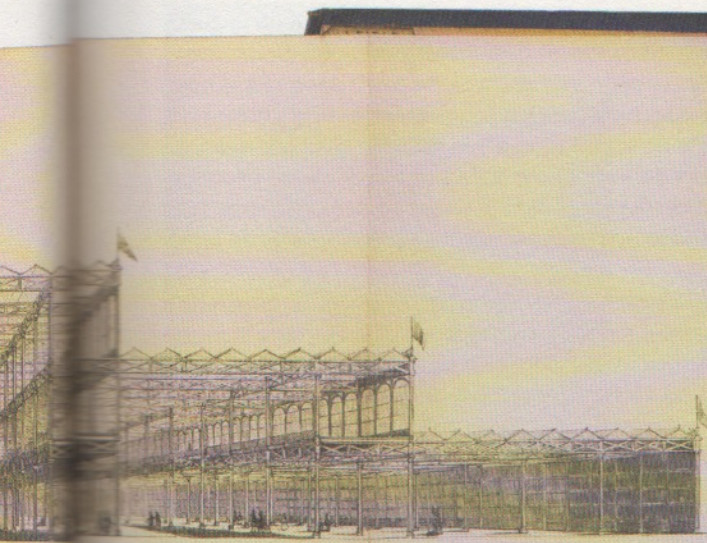


43 Peter Berlyn, Charles Fowler, *The Crystal Palace. Its Architectural History and Constructive Marvels*, London, James Gilbert, 1851.

44 Entre estes, salientamos John Tallis, *Tallis's History and Description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, London, J. Tallis & Co., [1852]. John Weale, *London Exhibited in 1851*, London, John Weale, [1851]. *Illustrated Catalogue of the Exhibition of the Industry of All Nations*, London, James S. Virtue, [1851]. *Official Descriptive and Illustrated Catalogue. Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851*, London, Spicer and Sons, 1851. Para uma bibliografia do Palácio de Cristal, ver Piggott, *Palace of the People...*, p. 223-227 (n. 18 *supra*). Ver também Louise Purbrick (ed.), *The Great Exhibition of 1851. New Interdisciplinary Essays*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2013. [1.ª ed. 2001]

demorou vinte e três meses, e o edifício abriu ao público em Junho de 1854. Apesar de nunca ter sido um êxito comercial — as vendas de bilhetes e a receita dos alugueres não compensaram os custos de exploração —, foi esta obra que transformou o Palácio de Cristal numa referência perene na história da arquitectura. Em 1866, o edifício ficou seriamente danificado em consequência de um incêndio; subsequentemente restaurado, foi vendido em leilão em 1911; e, por fim, foi totalmente consumido pelo fogo num outro incêndio em 1936.

O livro *The Crystal Palace. Its Architectural History and Constructive Marvels*, de Peter Berlyn e Charles Fowler,⁴³ combina o imaginário popular em torno da obra com as representações técnicas que transformam o processo do projecto de arquitectura e a sua construção numa narrativa épica. Editado em 1851, sintetiza a qualidade das publicações sobre o Palácio de Cristal, desde jornais ilustrados até guias e catálogos, que celebraram a Grande Exposição.⁴⁴ Ao adoptar convenções gráficas e formas de desenho técnico — desenhos lineares associados a textos descritivos ou instrutivos — desenvolvidas durante a Revolução Industrial, o livro transmite o



The
Crystal Palace:

Its
 Architectural History
 and
 Constructive Marvels.

By
 Peter Berlyn, and Charles Fowler, Esq.

London:
 James Gilbert, Paternoster Row.
 1851.

ideal da eficiência mecânica aplicado à construção da obra.⁴⁵ Em 1851, a fotografia — um processo então com uma década de existência — fora raramente utilizada na representação do Palácio de Cristal, excepto como ferramenta intermédia para produzir gravuras em xilografia a contraveio, de modo a comunicar a rapidez do processo de construção em jornais ilustrados.⁴⁶ Em 1854, o uso da fotografia foi muito diferente: à medida que a reconstrução progredia em Sydenham, Philip Henry Delamotte (1820-1889), o fotógrafo oficial da Crystal Palace Company, documentava semanalmente a obra. Em 1855, quando as suas fotografias foram reunidas no portfólio *Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace, Sydenham*,⁴⁷ o edifício foi devolvido ao universo dos livros de fotografia, que durante a década anterior tinham impulsionado novas percepções da arquitectura.

A impressão fotográfica em daguerreótipo, apresentada em França em Setembro de 1839, foi imediatamente aproveitada para a edição de livros. Um dos primeiros livros de fotografia publicados — as *Excursions daguerriennes*, editadas por Nicolas-Marie Paymal Lerebours (1807-1873) entre 1841 e 1842⁴⁸ — é um testemunho dessa

Peter Berlyn e Charles Fowler, *The Crystal Palace. Its Architectural History and Constructive Marvels* (1851)

[CCA MAIN T690 (W3865)]

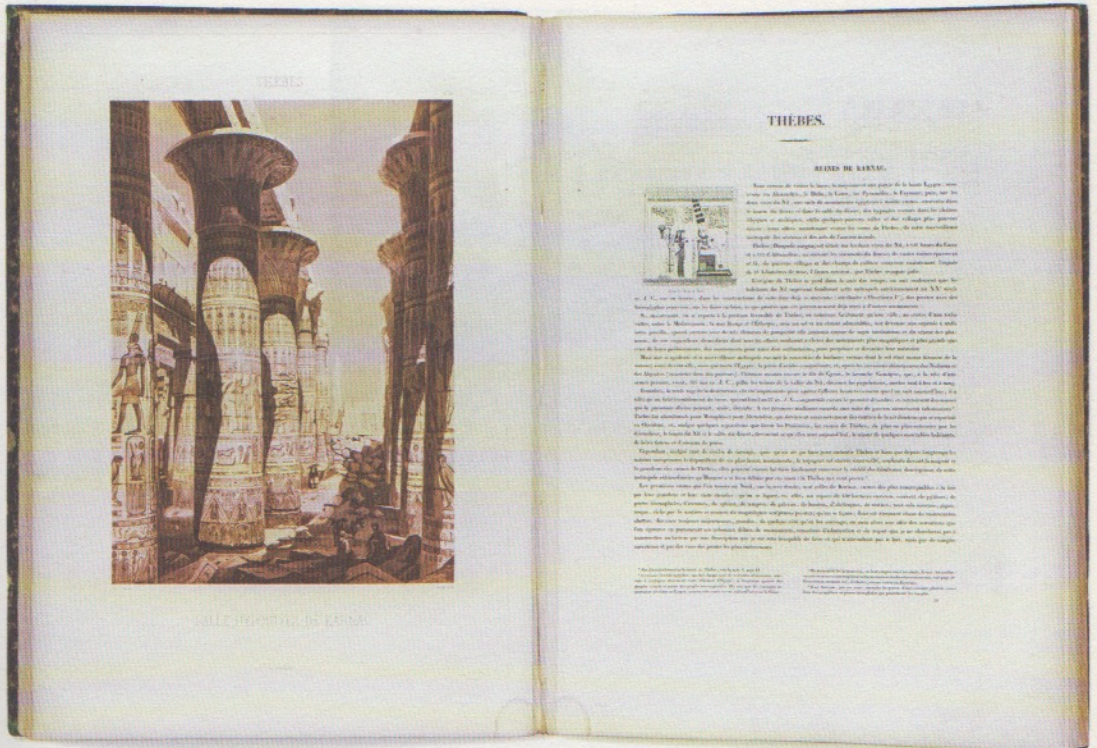
- 45 David Brett, «Drawing and the Ideology of Industrialization», *Design Issues*, vol. 3, no. 2, Autumn, 1986, p. 59-72.
- 46 Michel Melot, *The Art of Illustration*, New York, Skira/Rizzoli, 1984, p. 158-159.
- 47 Philip Henry Delamotte, *Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace, Sydenham*, [London], Photographic Institution, 1855.
- 48 Nicolas-Marie Paymal Lerebours (ed.), *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe*, Paris, Rittner et Groupil/Lerebours/Hr. Bossange, 1841, 2 vols.

