

Uma história da historiografia de arquitetura

— texto e imagem na definição de uma disciplina



Denise Gonçalves

Doutora em Arqueologia e História da Arte pela Université Catholique de Louvain/
Bélgica. Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
Federal de Viçosa (UFV). denisegon@gmail.com

Uma história da historiografia de arquitetura — texto e imagem na definição de uma disciplina

Denise Gonçalves

RESUMO

A definição do enquadramento da história da arquitetura se dá dentro de uma relação dialética entre texto e imagem que remonta à própria definição da arquitetura como arte do *disegno*. Repensar esse enquadramento dentro da historiografia brasileira implica em questionar essa relação examinando-a sob o ponto de vista histórico, e ao mesmo tempo trazer ao primeiro plano as particularidades da representação do espaço como constitutivas da abordagem histórica.

PALAVRAS-CHAVE: historiografia da arquitetura; imagem e texto; enquadramento.

ABSTRACT

Résumé: La définition de l'encadrement de l'histoire de l'architecture se déroule au sein d'une relation dialectique qui s'établit entre texte et image, et qui se rapporte à la définition-même de l'architecture en tant qu'art du dessin. Réfléchir sur cet encadrement dans l'historiographie signifie autant questionner cette relation en l'examinant sur le point de vue historique que faire ressortir les particularités de la représentation de l'espace en tant qu'éléments constitutifs de l'approche historique.

MOTS-CLÉ: historiographie de l'architecture; image et texte; encadrement.



Adolf Loos, o arquiteto vienense famoso por seu manifesto *Ornamento e Crime*, de 1908, afirmava que os espaços realizados por ele — projetos de interiores residenciais constituíram boa parte de sua obra — eram tão inexpressivos quando fotografados que seus próprios usuários não os reconheciam¹. Haviam sido projetados não para o olhar, mas para a experiência e o hábito. Essa objeção do arquiteto é claramente justificada, principalmente se pensarmos nos seus projetos arquitetônicos: esses dificilmente poderiam ser captados satisfatoriamente pelos meios de representação bidimensional, já que sua abordagem essencialmente tridimensional da arquitetura — o *Raumplan* criado por ele consistia num encaixe de cubos — se adaptava muito mal à fotografia, e menos ainda ao desenho arquitetônico convencional.

Essa atitude da parte de um dos maiores críticos da modernidade do início do século XX traz à tona um problema que incide diretamente sobre a história da arte e sobre a discussão contemporânea em torno de seus limites. Se o espaço arquitetônico dificilmente pode ter sua espacialidade reproduzida de forma satisfatória através da imagem, sua abordagem pela historiografia esbarra na dificuldade de se dar suporte visual à narrativa e, por conseqüência, de se conferir credibilidade à análise feita pelo histo-

¹ LOOS, A. *Ornement et crime et autres textes*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2003, p.15.

riador. É provável que esse empecilho para a reprodução do espaço tenha contribuído para que os objetos arquitetônicos fossem em geral tratados dentro das possibilidades de leitura oferecidas pelo desenho ou pela fotografia, i.e., de forma parcial. Estaríamos assim diante de um problema estrutural de enquadramento do objeto arquitetônico pela história da arte causado em parte por um problema de representação do espaço, no sentido apontado por Hans Belting desta ter buscado, desde sua origem, um nexo entre narrativa e imagem para a definição do seu recorte².

A atitude de Loos revela ainda mais alguns aspectos. Recusando qualquer valor à reprodução de suas obras, o arquiteto evidencia não só as limitações do desenho arquitetônico no que se refere à representatividade do espaço, mas ainda as limitações da própria concepção da arquitetura como arte do *disegno*, no sentido albertiano do termo³. Não é por acaso que se mostra um crítico contundente do sistema acadêmico e dos arquitetos “desenhistas” formados dentro dele. Dizendo-se artesão e não artista, funda uma escola de arquitetura cujo ensino privilegia a prática da construção e o conhecimento dos materiais. O pouco valor que concede à reprodução de suas obras através de imagens pode ser entendido ainda como uma certa indiferença em relação ao fato de que, não reproduzidas, elas dificilmente se tornariam objeto de uma historiografia de arquitetura que se delineia nesse momento como suporte para o tão criticado ensino oficial. Essa indiferença parece se relacionar ao próprio enquadramento da história da arquitetura como história da arte do *disegno*, e ao caráter abstrato da redução da obra a imagens pouco representativas do espaço.

O problema das relações entre arquitetura, história e imagem, assim, relaciona-se diretamente à própria definição da primeira como arte do *disegno*, i.e., a Alberti nos seus Dez Livros de Arquitetura, de 1452. A definição do edifício como uma espécie de corpo constituído de concepção e matéria, como se sabe é decisiva: ao arquiteto cabe o projeto enquanto idéia, invenção, atividade intelectual. O *disegno* materializa assim um processo racional e dedutivo que parte de princípios tirados da natureza e da observação da arquitetura antiga, e o corpo arquitetônico torna-se um conjunto de relações entre linhas e proporções, regido pela conveniência. A concepção de Alberti vai muito além do edifício isolado já que o pano de fundo do tratado é a construção da cidade em todas as suas dimensões: física, social e política.

O tratado possui ainda um viés historiográfico, não apenas pelas referências à Antiguidade mas também por conceder valor histórico aos edifícios remanescentes de épocas passadas, considerados “indícios” ou “argumentos”⁴ que conferem credibilidade aos relatos e histórias do passado. Essa noção de monumento acrescida de uma visão crítica sobre os antigos que leva a uma seleção das obras julgadas exemplares, já estabelece um primeiro recorte de caráter valorativo dentre a produção arquitetônica do passado. Este tipo de recorte, assim como o princípio de arte do *disegno* serão, como já se sabe, reafirmados um século mais tarde por Vasari em sua *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, origem e modelo para a posterior definição da história da arte enquanto disciplina.

No que se refere às imagens, o texto de Alberti não parece ser fartamente ilustrado⁵ se pensarmos na extensão de sua abordagem. Os desenhos que se referem aos edifícios, antigos ou não, apresentam-se segundo o formato planta-elevação (**Fig.1**) que se tornará característico do projeto de

² BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.24-26.

³ A definição albertiana de arte do *disegno* considera a Arquitetura em sua dimensão intelectual, i.e., da ordem da concepção e/ou projeto, em detrimento da dimensão construtiva que a define como simples trabalho manual.

⁴ ALBERTI, L.B. *Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptist Albert, gentilhomme florentin, divisé en dix livres*. Paris, 1553. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF37254999.htm>> Acesso em 28 set. 2006.

⁵ Além da edição citada acima, foi consultada uma tradução inglesa do século XVIII.

