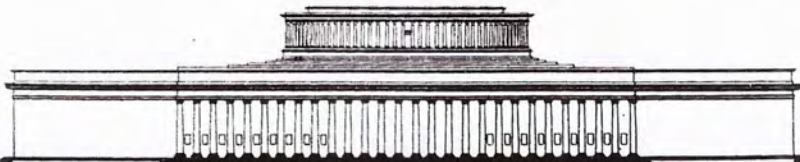


51  
26  
512  
1824  
1825



1824  
1825

# Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19

Sonia Gomes Pereira

*No âmbito de uma reavaliação crítica da arte do século 19, este artigo discute alguns conceitos do sistema acadêmico: a importância do desenho, a invenção de método compositivo, a constituição de tipologias e a relação com a tradição clássica. Apesar de priorizar o estudo de caso da arquitetura, lida com conceitos gerais das "belas artes", entre as quais se incluía na época a arquitetura.*

*Desenho; composição; tipologia; tradição clássica; ensino acadêmico; século 19.*

Dentro do contexto geral de reavaliação crítica da arte do século 19, uma historiografia recente vem permitindo a melhor compreensão do sistema acadêmico, evidenciando seus princípios estéticos e suas práticas no campo artístico.<sup>1</sup>

Mais do que propriamente uma reabilitação da produção acadêmica, o interesse desses estudos centra-se no entendimento das formas específicas como o embate entre modernidade e tradição foi vivido pelo século 19. Assim, trata-se de repensar problemas com os quais se defrontaram os artistas da época e que continuaram desafiando as gerações seguintes ligadas ao modernismo, e estão hoje na pauta de discussões do pós-modernismo.

Dentre esses problemas, é possível destacar alguns traços, que são apontados como fundamentais na doutrina e na prática acadêmicas: a importância do desenho, a invenção de um método compositivo, a constituição de tipologias e a relação com a tradição, especialmente a tradição clássica. Posteriormente combatidos pelo Modernismo – em certos casos até a total exclusão –, esses tópicos tiveram sua significação desfigurada ou perderam o caráter polêmico que tinham na época. O que se pretende aqui é justamente retomar esses conceitos, aproximando-os do sentido original que tinham no ambiente acadêmico francês, que foi modelar para praticamente

toda a arte ocidental no século 19. Apesar de existir uma priorização no estudo de caso da arquitetura, é importante deixar claro que esses conceitos valiam para todas as artes visuais, isto é, as belas artes, entre as quais se incluía na época a arquitetura.

## Desenho

Sabemos que a doutrina acadêmica sempre enfatizou a importância do desenho na constituição da obra de arte, motivando sua prioridade na formação do artista. Mas é preciso enfatizar que o desenho é tomado aqui não apenas como técnica, mas, sobretudo, como projeto inicial da obra. Mantinha-se intacto, portanto, o conceito forjado durante o Renascimento de que as artes visuais eram precedidas por uma idéia, e era exatamente esse *a priori* mental que justificava a reivindicação de reclassificá-las como liberais, e não mais como mecânicas, como se fazia até então.<sup>2</sup>

O método de ensino acadêmico explicitava esse processo de trabalho, com duas etapas claramente demarcadas: a primeira em que se concebia a idéia da obra, e a segunda com a sua concretização técnica.

Na École des Beaux-Arts de Paris, todo o sistema de ensino se concentrava na realização e no julgamento de concursos a que se submetiam os alunos. Todos esses



concursos, tanto os mais simples – como os concursos mensais de emulação – quanto os mais complexos – como o concurso anual do Grand Prix de Rome –, estruturavam-se da mesma maneira: na primeira fase, o aluno, isolado numa cela na *École*, fazia um esboço de sua solução para o problema proposto pelo concurso; depois, na fase seguinte, desenvolvia a idéia inicial fora da *École*, geralmente no ateliê de seu mestre, chegando à obra final, que era então entregue na *École* para julgamento. A primeira tarefa do júri era compará-la com o esboço inicial: se o aluno se tivesse afastado da idéia original, era imediatamente desclassificado.

Fica evidente que esse método de ensino pretendia desenvolver nos alunos a capacidade conceitual em primeiro lugar e a noção de que o desenho estava diretamente ligado à idéia da obra – independentemente do tratamento plástico que ela pudesse receber na etapa seguinte. Apesar de existir desde o Renascimento, esse procedimento tornou-se mais geral no século 19, com a expansão do ensino artístico acadêmico e sua internacionalização, de tal maneira que é possível afirmar que nessa época praticamente todo artista – pelo menos no mundo ocidental – era treinado para proceder dessa forma.