- 49 Este processo de fotogravura foi desenvolvido por Hippolyte Louis Fizeau (1819-1896). Melot, *The Art of Illustration*, 163-171 (n. 46 *supra*).
- 50 Pierre-Gustave Joly de Lotbinière, *Voyage en Orient (1839-1840). Journal d'un voyageur curieux du monde et d'un pionnier de la daguerréotypie*, [transcrição de Georges Aubin e Renée Blanchet, anotações de Jacques Desautels], Presses de l'Université Laval, 2011.
- 51 Perto de Luxor, escreveu no seu diário que «toutes ces difficultés ne me rebutent pas, cette occupation m'intéresse, je pense aux souvenirs qu'il m'en restera et au plaisir que je pourrai faire à d'autres. J'éprouve aussi une sorte de satisfaction en pensant que je suis le premier à faire ces essais dans ce pays, c'est pour moi comme un problème à résoudre». Lotbinière, *Voyage en Orient...*, p. 191-192 (n. 50 *supra*).
- 52 Hector Horeau, *Panorama d'Égypte et de Nubie. Avec un Portrait de Méhémet-Ali*, Paris, Chez l'auteur, 1841.
- 53 Apesar de não ter sido Horeau a produzir as fotografias, é de assinalar a sua atenção às novas tecnologias e a utilização precoce do meio num livro de arquitectura. Como é expectável de um livro de viagens, o texto é sobretudo descritivo e, mais do que articular uma ideia específica de arquitectura, segue o modelo etnográfico da edição monumental de Vivant Denon, *Voyage dans la basse et la haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris, P. Didot, 1802, 5 vols.
- 54 Os desenhos egípcios de Jones e Goury foram publicados em Owen Jones, *Views on the Nile. From Cairo to the Second Cataract*, London, Graves & Warnsley, 1843. Sobre Horeau, ver Françoise Boudon, François Loyer, *Hector Horeau, 1801-1872. Catalogue des Dessins et des Œuvres Figurées d'Hector Horeau*, Paris, Direction de l'architecture, [1978]. Paul Dufournet, *Hector Horeau, précurseur. Idées, techniques, architecture*, [Paris], Académie d'architecture/C. Massin, [1980].
- 55 Neil Levine, «The Romantic Idea of Architectural Legibility. Henri Labrousse and the Neo-Grec», in Arthur Drexler (ed.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 325-416.
- 56 Para uma biografia ficcionada de Hector Horeau, ver Michel Ragon, *Un si bel espoir*, Paris, Albin Michel, 1998.

rápida disseminação em vários continentes da técnica do daguerreótipo. Para produzir o livro, os daguerreótipos foram directamente transpostos para as pedras litográficas,⁴⁹ a partir das quais as imagens foram impressas num papel de toque suave que permitiu obter uma gama variada de sombras, com tonalidades vívidas e *nuances* subtis. As páginas do livro criam uma atmosfera muito peculiar, onde a perspectiva e a profundidade visual reproduzem uma realidade cuja exactidão apenas pode ser capturada através da lente fotográfica.

As *Excursions daguerriennes* são uma colecção de fotografias de viagem que reúne em dois volumes imagens de todo o mundo, abarcando Europa, Ásia, América e África. Um dos colaboradores de Lerebours foi Pierre-Gustave Joly de Lotbinière (1798-1865), um homem de negócios francês que, por casamento no Canadá, se tinha transformado num aristocrata abastado. Antes de embarcar na sua *Voyage d'Orient*,⁵⁰ em Outubro de 1839, Lotbinière nunca tinha experimentado fotografar. Todavia, quando chegou a Paris, vindo do Canadá em direcção ao Egipto, acedeu em contribuir com imagens para o livro de Lerebours — e apesar da natureza experimental e muito exigente da produção de daguerreótipos, durante a sua viagem empenhou-se em produzir fotografias com grande rigor técnico.⁵¹ Lotbinière não era arquiteto, e é difícil considerar as *Excursions daguerriennes* um livro de arquitectura *stricto sensu*, mas as imagens que realizou foram reutilizadas logo em 1841 para produzir novas ilustrações no livro de arquitectura *Panorama d'Égypte et de Nubie: Avec un portrait de Méhémet-Ali et un texte orné de vignettes*, de Hector Horeau (1801-1872).⁵² Tal como nas *Excursions daguerriennes*, as imagens de *Panorama d'Égypte et de Nubie* têm uma fidelidade visual à realidade sem precedentes no campo da representação arquitectónica. Apesar de o livro não ser dirigido especificamente a arquitectos, como se depreende da lista dos seus subscritores, inscreve-se na tradição dos livros de viagem que os arquitectos concebiam para apresentar ao público europeu as fontes da arquitectura antiga.⁵³

Contrariando a orientação da École des Beaux-Arts, que valorizava a arquitectura grega, Horeau fez o seu Grand Tour no Egipto, em 1837 — pouco tempo depois de Owen Jones, que tinha visitado o Egipto em 1832, antes de se instalar em Granada para fazer o levantamento do Alhambra.⁵⁴ Também foi durante esses anos que Henri Labrousse elaborou a sua polémica reconstrução de Paestum, levando a cabo uma releitura da arquitectura clássica que redireccionou o pensamento arquitectónico para a racionalização dos métodos construtivos e para a relevância da função social dos edifícios.⁵⁵ No livro de Horeau, esta ideia é perceptível na forma como Méhémet-Ali (1769-1849), considerado o impulsor do Egipto moderno, é mencionado no próprio título, demonstrando o interesse do autor na renovação política por meio do desenvolvimento tecnológico, uma característica fundamental da sua própria arquitectura.⁵⁶ Adepto da construção metálica, Horeau recebeu um dos primeiros prémios no concurso-relâmpago realizado em 1850 para