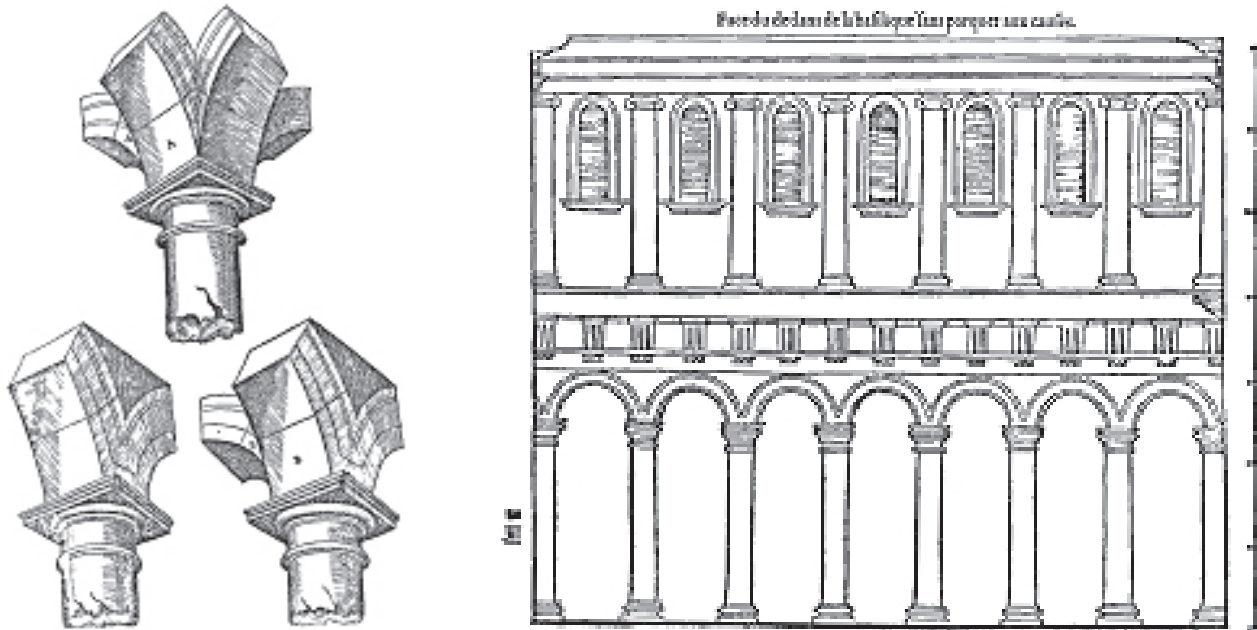


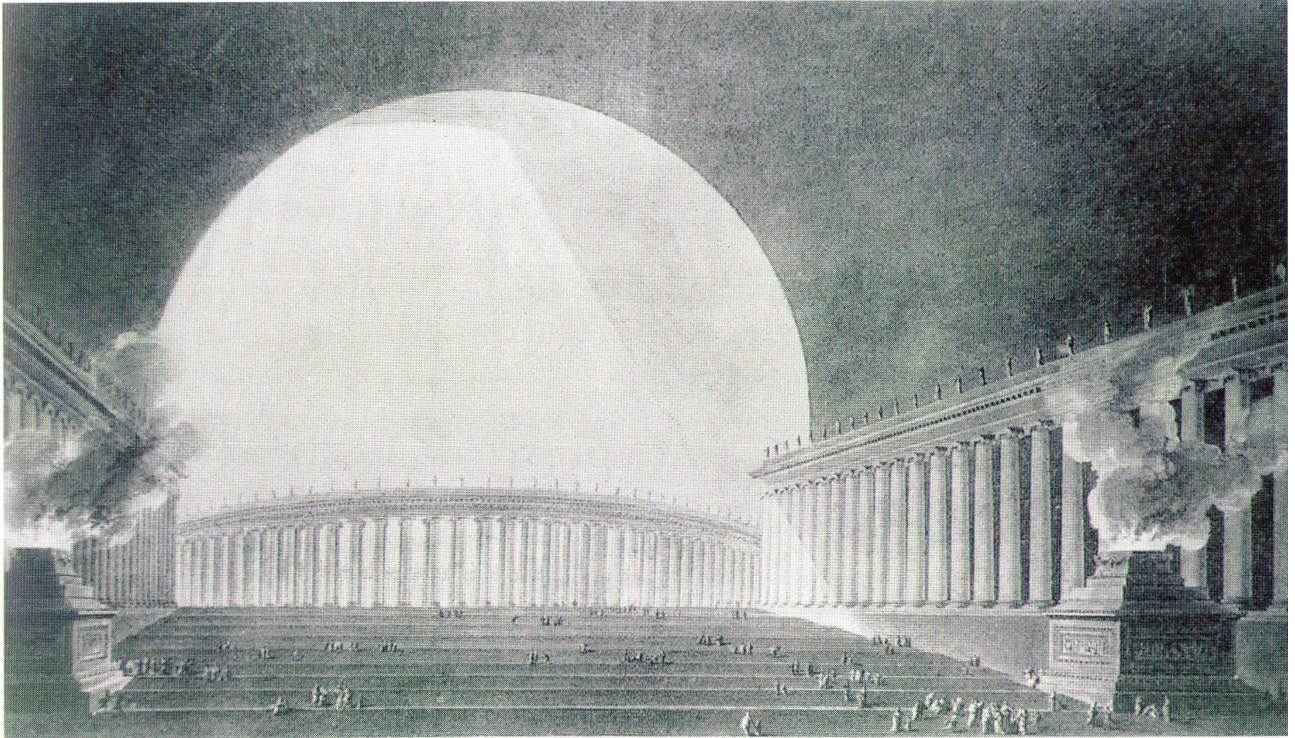
Fig 1. Alberti. Elevação. *Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptist Albert, gentilhomme florencin, divisé en dix livres*. Paris, 1553.

Fig 2. ALBERTI, L.B. Capitéis. *Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptist Albert, gentilhomme florencin, divisé en dix livres*. Paris, 1553.

arquitetura: elucidativos quanto às linhas gerais da composição — escala, proporções, distribuição, aberturas e decoração das superfícies — não oferecem nenhuma informação sobre a espacialidade, à exceção dos estudos de abóbadas que são complementados por representações perspectivas. Apesar de Alberti pensar na escala da cidade, os edifícios são apresentados como objetos isolados, sem a moldura do espaço circundante — são protótipos de aplicação universal. Elementos arquitetônicos — colunas, entablamentos, ornamentos, etc. — aparecem representados individualmente como detalhes construtivos (Fig.2) apesar de constituírem um todo dentro da composição ornamental dos espaços.

O *disegno* de arquitetura configura-se assim como a representação das partes — as partes de um corpo — já que a obra é desmembrada em planos e fragmentos, e também como a representação de uma idéia da obra — ou dos princípios constitutivos dela — mais do que da própria obra em sua materialidade espacial. Visto por esse ângulo, é quase tão abstrato e arbitrário quanto o classicismo renascentista. O próprio Alberti parece reconhecer suas limitações quando recomenda a elaboração de maquetes antes da construção, para uma avaliação prévia do efeito geral da composição.

Limitado ou não, o *disegno* estabelece-se a partir daí como a representação “científica” da arquitetura constituindo-se na base do ensino oficial da disciplina a partir do século XVII, apesar de nem sempre corresponder aos desdobramentos do classicismo. Torna-se especialmente problemático para a vertente que privilegia a abordagem espacial em detrimento do simples tratamento ornamental das superfícies, tendência que se inicia ainda no século XV com a série de igrejas de planta centralizada, passa pelas vilas de Palladio e chega aos arquitetos revolucionários do século XVIII, constituindo-se em estudos de combinações de sólidos geométricos. O *disegno* também é insuficiente para a representação dos interiores: o trabalho de modulação do espaço através da ornamentação, cada vez mais refinado pelo arquiteto como recurso para se introduzir nuances no interior do rígido sistema clássico de proporções, é praticamente irreproduzível por meio dele.



Não é por acaso que a crise do classicismo no século XVIII, em que se mesclam os questionamentos em torno do ensino acadêmico, reflita-se na representação da arquitetura. A crescente busca de expressividade espacial e o interesse pelas estéticas do sublime e do pitoresco que corroem a racionalidade clássica, acrescidos pela crescente ênfase na dimensão material e construtiva do edifício, fruto da ascensão dos engenheiros, são acompanhados por todo um leque de experimentações no que se refere à produção de imagens que se afastam da aridez do *disegno*. Nesse quadro se inserem tanto as representações fantasiosas de Piranesi quanto os projetos dos revolucionários Boullée e Ledoux e os desenhos produzidos pelos engenheiros, de um inesperado caráter artístico e que introduzem ainda a dimensão temporal nas imagens, ilustrando não apenas a obra acabada mas o próprio processo construtivo (Fig.3).

O contexto do século XIX, no entanto, vai diluir esse impulso expressivo das imagens da arquitetura. Os problemas novos trazidos pela sociedade industrial — novas técnicas construtivas, novas tipologias, ênfase na função operacional e o estreitamento da relação entre as escalas do edifício e da cidade — concentram a atenção dos arquitetos e engenheiros. A complexidade da construção do espaço moderno exige o projeto em primeiro plano. Apesar da afirmação da arquitetura como arte e ciência, e da presença de aspectos subjetivos ligados à percepção do espaço na concepção das obras, a racionalidade do *disegno* readquire seu papel de representação “científica”, reafirmando-se como essência do ensino oficial da disciplina.

Toda essa problemática incide diretamente sobre a definição da história da arquitetura, já que, durante o período, esta se conforma enquanto disciplina segundo o duplo objetivo de dar suporte ao ensino oficial e prática profissional do arquiteto, e ao mesmo tempo oferecer subsídios para a restauração de monumentos. A história da arquitetura define-se, assim, como história da arte do *disegno* com todas as limitações que isso traz em relação ao enquadramento do objeto arquitetônico: o edifício isolado,

Fig 3. Boullée. Projeto de igreja para metrópole. TALENTI, S. *L'Histoire de l'Architecture en France – Émergence d'une discipline (1863-1914)*. Paris, 2000.

⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p.9-55.

⁷ Pitoresco é um conceito da *Estética* que faz referência às impressões subjetivas desencadeadas pela contemplação de uma cena paisagística, consistindo numa das mais importantes manifestações do Romantismo setecentista e cujo teórico mais conhecido foi o inglês Edmund Burke. Apesar de ter sua origem na pintura, a estética do pitoresco influenciou fortemente a arquitetura dos séculos XVIII e XIX.

⁸ CHOISY, Auguste. *Histoire de l'Architecture*. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

desmembrado em planos e elementos ornamentais que dão suporte mais à análise estilística que a uma análise do espaço. Essa definição, no entanto, não poderia ser hegemônica num período de tantos questionamentos como o século XIX; ela não se dá sem nuances nem sem conflitos já que faz parte de toda a rede de relações imbricadas na discussão sobre a modernidade, e que envolve não apenas a própria constituição do espaço moderno mas também, sob o ponto de vista da arquitetura, o ensino e o papel da história dentro da produção arquitetônica.

Nesse sentido, a análise das imagens escolhidas como suporte para a historiografia nesse momento de definição pode revelar aspectos importantes, talvez mais do que a própria narrativa. Como observa Didi-Huberman a imagem permite a desconstrução temporal, já que expõe a heterogeneidade subjacente aos períodos ditos históricos. Se a história da arte é mais uma poética — ou uma montagem não científica do saber — que uma ciência exata e universal⁶, as imagens que a instrumentalizam são capazes de desconstruir o edifício histórico, mostrando a fragmentação das idéias sobre a arte que, apesar de contemporâneas, não são homogêneas. No caso da história da arquitetura, as imagens se encontram no centro da discussão sobre a pertinência do *disegno* como essência da arquitetura.

Tomando como exemplo a historiografia francesa, referência teórica fundamental durante o século XIX, ainda que nos limitemos, num exame rápido, a historiadores relacionados ao sistema oficial de ensino, podemos observar algumas variações nos tipos de imagens, decorrentes da maior ou menor filiação ao *disegno*. Representações convencionais do tipo planta-elevação se mantêm, às vezes com efeito mais perspectivo, o mesmo acontecendo com os detalhes. A técnica da fotografia começa a substituir o desenho, ainda que o enquadramento nem sempre explore as novas possibilidades de reprodução da tridimensionalidade. Os croquis, desenhos analíticos de traço mais livre, apesar de bastante expressivos parecem limitados a instrumento pedagógico — presentes nas notas de aula, não são comuns nas publicações historiográficas.

No conjunto, a vertente “construtiva” do ensino de arquitetura é a que parece mais se emancipar da representação tradicional. Viollet-le-Duc, um dos seus maiores representantes, crítico ferrenho do ensino acadêmico e ao mesmo tempo um dos personagens mais contraditórios do período, apesar de defender o racionalismo construtivo ilustra seu pensamento com imagens pouco técnicas e fortemente influenciadas pela estética do pitoresco⁷. Privilegiando o desenho em perspectiva, aproxima-se de uma representação espacial mais completa inclusive no que se refere aos interiores; introduz ainda figuras humanas em substituição às escalas gráficas (**Fig.4**). Apesar de suas obras se dirigirem a um público especializado, parece se preocupar com a facilidade de leitura das imagens.

Outro expoente da linhagem construtiva, Auguste Choisy, professor da École des Ponts et Chaussées e da École Polytechnique, autor de um marco da historiografia de arquitetura — seu compêndio *Histoire de l'architecture*, de 1899⁸, é até hoje referência para os estudos nessa área —, e também hábil desenhista, adota um tipo de representação inovador: a perspectiva axonométrica vista de cima, que permite tanto a clareza espacial como a medição precisa das proporções da planta. Centrando seus estudos no sistema construtivo, seus desenhos são em geral restituições de partes de monumentos mostrando as relações entre construção, composi-

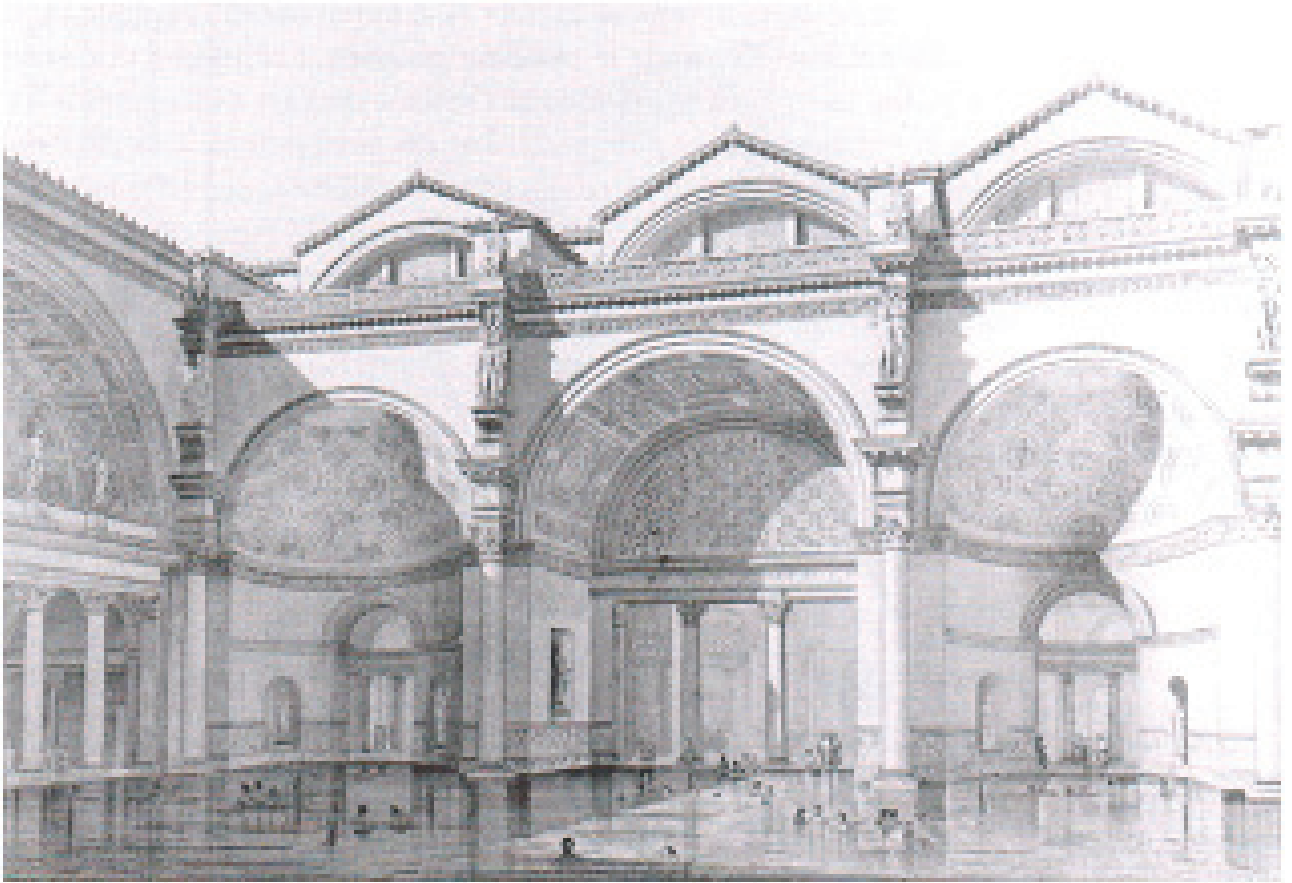


Fig 4. Viollet-le-Duc. Vista restaurada do Frigidarium. *Entretiens sur l'Architecture*. Paris: Morel, 1863.

