

Artur Simões
Rozestraten

U

M DEMÔNIO ALADO e O
ARQUITETO AUSENTE:
ASPECTOS DO ENTENDIMENTO
DA CONCEPÇÃO e
REPRESENTAÇÃO DA
ARQUITETURA NO INÍCIO DO
SÉCULO 19

070

pós-

RESUMO

Este artigo estuda a gravura do frontispício do livro de Krafft e Ransonnette, publicado em 1801, com desenhos das “*mais belas casas e edifícios de Paris e arredores*”. A partir dessa imagem original, o artigo investiga a representação alegórica da *nouvelle architecture* e os desdobramentos referentes ao papel do arquiteto, na virada do século 18 para o 19.

PALAVRAS-CHAVE

Representação da arquitetura. Imaginário da arquitetura. Alegoria da arquitetura.

UN DEMONIO ALADO Y EL
ARQUITECTO AUSENTE:
ASPECTOS DEL ENTENDIMIENTO
DE LA CONCEPCIÓN Y
REPRESENTACIÓN DE LA
ARQUITECTURA AL PRINCIPIO
DEL SIGLO 19

RESUMEN

Este artículo estudia el grabado del frontispicio del libro de Krafft e Ransonnette, publicado en 1801, con dibujos de las “*más hermosas casas y edificios de París y cercanías*”. De esta imagen original, el artículo investiga la representación alegórica de la *nouvelle architecture*, y los desdoblamientos relativos al papel del arquitecto, en el paso del siglo 18 para el 19.

PALABRAS CLAVE

Representación de la arquitectura. Imaginario de la arquitectura. alegoría de la arquitectura.

A WINGED DAEMON AND THE
ABSENT ARCHITECT:
ASPECTS ON THE UNDERSTANDING
OF ARCHITECTURAL CONCEPTION
AND (RE)PRESENTATION AT THE
BEGINNING OF THE 19TH CENTURY

ABSTRACT

This article studies the frontispiece engraving of Krafft and Ransonnette's book, published in 1801, with architectural drawings of the "*most beautiful houses and buildings from Paris and surroundings.*" Based on this original image, the article researches the allegorical representation of the *nouvelle architecture* and the unfolding of the architect's role at the turn of the 19th century.

KEY WORDS

Architectural representation. Architectural imaginary. Architectural allegories.

INTRODUÇÃO

O frontispício do livro *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, de Jean-Charles Krafft, arquiteto (1764-1833), e Charles Nicolas Ransonnette, gravador (1793-1877), publicado em Paris em 1801, mostra uma cena alegórica (Figura 1): um personagem alado desce dos céus, trazendo nas mãos uma bandeja com vários pequenos edifícios, alinhados em uma situação urbana, e adentra um gabinete de trabalho de arquitetura.

¹ O gênio da arquitetura descobre os progressos de sua arte.

Na edição original, a legenda sob a figura diz: *Le génie de l'architecture découvre les progrès de son art*¹.

O termo francês *génie* merece atenção e, dentre suas acepções, duas interessam especialmente ao enfoque aqui proposto: a primeira, como gênio propriamente, referindo-se a uma divindade, um *daemon*, ser sobrenatural ou alegórico. O gênio em questão seria a personificação de uma entidade mítica, protetora e/ou inspiradora de uma arte. Em português, há a mesma acepção de gênio, como espírito protetor de uma arte (HOUAISS; VILLAR, 2001), de maneira que é cabível, embora pouco usual, nomear a figura como “gênio” da arquitetura;

a segunda, como caráter, capacidade, talento, dom, inteligência, faculdade ou engenho, de onde deriva a expressão *génie civile*, referindo-se às artes e técnicas das construções civis, ou também à corporação dos engenheiros civis. Ainda quanto à engenharia, a expressão alcança outras áreas correlatas, como a engenharia naval (*génie maritime*), ou química (*génie chimique*).

A imagem apresenta um tipo específico de alegoria visual: a personificação do gênio da arquitetura. Esse tipo de personificação das artes liberais foi um recurso comum na arte medieval – com vários exemplos de alegorias personificadas, como a da gramática e da lógica (LANGMUIR, 2003), depois retomado na renascença e no classicismo posterior.

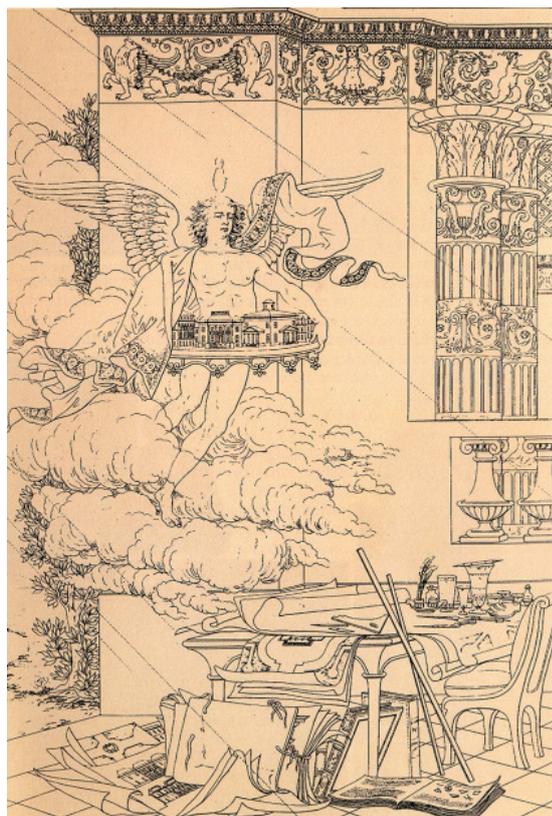


Figura 1: *Le génie de l'architecture découvre les progrès de son art*. Frontispício do livro *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, de Jean-Charles Krafft, arquiteto (1764-1833) e Charles Nicolas Ransonnette, gravador (1793-1877), publicado em Paris em 1801
Fonte: Jacques e Mouilleseaux, 1998. Disponível, na íntegra, em: <http://diglib.princeton.edu/xquery?_xq=getCollection&_xsl=collection&_pid=pudl0053>

ALEGORIAS DA ARQUITETURA

Várias personificações alegóricas da arquitetura apresentam a mesma como uma figura feminina. Essa é a caracterização predominante na iconografia dos tratados. Sua justificativa, para aqueles familiarizados às línguas neolatinas, é uma razão muito simples, que não exclui outras de caráter mais propriamente simbólico: a arquitetura é um nome feminino, assim como o tempo é masculino, e a beleza também é feminina (LANGMUIR, 2003). A gravura do frontispício da segunda edição do *Essai sur l'architecture* (1755), de Laugier (1713-1769), segue esse princípio (IRWIN, 1997; RYKWERT, 2003; LAMERS-SCHÜTZE, 2003).