Logicamente esse método de ensino apresentava limitações evidentes. A mais importante era, sem dúvida, a facilidade com que os alunos podiam recorrer a idéias já consagradas – verdadeiros estereótipos, que eram treinados nos ateliês e repetidos indefinidamente. A academização generalizada no século 19 estava, em boa parte, implícita na própria metodologia de ensino. Por outro lado, a demonstração do talento – e sua conseqüente consagração – ficava evidenciada logo no primeiro esboço, portanto, na idéia, como fica claro nos exemplos de artistas consagrados, ainda alunos, pelo brilhantismo na apresentação de soluções originais.<sup>3</sup> Não deixa de ser interessante pensar na repercussão desse tipo de treinamento conceitual do artista para o desenvolvimento futuro de algumas das vanguardas modernas, apesar da ruptura

do Impressionismo e sua condenação de vários dos elementos constitutivos dessa metodologia de ensino: o esboço *a priori* e a obra dentro do ateliê.

No caso específico da arquitetura, esse esboço *a priori* – *croquis* ou *esquisse* – estava relacionado com dois termos, que se tornaram proeminentes na *École* ao longo do século 19: composição e partido. A palavra composição referia-se diretamente ao desenho ou projeto arquitetônico no sentido de apresentação das idéias arquitetônicas, mas não implicava propriamente sua criação. A palavra partido remetia exatamente a essas idéias arquitetônicas: era o *layout* abstrato do projeto, sua disposição conceitual, que envolvia um processo de fazer escolha entre idéias possíveis – daí o termo partido, proveniente de *parti pris*.<sup>4</sup>

Uma historiografia recente tem enfatizado a importância na formação do arquiteto desse sistema de ensino, que obrigava o aluno a pensar globalmente o problema apresentado, chegando a uma solução com relativa rapidez. Mesmo levando em consideração o fato de que, muitas vezes, o aluno recorria a soluções estereotipadas – o que acabou levando o método de ensino a um impasse –, a necessidade de pensar no global, de buscar uma solução tridimensional que envolvesse tudo – distribuição de espaços, organização de volumes e massas, possibilidades de ornamentação – era uma atitude que forçava o aluno a desenvolver a imaginação espacial e a trabalhar do geral para o particular. A repercussão desse método de trabalho na formulação da teoria modernista já foi demonstrada por alguns autores, que colocaram em evidência o fato de toda a primeira grande geração de arquitetos modernos ter sido formada no sistema *Beaux-Arts*.<sup>5</sup>

## Composição

Outro traço essencial do ensino e da prática acadêmicos no século 19 é a utilização de uma metodologia para a composição. Em termos de projeto arquitetônico, a composição significava o desenho do prédio

inteiro, concebido tridimensionalmente e visto totalmente em plano, seção e elevação.

No final do século 18, um novo método de composição foi sendo refinado na prática dos ateliês, principalmente nos concursos para o Grand Prix, e permaneceu basicamente inalterado por todo o século 19.

Esse novo tipo de composição apareceu pela primeira vez no Grand Prix de Antoine-François Peyre, de 1762. Deixando de lado a maneira tradicional de projetar na França, que era essencialmente direcional – uma seqüência de *cour d'honneur* (pátio), *corps de logis* (bloco principal) e jardim –, Peyre criou uma planta em que diversos eixos se cruzam sobre uma trama ortogonal modulada, possibilitando a seu *Faire couverte* (Mercado coberto) uma engenhosa articulação de espaços para lojas e para circulação.

Esse mesmo tipo de solução aparece totalmente desenvolvido no Grand Prix de Charles Percier, de 1786 (ver figura da página 40): *Un édifice à rassembler les Academies* (um edifício para reunir as academias). Percier também trabalhou com um sistema de eixos que se cruzam para a circulação e uma grade modulada para a definição dos espaços internos. Mas tanto os eixos de circulação quanto os espaços fechados variam em dimensões e escalas, resultando num conjunto de espaços e volumes habilmente articulado e muito harmonioso. Em relação à tradição do Renascimento e Barroco, era uma configuração totalmente nova. Percier não foi o inventor dessas técnicas composicionais, mas sua solução, excepcionalmente clara e bem-sucedida, foi tomada como modelo das novas possibilidades de composição.<sup>6</sup>

Esse novo método de composição, portanto, caracterizava-se pela combinação de uma rede de eixos cruzados com uma trama ortogonal modulada, garantindo grande versatilidade às possibilidades de adaptação do projeto a programas e mesmo estilos diferenciados. Foi exatamente a versatilidade desse método compositivo que fez a fama

da *Beaux-Arts*, facilitando, aliás, sua internacionalização.