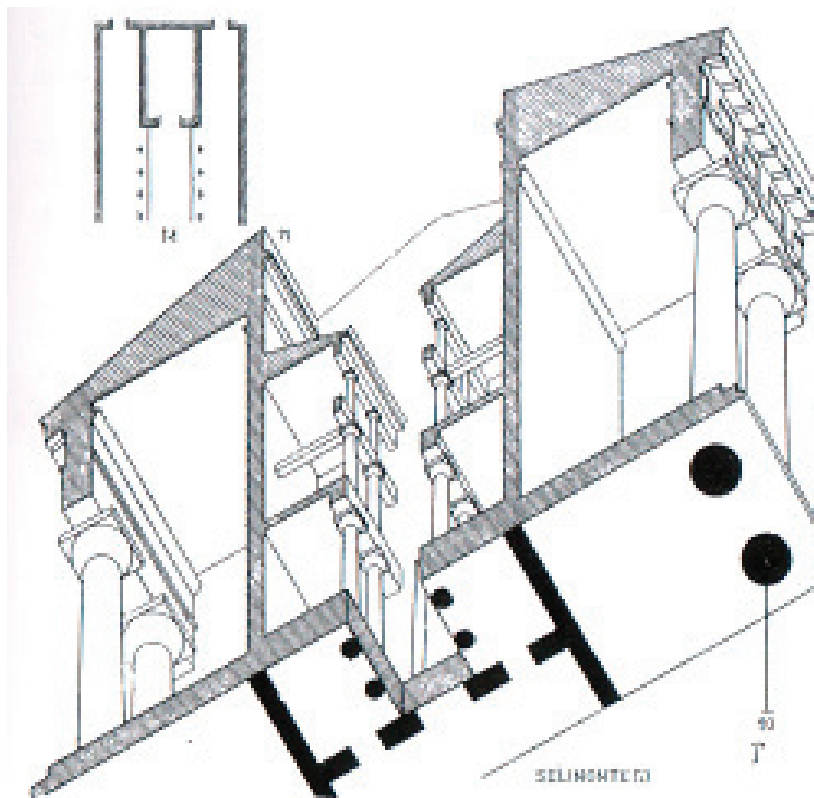


Fig 5. Templo de Selinonte.

ção espacial e aparelho decorativo dos interiores (Fig.5). As imagens, de legibilidade imediata, são ao mesmo tempo racionais e expressivas, ainda que dificilmente mostrem os edifícios em sua totalidade.

Transpor esse tipo de análise para o Brasil demandaria uma pesquisa mais longa e sistematizada de mapeamento da nossa historiografia de arquitetura já que esta parece surgir durante o século XIX de maneira esparsa, sob a forma de artigos em periódicos nem sempre especializados. Apesar dessa pesquisa estar ainda incipiente, podemos perceber alguns aspectos em relação às imagens que, a nosso ver, merecem ser apresentados.

Araújo Porto-Alegre, em seu projeto de construir uma história da arte brasileira valorizando a arte colonial, escreveu uma série de artigos sobre as igrejas do Rio de Janeiro. Dentre eles, o que trata da Santa Cruz dos Militares, publicado em 1845 na revista *Ostensor Brasileiro*. A ilustração do texto (**Fig.6**), uma litografia, apresenta uma cena da paisagem urbana carioca: a igreja vista em perspectiva a partir do largo do Paço ocupa a parte esquerda da figura, o restante da composição mostra o seu entorno próximo. Passantes e escravos se movimentam diante dela, numa cena cotidiana. Apesar da narrativa obedecer a um método que a caracteriza como texto historiográfico — explanação dos conceitos do autor sobre a arquitetura, dados históricos, cronologias, análise formal da obra ainda que parcial, comparação com outras igrejas do período — a imagem não possui nenhuma afinidade com o *disegno*.

O que está ilustrado não é um projeto nem um modelo funcional ou construtivo, mas um monumento inserido na dinâmica do espaço urbano. Voltando à narrativa, podemos encontrar o nexu. Tendo a cidade como cenário, o que interessa ao autor são os edifícios enquanto documentos históricos de uma época em que as artes “ao menos, caminhavam com o tempo e com

Fig 6. Igreja da Santa Cruz dos Militares. *Revista Ostensor Brasileiro*, 1845-46.



as idéias artísticas dominantes”. Aí reside seu valor de modelo — modelo de princípios — diante de um quadro do presente aparentemente cheio de incertezas, conforme diz o autor : “A Igreja da Cruz (...) será por longo tempo um ornato d’esta cidade e hum testemunho de que os homens do século passado tinham mais gosto para as artes do que os do século actual. Com raras excepções, tudo o que fazemos hoje he destituído de grandeza e de poesia”⁹ — curiosa constatação vinda de um professor e defensor da Academia de Belas-Artes.

Historiografia e cidade

Porto-Alegre não está sozinho na sua abordagem historiográfica; para melhor compreendê-la precisamos inseri-la no contexto do século XIX. Como se sabe, o período caracteriza-se pelas transformações urbanísticas em grande escala, principalmente a partir da reforma de Paris, na segunda metade do século, que se torna um modelo de repercussão internacional. Sabe-se também que o papel das revistas é fundamental para o reconhecimento dos novos espaços modernizados: a divulgação maciça de imagens, principalmente através da recém popularizada técnica da fotografia, induz os novos itinerários e familiariza o leitor com as construções recentes, num esforço de educação do olhar para a nova visualidade característica do espaço moderno e, por consequência, para a criação de um novo imaginário urbano.

O fenômeno é generalizado, atinge o Brasil republicano e a reforma da Capital no início do século XX. Como também é sabido, o Rio de Janeiro teve seus espaços transformados intensamente fotografados e divulgados pela imprensa local com o mesmo objetivo de contribuir para o reconhecimento e a formação de um imaginário moderno. Podemos perceber no entanto que a preocupação com a formação de um imaginário urbano carioca antecede em algumas décadas esse período, como nos mostra Porto-Alegre e a própria revista *Ostensor Brasileiro*, publicada entre 1845-46, que traz uma série de artigos ilustrados mostrando uma seleção de recortes do espaço urbano da cidade. Essa abordagem que parece pioneira sob alguns aspectos importantes merece algumas considerações.

A publicação pertence à linhagem de periódicos que surge em torno de 1840 e que visava levar a cultura e o entretenimento a um público pouco intelectualizado, fazendo recurso às imagens. Editada pelo romancista e poeta português Vicente Pereira de Carvalho Guimarães e por João José Moreira, não contava com patrocínios nem exibia anúncios, o que talvez explique sua curta duração. De linha claramente progressista, o *Ostensor Brasileiro* — *Jornal Literário Pictoreal* abordou, no curto espaço de tempo em que foi publicado, temas bastante atuais como preservação do patrimônio, meio ambiente, educação pública, direitos das mulheres, entre outros. Teve como colaboradores personagens importantes da intelectualidade carioca, dentre eles Joaquim Manoel de Macedo e Manoel de Araujo Porto-Alegre, envolvidos na discussão sobre a definição de uma cultura nacional, preocupação também subjacente ao conjunto de assuntos tratados pela revista.

Os dois principais objetivos, e ao mesmo tempo desafios, do *Ostensor* — palavra que significa “o que ostenta” — são claramente definidos na introdução ao primeiro número¹⁰: o primeiro, “tratar exclusivamente

⁹ Revista *Ostensor Brasileiro* *Jornal Litterario e Pictoreal*, n.3. v.1, 1845, p. 241-245.

¹⁰ Revista *Ostensor Brasileiro* *Jornal Litterario e Pictoreal*, n.1, 1845, p.1-2.

¹¹ *Idem*, p. 2.

¹² *Ibidem*, p.2.

de objectos relativos, ou pertencentes ao Brasil”, e o segundo, “falar aos olhos e ouvidos juntamente” — uma séria dificuldade, já que a limitação a temas nacionais impedia a utilização de gravuras feitas na França ou na Inglaterra, como parece ter sido comum, e configurava a iniciativa como um “trabalho insano”, nas palavras do editor. Chama a atenção essa ênfase na imagem como instrumento fundamental ao processo civilizatório do povo brasileiro, para o qual a publicação pretende contribuir: diante de uma população de pouca capacidade de leitura, e para a qual os textos tornam-se em geral enfadonhos, as gravuras são eloquentes e de percepção imediata, ou seja, muitas vezes mais eficientes que a palavra.

Ostentar o Brasil é mostrar com orgulho, ao brasileiro e ao estrangeiro, nossas especificidades: boa parte da revista alterna assim biografias de personagens importantes, romances baseados em fatos da nossa história e ainda, o que nos interessa particularmente, imagens e textos sobre exemplos significativos da arquitetura e da paisagem urbana brasileiras, principalmente cariocas. Ostentar é buscar o reconhecimento, da parte de brasileiros e estrangeiros, do valor da cultura nacional¹¹.