No entanto, a imagem apresenta, além da mulher que personifica a arquitetura, outro personagem: um *putto-spiritello*, o clássico motivo de um menino alado e nu, tradicionalmente figurado em relevo nos sarcófagos de crianças, no mundo imperial romano (século 2), e que sofreu um *revival* na arte renascentista italiana, como uma alegoria do espírito vivo, do pequeno gênio ou *daemon*, ambíguo, irrequieto, imprevisível, ingênuo e sedutor, doce e lascivo (DEMPSEY, 2001) (Figura 2).

O *spiritello* de Laugier tem asas muito pequenas, é um personagem terreno, pisa o chão descalço e tem o corpo rechonchudo das personagens barrocas flamengas. Está caracterizado como uma figura dionisíaca, que oscila entre o vigor juvenil selvagem e a apropriação da cultura, de modo que o manto, que deveria vesti-lo, apenas pende de seu ombro, mantendo-o nu, como convém a um personagem mítico da Antiguidade.

Os dois personagens interagem em cena. A arquitetura é uma mulher adulta que, assentada junto dos elementos tradicionais das ordens que a sustentam, aponta imperativa para a cabana primordial, fonte e sede da história da arquitetura, à esquerda na imagem. O pequeno gênio, por sua vez, encontra-se de pé e de costas para nós, e tem movimento de corpo sugerido por seus braços abertos e pés deslocados em passo. Ele olha em outra direção, para algo que está fora do enquadramento da imagem e que se prenuncia no horizonte de nuvens, no canto direito da imagem. É nessa direção que se estende seu braço direito, com a mão aberta, como quem espera alcançar algo. O desencontro de olhares é evidente. Há uma oposição estruturada sobre as duas diagonais da imagem, que apontam direções contrárias, correspondentes a desejos distintos, reforçada pela posição dos braços das personagens.

O braço esquerdo do menino, no entanto, não deixa de concordar com a indicação da cabana primordial, pois sua mão aponta no mesmo sentido,



Figura 2: Gravura do frontispício da segunda edição do *Essai sur l'architecture* (1753), de Marc-Antoine Laugier (1713-1769)
Fonte:< <http://sustainabledesigngroup.synthasite.com/who-we-are.php>>. Acesso em: 13 jan. 2010

embora com pouca convicção, é preciso dizer, assim como quem, conhecendo um caminho, decide tentar outro.

A bem dizer, a gravura de Laugier apresenta não uma, mas duas personificações da arquitetura, cuidadosamente construídas, de maneira a sugerir o desencontro de desejos, intenções e movimentos, a dinâmica conflituosa entre o passado e o futuro da arquitetura. Trata-se de uma figuração alegórica, espirituosa e apropriada, como frontispício – e única ilustração – de um ensaio sobre arquitetura composto por um jesuíta, preocupado em formular “*princípios absolutos intangíveis que governem a criação arquitetônica*” (LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 310).

Na imagem, percebe-se, sobre a cabeça do *spiritello*, como uma extensão de seu cabelo esvoaçante, uma língua de fogo, uma chama, emblema da essência vital, da *pathós* que incendeia o pensamento criador.

Essa língua de fogo associou-se à alegoria do gênio, na iconografia francesa do final do século 18, como se pode perceber no óleo de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), *O gênio da França entre a liberdade e a morte*, de 1795 (Figura 3), e no retrato do jovem imperador Alexandre I da Rússia, pintado a óleo entre 1795 e 1801, pela pintora francesa preferida da corte de Versailles, Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842), a pedido da família real russa, quando de seu exílio em São Petersburgo (Figura 4).



Figura 3: *O Gênio da França entre a liberdade e a morte*. Óleo de Jean-Baptiste Regnault, 1795
Fonte: <<http://www.wga.hu/index1.html>>

Figura 4: *O gênio de Alexandre*. Óleo de Élisabeth Vigée-Le Brun, c. 1795
Fonte: <<http://www.wga.hu/index1.html>>

ECLETISMO

A figura alada da gravura de Ransonnette alinha-se, portanto, ao motivo alegórico do gênio na tradição pictórica francesa neoclássica, de fins do século 18, mas nela introduz novos elementos, característicos de uma composição original.

A língua de fogo, por exemplo, comparece agora estilizada, em uma forma enigmática, que pode ser uma simples geometrização esquemática da flama, ou uma chama moderna, como um bulbo de vidro de lâmpada *quinquet*², ou ainda um signo exótico, egípcio quiçá, próximo à forma que orna a cabeça da deusa Ísis³ ou ao *sekhemti* dos faraós, dentro da estilização livre proposta por Piranesi (1720-1778), em seu *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj*, de 1769, em que, aliás, defende uma estética historicista com características ecléticas, como indispensável à liberdade de expressão da individualidade criativa do artista.

O ecletismo, como procedimento projetual de livre associação compositiva entre elementos arquitetônicos e decorativos antigos de diferentes origens, já se anunciava nas últimas décadas do século 18, antecipado pelo revivalismo gótico, neoclássico e próximo-oriental (IRWIN, 1997, p. 8). Amparado no historicismo ortodoxo dos *revivals*, tal espírito eclético estimulou a associação inusitada de elementos, visando à originalidade da composição.

Além de Piranesi, Mallgrave (2005) identifica aspirações ecléticas também na obra de Jean-Louis Viel de Saint-Maux, *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes*, composta entre 1779 e 1787, na qual se sugere a ampliação do campo de referências arquitetônicas gregas e romanas às culturas orientais – indiana, japonesa e chinesa – e próximo-orientais, “babilônica” e persa em particular.

