



Repensando Alguns Conceitos do Ensino Acadêmico: Desenho, Composição, Tipologia e Tradição Clássica

Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira

Escola de Belas Artes da UFRJ
Comitê Brasileiro de História da Arte

Dentro do contexto geral de reavaliação crítica da arte do século XIX, uma historiografia recente vem permitindo a melhor compreensão do sistema acadêmico, evidenciando seus princípios estéticos e suas práticas no campo artístico¹.

Mais do que propriamente uma reabilitação da produção acadêmica, o interesse destes estudos centra-se no entendimento das formas específicas, como o embate entre modernidade e tradição foi vivido pelo século XIX. 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.

Entre 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 –, estes 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-se do sentido original que tinham no ambiente acadêmico francês, que foi modelar para praticamente toda a arte ocidental no século XIX. Apesar de existir uma priorização no estudo de caso da arquitetura, é importante deixar claro que estes 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 a 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 retomado durante o Renascimento de que as artes visuais

¹ PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. *Revista Arte & Ensaios*, n. 8, 2001, p. 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, p. 93-177.

eram precedidas por uma idéia e era exatamente este *a priori* mental, que justificava a reivindicação de classificá-las como liberais, e não mais como mecânicas como se fazia até então².

O método de ensino acadêmico explicitava este 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 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 com sua solução ao problema proposto para o concurso; depois, na fase seguinte, desenvolvia a idéia inicial fora da *École*, geralmente no ateliê de seu mestre, chegando à obra final, que era finalmente entregue na *École* para julgamento. A primeira tarefa do júri era compará-la com o esboço inicial: se o aluno tivesse se 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 que o desenho estava diretamente ligado à idéia da obra – independentemente do tratamento plástico que a obra pudesse receber na sua etapa seguinte. Apesar de existir desde o Renascimento, esse procedimento tornou-se mais geral no século XIX, com a expansão do ensino artístico acadêmico e a 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 este 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 acadêmização generalizada no século XIX estava, em boa parte, implícita na própria metodologia de ensino. Por outro lado, a demonstração do talento – e a 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 originais³. 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 desta metodologia de ensino: o esboço *a priori* e a obra dentro do ateliê.

Uma historiografia recente tem enfatizado a importância na formação do arquiteto deste sistema de ensino, que obrigava o aluno a pensar globalmente no problema apresentado, chegando a uma solução com relativa rapidez. Mesmo levando em consideração 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 deste 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*⁴.

² PANOFKY, 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 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. *Revista Gávea*, n. 11, 1994, p. 181-193.

Composição

Outro traço essencial do ensino e da prática acadêmicos no século XIX 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 XVIII, 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 XIX.

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 *Foire 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: *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 de 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 composição⁵.

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 inclusive a 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 XX, quando surgiram as publicações de Guadet⁶. Durante o século XIX, 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 XIX. 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. Essas publicações preferiam reafirmar os fundamentos da doutrina clássica - basicamente a idéia de que arquitetura devia ser a imitação do modelo da natureza⁷.

Há ainda um outro ponto importante em relação à composição: a similitude entre o método aplicado pela *Beaux-Arts* e o divulgado nas publicações de Durand⁸. O procedimento de Durand era decompor e analisar a arquitetura histórica e tradicional, formando uma série de elementos, que eram

⁵ 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 dos anos 1750 (VAN ZANTEN, D., *op. cit.*, p. 129). Essa origem, no entanto, diz respeito à configuração geral e não à organização do espaço interno.

⁶ De 1901 a 1904 Julien Guadet, professor de teoria, publicou os quatro volumes de *Éléments et théorie de l'architecture*.

⁷ VAN ZANTEN, D. *op. cit.*, p. 162 e 191.

⁸ Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834) publicou em 1800 *Recueil et parallèle des édifices em tout genre, anciens et modernes* (2 v.) e entre 1802 e 1805 *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (2 v.).

reorganizados numa trama modular e sintetizados ao longo de eixos para gerar conjuntos, tendo economia e conveniência como parâmetros.

A importância e a influência de Durand foram enormes em várias instâncias e em momentos diferenciados. Em primeiro lugar, porque seus livros tornaram-se manuais didáticos de projeto arquitetônico de uso generalizado: foram usados na França até meados do século XX, assim como tiveram grande popularidade na Alemanha e na Inglaterra⁹.