O que se coloca com esse objetivo, assim, é um projeto de construção da história, da memória e de um imaginário num momento em que o país se encontra entre dois modelos culturais quase antagônicos: por um lado existe a permanência de aspectos do período colonial e por outro o contato com a rede de influências européias que caracteriza o XIX. Duas particularidades desse projeto: a primeira consiste em colocar lado a lado fatos históricos e espaço urbano como elementos da mesma construção histórica; a segunda é que, como consequência disso, o Ostensor esboça uma historiografia da arquitetura e da cidade de características bastante peculiares em relação não apenas ao contexto oitocentista mas também a desenvolvimentos posteriores da nossa historiografia. As imagens nos ajudarão a compreender essas peculiaridades.

O papel do espaço urbano para a construção da nossa história está definido no primeiro artigo da revista, intitulado Rio de Janeiro e de autoria de J.A. Cordeiro, que assina a maior parte dos textos sobre a cidade. Ressalta o caráter puramente afetivo da contemplação dos lugares da infância em contraposição ao que ele chama de um “olhar filosófico”, que emociona por outro motivo: “pelas idéias históricas da sociedade a qual pertencemos, pelo orgulho que sentimos ao lembrarmos-nos da nossa Patria e de seus monumentos (...) [orgulho] que nos torna dignos a nossos próprios olhos e do mundo inteiro (...)”. Novo na ordem das nações, o Brasil chama a atenção por sua localização geográfica e suas belezas naturais, motivo de orgulho para os brasileiros e de admiração e respeito para os estrangeiros. Quanto aos artefatos, contrariando o estrangeiro que não parece encontrar edifício digno das regras arquitetônicas fora da Europa, o autor pretende convencer o leitor que estes existem, e para isso propõe um percurso dos lugares onde “a mão do constructor os ergueu, segundo os preceitos de sua arte e a influência de sua época”. Se a Europa é “modelo do mundo” pela perfeição de suas obras, se é “termômetro da civilização e da política, a America a outros respeitoos lhe é independente, e merece ser estudada”. A visão dos monumentos tem função histórica já que estes “nos fazem ouvir essa íntima voz que nos marque os tempos, que nos indique os fatos”¹²: testemunhos do passado, são capazes de ativar a memória e o sentimento de patriotismo.

No que se refere ao Rio de Janeiro, que concentra o maior número de artigos relativos ao tema, o percurso se inicia com o Largo do Paço, continuando pelo Teatro São Pedro de Alcântara, Largo de São Francisco de Paula e Escola Militar, Passeio Público, Igreja Nossa Senhora da Penha, Igreja da Santa Cruz dos Militares (no já citado texto de Porto-Alegre), antigo e novo Chafariz da Carioca, Ordem Terceira de São Francisco, o Botafogo, além de duas transcrições das memórias históricas de Pizarro, uma sobre a Fortaleza de Villegagnon e outra sobre o incêndio da Igreja do Recolhimento do Parto. Além deles, um longo texto apresentado em quatro capítulos, de autoria desconhecida, descreve a formação da cidade desde sua fundação, detendo-se na ocupação do morro do Desterro pelo convento das freiras de Santa Teresa e do morro de Santo Antonio pelas edificações da ordem dos Capuchinhos (convento e igreja) e da Ordem Terceira de São Francisco (igreja e hospital).

O conjunto desses textos não é homogêneo sob o ponto de vista historiográfico. Os de autoria de J.A. Cordeiro (Largo do Paço, Escola Militar, Passeio Público e Chafariz da Carioca) destacam-se pela coerência metodológica e pelo uso de um vocabulário técnico, assim como o artigo que trata do Teatro São Pedro de Alcântara, de autor não identificado. O de Porto-Alegre afina-se com estes sob o ponto de vista do método, mas é menos objetivo enquanto escrita da história se colocado dentro do quadro oitocentista; os demais textos, de autoria desconhecida, possuem caráter mais anedótico, fazendo uso de uma linguagem poética de tom ufanista.

Ao que tudo indica J.A. Cordeiro é José Albano Cordeiro, ex-aluno de Grandjean de Montigny na Academia Imperial de Belas-Artes, nela contemporâneo de Porto-Alegre, e que segundo Morales de los Rios Filho teria se dedicado à crítica arquitetônica¹³. A formação acadêmica em arquitetura explicaria o vocabulário técnico e a objetividade de suas análises. Mas o que mais chama atenção é seu método de abordagem do objeto arquitetônico e seu uso das imagens, como veremos a seguir.

Tomaremos como exemplo o texto inaugurador da revista, sobre o Largo do Paço. Inicia-se por um percurso visual pela paisagem do Rio, “huma das mais bellas cidades brasileiras”: a vastidão da baía, os edifícios, principalmente os religiosos — são os que se destacam pela monumentalidade —, as montanhas que lhe servem de baliza, “um espetáculo magestoso e único (...) [que] desperta no espírito do sincero observador a convicção de nossas crenças e civilização” quando o olhar identifica, entre o casario de gosto variado, as torres dos templos “construídos com arte e profusão”¹⁴.

Esse olhar se detém na principal praça da cidade, primazia devida tanto às suas dimensões quanto aos edifícios que a compõem. À localização no contexto urbano — no lado oriental e à borda do mar — segue-se uma descrição do conjunto, especificando suas dimensões e limites — ao norte do Palácio Imperial e indo até a praia onde se encontra o cais — assim como a seqüência das transformações espaciais ali ocorridas e seus respectivos agentes. Em seguida, enumera-se os edifícios que a circundam, na ordem em que serão feitas as descrições individuais no texto: o Palácio Imperial, a Capela Imperial, a Igreja dos Terceiros de N. Sra. do Carmo e o Chafariz. Esse olhar de reconhecimento do espaço termina no calçamento da praça, “sólido e de bom gosto”, cujo desenho simétrico e centralizado serve de palco para as paradas em dias de grande gala.

O Palácio Imperial, segundo o autor, ocupa o lugar principal na praça

¹³ RIOS FILHO, A. M. apud UZEDA, Helena Cunha de. *O ensino de arquitetura no contexto da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro: 1816-1889*. Dissertação de mestrado. EBA/UFRJ, 2000, p.113.

¹⁴ Revista *Ostensor Brasileiro Jornal Literario e Pictoreal*, n.1, 1845, p.2-6 e p.9-11.

e merece atenção especial não só por sua posição e dimensões mas também pela sua importância histórica. Esta é sucintamente explicitada antes de se começar a minuciosa descrição do edifício e suas transformações sucessivas desde a configuração original ao estado atual, modificações essas, externa ou internamente, justificadas por novas necessidades ou pela vontade dos imperadores Pedro I e Pedro II.

A Capela Imperial, de pequenas dimensões; deve sua importância, segundo o autor, ao fato de ser a atual catedral. A descrição rápida do interior, sem se ater a detalhes da ornamentação, privilegia o espaço como que reproduzindo a impressão do olhar que percorre o ambiente pela primeira vez. A fachada principal recebe descrição detalhada da sua composição, ainda que antes o leitor seja prevenido de que ela não pertence “a uma ordem regular da arquitetura, é antes filha do capricho do constructor; porém nem por isso deixa de ser de aspecto agradável”, justifica o autor. O volume complementar da torre encerra esse conjunto.

A análise da Igreja dos Terceiros de Nossa Senhora do Carmo vem precedida de um preâmbulo sobre o que são, para o autor, as qualidades monumentais desse que é o mais belo templo da cidade: a elegância e majestade das formas externas, o acabamento da ornamentação interna, “o gosto que em geral respira”. Além das qualidades estéticas, a monumentalidade está nas idéias que sua contemplação desperta: “o philosopho (...) nella vê o argumento mais convincente das nossas crenças; o testemunho mais autentico da nossa civilização; e além disso a fonte sagrada onde o historiador pátrio deve beber o néctar delicioso das tradições, que são por sua vez o elemento da história do povo que a ergueo. (...) Entremos no grande archivo dos passados tempos (...)”.

Após um breve histórico sobre o edifício, inicia a descrição da fachada — a seu ver “primorosa; apesar de não ser senão o reflexo dos templos da mesma epocha” — e em seguida passa para o interior de onde oferece uma visão geral da ornamentação. Feito isso, situa a construção em meio ao seu entorno próximo: percorre o corredor que leva à rua Detraz-do-Carmo e que tem, quase no final, as Catacumbas de um lado e a Biblioteca Pública do outro, voltando à parte da frente da igreja onde encontra a capelinha à sua direita. Poupano o leitor da sua descrição, que seria cansativa e insuficiente para dar idéia da beleza do edifício, conclui afirmando que “as artes se abraçaram amigas nessa construção”.