Aliás, Jean-Marie Pérouse de Montclos, em seu prefácio ao conjunto de ensaios de Étienne-Louis Boullée (1728-1799), confirma tais aspirações, na medida em que identifica, na arquitetura “revolucionária” francesa, uma dupla tendência:

ao ecletismo, em primeiro lugar, isto é, ao partido de explorar a diversidade de formas engendradas por diferentes séculos e diferentes contextos e daí extrair efeitos originais, e, de outro lado, ao que se poderia chamar de universalismo, fundado sobre a crença de uma arquitetura primitiva, anterior à Antiguidade clássica, imutável em suas formas e símbolos. (BOULÉE, 1968, p. 15, tradução do autor)

Pérouse de Montclos conclui, então, que o neoclassicismo não é senão uma das tendências artísticas da produção arquitetônica da segunda metade do século 18.

Há de considerar-se ainda que, na passagem do século 18 para o 19, a campanha napoleônica no Egito (1798-1801) e seus desdobramentos artísticos e científicos, em descrições literárias, estudos, registros visuais e saques de objetos, tiveram um papel fundamental para a difusão e o encantamento, no imaginário francês e europeu ocidental, com as exóticas formas egípcias, reforçando ainda mais a diversidade de referências artísticas e o espírito eclético. A iniciativa editorial oficial do Estado francês, *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*,

² Na França de fins do século 18, Antoine-Arnout Quinquet se apropriou da lâmpada de Argand – aperfeiçoamento da lamparina de óleo, inventada e patenteada em 1784 pelo físico-químico suíço Aimé Argand (1750-1803) – e popularizou-a com seu nome. As *quinquets* possuem, sobre o recipiente de óleo, um bulbo de vidro como chaminé, que permite a concentração da chama.

³ Várias imagens de Ísis apresentam a mesma alada, com chifres rodeando o disco solar sobre sua cabeça.

que, entre 1809 e 1829, publicou diversos volumes ilustrados com gravuras, tratando de diferentes aspectos do Egito antigo e moderno, da geografia à política, das artes às ciências, consolidou tal fascínio, que repercutiria no orientalismo da pintura e na egiptomania, na moda e nas artes decorativas, no século 19.

Contextualiza-se, assim, um certo ecletismo *avant la lettre*, que rege a composição da gravura de Ransonnette, e que pode ser percebido, por exemplo, na montagem cenográfica do fundo arquitetônico do gabinete de trabalho do arquiteto.

No friso superior, uma dupla de grifos⁴ – leões alados com cabeça de águia – sustenta, nos bicos, uma guirlanda disposta sobre ornamentos de acanto; mais ao fundo há o torso de uma ninfa nua, com cabelos escorridos que se fundem a ornamentos vegetais como chifres, que estica outra guirlanda; no terceiro plano, uma bacante, com pernas que se fundem a volutas de acanto e cabeça coberta por gorro (frígio?), suspende com as duas mãos parte de um ornamento com guirlanda, que, por simetria, deveria continuar espelhado, fora da imagem. Conjugando seres mitológicos, guirlandas e elementos florais, a figuração narrativa do friso tem caráter de divertimento e celebração, referenciado no imaginário da tradição clássica grega. O tema da dupla natureza – humano-vegetal, animal-vegetal, aéreo-terrestre – faz-se presente nessa iconografia, como uma aproximação figurativa às duplicidades da natureza da própria arquitetura.

Logo abaixo desse friso, há duas colunas com capitéis de acanto campaniformes, semelhantes aos do templo de Luxor e Karnak, em Tebas, no Egito. No fuste, logo após um anel, tambores com ornamentos florais alternam-se a tambores com caneluras, ditos estriados.

À frente das colunas, na parte mais baixa da imagem, o plano contínuo da empena é interrompido por um quadro com balaústres. Esses têm capitéis jônicos e fuste estilizado em ânfora, com fundo canelado. Toda a composição converge para a invenção de um ambiente fantástico, fruto de uma imaginação eclética, que funde referências gregas, romanas e egípcias, para inventar o caráter de um gabinete de trabalho de arquitetura arquetípico, simultaneamente tradicional e moderno.

A gravura apresenta esse lugar em um momento especial, exatamente quando recebe a visita do gênio da arquitetura, trazendo seus modelos arquitetônicos, saído do alto, do campo da natureza selvagem, entre raios de luz, pisando nuvens.

DAEMON

A figura alada parece descer uma escadaria de nuvens; o manto, que cai sobre o ombro direito do *daemon* e ondula para trás, tem um barrado de flores, dentro da tradição da ornamentação floral romana, o que lhe confere um ar festivo, algo dionisíaco. O ornamento floral, aliás, permeia toda a cena – manto, bandeja e arquitetura – e vincula o espírito à sua arte. O elo entre o espírito da arquitetura e o ambiente arquitetônico é reforçado pela estilização da natureza selvagem – com a presença da árvore no canto esquerdo da imagem, externa à sala –, transformada pelo artifício: *natura naturata*.

O movimento é sugerido por uma disposição peculiar de seu corpo: asas estendidas, braços abertos para carregar a bandeja, cabeleira esvoaçante, peito ligeiramente arqueado para trás, pernas deslocadas e desniveladas, e o calcanhar

⁴ Animal fabuloso, o grifo conjuga uma dupla natureza: transcendente, aérea, natureza da águia; e terrestre, na qual reina o leão. Populares nas artes decorativas gregas, esses animais, que associam sua dupla natureza ao imaginário da sabedoria e da força, difundiram-se na iconografia dos bestiários medievais.

⁵ Esse tema foi tratado na tese de doutorado do autor: ROZESTRATEN, A. S. *A iconografia do portador do modelo de arquitetura na arte medieval*, 2007. 165 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2007.

do pé esquerdo suspenso, a sugerir a outra perna, que passará adiante. A estrutura muscular e a altivez do porte do Gênio remetem às míticas personagens pagãs de Poussin (1594-1665), encarnações de uma antiguidade heroica, coreografada e espetacular. Toda essa movimentação de corpo e nuvens transportará, em um próximo instante, a bandeja com os modelos arquitetônicos para o centro da composição. O clímax da cena está prestes a acontecer.