Em segundo lugar, Durand foi tomado como um dos profetas ou pioneiros da arquitetura funcionalista por uma historiografia identificada com o modernismo, como 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 de 1960, 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 a 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 racional¹⁰.

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, inclusive os projetos para o *Grand Prix*¹¹. 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 estas técnicas projetuais, que na *École* eram ensinadas nos ateliês e permaneceram sem codificação até a passagem para o século XX¹².

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 como “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*”.¹³

⁹ Bernard Huet afirma que até a reforma da *École* em 1968 os alunos estudavam pelos livros do Durand (HUET, Bernard. “Les trois fortunes de Durand”. In: SZAMBIEN, Werner. *Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760-1834 – de l’imitation à la norme*. Paris: Picard, 1984, p. 6). H. R. Hitchcock sugere que a influência de Durand foi imensa durante a primeira metade do século XIX, tanto na Inglaterra quanto na Alemanha (VAN ZANTEN, D. *op. cit.*, 506).

¹⁰ Bernard Huet evidencia que Durand não é um funcionalista, e sim um racionalista (HUET, B., *op. cit.*, p. 8-9).

¹¹ 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).

¹² VAN ZANTEN, D., *op. cit.*, p. 191.

¹³ HUET, B., *op. cit.*, p. 8.

Mas, apesar da proximidade com a metodologia de composição da *Beaux-Arts*, os livros de Durand apresentam idéias totalmente estranhas à doutrina acadêmica: Durand 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 XIX.

Tipologia

O reconhecimento e a montagem de tipologias foi outro recurso acadêmico, 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. Neste caso, a tipologia é definida na relação estilo/função.

Mas a tipologia era também um recurso historiográfico. A partir do século XVIII, tornaram-se bastante comuns os levantamentos de monumentos históricos, agrupando-os por tipologias, que tanto podiam ser ditadas pela função comum, quanto pela recorrência a um mesmo padrão formal. Certamente este procedimento era sugerido pelos novos métodos científicos, em que a exposição conjunta dos espécimes era fundamental para a identificação de semelhanças e diferenças, levando à sua classificação.

É nesta direção que se pode analisar o uso que Durand fez da tipologia. 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, a sua tipologia apoiava-se no levantamento histórico e concretizava-se em catálogos de prédios com funções similares, em que ficavam evidenciados os padrões comuns. 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.

É importante assinalar que as pranchas de Durand, apesar de decorrentes de um conhecimento histórico, acabavam gerando uma tipologia acima da história e da geografia – exatamente o contrário da noção de estilo. Pois, se o estilo era determinado temporal e espacialmente, tal não acontecia com o tipo – que se ancorava em características comuns, em termos de função ou partido. Diante dessas pranchas, é como se o arquiteto tivesse exposto diante de si toda uma tradição arquitetônica à sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. Mais do que imitar simplesmente o passado, tratava-se de aproveitar a notável experiência desse passado. A sua exemplaridade avalizava as escolhas do arquiteto e garantia a legitimidade de sua arquitetura.

Essa relação tipo/estilo lança uma luz nova no entendimento das opções formais dessa arquitetura, evidenciando que, muito mais do que escolhas estilísticas, tratava-se em grande parte de escolhas tipológicas.

Ao contrário de Durand, Quatremère de Quincy aceitava a validade da tradição clássica, acreditando na permanência de uma essência na arquitetura, que estaria localizada nas suas origens. A diferença é que esta origem não ficaria apenas na cabana primitiva, como afirmara Laugier, mas em três elementos: a gruta usada pelos caçadores, a tenda dos pastores e a cabana dos camponeses – tendo estes 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 país¹⁴.

Retomada por Argan nos anos 1960, 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 Unidos¹⁵.

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 XVIII.

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 este sentido que aparece na *Enciclopédia*, sendo que, no caso da França, é sempre a arte e sobretudo a literatura do tempo de Luis 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 Blondel¹⁶. Mas, a partir do século XVIII, 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 dos anos 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 histórico¹⁷.

O rompimento com a tradição clássica é um processo longo e conflituado, em que posturas mais ou menos radicais se alternam. Com Durand, este rompimento é mais radical: ataca a noção da

¹⁴ 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.*, p. 145-148).

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico* – desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 29-36. ROSSI, Aldo. *The architecture of the city*. Cambridge: MIT Press, 1942, p. 41.