Último elemento do conjunto da praça, o chafariz, pela sua localização em primeiro plano para quem olha do mar deveria ter sido o primeiro a ser tratado no texto; isso no entanto seria, segundo o autor, desrespeitar a hierarquia dos edifícios do largo. Apesar do caráter utilitário é considerado por ele “um dos primeiros monumentos de eterna memória”, afirmando-se à vista pela sua “forma pouco vulgar — (...) nelle reina hum gosto particular, porem proprio da ephoca; e pode-se sem temer de errar dizer que alli está reunido o útil e o agradável”. Merece assim um lugar de destaque na análise do conjunto, e uma descrição detalhada de suas formas e ornamentação. Complementando, o autor precisa sua localização em relação à praça e tece um histórico desde a origem da construção do primeiro chafariz no local até o atual, terceiro na seqüência mas o primeiro a ser deslocado para fora do centro desse espaço.

A gravura que ilustra o texto (**Fig.7**) mostra uma vista do largo tomada a partir do mar, com o chafariz em primeiro plano — o ponto de vista mais



provável, talvez por coincidência, para o estrangeiro que desembarca no cais. O conjunto aparece como um fragmento da paisagem, uma composição tridimensional que evidencia as relações espaciais entre os edifícios e o vazio do largo. Pessoas de vários tipos — soldados, senhores e escravos — pontuam esse espaço em suas atividades cotidianas ao mesmo tempo que oferecem uma noção da escala do conjunto. Os monumentos mostram-se próximos e familiares, inseridos assim no dia-a-dia da cidade.

Os demais textos assinados por J.A. Cordeiro seguem o mesmo método de análise, as ilustrações obedecem ao mesmo tipo de representação dos objetos tratados (Fig. 8). É a partir dessa relação entre texto e imagem que gostaríamos de tecer algumas considerações. Voltando à problemática da perpetuação da tradição do *disegno* pela historiografia da arquitetura, podemos afirmar que não é esse absolutamente o tipo de abordagem, nem de imagem, que encontramos nos textos do *Ostensor*: a historiografia que se delineia nesse momento se afasta da influência francesa, e isso apesar da provável formação do autor como aluno de Grandjean de Montigny. Os objetivos dos nossos historiadores são outros: mais importante que a prática profissional ou a restauração dos monumentos, ainda muito incipientes, é a definição de uma cultura nacional. Ela deve partir da educação do povo — tarefa a que a revista se propõe contribuir — e da construção da história e da memória nacionais através de seu componente mais evidente: os monumentos que pontuam o espaço urbano. O que está em jogo é a construção de um imaginário, e

Fig 7. O Largo do Paço. *Revista Ostensor Brasileiro*, 1845-46.



Fig 8. Vista tomada do Passeio Público. *Revista Ostensor Brasileiro*, 1845-46.

o percurso proposto pela seqüência de artigos e imagens configura um inventário dos marcos históricos da cidade.

Daí a peculiaridade da abordagem historiográfica a que nos referimos acima. Ao contrário da tradição, busca-se aqui uma análise do objeto arquitetônico em suas relações com aspectos externos a ele: a cidade, não como entidade abstrata mas em todas as dimensões, objetivas e subjetivas, que envolvem a percepção visual e o cotidiano. A noção de monumento não pode ser aqui a excelência formal e estilística — as classificações são evitadas, as descrições muitas vezes admitem problemas nas composições — mas a carga histórica e afetiva, a familiaridade, a visibilidade, o uso, tudo o que insere o edifício na dinâmica da paisagem urbana. O objeto arquitetônico é tratado dentro da espessura do tempo da cidade, sua história se constrói mais como uma história das transformações — e suas causas, agentes, etc — que como uma história dos estilos. À peculiaridade da abordagem corresponde a peculiaridade das imagens: distantes da representação abstrata do *disegno*, são quadros vivos do espaço urbano, quadros de um imaginário.

Décadas mais tarde, em 1905, o engenheiro e historiador Araujo Viana, professor de História da Arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes, conhecido como apologista da arquitetura colonial e de sua lógica construtiva, publica uma série de artigos sobre a arquitetura carioca na revista *Renascença* que segue a mesma linha dos escritos do *Ostensor* tratados acima. No decorrer de uma narrativa que mescla análise arquitetônica

e cronologias a episódios históricos e até mesmo pequenas anedotas, os edifícios são tratados dentro de uma abordagem ampla, que abrange desde a inserção no espaço urbano até os aspectos arquitetônicos e construtivos, a decoração de interiores e o mobiliário.

As imagens que ilustram esses textos, sobretudo para um professor do curso oficial de arquitetura, chamam a atenção pela não tecnicidade. À exceção da reprodução de desenhos de projetos de Grandjean de Montigny e Jacintho Rebello no artigo que trata da arquitetura clássica no Rio de Janeiro — uma concessão de sua parte, já que considerava a introdução do neoclássico uma interrupção na evolução da arquitetura brasileira —, Araújo Viana faz uso de representações que enfatizam a tridimensionalidade: a pintura de paisagem e, principalmente, a fotografia. As obras aparecem inseridas no espaço circundante ou retratadas, quando é o caso, em seus espaços interiores. No que concerne às fotografias, o ponto de vista dessas imagens é o de alguém que percorre o espaço urbano, parando para fixar certos ângulos. O tom de familiaridade é reforçado, no caso das residências, pela presença de crianças — uma delas, segundo o autor, sua neta¹⁵. As imagens fotográficas parecem mostrar itinerários na cidade, papel atribuído freqüentemente à nova técnica durante o período.

As duas aquarelas que ilustram o artigo “Aspectos de outrora”¹⁶, por exemplo, são de autoria de J. Reis Carvalho, ex-aluno de Debret na Academia — o autor faz questão de observar — e retratam configurações da paisagem urbana que não existe mais. A primeira (**Fig.9**) mostra o Campo de Santana em dia de festa, onde se sobressai a igreja de mesmo nome já demolida; a segunda (**Fig.10**) enfoca outro ângulo do mesmo local, sobressaindo-se dessa vez o também demolido Teatro Provisório. Fotografias dos edifícios que substituíram sucessivamente a antiga igreja (**Fig.11**) complementam a história das modificações espaciais do local.

¹⁵ *Renascença Revista Mensal de Letras, Ciências e Artes*. anno II, n. 21, nov. 1905, p. 221.

¹⁶ *Idem*, anno II, n.15, maio de 1905, p. 206 e 207.

Fig 9. Igreja de Sant’Anna em dia de festa. *Revista Renascença*, maio 1905.



EGREJA DE SANT'ANNA EM DIA DE FESTA — (aguatella de J. Reis Carvalho)



THEATRO PROVISORIO — Aguazella de J. Reis Carvalho

Fig 10. Teatro provisório. *Revista Renascença*, maio 1905.

Fig 11. Estação inicial da Estrada de Ferro Central do Brasil. *Revista Renascença*, maio 1905.



ESTAÇÃO INICIAL DA ESTRADA DE FERRO CENTRAL DO BRASIL
reconstruída em 1870 sob plano e direção do engenheiro Jorge Rademaker Grunnewald

O conjunto das imagens que ilustram os textos parece ter como objetivo a definição do que deveria se constituir como os lugares de memória da cidade, ou conformar um imaginário espacial e arquitetônico num período de profundas modificações urbanas como a primeira década do século XX — certa nostalgia diante das transformações transparece na narrativa do autor. Sob esse ponto de vista, a postura de Araujo Viana é análoga à de Porto Alegre e J.A. Cordeiro: o que eles parecem ter como objetivo com suas imagens não é oferecer modelos formais ou construtivos, mas estabelecer as bases de uma cultura arquitetônica brasileira que deve ser buscada no passado colonial, apesar da contradição não resolvida de estarem intimamente ligados à Academia. Se no contexto oitocentista europeu a história é pensada, dentro da cultura eclética, como instrumento para construção de uma arquitetura moderna, no nosso o que está em jogo é a constituição de uma arquitetura de caráter nacional, tendo como pano de fundo a cidade. Identificados os objetivos, passemos agora ao método.