De fato, os modelos arquitetônicos estão no centro das atenções dos autores, que compilaram e desenharam *as mais belas casas e edifícios construídos em Paris e seus arredores* e expuseram-nos, como formas exemplares, tipos, referenciais, paradigmas, desejosos de que logo estivessem também no centro das atenções dos leitores que não resistissem a virar a primeira página.

PORTADORES

Na medida em que tem nas mãos uma bandeja com arquiteturas em escala reduzida, o Gênio de Ransonnete se aproxima do motivo artístico do portador do modelo de arquitetura.

Muito embora tenha origens remotas, na arte antiga do Oriente próximo, o motivo do personagem que tem nas mãos uma arquitetura miniaturizada é característico da arte medieval e possui várias expressões, no mundo bizantino e na Europa ocidental, compostas em mosaicos, afrescos, relevos e vitrais, entre o século 6 e o 8.

No imaginário medieval cristão, o motivo artístico do portador do modelo associou-se à figuração do projeto revelado e à legitimação de interlocutores dos desígnios divinos⁵. Tal posição, de *status* político e social, foi sucessivamente ocupada, ao longo de 600 anos, por bispos, papas, príncipes, reis e senhores, em expressões artísticas dispersas em um amplo território, que tem a França como limite ocidental e a Armênia como limite oriental.

Na concepção medieval, o portador do modelo caracterizava-se como o intermediador dos desígnios divinos na Terra. Tal posição, de prestígio inquestionável, na prática autorizava-o a projetar e conduzir os trabalhos de arquitetura, como fizeram, por exemplo, o bispo Eclesius (século 6), na Igreja de S. Vitale, em Ravena, na Itália; o rei Gagik (989-1020), na igreja da Santa Cruz, ilha de Aght'amar, lago Van, antigo território armênio; o logoteta Theodoro Metochites (1270-1332), em Kariye Camii, no antigo monastério de Chora, em Istambul, Turquia; e o abade Suger (1081-1151), em Saint-Denis, na França. Tal posição só veio a ser ocupada pelo arquiteto em pleno gótico francês, como no baixo-relevo da pedra lapidar de Hugues Libergier (ca. 1267) (PANOFISKY, 2001).

A partir do século 12, a iconografia do “portador do modelo” desdobrou-se em uma de suas derivações mais características, que perdura até hoje: as alegorias de santos. O modelo arquitetônico assumiu, assim, um papel distinto, como emblema de S. Jerônimo ou de S. Bárbara. Nas mãos dos santos, o modelo de arquitetura desprende-se do âmbito específico do entendimento e da iconografia da concepção arquitetônica, e tornou-se objeto típico, emblemático, imagem indispensável para compor a caracterização inequívoca de um personagem santo.

No âmbito deste artigo, interessa comentar que a apropriação do modelo, na representação iconográfica de santos, é significativa, por alterar o entendimento

convencional da iconografia dos portadores do modelo como “imagens do doador”. Aqui não há doadores em senso estrito, mas mártires, protetores, patronos e padroeiros, figuras cristãs, adaptadas do universo imaginário da mitologia pagã dos gênios e *daemones*⁶.

Na convergência entre o motivo do gênio alado e o motivo do portador do modelo arquitetônico é que se constituiu o *daemon* de Ransonnette, dito “gênio da arquitetura”, que porta modelos como emblema (DURAND, 2000), e não se apresenta em cena como interlocutor de algum desígnio divino, posto que, como ser divino, como o próprio engenho da arquitetura, não precisaria intermediar nenhum projeto transcendente que não o seu próprio. No entanto, mesmo como emblema, os modelos na bandeja do gênio vinculam-se ao pensamento e às alegorias acerca da concepção da arquitetura e do papel do arquiteto no mundo contemporâneo, mais precisamente, na França, no início do século 19.

A partir do século 15, há algumas expressões do motivo do portador que merecem menção, por inovarem na apresentação, não mais de uma arquitetura isolada, mas de um conjunto de edifícios compondo um ambiente urbano, o que era bastante raro até então.

O primeiro é o óleo sobre madeira de Giovanni Bellini, Giambellino (1430-1516), pintado no canto inferior direito do altar de Pesaro, na Itália, entre 1471 e 1474, com a figura de S. Venâncio mártir, portando um modelo da cidade de Camerino. Os dois outros “portadores” são de Carlo Crivelli (1430-1495), sendo o primeiro deles sua própria versão de S. Venâncio mártir, em têmpera, no tríptico da igreja de S. Domenico, em Camerino (1482), na Itália (Figura 5).

O segundo exemplo de Crivelli, que interessa especialmente aqui, é o óleo da Anunciação com S. Emidius (Figura 6), de 1486, atualmente na National Gallery, em Londres.

⁶ No contexto da retomada de valores e formas artísticas do mundo clássico, na França de fins do século 18, seria uma deturpação caracterizar a figura alada de Ransonnette como “anjo” protetor da arquitetura. Mais adequado, seria nomeá-la “demônio” da arquitetura. No século 12, em uma iconografia cristã, no entanto, a caracterização da figura como anjo iluminado pelo Espírito Santo seria perfeitamente cabível.



Figura 5: Detalhe da lateral direita do tríptico da igreja de S. Domenico, em Camerino. Óleo de Carlo Crivelli, 1482. Restaurado entre 2006 e 2008. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Figura 6: Anunciação com S. Emidius. Óleo de Carlo Crivelli, 1486. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Crivelli reúne, nessa tela, dois personagens típicos, de fontes iconográficas distintas, que serão conjugados por Ransonnette em sua concepção eclética do gênio da arquitetura: o anjo da Anunciação (entendido como uma apropriação cristã da iconografia do mensageiro alado, que remonta a Hermes e funda as bases da iconografia do gênio alado), e o portador do modelo arquitetônico (representado aqui como o santo com seu emblema, que é uma configuração moderna, renascentista, da cidade ideal: Jerusalém).

Cabe mencionar, aqui, que, na tradição medieval da iconografia do portador do modelo de arquitetura, não há registro de nenhum portador alado, o que é coerente, já que essa iconografia apresenta, tradicionalmente, seres humanos, personagens históricos, e, assim fazendo, qualifica-os como interlocutores dos desígnios divinos.

