Arquitectura e Revolução

Boullée – A Grande Ideologia

Breve história política de 300 anos de arquitectura burguesa

Dissertação de Mestrado Integrado da
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2011

Ricardo Ruivo Pereira
Docente Acompanhante: João Pedro Xavier

Arquitectura e Revolução

Boullée – A Grande Ideologia

Breve história política de 300 anos de arquitectura burguesa

Dissertação de Mestrado Integrado da
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2011

Ricardo Ruivo Pereira
Docente Acompanhante: João Pedro Xavier

Índice

Resumo 3

Prólogo 4

A Construção do Mundo Burguês 12

As origens do estilo francês 14

Entra a burguesia 19

Poder Infinito 21

As Academias 24

"Le mur murant Paris rendt Paris murmurant" 33

Urbanidade e Decoro 36

Uma Nova Dualidade 41

A Nova Ordem Universal 50

Boullée – A Grande Ideologia 55

Dois Arquitectos Revolucionários... 55

Urbanismo, Território e Utopia 60

Os Propileus da Discórdia 65

A Grande Ideologia 68

Natureza e Razão 75

"France, armée, Josephine" 82

O Espaço do Poder e o Poder do Espaço 82

Romantismo, Razão, e Progresso 92

Créditos das imagens 96

Bibliografia 98

Resumo

Esta investigação é derivada de um interesse natural pela relação entre a disciplina da Arquitectura e a História da evolução das sociedades, particularmente nos momentos revolucionários, e assente numa pesquisa sobre uns hipotéticos fundamentos científicos da Teoria da Arquitectura. Através da leitura crítica dos tratados e teorias existentes, e da consulta de uma documentação relativamente extensa mas limitada e não muito acessível, a pretensão era a de conjugar, de forma analítica, as evoluções da Arquitectura nos dois períodos revolucionários mais marcantes da História, ou pelo menos da história moderna, a Revolução Francesa e a Revolução Soviética.

Era no início da investigação empurrado por uma convicção, que se mantém, de ter descoberto um paralelismo curioso entre a forma como evoluiu a Arquitectura em França e na Rússia antes, durante, e após as revoluções respectivas. Como a investigação formal, associada de modo mais ou menos subtil à evolução das ideologias, é dirigida consciente, subconsciente, ou inconscientemente de acordo com as aspirações de transformação emergentes numa sociedade, e se materializa num esforço de elevação cultural dos homens e de heroísmo revolucionário, para depois resvalar no sentido de uma arte de propaganda cujo fito fundamental é o de fortalecer a imagem de um novo poder revolucionário, cuja mensagem deve ser facilmente entendida pelo povo, e portanto deve associar à novidade arquitectónica os signos convencionados das linguagens arquitectónicas passadas.

Aborda-se assim a história da evolução de uma arquitectura burguesa em França, desde os primórdios do absolutismo à época revolucionária, dividindo-a analiticamente, de forma com certeza reducionista, como o são todos os processos analíticos, em quatro momentos que correspondem de forma geral aos quatro capítulos do documento: a construção de uma arquitectura da monarquia francesa contra os interesses feudais; a evolução de uma arquitectura burguesa progressivamente mais autónoma da do regime político; a manifestação transformadora e progressista da ideologia da burguesia anti-monárquica; e o difícil e contraditório processo de construção revolucionária e decorrente consolidação do poder burguês.

Em suma, como a História da Arquitectura e como a história da luta de classes se fundem e se integram. E como a Arquitectura, como Arte que é, eleva as convoluções da História à sua fundamental essência, ao fim último dos homens. Assim se fala de Boullée. Não se faz aqui uma monografia de Boullée, nem tão pouco este é um trabalho sobre Boullée. Não se pretende dar a conhecer novos factos ou inaugurar conclusões sobre este maior dos arquitectos modernos. Almeja-se, sim, dar perspectiva à Arquitectura através da obra deste homem singular, este poeta da História. E dar sentido à obra do homem, através da História que os homens fizeram.

Pretende-se também, para finalizar, de forma possivelmente algo pretensiosa, demonstrar pelo exemplo uma metodologia de análise histórica da disciplina da Arquitectura, não restrita à compilação e explicação dos acontecimentos do passado, mas uma metodologia activa, que compreenda a ligação profunda entre os processos sociais e os disciplinares, ligação tão presente no que os homens fazem hoje como nas obras que nos legaram os homens do passado.