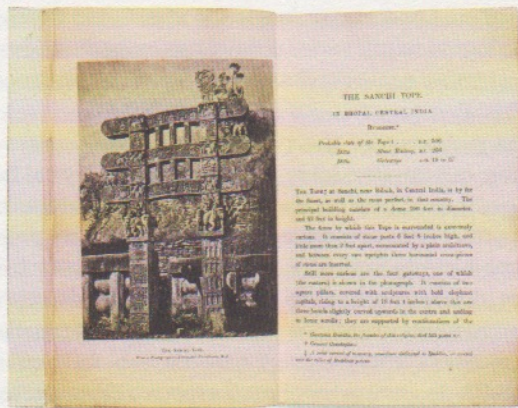
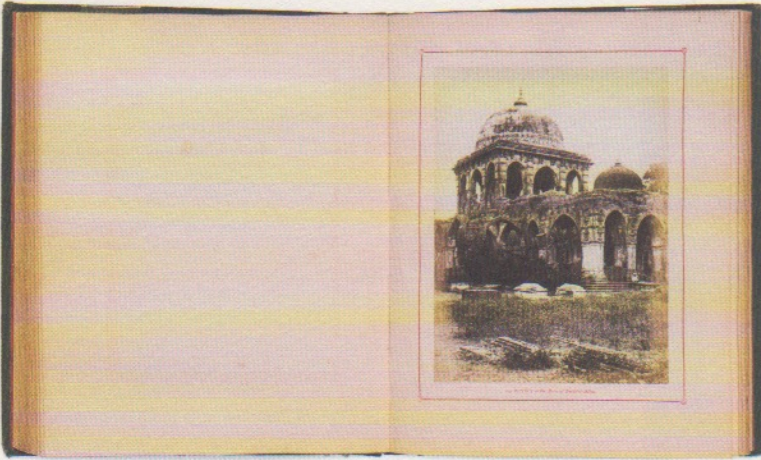
o projecto do Palácio de Cristal, o que o levou a acreditar na possibilidade de conseguir a encomenda desse trabalho. Tal êxito pode explicar a sua presença na apresentação do livro cromolitográfico de Hittorff em Londres, em Janeiro de 1851. Como vimos, esta apresentação logrou reunir vários arquitectos empenhados em produzir livros relevantes e que gravitaram em torno da construção do Palácio de Cristal.

Outra personagem que participou nesse encontro foi James Fergusson, que em 1856 foi nomeado gestor da Crystal Palace Company. Apesar de não ter formação específica em arquitectura ou história de arte, Fergusson era um escritor ambicioso: pretendia produzir uma história exaustiva da arquitectura que incluísse «todos os países, desde os primeiros tempos até ao dia de hoje».⁵⁷ Os seus livros foram muito criticados pela sua falta de rigor e pela abundância de opiniões complacentes,⁵⁸ mas o uso da fotografia enquanto instrumento de análise ampliou o espectro de imagens e conteúdos que se esperava encontrar num livro de arquitectura. Fergusson utilizava a fotografia como um meio para conhecer obras distantes, um método dito científico capaz de reunir indícios que lhe permitiam classificar edifícios e situá-los no contexto da sua narrativa e nas páginas dos seus livros. A trilogia de arquitectura indiana que

Hector Horeau, Panorama d'Égypte et de Nubie. Avec un portrait de Méhémet-Ali (1841)

[CCA PH1979-0611]

- 57 James Fergusson, *The Illustrated Handbook of Architecture. Being a Concise and Popular Account of the Different Styles of Architecture Prevailing in All Ages and All Countries*, London, John Murray, 1855.
- 58 Nikolaus Pevsner, «James Fergusson», in *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 238-251. Maurice Craig, «James Fergusson», in John Summerson (ed.), *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, London, Allen Lane/The Penguin Press, 1968, p. 140-152.





THE HINDU MAN AT BEJANTPOUR.

ARCHITECTURE IN
DHARWAR AND MYSORE.

PHOTOGRAPHED BY THE LATE DR. FROST, SURGEON-MEDICAL OFFICER,
J. C. & NEILL, ESQ. AND COLONEL HENRY LESTER
OF THE ROYAL ARTILLERY.

WITH AN HISTORICAL AND DESCRIPTIVE SKETCH
BY COLONEL MEADOWS TAYLOR, M.R.I.A., F.R.S.E.

AND ARCHITECTURAL NOTES
BY JAMES FERGUSON, F.R.S., M.R.A.S.



Printed for the Authors by J. C. & Neill, Architects & Surveyors, 11, Strand, London, W.C.2.
PREMCHUND RAICHUND.

LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET,
1866.

James Fergusson, *Architecture at Ahmedabad* (1866), fotografias de Thomas Biggs

[CCA PH2007:0004]

James Fergusson, *Architecture in Dharwar and Mysore* (1866), fotografias de Thomas Biggs, William Henry Pigou e Dr. A. C. B. Neill

[CCA PH1980:1219:001-100]

James Fergusson, *Illustrations of Various Styles of Indian Architecture* (1869), vários fotografos

[CCA PH1993:0429:001-015]

Escritor prolífico, Fergusson confiava na nova tecnologia da fotografia para documentar a sua investigação arquitectónica. Os livros que publicou sobre a Índia na década de 1860 usavam imagens recolhidas em várias campanhas fotográficas. A utilização de vários tamanhos de livro e técnicas de impressão confirma os esforços de Fergusson para transmitir a experiência arquitectónica dos monumentos da Índia.

- 59 James Fergusson, Theodore C. Hope, *Architecture at Ahmedabad, the Capital of Goozerat*, London, John Murray, 1866. James Fergusson, Meadows Taylor, *Architecture in Dharwar and Mysore*, London, John Murray, 1866. James Fergusson, *Architecture at Beejapoor, an Ancient Mahometan Capital in the Bombay Presidency*, London, John Murray, 1866.
- 60 Uma perspectiva cronológica na extensa lista de publicações de Fergusson põe em evidência a prioridade que este deu ao uso de novas técnicas de fotografia para a inclusão de imagens nos seus livros, bem como o esforço que fez para encontrar os financiamentos que lhe deram essa possibilidade. James Fergusson, *Illustrations of the Rock-Cut Temples of India. Selected from the Best Examples of the Different Series of Caves at Ellora, Ajunta, Cuttack, Salsette, Karli and Mahavellipore*, London, John Weale, 1845. James Fergusson, *An Historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art, More Especially with Reference to Architecture*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1849. James Fergusson, *The Palaces of Nineveh and Persepolis Restored. An Essay on Ancient Assyrian and Persian Architecture*, London, John Murray, 1851.
- 61 Isabelle Jammes, *Blanquart-Evrard, et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités 1851-1855*, Geneva, Librairie Droz, 1981.
- 62 Maxime Du Camp, *Various Views of Historical Sites and Temples, Egypt, Palestine, Syria*, Paris, Gide et J. Baudry, 1852.
- 63 Pier Paolo Tamburelli, «Fischer auf der Reise nach Stonehenge», *San Rocco. What's Wrong with the Primitive Hut*, no. 8, Winter, 2013, p. 146-165.
- 64 Ver *infra* a secção «O tamanho como alcinha», p. 345-359.
- 65 John C. Bourne, *Drawings of the London and Birmingham Railway*, London, J. C. Bourne/Ackermann and Co./C. Tilt, 1839. John C. Bourne, *The History and Description of the Great Western Railway, Including its geology, and the antiquities of the district through which it passes*, London, David Bogue, 1846. Ter assinalado a relevância do trabalho desenvolvido por J. C. Bourne como ilustrador das construções ferroviárias foi uma das numerosas contribuições de Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Frogmore, Paladin, 1975. [Reimp.: ed. rev. e ampl. 1968; 1.ª ed. 1947]
- 66 Michael Collins, *Record Pictures. Photographs from the Archives of the*

publicou em 1866, apresentando Guzerate, Dharwar e Bijapur,⁵⁹ foi feita com impressões fotográficas originais coladas individualmente nas páginas dos livros.⁶⁰ Essa técnica de produção fotográfica em grande tiragem, considerando a fotografia como um objecto industrial, foi desenvolvida por Louis-Désiré Blanquart-Évrard (1802-1872).⁶¹ Em 1852, Maxime du Camp (1822-1894) utilizou o processo de Blanquart-Évrard no livro *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*,⁶² um álbum requintado de registo das suas viagens pelo Médio Oriente na companhia de Gustave Flaubert (1821-1880), seguindo os passos de Denon, Horeau e Lotbinière.