Um mensageiro alado pagão, como o de Nicolas Ransonnette, caracterizado como “gênio da arquitetura”, portador de modelos, pode ser entendido como uma invenção artística original, que, datada na virada do século 18 para o 19, apresenta um modo de composição eclético, que se vale das fontes históricas e congrega as mesmas de modo original, subjetivo, configurando novas visualidades para um mesmo e antigo *pathosformeln* (WARBURG, 1999).

A composição de Crivelli ainda mostra, na diagonal da imagem, um raio dourado que vem de uma fonte celestial e vai até a cabeça da virgem: raio fecundante, luz divina. Na gravura de Ransonnette, as linhas tracejadas, traçadas na diagonal da gravura, também são raios de luz, que enfatizam o sentido descendente e reforçam a linha de força principal da dinâmica da imagem, atravessando-a da esquerda para a direita e de cima para baixo. Mas essa luz, no entanto, pode ter outras conotações, dentro do contexto iluminista. Pode ser a luz da razão ou da inteligência humana, que esclarece a compreensão de sua própria história e, paradoxalmente – com alguma dose de ironia –, ilumina o próprio gênio da arquitetura, revelando-lhe, generosamente, “os progressos de sua arte”; também pode ser a luz solar, natural, com sua fonte infinitamente distante a qual – geometricamente interpretada, ao longo dos séculos 16 e 17⁷, como raios projetantes –, veio a sustentar o método das projeções de objetos em planos ortogonais, sistematizado por Gaspar Monge (1746-1818), em sua *Geometria descritiva*, publicada em Paris em 1798, alguns anos antes da publicação em pauta.

AUSÊNCIAS

Assim como na alegoria de Laugier (Figura 2), Ransonnette propõe um diálogo em cena, entre a presença do gênio alado e o arquiteto ausente.

A legenda da imagem diz que o gênio da arquitetura “descobre” os progressos de sua arte, formulação ambígua, significativa da coexistência de rupturas e preservações na conformação da modernidade.

Por um lado, pode-se interpretar que o gênio da arquitetura, ao descer dos céus, expõe os progressos de sua arte, retirando o que os encobria, e, assim fazendo, apresenta-os, revela-os. No contexto iluminista em que a gravura foi composta, tal interpretação construiria uma contradição à afirmação do espírito humanista, conformando uma resistência ao esforço da época – evidente em Rousseau, por exemplo –, para assumir o homem como construtor de sua própria

⁷ A técnica da projeção cilíndrica, ortogonal, e a composição de várias vistas simultâneas comparece nos estudos de Dürer, *Quatro livros sobre a proporção do corpo humano* (1512-23), de Jean Cousin, *L'art de dessiner* (1560), de Samuel Marolois, *La perspective pratique* (1629), e, mais sistematicamente, em Gérard Desargues, *Maniere universelle de Mr. Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le geometral. Ensemble les places et proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs* (1648), sem, no entanto, a sistematização teórica e didática dos diedros e dos rebatimentos em épura.

humanidade, como formador de sua própria história. Nesse sentido, o gênio da gravura de Ransonnette se alinharia à tradição iconográfica medieval, do projeto revelado.

Por outro lado, pode-se entender que, ao descer dos céus, o gênio descobre o estado de sua arte, vê o que está sendo feito, no âmbito de seu domínio artístico, o que significa existir uma criação autônoma em curso, uma produção humana que lhe é, de certo modo, independente. O gênio descobre, então, o que os homens criaram: os progressos de sua arte. Mas qual espécie de *daemon* é esse, que não concebe tudo em seu universo e ignora aspectos de sua própria arte? Se lhe escapam os progressos, as inovações e invenções, o que cabe a esse espírito agora: associar-se ao imaginário de um passado, tido como fonte do percurso histórico que culmina no presente, ou assumir uma presença cenográfica, como personagem mítico, anacrônico, em uma gravura engenhosa, a legitimar – sem excluir a tradição – o progresso e o futuro?

A semelhança formal, entre os modelos arquitetônicos que o gênio porta em sua bandeja e as arquiteturas compiladas pelos autores, equaliza essas duas acepções distintas do verbo descobrir, ao reforçar a sincronicidade, entre o domínio da arte da arquitetura do gênio e aquele dos arquitetos vivos mencionados no prefácio da obra, e o dos próprios autores. Essa sincronia leva os leitores a descobrir que há uma mesma estética, expressa nos modelos portados pelo gênio, nos desenhos junto da mesa do arquiteto e nas arquiteturas compiladas pelos autores.

Tal consonância constitui uma *skene*, uma cena engenhosa, para validar o juízo artístico dos autores sobre a produção arquitetônica na região parisiense, no último quartel do século 18. Para compor o livro, os autores selecionaram, no tecido urbano de Paris e arredores, as “mais belas” arquiteturas. Foi necessário, portanto, fazer uma escolha dos edifícios “mais agradáveis e mais elegantes” e excluir outros edifícios, existentes na cidade real e que não comparecem na publicação. Essa seleção exigiu a definição de critérios estéticos, para construir uma perspectiva crítica sobre a produção arquitetônica da época, muito embora, no prefácio, os autores tenham se valido de um artifício retórico, para evitar se posicionarem como críticos:

Nós não nos permitiremos nenhuma reflexão crítica sobre as obras cuja maioria dos autores é ainda viva, a fim de permitir ao público maior liberdade de juízo; apenas a comparação dessas diferentes produções será suficiente, para capacitar o público a se pronunciar sobre o mérito desses edifícios. (KRAFFT; RANSONNETTE, 1801)

Antes das palavras do prefácio, é a gravura do frontispício que sugere a pertinência de tal seleção. Ransonnette a legitima, ao antecipar e apresentar, na maquete de cidade ideal que o Gênio porta, uma síntese urbana na qual há espaço apenas para as arquiteturas “belas, agradáveis e elegantes”,

As cidades ideais eram o inverso das urbes de traçado medieval que subsistiram até meados do século XIX [...] As cidades ideais careciam de edifícios amontoados, mal construídos, sustentados por vigas e pilares de madeira carcomida, que a qualquer momento podiam se incendiar [...] Por meio das cidades ideais se queria combater a obscuridade das ruas e das mentes.⁸

⁸ AZARA, 2005, p. 141-142.
Tradução do autor.

assim como se fará nas páginas seguintes do livro. O Gênio da arquitetura se dedica apenas ao melhor de sua arte. Está acima das subjetividades das questões de gosto e dos meandros das discussões estéticas. O juízo crítico é um risco a que não estão expostas as divindades, nem desejam se expor os prudentes autores. Cabe ao público exercê-lo.