No âmbito da *École*, a composição era ensinada nos ateliês. Era, portanto, uma prática projetual, que permaneceu sem codificação até o princípio do século 20, quando surgiram as publicações de Guadet.<sup>7</sup> Durante o século 19, a enunciação dos princípios desse tipo de composição pode ser encontrada nos manuscritos dos mestres de ateliê, especialmente nos pareceres dos julgamentos dos concursos da *École*. Nesses pareceres, muitas vezes sucintos e restritos a fórmulas estilizadas, as palavras são cuidadosamente escolhidas, evidenciando a ideologia estética que sustentava esses julgamentos: primeiro, é avaliada a disposição; depois, o caráter do prédio proposto; as ordens e demais detalhamento nunca são mencionados ou então aparecem apenas no final. Mas nada desses princípios compositivos é encontrado nas publicações doutrinárias acadêmicas do século 19. As publicações de Quatremère de Quincy, secretário perpétuo da Academia de 1816 a 1839, não refletem a redefinição da doutrina clássica evidenciada nos projetos dos alunos e enunciada pelos mestres de ateliê; preferiam reafirmar os fundamentos da doutrina clássica – basicamente a idéia de que arquitetura deveria ser a imitação do modelo da natureza.<sup>8</sup>

Há ainda outro ponto importante em relação à composição: a similitude entre o método aplicado pela *École* e o divulgado nas publicações de Durand.<sup>9</sup> O procedimento de Durand era decompor e analisar a arquitetura histórica e tradicional, formando uma série de elementos, que eram reorganizados numa trama modular e sintetizados ao longo de eixos para gerar conjuntos, tendo economia e conveniência como parâmetros (ver figura da página 45).

O sistema gráfico de Durand tem duas fontes mais importantes. De um lado, a geometria descritiva, formulada por Gaspard Monge e, de outro lado, a metodologia de classificação das ciências naturais, criada por Georges Cuvier.<sup>10</sup>



Até então, vigorara um modo de representação arquitetônica, originado na Renascença, especialmente nas teorias de Alberti, que privilegiava o que era acessível à visão. No século 18, no entanto, novas teorias discutem as limitações do conhecimento fornecido pelas sensações. Newton demonstrou a diferença entre o mundo da verdade matemática e o mundo da sensação visual. Também Kant afirmava na *Terceira Crítica* que o desenho, e não a aparência, era a parte essencial da arquitetura.<sup>11</sup> A geometria descritiva, desenvolvida por Gaspard Monge, professor da École Polytechnique, permitia a apresentação completa do edifício – e não apenas do que estaria acessível à visão – por meio de três itens, planta, elevação e seção, atribuindo objetividade praticamente científica a sua descrição.

A importância e a influência de Durand foram enormes em várias instâncias e em momentos diferenciados. Em primeiro lugar, porque seus livros se tornaram os manuais didáticos de projeto arquitetônico de uso generalizado; foram usados na França até meados do século 20, assim como tiveram grande popularidade na Alemanha e na Inglaterra.<sup>12</sup>

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

Em terceiro lugar, a geração de arquitetos do final dos anos 60, ao questionar os dogmas da arquitetura moderna, voltou-se para os teóricos do passado, retomando sobretudo Boullée, Durand, Quatremère de Quincy e Viollet-le-Duc. Boullée havia operado uma transformação radical no conceito de arquitetura, ao rejeitar a confusão vitruviana entre arquitetura e construção: a arquitetura é criação, é uma

operação do espírito; a construção, envolvendo a parte científica e técnica, é secundária. Boullée, portanto, legitimara a autonomia disciplinar da arquitetura. Durand complementou a revolução conceitual de Boullée com a criação de uma metodologia de projeto. O projeto passou a ter primazia em relação a todos os outros elementos – materiais, sistemas construtivos, ornamentação e mesmo função –, resultando de uma "necessidade interna", que seria a procura da forma racional.<sup>13</sup>

Todos estes elementos destacados posteriormente pelos modernistas e pelos pós-modernistas – a trama ortogonal, prenunciadora do espaço moderno, e a invenção de uma sistemática de projeto – imbricam-se tanto nas obras de Durand quanto na prática da École.

Vários autores atribuem a Durand a invenção desse método compositivo, embora reconhecendo que ele reelaborou o trabalho de outros arquitetos, incluídos os projetos para o Grand Prix.<sup>14</sup> Já David Van Zanten minimiza a importância de Durand nesse aspecto. Acredita que o método de Durand seria impossível sem as experiências dos concursos Grand Prix. Ensinando para engenheiros na École Polytechnique, Durand teve a preocupação de resumir e publicar essas técnicas projetuais, que na École eram ensinadas nos ateliês e permaneceram sem codificação até a passagem para o século 20.<sup>15</sup>

Na verdade, o que interessa aqui não é tanto determinar a "paternidade" do método compositivo em questão, mas evidenciar que, quem quer que o tenha inventado, esse método foi praticado de forma genérica na École. O próprio Durand, professor da École Polytechnique de 1795 a 1830, era oriundo do ambiente acadêmico: entrara no ateliê de Boullée em 1776 e concorrera quatro vezes na Academia, tendo recebido o Deuxième Grand Prix em 1779 e 1780, como aluno de Perronet e de Leroy, e com o apoio de Boullée. Neste ponto específico – metodologia de projeto – Durand estava de acordo com a prática projetual da École. Seus livros eram

considerados "uma espécie de Bíblia" – tanto que, em 1863, durante os conflitos decorrentes da reforma da École, os alunos revoltaram-se contra Viollet-le-Duc, "jurando sobre o *Grand Durand*".<sup>16</sup>