Os livros produzidos nos anos de 1850 e 1860 que usavam técnicas fotográficas primitivas permitiram expandir a ambição das publicações de reconstituição da arquitectura antiga, e apresentar um leque de obras mais amplo do que alguma vez tinha sido impresso. Perspectivas de contexto e pormenores detalhados eram combinados para constituir personificações fotográficas eficazes. Na segunda metade do século XIX, estes levantamentos fotográficos representaram um desenvolvimento tão significativo como, no século XVIII, tinha sido a publicação de *Entwurff einer historischen Architectur*, de Fischer von Erlach (1656-1723).⁶³ A diferença entre estes dois géneros é o suporte visual: nos primeiros *recueils*,⁶⁴ a representação homogénea do desenho relacionava as obras distantes geográfica e historicamente, nivelando as diferenças entre elas; nos livros fotográficos, a reprodução precisa dos vários contextos e formas das obras tornava evidente a variedade e diversidade da arquitectura. Ao folhear as páginas das *Excursions daguerriennes* é possível saltar de Saint-Paul em Londres para o harém de Méhémet-Ali em Alexandria; do propileu da Acrópole de Atenas para a Longwood House na ilha de Santa Helena; da basílica de São Marcos em Veneza para um templo hipetro na Núbia. Apesar de as imagens terem sido realizadas por diferentes fotógrafos, os livros foram capazes de as reunir num conjunto que apresenta obras de todo o mundo num objecto coerente.

A lógica de reportagem de obra de *Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace*, Sydenham evoca os registos topográficos de John Cook Bourne (1814-1896) publicados nas monografias sobre a construção dos caminhos-de-ferro britânicos.⁶⁵ Na engenharia civil, a fotografia substituiu rapidamente o desenho como sistema de registo dos trabalhos nos estaleiros de obra. Os livros publicados a partir destes registos tinham vários objectivos, desde a promoção das tecnologias de construção até à persuasão de investidores para financiar as construções.⁶⁶ Na senda da febre editorial que a Grande Exposição de 1851 desencadeou,⁶⁷ as imagens de Delamotte da estrutura metálica e dos arranjos interiores do Palácio de Cristal de Sydenham apoiaram visualmente a produção de muitas publicações, em fotografia ou em gravura. Essa reprodução incessante de imagens contribuiu para sedimentar a predominância da visão a preto-e-branco do Palácio de Cristal, esbatendo a memória das cores originais do edifício em Hyde Park. É verdade que na reconstrução da obra Owen Jones adoptou um esquema de



cores diferente do original — em vez das listas verticais azul-branco-amarelo, utilizou apenas um vermelho vibrante nas colunas, mantendo a estrutura da cobertura em azul e branco⁶⁸ —, mas o ambiente de Sydenham era profusamente colorido, e as fotografias de Delamotte reproduzidas em livro transformaram essa memória em tons de cinzento.

O Palácio de Cristal de 1854 era muito diferente do de 1851 — na localização, no tamanho, no tempo de vida, na cor e no propósito. Quem tiver a rara oportunidade de observar o livro de cromolitografias de Dickinson — que representa a encarnação de 1851 em Hyde Park — a par do livro de fotografias de Delamotte — que representa a encarnação de 1854 em Sydenham — é confrontado com duas imagens drasticamente distintas do que poderia ser a mesma obra. Ambos os livros são fôlios com perspectivas fotográficas, mas as técnicas de impressão criam dois mundos separados, uma distinção acentuada pelo contraste entre a cor e o preto-e-branco. O efeito de duplicação, resultante dos processos de impressão utilizados, entrelaça-se com o conteúdo dos livros e molda dois universos arquitectónicos distintos.

Nicolas-Marie Paymal Lerebours
(ed.), *Excursions daguerriennes*
(1841)

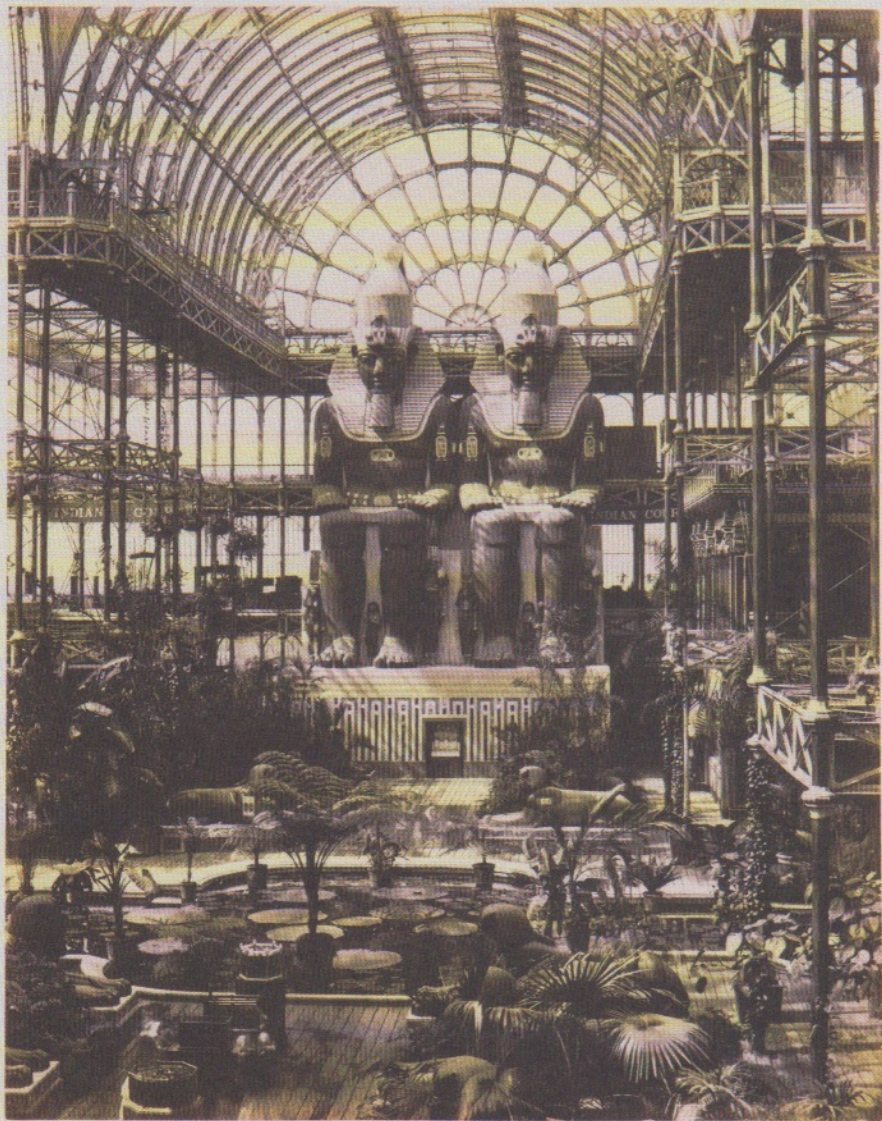
Templo de Philae, Núbia, 1839, fotografia de Joly de Lotbinière.