O Gênio é uma alegoria do que já se fez – do acervo histórico – e daquilo que compõe os fundamentos culturais, os conhecimentos essenciais e tradicionais dessa arte, que é a arquitetura. A partir do momento em que se define a “coleção” da “*nouvelle architecture*”, compilada no último quarto de século, essa produção está datada, faz parte da história e leva ao reconhecimento de haver outra produção, ainda mais nova, em elaboração nesse campo artístico. Trata-se de uma produção indefinida, que logo irá se manifestar nas cidades e, portanto, ainda escapa aos projetos editoriais, uma arquitetura futura, que será concebida por um arquiteto ausente na gravura.

Esse arquiteto, que não se dá a ver na imagem, tem, sobre sua mesa de trabalho, papel, desenhos e instrumentos de desenho: recursos técnicos e artísticos que o auxiliam a *designar*, a partir de sua imaginação, das imagens de arquitetura e das figuras geométricas registradas nos livros ao pé da mesa, e que embasam seu plano de desenho. No chão, há folhas com desenhos arquitetônicos, plantas, cortes e elevações – como também apresentam os autores no livro – mas, acima de tudo, no plano superior da mesa, há um conjunto de folhas em branco, abertas às inúmeras possibilidades das arquiteturas por vir.

Como na gravura do tratado de Laugier (Figura 2), constitui-se, na cena, uma dupla alegoria: o Gênio se coloca como o passado da arquitetura, enquanto o arquiteto ausente é seu presente, mas, principalmente, seu futuro. Mas quem é esse arquiteto, que não se mostra em cena?

Antes de tudo, é todo aquele que deseja ser arquiteto, ou ama e deseja conhecer a arquitetura; todo aquele que teve curiosidade suficiente para abrir o livro e descobrir a gravura do frontispício; todo aquele a vislumbrar a cena e adentrar, portanto, o gabinete de trabalho, no preciso momento da chegada do Gênio; todos os que, em uma sociedade republicana, pautada nos ideais iluministas – nos quais se cultiva a fundamentação histórica e científica do conhecimento e defende-se o amplo acesso à educação, às letras e ao desenho, podem aprender “com os livros” e assumir tal posição e tal função social.

Não se trata de nenhum novo gênio da arquitetura, mas do arquiteto humanizado, em sua capacidade criadora individual e coletiva. O arquiteto, ausente na gravura, é uma coletividade, composta por todos os indivíduos que testemunham a visita de um *daemon* que vem conhecer os “progressos” de sua arte, e não designá-los ou determiná-los.

Na nova cultura, moderna e eclética, que se anuncia no século 19, o livro se consolida como uma fonte segura, organizada e acessível dos registros da história, indispensável à formação sistemática de arquitetos. O cuidadoso trabalho do arquiteto Jean-Charles Krafft (1776-1833), seu gravador Nicolas Ransonnette (1793-1877) e seus editores Charles Pougens e Levrault, sinalizava novas possibilidades iconográficas e bibliográficas, de interação com o universo da arquitetura e do urbanismo. Nos livros, textos e imagens⁹, em plantas, cortes, e elevações¹⁰, permitiam amplo acesso ao acervo de “figurações” da arquitetura,

⁹ O de Krafft e Ransonnette apresenta uma compilação de edifícios neoclássicos, descritos como a “nova arquitetura francesa”, em gravuras feitas a partir de desenhos originais, em planta, corte e elevação, dispostos uns sobre os outros, em uma mesma prancha de grande formato (55 cm de altura). Alguns exemplos possuem, adicionalmente, uma perspectiva ilustrativa. Páginas com textos em três colunas, lado a lado, em francês, alemão e inglês, acompanham as imagens.

¹⁰ Os autores apresentam cada edifício, preferencialmente, em uma página. Elevação principal acima, seguida de um corte, e, na base da página, as plantas (em geral, o térreo). Quando possível, em função do tamanho do edifício, plantas e elevações são apresentadas em uma mesma escala, que é graficamente indicada. Se necessário, as plantas são reduzidas à metade da escala das elevações, o que confere a essas um papel principal na apresentação das arquiteturas.

registros visuais que possibilitariam, desde então, a construção de uma cultura abrangente, sobre essa arte e suas diferentes expressões ao longo do tempo.

É nesse contexto que se posicionam também as duas publicações emblemáticas de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1835): *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* (1800)¹¹, e *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805)¹², a primeira anterior, e a segunda contemporânea à publicação de Krafft e Ransonnette.

Essas três publicações compartilham um nítido direcionamento didático, pois visam a um público abrangente de arquitetos e estudantes, formais ou não, de arquitetura. Outro ponto em comum é a abordagem predominantemente visual, com o mínimo de texto e a intensa presença de desenhos. O resultado são pranchas de caráter sintético, sinóptico, que apresentam imagens agregadoras ao compilar exemplares “típicos”, reunidos em conjuntos tipológicos: residências, templos, igrejas, etc. A intenção comparativa é evidente, e assim se propõe à fundamentação de uma cultura visual que fomenta, valoriza e estimula o juízo artístico crítico.

Mas, enquanto a atenção de Krafft e Ransonnette se volta para o registro contemporâneo do presente, com vistas ao futuro da arquitetura francesa, o enfoque panorâmico de Durand volta-se para o passado mais distante e propõe uma organização gráfica sistemática do acervo já constituído da arquitetura, de sua memória, de sua história. A convergência de tais enfoques caberia à prática do projeto de arquitetura eclético, ao considerar o acervo da história da arquitetura como base de apoio para proposições arquitetônicas originais.

O *Recueil* de Durand é “uma espécie de ‘Museu Imaginário’” – como bem expresso por Lamers-Schütze (2003) –, pois propõe uma exposição simultânea de vistas e plantas de edifícios, de diferentes períodos e diferentes lugares, em uma mesma escala, em uma mesma prancha, sob uma tipologia comum. Tal equalização “paralela” é enfatizada por uma sincronicidade, que confere aos “edifícios de todos os gêneros” uma participação equivalente, na múltipla e contínua produção arquitetônica.