Prólogo

"Os homens fazem a sua própria História, mas não a fazem livremente; não a fazem em circunstâncias por eles escolhidas, mas em circunstâncias previamente existentes, herdadas e transmitidas do passado. A tradição de todas as gerações já falecidas pesa como um pesadelo nos cérebros dos vivos. E assim que eles aparentam estar ocupados em se revolucionar tanto a si mesmos como às coisas, criando algo que não existia antes, é precisamente nessas épocas de crise revolucionária que eles convocam ansiosamente os espíritos do passado ao seu serviço, usando-lhes os nomes, os gritos de batalha, e as suas máscaras de forma a apresentar este novo acto na história do mundo com disfarces ancestrais e linguagens emprestadas. Assim Lutero pôs a máscara do Apóstolo Paulo, a Revolução de 1789-1814 se vestiu alternadamente à imagem da República Romana e do Império Romano, e a Revolução de 1848 não conseguiu melhor que parodiar, ora 1789, ora a tradição revolucionária de 1793-95. Dessa mesma maneira, o principiante que aprendeu uma nova linguagem tradu-la sempre na sua língua materna, mas assimila o espírito da nova linguagem e expressa-se livremente nela apenas quando nela se move sem relembrar a velha e esquece a sua língua nativa."[1]

Quando Marx escreveu este parágrafo no arranque daquilo que se veio a revelar como a obra-prima do exercício de aplicação dos princípios do Materialismo Histórico a um episódio concreto e limitado, a que chamou "O 18 de Brumário de Luís Bonaparte", não estava de forma alguma a pensar em Arte, muito menos em Arquitectura. Discorre, sim, sobre as complexidades, ambiguidades, e contradições dum período em que a intensidade da luta de classes é de tal forma violenta, e as suas ideologias estão ainda de tal maneira incipientes, que se torna evidente a dificuldade em analisar e compreender, não só este processo histórico concreto de transformações sociais, como por arrasto todos os outros processos do mesmo tipo. Ao introduzir a sua análise, Marx incide imediata e incisivamente, não sobre as dinâmicas económico-políticas que motivam estas convulsões, mas precisamente sobre as complexidades ideológicas que as acompanham. Não se dirige ao mundo da Arte, de tal forma que quando diz linguagem, está provavelmente a referir-se a uma língua discursiva natural, pelo que a tradução aqui presente está convenientemente deformada conforme é útil à tese que agora se apresenta. Mas dirige-se à globalidade das construções ideológicas, à qual a Arte, e entre

[1] Trad. Do Aut. – "Men make their own history, but they do not make it as they please; they do not make it under self-selected circumstances, but under circumstances existing already, given and transmitted from the past. The tradition of all dead generations weighs like a nightmare on the brains of the living. And just as they seem to be occupied with revolutionizing themselves and things, creating something that did not exist before, precisely in such epochs of revolutionary crisis they anxiously conjure up the spirits of the past to their service, borrowing from them names, battle slogans, and costumes in order to present this new scene in world history in time-honored disguise and borrowed language. Thus Luther put on the mask of the Apostle Paul, the Revolution of 1789-1814 draped itself alternately in the guise of the Roman Republic and the Roman Empire, and the Revolution of 1848 knew nothing better to do than to parody, now 1789, now the revolutionary tradition of 1793-95. In like manner, the beginner who has learned a new language always translates it back into his mother tongue, but he assimilates the spirit of the new language and expresses himself freely in it only when he moves in it without recalling the old and when he forgets his native tongue."

Karl Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", retirado da edição alemã de 1869, tradução para Inglês de Saul K. Padover, em www.marxists.org

as artes a Arquitectura de modo muito particular, não só não é estranha como constitui parte fundamental.

Será difícil ao leitor não-marxista entender a obstinação com que autores marxistas insistem em citar Marx, Engels ou Lenine em contextos sobre os quais eles falam pouco, ou não versam de todo. É evidente que o pouco que Marx escreveu sobre Arte é em grande medida impreciso, e não ultrapassando um débil entendimento psicologista da Arte, não está inclusive de acordo com a explicação anti-psicologista com que ele fundamenta a sua ciência das sociedades. Já Engels e Lenine discorreram bastante sobre Arte, Arquitectura e urbanismo, e não se poderá dizer que se enganaram muito naquilo que disseram.

De qualquer modo, é importante ao autor marxista clarificar os fundamentos da orientação filosófica que serve de base às suas investigações. É provavelmente isto que está na base desta persistência em citar as suas referências, necessidade tanto mais reforçada quanto mais se polvilha as visões mais contemporâneas da Arte e da Arquitectura com referências aos filósofos e ideólogos do campo ideológico oposto, desde os vestígios do idealismo em Kant, aos existencialismos de Nietsche e Kierkegaard, culminando nas imposturas intelectuais de Heidegger.