Mas, apesar da proximidade com a metodologia de composição da *Beaux-Arts*, os livros de Durand apresentam idéias totalmente estranhas à doutrina acadêmica: ele não aceitava a arquitetura como imitação do modelo da natureza, desacreditando, portanto, das ordens e demais modelos antigos. Assim, se a parte gráfica de seus livros foi utilizada regularmente, suas idéias parecem ter sido ignoradas pelos alunos da École, durante grande parte do século 19.

## Tipologia

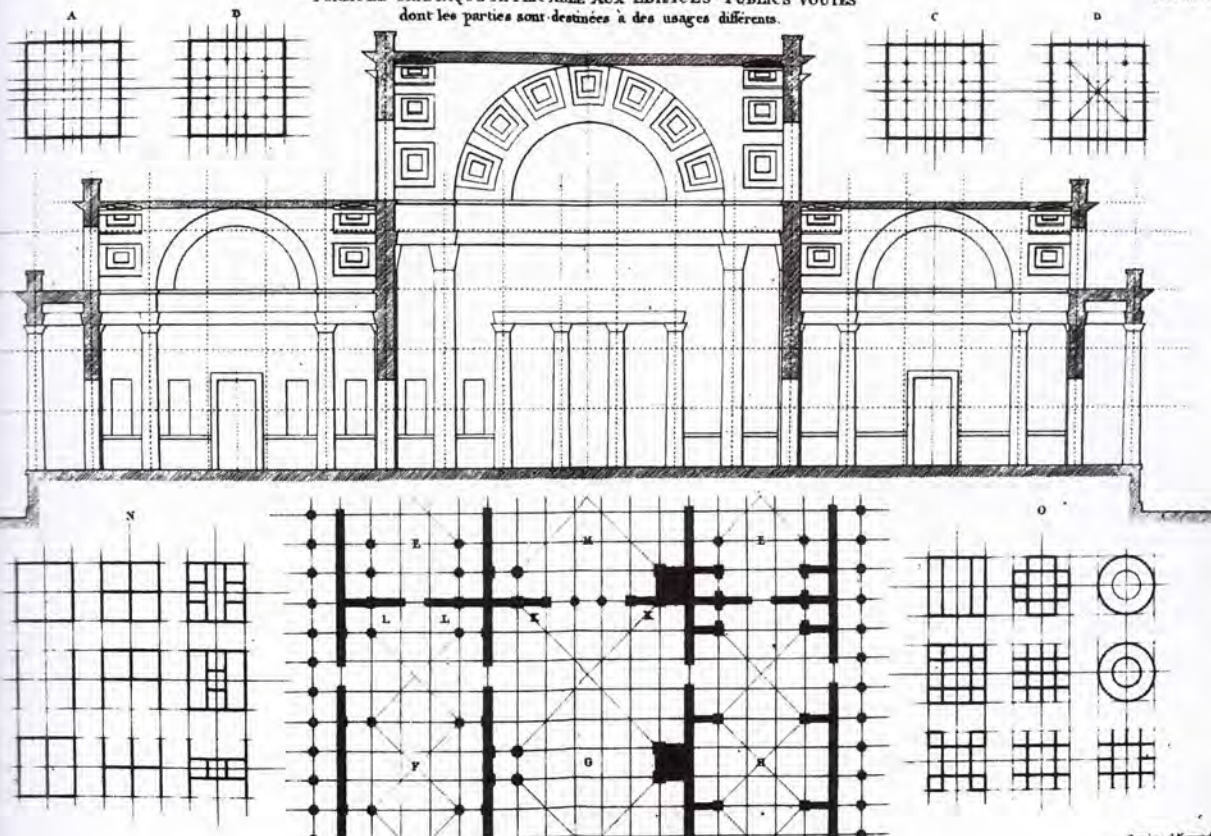
O reconhecimento e a montagem de tipologias foram outros recursos acadêmicos, tanto na prática quanto na doutrina acadêmicas.

Sabemos que um dos traços recorrentes da arquitetura historicista foi a associação entre determinados programas e estilos, tais como os prédios religiosos e os estilos medievais, ou os monumentos públicos e o neoclássico ou o neo-renascimento, ou os pavilhões voltados para o lazer e os estilos exóticos. Nesse caso, a tipologia é definida na relação estilo/função.