Em termos metodológicos, esboçava-se, nessa produção editorial francesa do início do século 19, a afirmação inaugural de uma “história da arquitetura sem palavras”, valendo-se de montagens gráficas que estimulavam visadas comparativas, flertavam com a ambiguidade da “arquitetura como imagem de arquitetura” e expressavam plasticamente a possibilidade de construção de histórias das artes eminentemente visuais, como viria a defender Aby Warburg (1866-1929), em meados da década de 1920 do século 20, em seu projeto do *Atlas mnemosyne*.

Nas primeiras décadas do século 19, a imagem e o imaginário da arquitetura se delineavam e multiplicavam-se nas gráficas do mundo moderno. Os desenhos de arquitetura rompiam, então, os círculos especializados e expunham-se a olhares diversos, para públicos variados ao redor do mundo, semeando e estimulando a imaginação arquitetônica. O imaginário da arquitetura antiga e “moderna” afirmava-se, com visualidade tão entremeada à realidade arquitetônica palpável das cidades do século 19, que, em muitos casos, era-lhe indistinta. As imagens dos livros confundiam-se com as fachadas e espaços urbanos que se construía, de fato, nas cidades. Uma arquitetura “imaginária” – fantasiosa e cenográfica – fazia-se cada vez mais presente, na

¹¹ Seria o termo “paralelo” um diálogo de Durand com o tratado de Roland Fréart de Chambray (1606-1676), *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne: avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit de cinq ordres* (Paris, [1650?])

¹² *Compilação e comparação dos edifícios de todos os gêneros antigos e modernos e Resumo das lições de arquitetura* (LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 328). Diferente do que propõe a tradutora da editora Taschen para o português, a tradução do *Recueil* poderia manter o termo “paralelo” presente no título original: *Compilação e paralelo entre edifícios de todos os gêneros antigos e modernos*.

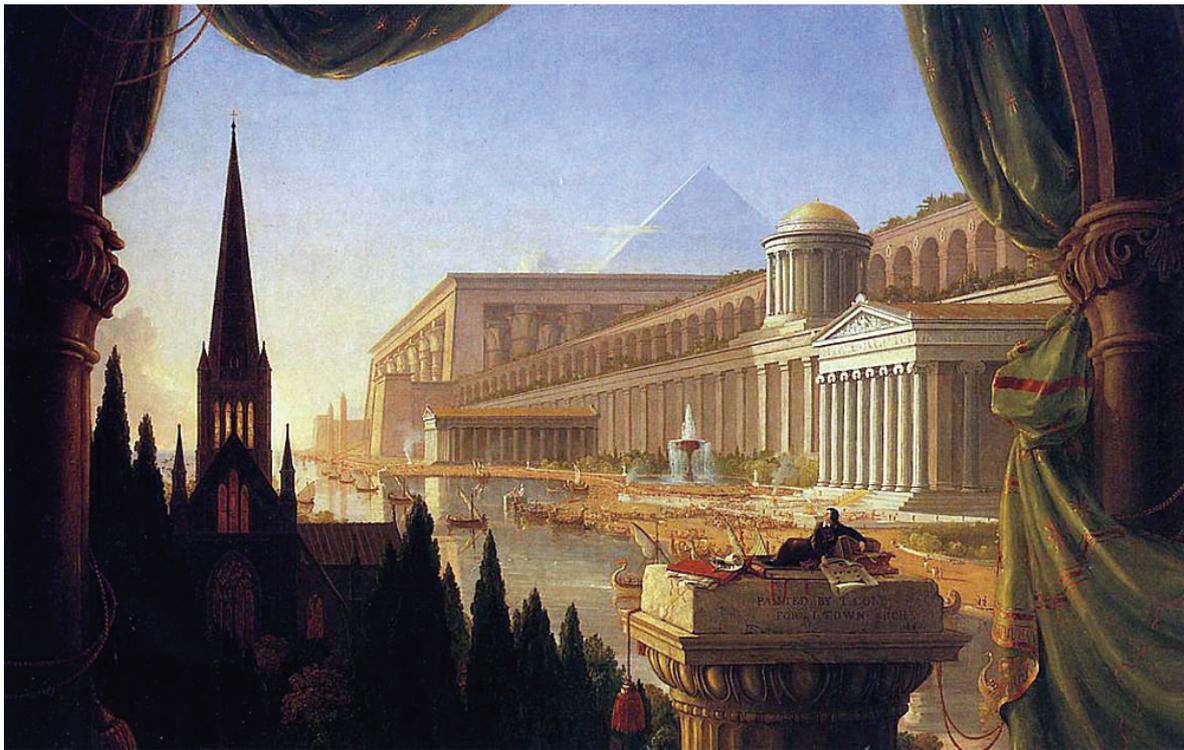


Figura 7: *O sonho do arquiteto*. Thomas Cole, 1840
Fonte: <<http://www.wga.hu/index1.html>>

¹³ ZIELINSKY, T. *L'antico e noi*. Firenze: Tipografia Eurico Ariani, 1915.

¹⁴ No bloco de pedra está escrito "Painted by T. Cole for I. Town Arch. 1840", como registro da encomenda, feita ao artista pelo arquiteto norte-americano Ithiel Town (1784-1844).

produção real de arquiteturas de caráter historicista, revivalista ou eclético. Paradoxalmente, tornava-se, assim, o Antigo, a fonte de "*energia vital da civilização moderna*" (ZIELINSKY¹³ apud BARDI, 2002). A presença e a fusão onírica desse imaginário, no cotidiano e na paisagem das grandes cidades pelo mundo afora, possibilitou que tais referências fossem amplamente conhecidas, para então serem imitadas, criticadas, aceitas ou rejeitadas, modelando, no tempo – tal qual o *daemon* Morfeu, filho de Hypnos –, os sonhos dos arquitetos modernos (Figura 7).

Tal imaginário ganhou forma plástica, na composição do pintor Thomas Cole (1802-1848), como uma cenografia arquitetônica para o sonho do arquiteto.