[CCA PH1982:0789.02:019]

Institution of Civil Engineers, Göttingen, Steidl-Mack, 2004.

67 Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park, Sydenham*, London, Day and Son, 1854. [Samuel Phillips], *The Palace and Park. Its Natural History, and Its Portrait Gallery*, London, Crystal Palace Library/Bradbury and Evens, [1854]. O livro do leilão de 1911 ainda tem como base as imagens de Delamotte. *The Crystal Palace Sydenham*, [s.l.], [s.n.], 1911.

68 Piggott, *Palace of the People...*, p. 31-32 (n.18 *supra*).



Photograph by F. H. Deland, U.S.A.

CRYSTAL PALACE

by JOHN TRANKHYE

London, England, 1851

London, England

Crystal Palace, Not. 1851

London, England

A terra dos sonhos

O conteúdo do Palácio de Cristal de Sydenham era muito diferente do do seu antecessor em Hyde Park. Em vez de apresentar os feitos industriais de cada país, o Palácio de Sydenham oferecia aos visitantes educação e entretenimento. Localizado numa plataforma sobranceira a um parque, povoado com esculturas de criaturas pré-históricas e fontes ornamentais majestosas que aspiravam a suplantar Versalhes, o edifício, além de apresentar produtos comerciais, tinha no seu interior plantas luxuriantes de todo o mundo e um conjunto de pavilhões, os Fine Arts Courts, que recriavam em gesso a história da arte e da arquitectura desde a antiguidade até ao presente. Em 1852, ao avaliar os resultados da Grande Exposição, Owen Jones enunciou o que viria a ser o programa do edifício de Sydenham:

Do edifício esvaziado resulta, diria, uma inspiração civilizadora; mas quando, além disso, imaginamos a sua vasta nave adornada com a história completa da civilização registada em esculturas, desde os tempos mais remotos até ao presente, com reproduções das estátuas dos homens importantes que agora adornam as nossas praças e espaços públicos, ocultas pela fumaça de Londres; — quando imaginamos as plantas de todas a regiões, conquanto distantes, trepando em cada coluna, expandindo-se por cada asna; — as alas laterais do edifício separadas para formar colecções que registam as conquistas do homem sobre a natureza, onde centenas de pessoas possam diariamente ser ensinadas a ver com a mente assim como com os olhos, uma educação necessária tanto aos governantes como aos governados; se este esquema for levado a cabo nobremente e com amor, o êxito da Grande Exposição terá sido, em comparação, um falhanço.⁶⁹

Os Fine Arts Courts representaram uma parte significativa do investimento na nova construção, tornando-se uma das principais atracções do Palácio de Cristal.⁷⁰ Um jornal da época considerou que a obra «não era somente um lugar de exposição, mas uma grande escola de instrução» para «educar pela visão, de uma forma nunca antes experimentada», porque apresentava maquetas de edifícios antigos e distantes em tamanho quase natural: «Temos fotografias em livros, e fragmentos de esculturas no British Museum ou noutros repositórios, mas como seria se pudéssemos ter reproduzidos à nossa frente fac-símiles dos próprios edifícios?»⁷¹ Localizados nas alas nordeste e noroeste do edifício, os Fine Arts Courts eram uma sequência de dez grandes construções em gesso,⁷² coloridas, que recriavam a arquitectura de vários períodos e reproduziam objectos de colecções de museus europeus para, em conjunto, apresentarem uma visão panorâmica da história da arte e da arquitectura. A decisão de investir tanto esforço na elaboração dos Fine Arts Courts parece imprudente se pensarmos no que é guardar maquetas de

Philip Henry Delamotte, *Interiors of the Crystal Palace* (c. 1854)

Tal como os livros — por meio da fotografia — permitiam que os exemplos arquitectónicos viajassem à volta do mundo, também a arquitectura era capaz de reproduzir os modelos impressos. Assim se baralharam as posições relativas entre livros e edifícios, unificando a experiência visual de ambos.

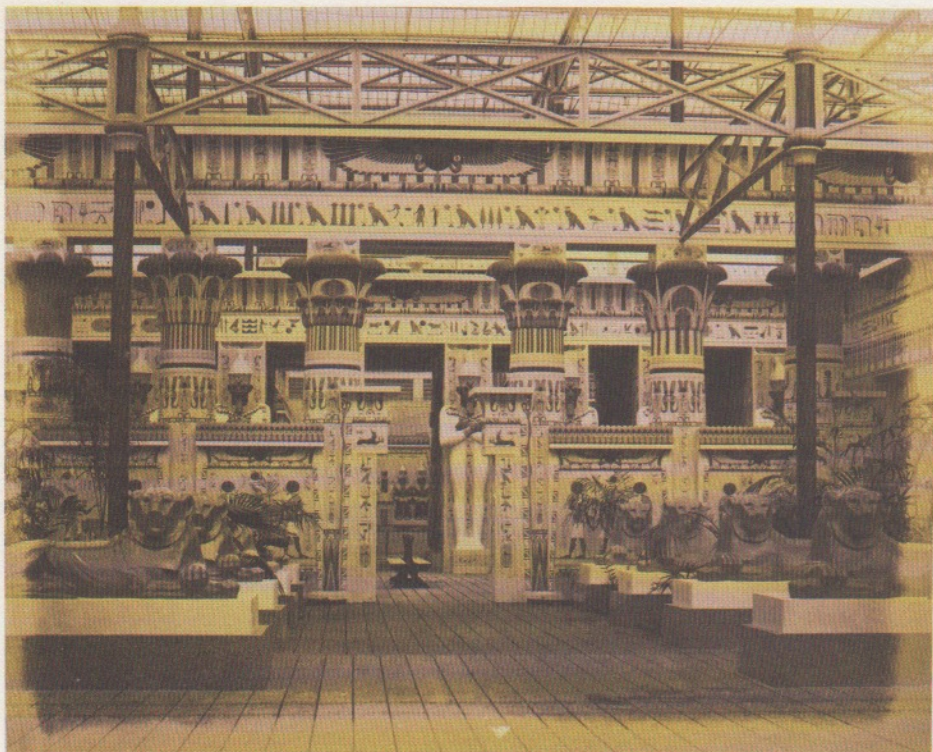
[CCA PH 1978:0074:001-020]

69 Conferência de Owen Jones na Society of Arts, Abril de 1852, publicada em *Lectures on the Results of the Great Exhibition*, London, D. Bogue, 1852-1853, vol. II, p. 300. Citada por Piggott, *Palace of the People...*, p. 29 (n. 18 *supra*).

70 Stephanie Moser, *Designing Antiquity. Owen Jones, Ancient Egypt and the Crystal Palace*, New Haven, Yale University Press, 2012.