Mas a tipologia era também um recurso historiográfico. A partir do século 18, tornaram-se bastante comuns os levantamentos de monumentos históricos, agrupando-os por tipologias, que tanto podiam ser ditadas pela função comum

FORMULE GRAPHIQUE APPLICABLE AUX ÉDIFICES PUBLICS VOUTÉS  
dont les parties sont destinées à des usages différents.

Planche 3





quanto pela recorrência a um mesmo padrão formal. Certamente esse procedimento era sugerido pelos novos métodos científicos, em que a exposição conjunta dos espécimes era fundamental para a identificação de semelhanças e diferenças, levando a sua classificação.

É nessa direção que se pode analisar o uso que Durand fez da tipologia (ver figura da página 48). Durand não aceitava mais a idéia da arquitetura como imitação da natureza ou dos antigos, mas acreditava que as ordens e demais formas históricas eram importantes pela força do hábito e do costume. Assim, sua tipologia apoiava-se no levantamento histórico e concretizava-se em catálogos de prédios com funções similares, em que ficavam evidenciados os padrões comuns. Assim, para Durand, o tipo era uma composição característica de projeto, que, apesar de não ter mais a autoridade de um cânone, concentrava a força de uma tradição histórica.

Ao contrário de Durand, Quatremère de Quincy aceitava a validade da tradição clássica, acreditando na permanência de uma essência na arquitetura, que estaria localizada em suas origens. A diferença é que essa origem não ficaria apenas na cabana primitiva, como afirmara Laugier, mas em três elementos: a gruta usadas pelos caçadores, a tenda dos pastores e a cabana dos camponeses – tendo esses elementos sido desenvolvidos por diferentes povos: a gruta pelos egípcios, a tenda pelos chineses, e a cabana pelos gregos. Fica, assim, evidenciado que Quatremère, apesar de ainda atrelado ao pensamento clássico, já incorporara uma visão histórica e relativista. Também em relação à imitação, é possível verificar essa historicização do classicismo. Quatremère estabeleceu uma diferença entre modelo – que é uma coisa – e tipo – que é uma idéia e que constitui a única base válida para imitação. Tipo é a razão original de uma coisa: é vago, não tem forma precisa nem mesmo cânone estético. A essência do tipo é um princípio elementar, espécie de núcleo, mas apresenta-se diferente em cada país.<sup>17</sup>

Retomada por Argan nos anos 60, a noção de tipologia tornou-se tema central do discurso arquitetônico. Argan adotou a distinção entre tipo e modelo de Quatremère, enfatizando que apenas o tipo deveria ser o ponto de partida para o projeto. Passando para o campo do urbanismo e da preservação, Aldo Rossi propunha o tipo como contendo idéias, que são os elementos irreduzíveis nas cidades – elementos culturais que deveriam ser preservados. Posteriormente, apesar da diferença de contexto, essas idéias obtiveram bastante aceitação entre os arquitetos nos Estados Unidos.<sup>18</sup>

### Tradição clássica

A aderência entre sistema acadêmico e tradição clássica parece óbvia, mas um exame mais detalhado evidencia a diferenciação no interior do próprio conceito de clássico a partir do século 18.

O termo clássico sempre envolveu a idéia de forma de expressão que atingiu um apogeu, passando a ter um caráter exemplar e normativo. É com esse sentido que aparece na *Enciclopédia*, sendo que, no caso da França, é sempre a arte e sobretudo a literatura do tempo de Luís XIV que são tomadas como clássicas.

No campo da arquitetura, clássico sempre teve a ver com o conceito de imitação – da natureza e dos antigos. Assentava-se na concepção de um mundo imutável e de um sistema universal de valores estéticos, cabendo à arquitetura imitar a ordem da natureza, pautando-se pelo exemplo dos antigos, que haviam conseguido realizar essa imitação da forma mais perfeita possível. Daí decorria a crença numa linguagem canônica e num sistema modular, estruturado conforme as leis da proporção.

A aceitação desse conceito foi praticamente geral desde Alberti até Jacques-François Blondel.<sup>19</sup> Mas, a partir do século 18, iniciou-se a crise do classicismo com o aparecimento da nova consciência da história. O desenvolvimento do pensamento

relativista e evolucionista será a base tanto do historicismo quanto do movimento moderno.

A disciplina história da arquitetura nasceu nesse momento, imbricada nas noções de relativismo, evolução e nacionalidade. Assim, o conhecimento da arquitetura passou a ser basicamente o conhecimento dos estilos arquitetônicos históricos e sua diferenciação regional. A noção de história da arquitetura como um progresso contínuo apareceu já claramente formulada nos escritos de Léonce Reynaud e Hippolyte Fortoul da década de 1840, embora ainda enfrentasse a oposição de muitos, como Quatremère de Quincy, que preferia a idéia de progresso por redução do modelo histórico ao tipo histórico.<sup>20</sup>

O rompimento com a tradição clássica é um processo longo e conflituoso, em que posturas mais ou menos radicais se alternam. Com Durand, esse rompimento é mais radical: ataca a noção da cabana primitiva de Laugier; rejeita a teoria das ordens, desvincilhando-as da imitação da natureza e ligando-as ao costume; e elabora um método de projeto, que trata esquemática e abstratamente os tipos, tirando-os da história e ultrapassando a especificidade de sua função.