¹⁶ São poucas as vozes dissidentes. Uma delas é a de Claude Perrault, o notável naturalista e arquiteto, que polemizou – e perdeu – com François Blondel – o primeiro diretor da Academia de Arquitetura em Paris em 1671.

¹⁷ Esta nova abordagem – historicista e relativista – surgiu no final do XVIII, 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.*, p. 223).

cabana primitiva de Laugier; rejeita a teoria das ordens, desvencilhando-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 tomou-se professor da Academia Real de Arquitetura, o clássico significava a Antigüidade romana, o Renascimento italiano e a própria tradição francesa a partir do século XVII. Mas o seu professor-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 a 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 XIX. A controvérsia entre Henri Labrouste e Quatremère de Quincy no final dos anos 1820 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 Quatremère de Quincy. Apesar do 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 – esta, 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 estes deviam ser buscados em Roma, pois apenas em Roma a arte atingira o grau mais elevado de magnificência¹⁸.

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, é com essa tradição clássica problematizada que o sistema acadêmico foi obrigado a conviver, pelo menos a partir do século XVIII, e, sobretudo, no século XIX.

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, verificamos que o sistema acadêmico, pelo menos na França do século XIX, não tem nada a ver com a tradição clássica – ao contrário, é o próprio local de sua desconstrução.

¹⁸ Neil Levine examina detalhadamente a controvérsia entre Henri Labrouste e Quatremère, inclusive os seus desdobramentos na atividade posterior: de Labrouste como mestre de ateliê e a sua oposição à Academia (LEVINE, Neil. "The romantic idea of architectural legibility: Henri Labrouste and the neo-grec". In *The architecture of the École des Beaux-Arts*. New York: the Museum of Modern Art, 1977, p. 325-329).