No primeiro plano dessa imagem, um arco sobre colunas delimita o campo visual, sustentando cortinas abertas, que enfatizam a teatralidade da composição. Em um segundo plano, sobre um bloco de pedra¹⁴ pousado sobre o capitel de uma coluna gigantesca, encontra-se reclinado o arquiteto, com seus livros e desenhos. Enquanto suas mãos se voltam para a frente e sustentam um desenho em planta, seu rosto está inclinado para o lado, como quem contempla, a distância, algo que lhe é paralelo, sincrônico, e está fora de cena. Imaginativo, o arquiteto mira a distância, olha para o alto, em direção ao canto superior esquerdo da tela, como quem divaga, enquanto percebe atrás de si a presença do lastro de história que o sustenta.

A partir desse plano, em direção ao fundo, em uma perspectiva profunda, com ponto de fuga deslocado para a lateral esquerda da imagem – contrapondo-se, assim, à posição do arquiteto –, há uma coleção de edifícios representativos de diferentes conformações históricas do passado: à esquerda, uma igreja gótica brota da natureza, entre ciprestes; à direita da imagem, do outro lado de um rio ou canal, que se estende até o horizonte, há um grande volume arquitetônico, com edifícios conjugados, cujas formas e elementos construtivos remetem à arquitetura greco-romana e, mais ao fundo, à arquitetura egípcia.

A paisagem monumental se humaniza, com os vários barcos e uma multidão de pessoas que ocupa a grande plataforma *boulevard* defronte à massa de edifícios, cujo piso se estende ao infinito. A natureza está entremeadada às arquiteturas, como: a vegetação que envolve a igreja e conforma jardins suspensos; a água que estrutura a perspectiva, espelha a paisagem e jorra na fonte; o céu que define a abóbada e o horizonte; as nuvens; e a luz solar que vem do fundo e atravessa os vitrais da torre da igreja em tons de fogo.

O tema do decorrer do tempo e das conseqüentes transformações materiais do espaço foi explorado por Cole em algumas séries de pinturas anteriores a *The Architect's Dream*, expresso como estágios temporais distintos e sucessivos. A mais conhecida delas é a seqüência de cinco telas que compõem *The course of empire*, de 1835-1836, nas quais se apresenta um mesmo lugar, desde sua condição natural, selvagem, passando pela constituição de uma civilização, sua consolidação e queda, sendo, a natureza, a antecessora e sucessora das experiências construtivas humanas. E há também as duas telas *The past* e *the present*, de 1838, e a série de quatro telas *The journey of Life*, de 1840.

Dessas experiências pictóricas depreende-se o uso do recurso plástico da seqüência de telas, para construir diferentes momentos descontínuos no tempo. No sonho do arquiteto, contudo, Cole explora uma continuidade temporal, uma simultaneidade de tempos distintos, presentes em sincronia na mesma imagem, valendo-se, para tanto, da perspectiva como recurso gráfico para distanciar, no espaço, o que é mais recuado no tempo – sendo o horizonte a origem remota dos tempos – e, assim, trazer o presente contínuo para o primeiro plano.

Nesse primeiro plano de um cenário fantástico – um velho mundo pintado em 1840, na América, em Catskill, Nova York –, é que se ambienta o sonho do arquiteto. Mas o que estamos vendo é o próprio sonho do arquiteto ou o ambiente onírico no qual sonha o arquiteto? Seria o sonho do arquiteto composto apenas de arquiteturas do passado, já conhecidas? Por que não vemos as arquiteturas do futuro com as quais sonharia o arquiteto?

Cole construiu uma alternativa às alegorias da arquitetura aqui apresentadas, concentrando-se apenas na figura do arquiteto, síntese das duas personificações da arquitetura de Laugier: o passado, como memória, e o futuro, como fantasia, imaginação. Alçado sobre a coluna, o arquiteto está em seu observatório da história, seu gabinete-torre imaginário, seu *tópos* ideal, de onde se podem apreender todos os tempos, e onde se sonha.

Na alegoria de Cole, como diria Lina Bo:

[...] *não existe fratura entre o assim chamado “moderno” e a história, visto ser o “moderno” antes o produto da história mesma, através da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas.* (2002, p. 5-6)

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. *De re aedificatoria*. Prólogo de Javier Ribera. Tradução de Javier Fresnillo Núñez. Madri: Akal, 1991.
- AZARA, P. *Castillos en el aire: Mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005.
- BARDI, L. B. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.
- BOULÉE, É.-L. *Architecture, essai sur l'art*: Reunião e apresentação dos textos de Jean-Marie Pérouse de Montclos. Paris: Hermann, 1968.
- DEMPSEY, C. *Inventing the Renaissance* putto. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A. et al. (Ed.). *Carnet de Villard de Honnecourt: d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris*. Paris: Stock, 1986.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro:Objetiva, 2001.
- IRWIN, D. *Neoclassicism*. Londres: Phaidon Press, 1997.
- JACQUES, A.; MOUILLESEAU, J. P. *Les architectes de la liberté*. Paris: Découvertes Gallimard, 1988.
- KRAFFT, J. Ch.; RANSONNETTE, P. N. *Plans, coupes, elevations des plus belles maisons et des hotels construits à Paris et dans les environs*. Paris: The Editors, Clousier, 1801. v. 1.
- LANGMUIR, E. *Allegory*. Londres: National Gallery Company, 2003.
- LAMERS-SCHÜTZE, P. (Org.). *Teoria da arquitetura*. Londres: Taschen, 2003.
- LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura. Textos essenciais: v. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- MALLGRAVE, H. F. *Modern architectural theory: a historical survey 1673-1968*. Nova York: Cambridge University Press, 2005.
- PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RYKWERT, J. *A Casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- VASARI, G. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze: Edição Torrentiana, 1550. v. III.
- WARBURG, A. *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: The Getty Institute, 1999.

Nota do Editor

Data de submissão: novembro 2010

Aprovação: agosto 2011

Artur Simões Rozestraten

Arquiteto e urbanista, professor-pesquisador na graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Departamento de Tecnologia (AUT).
Rua do Lago, 876. Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo, SP, Brasil
(11) 3091-5084
artur.rozestraten@usp.br