Mesmo entre aqueles que continuam fiéis à doutrina clássica, há uma grande discussão sobre as fontes e os modelos históricos a serem seguidos. Para Jacques-François Blondel, que em 1762 se tornou professor da Academia Real de Arquitetura, o clássico significava a Antigüidade romana, o Renascimento italiano e a própria tradição francesa a partir do século 17. Mas seu adjunto, David Leroy, que em 1774 o substituiu como professor na Academia, incluía a Antigüidade grega entre aquelas fontes – certamente resultado de sua viagem à Grécia e da publicação em 1758 de seu livro *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*.

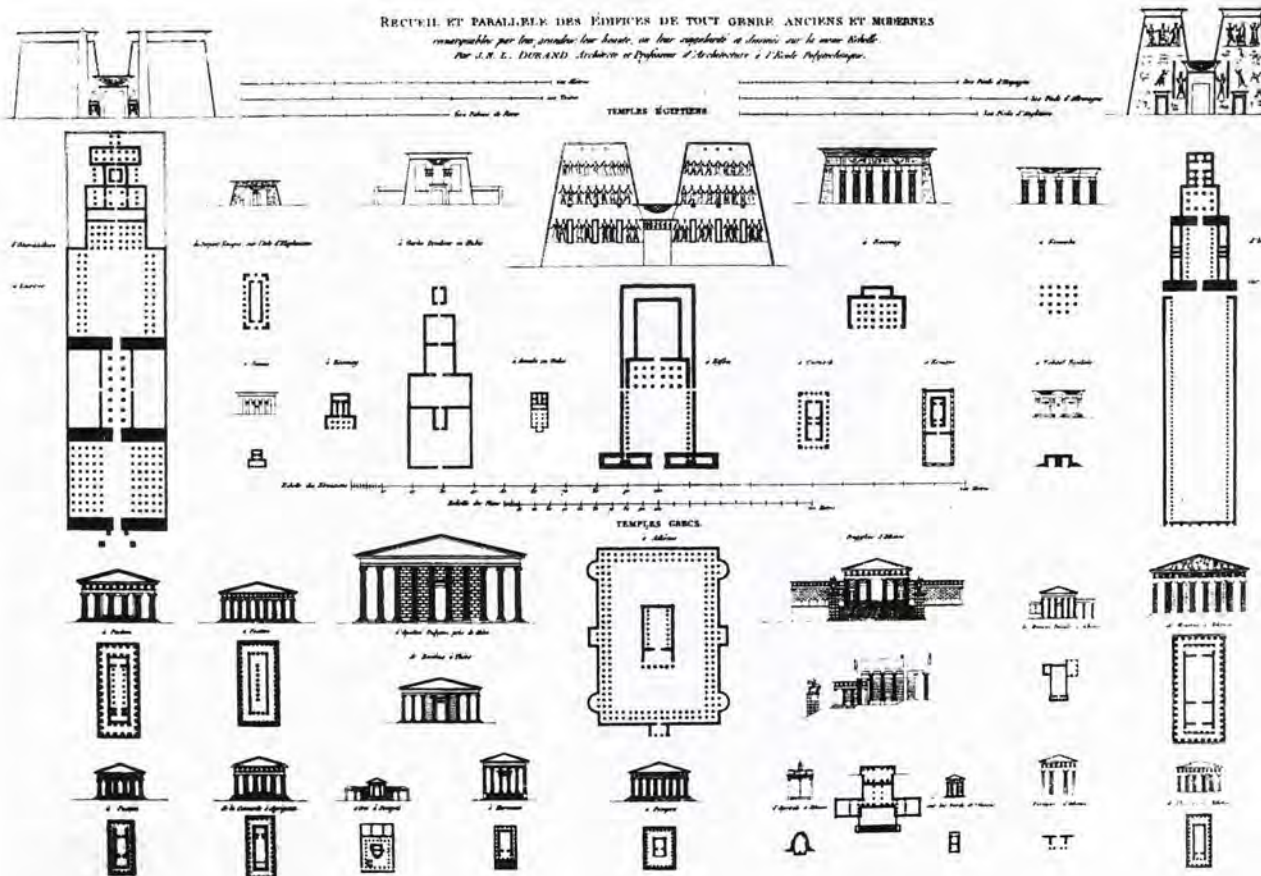
A discussão sobre os modelos mais pertinentes continuou ao longo do século 19. A controvérsia entre Henri Labrouste e