71 *Chambers's Edinburgh Journal*, 1853, 516: 322. Citado por Moser, *Designing Antiquity...*, p. 67 (n. 70 *supra*).

72 Egyptian, Greek, Roman, Nineveh, Alhambra, Byzantine, Medieval, Renaissance, Italian, Modern Sculpture.



Philip Henry Delamotte,
*Photographic Views of the Progress
of the Crystal Palace, Sydenham*
(1855)

Entrada para o Pátio Egípcio.

[CCA PH1986:1187:059]

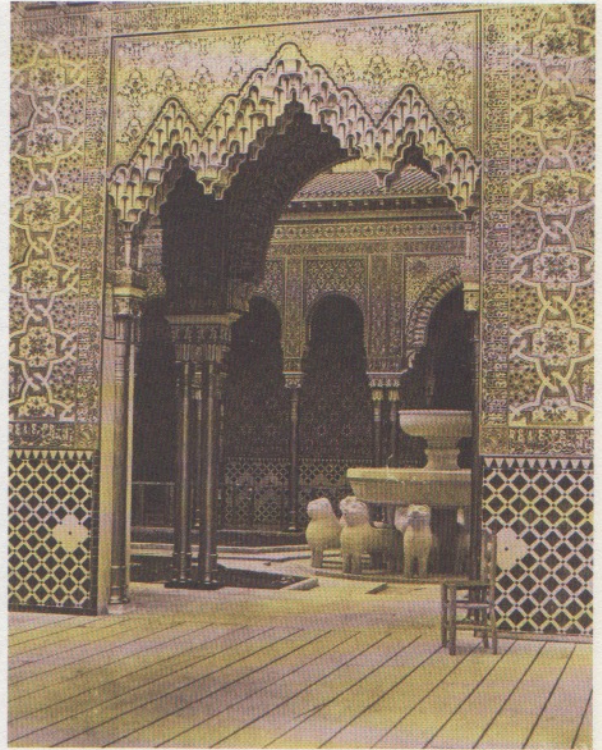
gesso no ambiente húmido de um espaço que também era usado como estufa. Um conservador de zoologia do British Museum foi rápido a assinalar que, como efeito dessa convivência, «as traças iam atacar os animais empalhados e haveria insectos verdes a viver nas estátuas de gesso». ⁷³ Também não faltaram críticas à ambivalência do programa entre divertimento e instrução. ⁷⁴ Ainda assim, os Fine Arts Courts foram um êxito louvado pela sua unidade, como foi explicado no *Guide to the Crystal Palace*:

Todos os componentes da exposição estão misturados e, no entanto, são distintos: e o efeito da disposição admirável e harmoniosa é que, dentro e fora da vasta instalação, se evita qualquer confusão. O «grande labirinto» não só tem a sua planta, como essa planta é lúcida e instrutiva, e é permitido ao visitante examinar cada espaço, seja artístico ou industrial; cada objecto, seja da natureza ou da arte, de forma ordenada; de modo a que, como num livro bem organizado, possa prosseguir de tema em tema a seu bel-prazer, e obter informação útil sem os problemas e as aflições de trilhar caminho através de um labirinto. ⁷⁵

73 John Edward Grey, Conservador de zoologia no British Museum, citado em Piggott, *Palace of the People...*, p. 50 (n. 18 *supra*).

74 A educação pública acabou por ganhar: as receitas provenientes da Grande Exposição constituíram o fundo que financiou o South Kensington Museum (mais tarde Victoria & Albert Museum), cuja missão era promover a consciência do público relativamente ao *design*.

75 Samuel Phillips, F. K. J. Shenton, *Guide to the Crystal Palace and Its Park and Garden*, Sydenham, Crystal Palace Library, 1860, p. 12. [1.ª ed. 1854]



O Pátio Egípcio e o Alhambra, dois espaços concebidos pelo próprio Owen Jones, eram particularmente impressionantes. Conforme se podia ler numa inscrição em hieróglifos no Pátio Egípcio: «Os arquitectos, pintores e escultores construíram este palácio como um livro para a instrução de homens e mulheres de todos os países.»⁷⁶ A metáfora, traduzida na literatura que acompanhava o pavilhão, é reproduzida no guia que já citámos. E a afirmação tem o seu quê de verdade: no Palácio de Cristal, os visitantes eram recebidos por uma esfinge egípcia, antes de avançarem através de uma réplica do Pátio dos Leões no Alhambra, simulando a experiência de uma viagem à volta do mundo semelhante àquela que era possível fazer ao folhear as páginas das *Excursions daguerriennes*. Não é por isso surpreendente que os Fine Arts Courts sejam muitas vezes citados como substitutos de livros. Janet Buerger assinalou que, «em muitos aspectos, o novo Palácio era uma versão tridimensional da “excursão” fotográfica ou do álbum de viagens», e Stephanie Moser sublinhou que «este género de experiência era comparável aos álbuns fotográficos de viagens populares em meados do século XIX, onde os leitores eram levados numa viagem pelos universos exóticos de territórios distantes».⁷⁷ Todavia, tendo em conta que o nosso objectivo é compreender a relação entre livros e edifícios, esta metáfora deve ser encarada com cautela.

Delamotte (1855)

Entrada para o Pátio dos Leões no Alhambra.

[CCA PH1986:1187:064]

- 76 Piggott, *Palace of the People...*, p. 76 (n. 18 *supra*). Moser, *Designing Antiquity...*, p. 87 (n. 70 *supra*).
- 77 Janet Buerger, *The Crystal Palace. Photographs by Philip H. Delamotte*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1980. Moser, *Designing Antiquity...*, p. 12 (n. 70 *supra*). Ver também Piggott, *Palace of the People...*, p. 76 (n. 18 *supra*). «An imaginative child would have had the sense of stepping, like Lewis Carroll's Alice, through a looking-glass directly to the three-dimensional illustrations of a book.»

Os Fine Arts Courts eram instrumentos educativos que ofereciam aos visitantes uma amostra rápida e acessível do Grand Tour, que desde o século XVI constituía um momento fundamental na educação dos jovens aristocratas. Tal como Owen Jones, artistas e arquitectos também faziam estas viagens, em que visitavam, desenhavam e mediam os exemplos do passado. Conduzidos por ambições académicas ou profissionais e por um mercado editorial em ascensão, muitos destes viajantes documentaram os seus estudos em livros requintados — *View of the Nile* e *Alhambra*, de Owen Jones, fazem parte desta prática —, que com frequência consumiam mais tempo e eram mais exigentes que a realização da própria viagem, em especial quando o autor decidia que o conhecimento inicialmente adquirido por meio da experiência física deveria ser enriquecido com estudo adicional. Este género de publicação de viagem alimentou bibliotecas que foram capazes de alargar o alcance do Grand Tour, fornecendo relatos das estruturas históricas passíveis de ser utilizados como fontes para a concepção de novos projectos.