“Passeios” versus *disegno*

O passado é um livro imenso cheio de preciosos tesouros que não se devem desprezar; e toda terra tem sua história mais ou menos poética, suas recordações mais ou menos interessantes, como todo o coração tem suas saudades. A capital do Império do Brasil não pode ser uma exceção a esta regra.

Vamos dar princípio hoje a um passeio pela cidade do Rio de Janeiro? (...) Excluamos do nosso passeio a idéia de ordem ou sistema: regular nossos passos, impor-nos uma direção e um caminho fora um erro lamentável que daria lugar a mil questões de precedência (...)

Independência completa da cronologia! (...) Passeemos à vontade: a polícia o permite e as posturas da ilustríssima Câmara não o proibem.

Estamos no nosso direito: passeemos.¹⁷

Este irresistível convite ao passeio pela cidade do Rio de Janeiro feito aos leitores do *Jornal do Commercio* no ano de 1861 ilustra, apesar de sua aparente informalidade, o método subjacente ao que poderíamos chamar de corrente historiográfica que se delinea ao longo do XIX através de artigos publicados em periódicos locais. Como esses “passeios” parecem se contrapor ao *disegno* enquanto método de abordagem histórica, impõe-se o exame das relações entre essa história local e incipiente e o ensino oficial de arquitetura, teoricamente perpetuador da tradição albertiana.

Retomando a problemática da historiografia oitocentista, podemos constatar que apesar da presença francesa na instituição do nosso sistema oficial de ensino artístico, e da conseqüente proximidade com tal modelo, nossa historiografia de arquitetura não parece se delinear com a mesma objetividade observada no contexto que nos serve de referência. No Rio de Janeiro, sede do sistema acadêmico, temos uma produção historiográfica no decorrer do século XIX de caráter fragmentário, como vimos acima: ao invés de publicações específicas encontramos artigos publicados de maneira esparsa e aparentemente aleatória em periódicos nem sempre especializados. Além disso, essa historiografia incipiente mistura em sua narrativa aspectos arquitetônicos e históricos muitas vezes de forma mais pitoresca que científica, contrastando com o rigor do método e com o vocabulário técnico que caracterizam a produção francesa.

¹⁷ MACEDO, Joaquim Manoel de. Texto inaugurador de série “Um passeio” publicada na seção “Folhetim” do *Jornal do Commercio* a partir de janeiro de 1861. In: MACEDO, Joaquim Manoel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. Vol I.

¹⁸ *Revista Brasileira*. Primeiro ano, tomo I. Rio de Janeiro, 1879, p. 1.

¹⁹ MACEDO, J.J., *op cit*, p. 19-20.

Poderíamos pensar que o afastamento em relação ao modelo residiria pelo menos em parte na própria estrutura do nosso ensino acadêmico já que este, baseado na história da arquitetura europeia, teria dificultado o desenvolvimento de uma historiografia local ao invés de ter contribuído para sua formação. No entanto, uma análise mais cuidadosa dessa nossa primeira produção historiográfica revela aspectos importantes tanto no que se refere à sua própria constituição enquanto disciplina quanto às suas relações com a Academia.

Uma primeira particularidade se impõe a qualquer projeto historiográfico do período: o baixo nível de instrução da população e sua consequente pouca afeição aos livros. Os artigos de revista parecem constituir a medida exata para a capacidade de leitura do público local, como observa o editor da *Revista Brasileira* no texto de abertura da mesma, em 1879: “O povo brasileiro não está ainda preparado para consumir o livro (...). A revista, transição racional do jornal para o livro (...) afigura-se-nos por isso a forma natural de dar ao nosso povo conhecimentos que lhe são necessários para ascender a superior esfera, no vasto systema das luzes humanas” ¹⁸.

Uma segunda consequência dessa situação de precariedade intelectual, combinada ao objetivo de promover a instrução do público leigo, é que a narrativa histórica deve evitar a aridez do texto científico. Esse “defeito”, que justifica o tom anedótico e a mistura de dados históricos a pequenos episódios e lendas, é plenamente assumido como postulado metodológico por Joaquim Manoel de Macedo na apresentação de seus Passeios:

*Há dezenove anos que escrevo e ousou publicar os meus pobres escritos, e até hoje (...) não tive a vaidade de tentar escrever para aproveitar aos eruditos e aos sábios. Não me pesa esse pecado na consciência. Os eruditos e os sábios rir-se-iam de mim. Até hoje só tenho escrito com a idéia de aproveitar ao povo e àqueles que pouco sabem. Ora, escrevendo eu também para o povo esta obra, cuja matéria é árida e fatigante, não quis expô-la ao risco de não ser lida pelo povo (...) Que fiz eu? Procurei amenizar a história, escrevendo-a com esse tom brincalhão, e às vezes epigramático que, segundo dizem, não lhe assenta bem, mas de que o povo gosta; ajuntei à história verdadeira os tais ligeiros romances, tradições inaceitáveis e lendas inventadas para falar à imaginação e excitar à curiosidade do povo que lê (...) mas nem uma só vez deixei de declarar muito positivamente qual o ponto onde a invenção se mistura com a verdade.*¹⁹

Ainda que com maior grau de informalidade, os “passeios” de Macedo podem ser afiliados à série de artigos de Porto-Alegre, J.A. Cordeiro e Araujo Viana analisados anteriormente, o conjunto configurando-se como um tipo de história da arquitetura e da cidade. Além das particularidades em relação à historiografia francesa acima mencionadas, voltemos ao método. O conjunto desses textos que tecem uma história da cidade do Rio de Janeiro através de “passeios” tem como objetivo não a simples instrução factual de um povo inculto, mas, e talvez principalmente, a aproximação afetiva e a valorização dos seus espaços, o reconhecimento dos exemplares da arquitetura existente enquanto monumentos e, através disso, a criação de uma identidade local e nacional, como dissemos acima.

Em função desses objetivos, espaço urbano e arquitetura aparecem relacionados de forma indissociável: o que se mostra não são objetos in-

dividuais decompostos em seus elementos construtivos e estilísticos, mas edifícios que, quaisquer que sejam suas origens, estilos ou suas histórias particulares, estão inseridos no mesmo contexto urbano e pontuando uma história maior, a do cotidiano da cidade.

A “independência completa da cronologia” conclamada por Macedo e adotada também pelos nossos outros historiadores revela uma percepção da temporalidade da cidade bastante particular para uma época como o XIX, marcada pelo historicismo, no que se refere ao método historiográfico. Ela nos faz pensar, por exemplo, na recente abordagem de Bernard Lepetit, historiador francês que revolucionou a metodologia da história urbana na década de 1980. Não que os fatos e as cronologias devam estar ausentes da abordagem histórica — eles aparecem nos nossos textos oitocentistas — mas devem ser considerados dentro de uma dinâmica que faz com que a cidade esteja sempre no presente²⁰. Explicando melhor: a cidade promove atualizações sucessivas da sua própria história, de modo que, independentemente das cronologias, seus elementos se encontram sempre inseridos e absorvidos nas práticas cotidianas, incluindo-se nelas os despreziosos “passeios” oferecidos aos leitores.

Essa noção do tempo nos faz pensar também na crítica ao método historicista feita por Walter Benjamin no texto “Sobre o conceito da história”. Para ele o problema da consideração do tempo se origina no conceito dogmático de progresso: o progresso da humanidade em si, como um processo sem limites e automático, e que pressupõe uma marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. Sua crítica ao historicismo reside nesse ponto:

*A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (...) O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista faz desse passado uma experiência única. (...) O historicismo culmina legitimamente na história universal (...) não tem qualquer armação teórica. Ele utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio.*²¹

Cabe assim ao historiador transformar um fato em fato histórico, “captando a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior”²². A história, assim como a cidade, também está sempre no presente. No caso dos nossos historiadores oitocentistas, colocados diante de uma realidade particular, os objetivos que norteiam suas construções históricas se sobrepõem à tendência historicista do período, levando-os, talvez intuitivamente, a trilhar caminhos provavelmente considerados “não científicos” por seus contemporâneos.

Essa independência de pensamento revelada pela abordagem histórica não deixa de chamar atenção pelo fato de, à exceção de Macedo, os outros três protagonistas dessa nossa primeira historiografia de arquitetura, estarem estreitamente ligados à Academia Imperial e mais tarde Escola Nacional de Belas Artes, representante oficial da corrente historicista apesar dela se limitar aqui aos períodos clássicos. Porto-Alegre e José Albano Cordeiro foram discípulos diretos de Grandjean de Montigny. Ambos receberam, desse modo, uma formação de base historicista: apesar da disciplina de história da arte ter começado efetivamente a ser ministrada somente

²⁰ LEPETIT, Bernard. *Por uma nova história urbana*. São Paulo: Edusp, 2001.

²¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

²² *Idem*.

²³ Os dados relativos ao ensino da AIBA têm como referência: UZEDA, Helena Cunha de. *O ensino de arquitetura no contexto da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro: 1816-1889*. Dissertação de mestrado. EBA/UFRJ, 2000

²⁴ A obra em questão faz parte do acervo de obras raras do Museu D. João VI, tendo certamente pertencido à AIBA.

em 1870, muito depois do período em que freqüentaram a academia — e também muito depois de ter sido instituída pela reforma levada a cabo pelo próprio Porto-Alegre em 1855, enquanto diretor da instituição —, sabemos que a história constituía o substrato do ensino acadêmico de arquitetura. Quer sejam nas disciplinas “práticas” de projeto e de ornatos que fazem parte do currículo do curso de arquitetura desde sua implantação no país, quer sejam nos temas de concursos e exposições, o viés historicista está presente na vida acadêmica²³.

Nossos historiadores não parecem tampouco terem sido influenciados pela obra historiográfica do mestre Grandjean, *Architecture Toscane*, com a qual certamente tiveram contato²⁴. No prefácio desta obra, ao mesmo tempo em que são exaltadas a grandeza e o caráter da arquitetura floren-

PL. II.
PLAN ET ELEVATION GÉOMÉTRALE DE LA CHAPELLE DES PAZZI DANS LE CLOÏTRE DE S^{TE} CROIX, A FLORENCE.

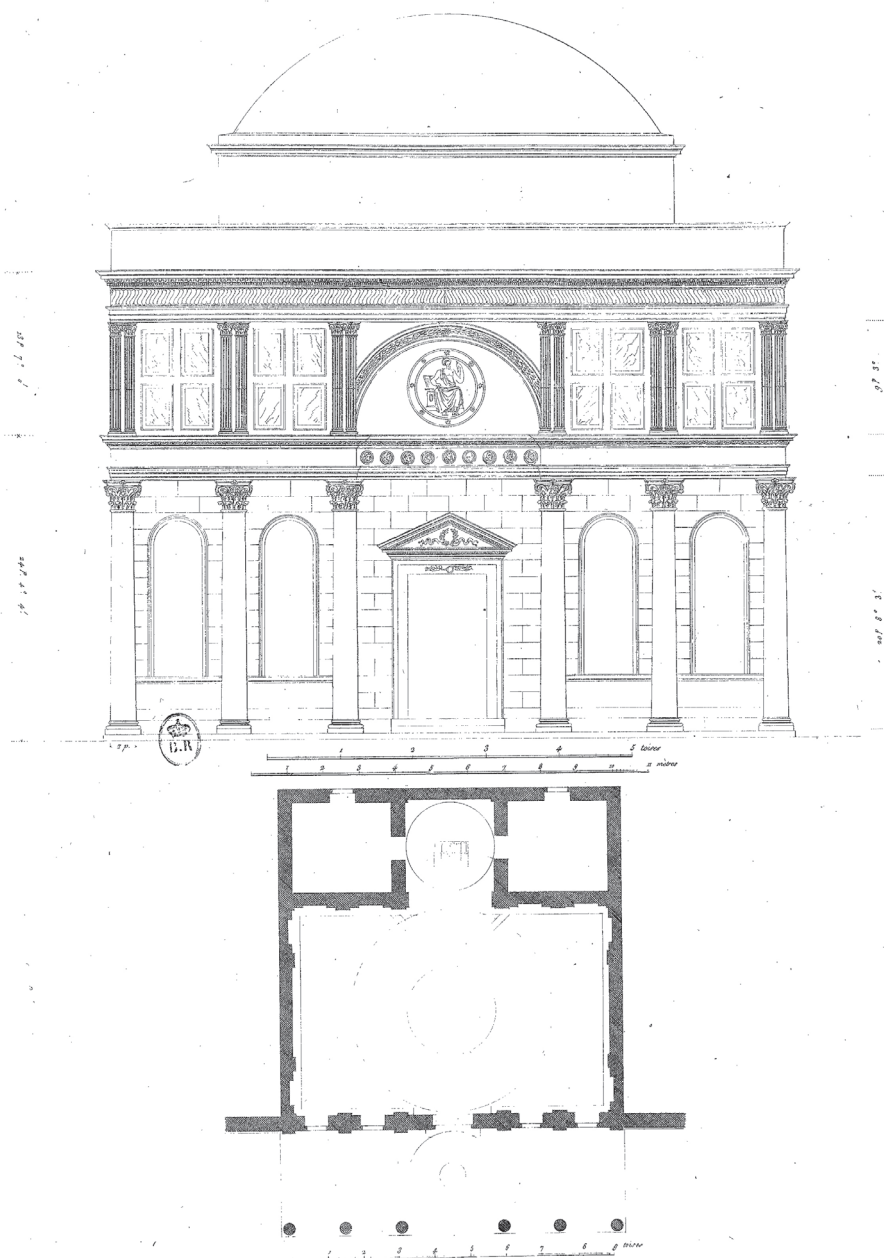


Fig 12. Plano e elevação da Capela Pazzi. MONTIGNY, Grandjean A. et FAMIN, A. *Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane*. Paris, 1837.

tina, o arquiteto-autor define seu método e objetivo: o primeiro, e também segundo ele o principal mérito da obra: “a mais escrupulosa exatidão” no tratamento dos monumentos escolhidos; o segundo, não é de “dar uma idéia da arquitetura toscana”, mas de “mostrar a própria arquitetura toscana”, tal como ela é²⁵. A obra é constituída de 109 pranchas, cada uma precedida de um texto explicativo contendo um pequeno histórico do edifício e a descrição exaustiva do desenho correspondente. A precisão das medidas e dos detalhes é arqueológica (**Fig.12**), característica dos *relevés* pedidos aos pensionistas da École des Beaux-Arts de Paris. O objetivo desse tipo de trabalho historiográfico é evidente: dar subsídios para a composição clássica de arquitetura. Num contexto totalmente diferente do francês, não é essa a preocupação de nossos arquitetos no momento em que escrevem sobre a arquitetura da cidade do Rio de Janeiro.

Quanto à Araujo Viana, sua independência intelectual é evidente. Engenheiro formado pela Escola Politécnica e historiador, foi professor de História da Arquitetura na ENBA entre 1897 e 1920, tendo introduzido, na primeira década do século XX, o ensino da arquitetura brasileira no programa de seu curso. Em seus escritos historiográficos, e certamente em suas aulas também, exalta a simplicidade racional e a lógica construtiva da nossa arquitetura colonial, considerando-a a única verdadeiramente brasileira. Por conseqüência, defende a idéia de que a vinda da Missão Francesa e sua influência neoclássica constituíram um obstáculo ao curso natural da nossa arquitetura. Sua historiografia da arquitetura e da cidade parece ter como objetivo, como mencionamos acima, dar subsídios para a construção de uma história oficial da arquitetura através do registro e inventário de edifícios representativos das várias épocas e dos diversos tipos, muitos deles ameaçados de desaparecimento pelas transformações urbanísticas então em curso. Diferentemente do contexto francês, o reconhecimento do conjunto de monumentos da cidade deve se constituir pela identidade afetiva muito mais que pela excelência estilística, daí a inadequação da abordagem historicista e do *disegno*.

Feitas essas considerações, devemos voltar ao problema da imagem e da representatividade do espaço a que Adolf Loos se refere, se quisermos repensar o enquadramento da história da arquitetura. Enquanto este se mantiver dentro da tradição do *disegno* ou dos estilos, ou buscar objetivos externos ao próprio campo da obra, teremos na historiografia imagens parcialmente representativas ilustrando análises parciais. A reconstrução da história, a nosso ver, deve caminhar no sentido de uma abordagem do espaço, ainda que tenhamos que resolver o problema de que a experiência espacial, quer se dê na escala da arquitetura ou da cidade, não pode ser substituída pela imagem.



Artigo recebido e aprovado em junho de 2010.

²⁵ MONTIGNY, Grandjean A. et FAMIN, A. *Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres edifices de la Toscane*. Paris, 1837.