Quatremère de Quincy no final dos anos 20 girou em torno da excelência das fontes clássicas. O regulamento para os alunos ganhadores do Grand Prix e pensionistas em Roma não mencionava claramente quais os exemplos a serem estudados, mas em geral havia o consenso de restringir-se a Roma e seus monumentos antigos, incluindo o estudo do Renascimento para reforçar a idéia de continuidade da tradição clássica, à qual estaria atrelada a arquitetura francesa a partir de Luís XIV. Henri Labrouste foi o primeiro pensionista da Academia que resolveu dedicar o exercício de quarto ano – uma proposta de restauração de monumento antigo – a um exemplo grego: o templo dórico de Pestum. Sua interpretação da arquitetura grega originou a célebre polêmica com o secretário perpétuo da Academia, Quatremère de Quincy. Apesar de o conflito conter inegavelmente uma extensão ideológica mais ampla, o importante aqui é verificar a discordância em relação aos modelos clássicos. Labrouste estava surpreso em verificar que o monumento grego contradizia muitas das regras clássicas e passava a ver em Roma a academização da arquitetura grega – essa, sim, original e digna de admiração. Quatremère, apesar de tomar a arquitetura grega como ideal, considerava-a ainda na infância, enquanto Roma oferecia os exemplos mais desenvolvidos, sobretudo no período imperial. Além disso, se a arte clássica era a imitação da natureza, manifestando valores eternos e constantes, apenas um pequeno número de exemplos podia ser tomado como modelos – e esses deveriam ser buscados em Roma, pois apenas em Roma a arte atingira o grau mais elevado de magnificência.<sup>21</sup>

Fica evidente, portanto, que a chamada tradição clássica não era uma corrente inquebrantável, como usualmente se acredita, mas continha conflitos internos, que envolviam a reavaliação do clássico e o próprio significado do classicismo. Assim, foi com essa tradição clássica problematizada que o sistema acadêmico foi obrigado a conviver, pelo menos a partir do século 18 e sobretudo no século 19.



RECUEIL ET PARALLÈLE DES ÉDIFICES DE TOUT GENRE ANCIENS ET MODERNES  
*renseignés par les croquis, les plans, les coupes et les sections, sur le livre de M. Durand.*  
*Par J.-N. L. DURAND, Architecte et Professeur d'Architecture à l'École Polytechnique.*



No entanto, se tomarmos uma posição mais radical e considerarmos clássico apenas o que apresenta uma aderência irrestrita a uma concepção de mundo regido por uma ordem imutável e da arte regida pela imitação, verificaremos que o sistema acadêmico, pelo menos na França do século 19, nada tem a ver com a tradição clássica – ao contrário, é o próprio local de sua desconstrução.

Sonia Gomes Pereira é professora titular de História da Arte na Escola de Belas Artes/UFRJ. Mestre em História da Arte pela Universidade de Pennsylvania. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pós-doutorado no Centre de Recherches sur le Patrimoine Français/CNRS, Paris.

Notas

- 1 Pereira, Sonia Gomes. "Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão". *Arte & Ensaios*, n. 8, 2001: 73-83.  
 Pereira, Sonia Gomes. "O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux-Arts em Paris no século XIX". In *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2002: 93-177.
- 2 Panofsky, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- 3 Podem ser citados os casos de Charles Percier, Grand Prix em 1786, e de Charles Garnier, Grand Prix em 1848.
- 4 Van Zanten, David. "Architectural composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier". In *The architecture of the École des Beaux-Arts*. New York: the Museum of Modern Art, 1977: 115 e 185.
- 5 Egbert, Donald Drew. *The Beaux-Arts tradition in French architecture illustrated by the Grand Prix de Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1980. Comas,