Referências Iconográficas

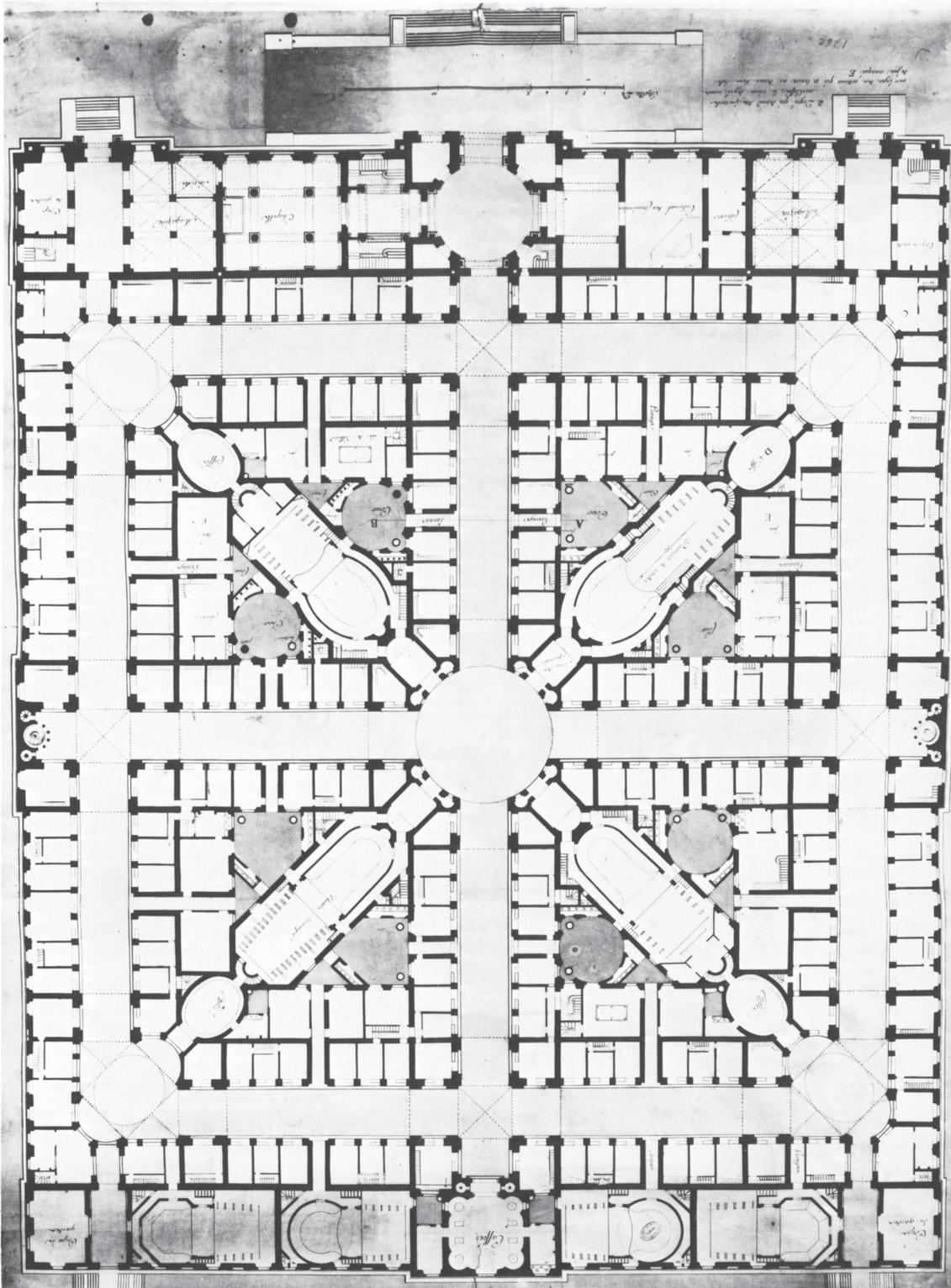


Figura 1

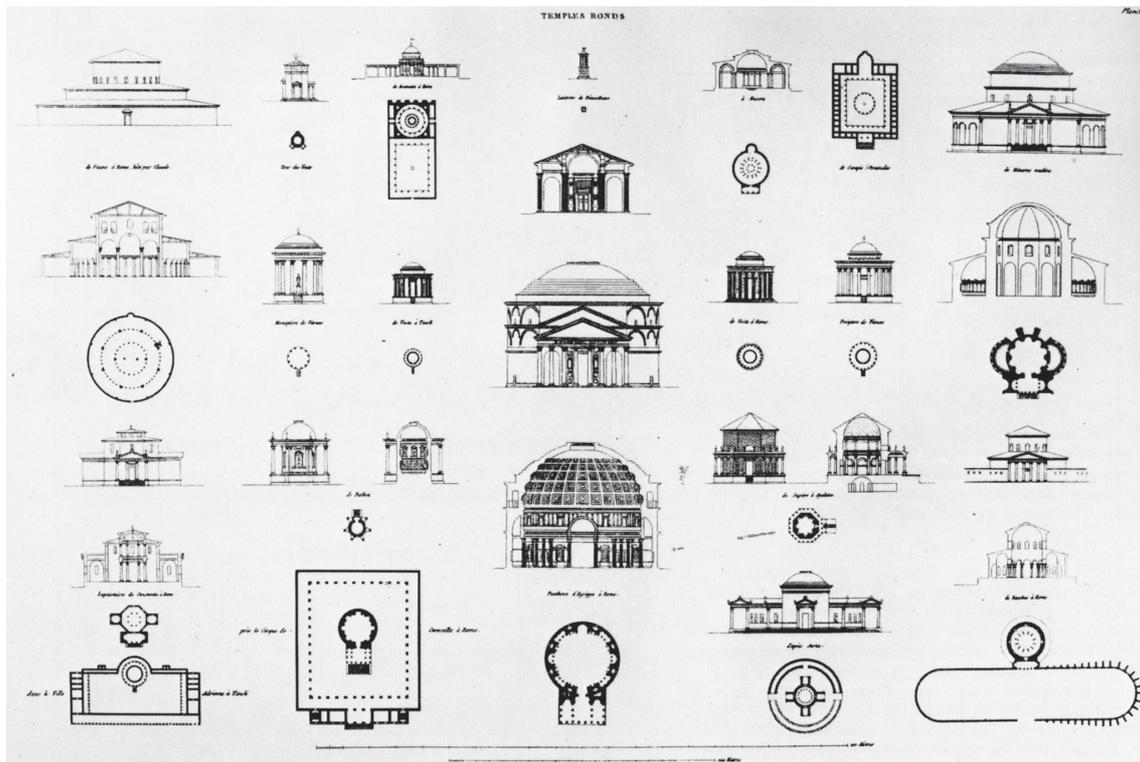


Figura 2