O Pátio Egípcio pode ilustrar este facto. Em vez de ser uma reprodução de grande escala, ou uma instalação *in situ* de vestígios arqueológicos — como foi o caso da Sala Egípcia no Neues Museum em Berlim, criada em 1850 pelo arquitecto Friedrich August Stüler (1800-1865) —, o conjunto de Sydenham era composto por sete pátios interiores que combinavam elementos originais para evocar a experiência física e as qualidades decorativas da arquitectura egípcia. A sequência foi cuidadosamente encenada para assegurar ao visitante uma experiência dos espaços arquitectónicos semelhante à que encontraria no Egipto, incluindo mudanças de escala, divisões obscuras em contraste com espaços abundantemente iluminados, longos corredores a anteceder salas hipostilas, e até um alinhamento de esfinxes.⁷⁸ Os livros foram usados como fonte, como confirma uma carta de John Gardner Wilkinson (1797-1875) a Joseph Bonomi, co-autor do projecto:

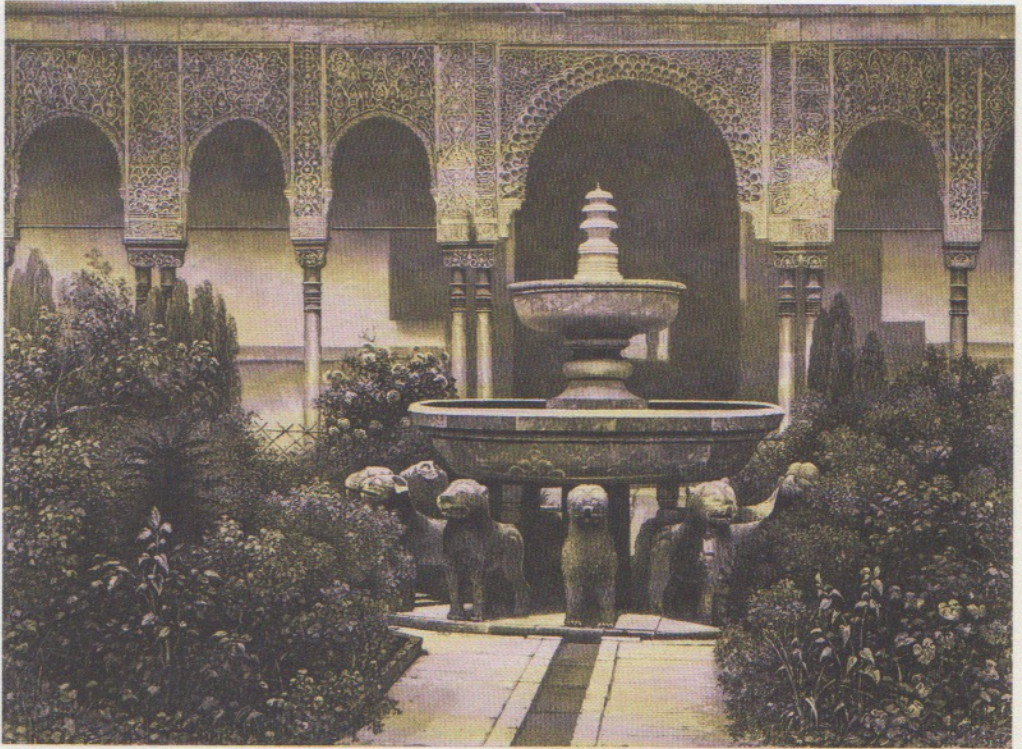
Se pudesse vir cá na próxima segunda ou terça-feira... e desenhar as esculturas dos meus livros, poderia poupar tempo e trabalho. Poderia também decidir as que seriam melhores para as paredes do Palácio de Cristal [,] apenas necessita de trazer consigo as medidas correctas dos espaços a que se destinam [,] creio que determinámos com certeza os assuntos que são necessários [,] e é praticamente impossível enviar todos os livros que possuo para o Palácio de Cristal no caso de se seleccionarem alguns [,] o único método viável é seleccioná-los aqui e estudá-los em conjunto, e copiá-los de uma só vez por meio de desenhos.⁷⁹

78 Moser, *Designing Antiquity...*, p. 104 (n. 70 *supra*).

79 Carta de Wilkinson a Bonomi, March 11, 1853, Cambridge University Library, Bonomi Correspondence and Papers, MS. Add. 9389/2/W/120. Citada por Moser, *Designing Antiquity...*, p. 114-115 (n. 70 *supra*).

80 George Wightwick, *The Palace of Architecture. A Romance of Art and History*, London, J. Fraser, 1840. Moser sugere que o livro de Wightwick pode ter «inspirado ou influenciado» os Fine Arts Courts. Moser, *Designing Antiquity...*, p. 64-66, 124 (n. 70 *supra*).

Outra referência para os Fine Arts Courts foi o livro *The Palace of Architecture*, publicado em 1840 pelo arquitecto de Plymouth George Wightwick (1802-1872).⁸⁰ Na opinião deste autor, os arquitectos seus contemporâneos que produziam livros limitavam-se a fazer «tratados técnicos para leitores profissionais»; em consequência,



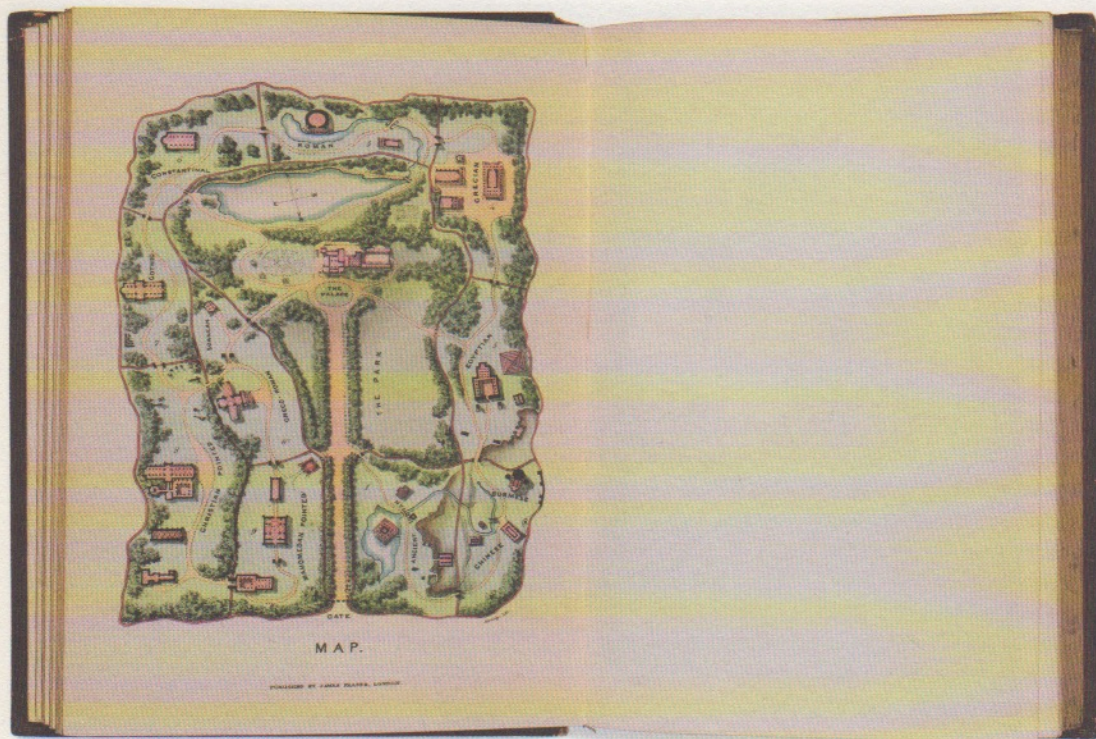
«os leitores menos informados, mas susceptíveis [...] têm até agora recusado acreditar que as afinidades despertadas pela leitura cuidada de um romance não podem manter-se senão adormecidas sob a imposição entediante dos detalhes secos dos estilos e proporções arquitectónicas».⁸¹ O livro *The Palace of Architecture* foi uma tentativa para remediar essa limitação. Descreve um «parque histórico» imaginário, povoado por «representantes das grandes famílias de arquitectura»,⁸² com recriações de edifícios em estilos que iam do indiano ao chinês, do egípcio ao grego e do romano ao gótico, passando pelo anglo-grego e pelo anglo-italiano. Como a sua data de publicação coincide com a invenção da fotografia, o livro precede as grandes edições fotográficas da década de 1850, apesar de os livros de viagem antecedentes terem certamente contribuído para esta ideia. Também é possível pensar nas réplicas de obras exóticas em jardins, como a ponte palladiana em Prior Park, nas imediações de Bath, ou o pagode de Kew Gardens, desenhado por William Chambers (1723-1796) — embora nem a escala nem o propósito dessas peças correspondessem às ambições de Wightwick.⁸³ O modelo mais provável para este «parque histórico» é o Jardim Zoológico de Londres, que despertou muita curiosidade aquando da sua inauguração em 1828.⁸⁴ A estrutura do zoo oferece aos visitantes a