- Carlos Eduardo Dias. "Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro". *Góvea*, n. 11, 1994: 181-193.
- <sup>6</sup> Van Zanten afirma que a origem da solução apresentada por Percier pode ser buscada na Igreja de Santa Genoveva, depois Panteão, em Paris, de Jacques-Germain Soufflot da década de 1750 (Van Zanten, D., *op. cit.*: 129). Essa origem, no entanto, diz respeito à configuração geral e não à organização do espaço interno.
- <sup>7</sup> De 1901 a 1904 Julien Guadet, professor de teoria, publicou os quatro volumes de *Éléments et théorie de l'architecture*.
- <sup>8</sup> Van Zanten, D., *op. cit.*: 162 e 191.
- <sup>9</sup> Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834) publicou em 1800 *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes* (dois volumes) e entre 1802 e 1805 *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (dois volumes).
- <sup>10</sup> Carrol W. Westfall enfatiza que essas duas fontes se situam fora do corpo tradicional do conhecimento arquitetônico. Ao contrário de outros autores, como Joseph Rykwert ou Bernard Huet, que localizam o início da arquitetura como disciplina autônoma em Durand, Carrol Westfall argumenta que, antes da história e do relativismo, a arquitetura tinha autonomia, e todos os seus conceitos estavam contidos dentro de seu próprio campo de conhecimento. Van Pelt, Robert J. & Westfall, Carrol W. *Architectural principles in the age of historicism*. New Haven and London: Yale University Press, 1993: 146-147.
- <sup>11</sup> Westfall, C., *op. cit.*: 146. Certamente a autora refere-se ao seguinte trecho de Kant na *Crítica da faculdade do juízo*: "Na pintura, na escultura, e mesmo em todas as artes plásticas, na arquitetura, na jardinagem, na medida em que se tratar de belas artes, o desenho é o essencial; no desenho, não é o que dá prazer na sensação, mas somente o que agrada por sua forma, que constitui para o gosto a condição fundamental. As cores que iluminam o traço pertencem aos atrativos; certamente, elas podem tornar vivo o próprio objeto através da sensação: elas não poderiam torná-lo digno de ser contemplado e belo; bem mais: elas são na maior parte do tempo limitadas pelo que a bela forma exige e mesmo, quando o atrativo é tolerado, é pela bela forma apenas que elas são enobrecidas". O exame aprofundado da "Análise do belo" mostra que, nesse ponto, a teoria de Kant está perfeitamente consoante com a teoria clássica da subordinação da cor ao desenho (Chateau, Dominique. "O objetivismo de Kant". In: *Kant: Crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Editora Senac, 1999: 73-74).
- <sup>12</sup> Bernard Huet afirma que até a reforma da École em 1968 os alunos estudavam pelos livros de Durand (Huet, Bernard. "Les trois fortunes de Durand". In: Szambien, Werner. *Jean-Nicholas-Louis Durand: 1760-1834 - de l'imitation à la norme*. Paris: Picard, 1984: 6). H. R. Hitchcock sugere que a influência de Durand foi imensa durante a primeira metade do século 19, tanto na Inglaterra quanto na Alemanha (Van Zanten, D., *op. cit.*: 506).
- <sup>13</sup> Bernard Huet evidencia que Durand não é um funcionalista, e sim um racionalista (Huet, B., *op. cit.*: 8-9).
- <sup>14</sup> Bernard Huet e Werner Szambien (Szambien, W., *op. cit.*). Também Joseph Rykwert (Rykwert, Joseph. "The École des Beaux Arts and the classical tradition". In: Middleton, Robin, ed. *The Beaux-Arts and 19th century French architecture*. London: Thames and Hudson, 1984).
- <sup>15</sup> Van Zanten, D., *op. cit.*: 191.
- <sup>16</sup> Huet, B., *op. cit.*: 8.
- <sup>17</sup> Carrol W. Westfall afirma que durante a tradição clássica tipo é uma terminologia imprecisa, mas de qualquer maneira circunscrita ao campo da arquitetura. Mais ou menos em 1800, há uma ruptura. Nova epistemologia relativista e historicista vai proceder à classificação dos prédios segundo categorias de estilo e caráter. No entanto, duas noções de tipo sobreviveram, formuladas mais ou menos em 1800: a de Durand e a de Quatremère. São noções diferentes, mas ambas alternativas à tentativa relativista e historicista dominante de reduzir o conhecimento da arquitetura à história dos estilos arquitetônicos. As noções mais antigas de tipo não sobreviveram: o termo passou a ser usado para referir alguma coisa fora do corpo tradicional da arquitetura (Westfall, C. W., *op. cit.*: 145-148).
- <sup>18</sup> Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico - desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973: 29-36. Rossi, Aldo. *The architecture of the city*. Cambridge: MIT Press, 1942: 41.
- <sup>19</sup> São poucas as vozes dissidentes. Uma delas é a de Claude Perrault, o notável naturalista e arquiteto, que polemizou - e perdeu - com François Blonde, o primeiro diretor da Academia de Arquitetura em Paris em 1671.
- <sup>20</sup> Essa nova abordagem - historicista e relativista - surgiu no final do século 18, com o protesto proto-romântico contra o Iluminismo na Alemanha, sobretudo com Herder. Daí vem o nascimento da disciplina história da arquitetura, associando nacionalismo, estilo e mais tarde espírito de época. Com a nova epistemologia relativista e historicista, o conhecimento da arquitetura reduz-se à história dos estilos arquitetônicos. É interessante observar que certos autores, como Saint-Simon, vão atribuir grande importância aos períodos de transição (Van Zanten, D., *op. cit.*: 223).
- <sup>21</sup> Neil Levine examina detalhadamente essa controvérsia entre Henri Labrousse e Quatremère, incluindo seus desdobramentos na atividade posterior de Labrousse como mestre de ateliê e sua oposição à Academia (Levine, Neil. "The romantic idea of architectural legibility: Henri Labrousse and the neo-grec". In: *The architecture of the École des Beaux-Arts*. New York: The Museum of Modern Art, 1977: 325-329).