Excursions daguerriennes (1841)

Alhambra.

[CCA PH1982:0789.01:0111]

- 81 Wightwick, *The Palace of Architecture*, p. 17 (n. 80 *supra*).
- 82 *Ibid.*, p. 3.
- 83 John Dixon Hunt, «Ut pictura poesis». Il giardino e il pittoresco in Inghilterra (1710-1750), in Monique Mosser, Georges Teyssot (eds.), *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, 1999, p. 227-238. [1.^a ed. 1990]
- 84 Harriet Ritvo, «The Order of Nature. Constructing the Collections of Victorian Zoos», in R. J. Hoage, William A. Deiss (eds.), *New Worlds, New Animals. From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 43-50.



George Wightwick, *The Palace of Architecture* (1840)

[CCA MAIN 3606 GF1881 / W765; ID:86-B4997]

oportunidade de adquirirem conhecimento através da experiência física directa, do mesmo modo que o «príncipe arquitecto», personagem ficcionada do livro de Wightwick, aconselhava os seus convidados a desfrutar a visita do palácio:

Os meus mordomos irão distribuir a cada um de vós um manual descritivo, fornecido expressamente para vossa orientação. Com o auxílio do mapa anexo sereis capazes de completar a vossa peregrinação sem vos ofenderdes com o papaguear de um guia loquaz, e o vosso progresso será apenas assistido com eficiência por um companheiro complacente com a vossa própria susceptibilidade, observação e reflexão.⁸⁵

Tal como o «manual descritivo» que Wightwick concebeu para os visitantes usufruírem os encantos do Palácio da Arquitectura, os livros eram instrumentos cruciais para concretizar as ambições didácticas do Palácio de Cristal. A Crystal Palace Company produziu guias oficiais para o conjunto do Palácio de Cristal, além de uma série autónoma de volumes para os Fine Arts Courts. Também editores independentes levaram a cabo várias publicações sobre o Palácio,⁸⁶ a tal ponto que o *London Journal* comentou: «Existem

⁸⁵ Wightwick, *The Palace of Architecture*, p.4 (n.80 *supra*).

⁸⁶ Moser apresenta uma listagem de 28 referências bibliográficas entre 1854 e 1901, a maioria das quais é de 1854.

guias, é certo, mas são inúteis — já que são tão numerosos que é necessário ter uma mala de viagem para os guardar e, caso se seja rico e se possa dispor de um, um laçao para os carregar.»⁸⁷ Ainda assim, a série de livros sobre os Fine Arts Courts, escritos pelos autores de cada espaço, funcionou como um importante complemento da visita, misturando rigor acadêmico com um discurso acessível a um público alargado. Na abertura do palácio reconstruído, os livros da série «foram dispostos aos pés do monarca pelos seus autores, que envergavam trajes de corte e subiram os degraus do estrado sobre um tapete vermelho», uma cerimónia que reforçou o prestígio dos guias.⁸⁸

Além das imagens que ilustram o progresso da construção da estrutura metálica, o livro de Delamotte sobre o Palácio de Cristal em Sydenham inclui uma extensa documentação sobre os Fine Arts Courts. É impressionante a semelhança entre as imagens do Pátio do Alhambra e as fotografias da obra nas *Excursions daguerriennes*, uma semelhança que evoca o vaivém entre livros e edifícios. É possível comparar o registo fotográfico do Alhambra nas *Excursions* com os desenhos de Jones em *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*; em seguida, compreender como estes desenhos foram traduzidos na construção do Pátio do Alhambra no Palácio de Cristal; e finalmente observar, em *Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace, Sydenham*,⁸⁹ como a arquitectura regressou ao espaço do livro. Neste processo, não é difícil perdermos nos dilemas entre original e cópia,⁹⁰ um paradoxo tornado explícito nos relatos de viajantes que visitaram o Alhambra depois de terem admirado o Pátio do Alhambra em Londres. Deu-se o caso de o original lhes parecer «claramente inferior ao trabalho do amigo Owen Jones».⁹¹ Marcel Proust (1871-1922) teve uma experiência idêntica: depois de visitar uma cópia de um portal no Musée des Monuments Français, descobriu que o original *in situ* se parecia a «uma velhinha em pedra a quem podia medir a altura e contar as rugas», e era incomparável com a presença «universal e imortal» da cópia em gesso, de uma «beleza intangível».⁹² Mari Lending, que tem estudado a gessomania da segunda metade do século XIX, explica esta atitude notando que «onde a cópia é perfeita e inalterável, o original é vítima do tempo e da realidade».⁹³ Em última análise, foram os livros que construíram a ubiquidade e a intemporalidade que os turistas do século XIX procuravam encontrar na descoberta da arquitectura antiga.

- 87 *London Journal*, 1854, 20 (499): 22. Citado por Moser, *Designing Antiquity...*, p. 71 (n. 70 *supra*).
- 88 Piggott, *Palace of the People...*, p. 68 (n. 18 *supra*).
- 89 Lerebours, *Excursions...*, vol. 1, p. 11 (n. 48 *supra*). Jones, *Plans...*, plate XV (n. 22 *supra*). Delamotte, *Photographic Views...*, p. 140 (n. 47 *supra*).
- 90 Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», in *Illuminations. Essays and Reflections*, [tradução de Harry Zohn], New York, Schocken Books, 2007, p. 217-251. [1.^a ed. 1936]
- 91 Piggott, *Palace of the People...*, p. 90 (n. 18 *supra*). Piggott faz referência a George Eliot e G. H. Lewes.
- 92 Mari Lending, «Proust and Plaster», *AA Files*, no. 67, 2013, p. 46-48.
- 93 *Ibid.* O livro de Lending sobre o tema está no prelo: *Monuments in Flux. Architectural Plaster Casts as Mass Medium*.