De facto, ao contrário das visões neo-platónicas, herdadas de Plotino, com que se constrói a abordagem idealista heideggeriana da Arte, cuja particularidade residiria na sua capacidade de transcender as limitações do mundo material e atingir as essências quasi-místicas, as reais formas por trás das sombras projectadas na parede da caverna, a esotérica alma das coisas onde está depositada a sua fantasmagórica Verdade, intuída pela pré e anti-racional alma que reside na própria coisa-Homem, que Damásio apelida, chacoteando, de homúnculo; ao contrário desta espécie de alquimia das ideias, onde o espaço e o tempo perdem significado perante a primordial sopa, onde apenas o filósofo, o sacerdote e o artista bebem ora o Puro Uno de Plotino, ora o Deus de S. Tomás de Aquino, ora o Dasein de Heidegger, em suma, essa essencial Verdade, esse Ser com mais nomes que Belzebu; ao contrário da Arte como romântica epifania do inspirado artista, que na obra vomita o seu mundo interior, a sua digestão da divina sopa; Marx coloca, neste pequeníssimo excerto, toda a complexidade dialéctica da função ideológica da Arte, na sua muito material relação com as dinâmicas sociais, e com a percepção dessas dinâmicas pelos seus próprios humanos actores.

A forma como a Arquitectura serve as necessidades da História, e particularmente a forma como a arquitectura dominante serve as necessidades das classes dominantes, é o que a presente tese pretende trabalhar. E, como também Marx deixa transparecer neste excerto, em período nenhum da História das sociedades humanas se compreende como esta dinâmica – longe da simplicidade mecanicista com que muitos a interpretam, ora aplicando simploriamente a receita marxista, ora simploriamente a criticando – se reveste de uma extraordinária complexidade, como nos períodos revolucionários.

Quando o aventureiro Louis Bonaparte caiu do céu como Presidente da Segunda República Francesa em 1848, fê-lo com o apoio simultâneo das grandes burguesias rural e urbana, cada vez menos confiantes na operacionalidade dos seus partidos tradicionais, os realistas das casas de

Bourbon e Orléans, com o apoio da pequena burguesia comercial, e também com o apoio tanto do campesinato como do lumpenproletariat parisiense, que viam no retorno da política nacionalista militarista e do reformismo centralizador bonapartista a saída da convolução causada pela revolução de Junho e o fim das aspirações proto-comunistas do proletariado industrial de Paris que lhe dera origem. Longe eram os tempos em que as forças progressistas da burguesia lançaram, em conjunto com as classes populares, os slogans da República.

A história da Arquitectura em França desde o século XVII ao XIX é, em grande parte, a história da ideologia burguesa. Esta afirmação poder-se-ia, talvez, estender tanto ao século XXI como ao resto do Mundo Ocidental, mas não o fazemos por cautela, e por não ser este o assunto que aqui nos motiva.

Assim, tal como a fachada ocidental do poderoso complexo do Palácio da Justiça de Paris na *Île de la Cité*, em 1857, materializa as aspirações de ordem que elegeram Louis Bonaparte Presidente e três anos depois o fizeram Imperador; e tal como o *Palais Garnier* corporiza, em 1861, o triunfo do grande capital financeiro e especulador que o manteve no poder durante mais 19 anos enquanto rasgava, sem grande planificação, os *boulevards* da nova capital da Europa; também, um século antes, em 1755, Soufflot, ao iniciar o desenho de *Sainte-Geneviève*, já não era movido pela majestade absoluta do Rei-Sol, mas sim por esse novo mundo que se sentia e adivinhava, o mundo da indústria, da Enciclopédia, do progresso ilimitado, em suma, o mundo burguês, de tal forma que em 1791, um ano após concluída a obra, a igreja foi declarada, pela Assembleia Nacional, monumento laico consagrado à memória dos grandes homens da Pátria francesa livre, e transformada até 1793, por Quatremère de Quincy, no *Panthéon*, não dos deuses, mas dos homens que melhor serviram a ascensão ao poder da nova classe dominante.

Como a Arquitectura é um campo de batalha! O mesmo edifício, que Soufflot, como um dos arquitectos pioneiros da grande visão ideológica dessa espécie de nova ordem universal, fizera símbolo de um futuro inevitável, ancorando-o na grandiosidade da tradição do barroco nacional francês e na depuração formal anti-barroca que caracterizou este neo-classicismo proto-revolucionário, foi alternadamente dedicado a Deus e aos homens.

Já Napoleão I tinha, a 20 de Fevereiro de 1806, entregue a *Sainte-Geneviève* a função de culto religioso, mantendo-a no entanto como cenotáfio dos grandes franceses. A restauração da monarquia Bourbon e dos interesses da aristocracia declara em 12 de Abril de 1816 a eliminação de todos os motivos decorativos estranhos ao catolicismo, em 1819 retira a inscrição no frontão que dedica o monumento "*Aux grands hommes de la patrie reconnaissante*", em Dezembro de 1821 desloca os túmulos de Voltaire e Rousseau para locais onde não sejam visíveis ao público, já não restando em 1826 nada de *Panthéon* em *Sainte-Geneviève*. A 26 de Agosto de 1830, exactamente um mês após a revolução de Julho, a nova monarquia Orléans, representante do retorno ao poder da burguesia urbana, declara o *Panthéon* de novo monumento laico e repõe a inscrição. O governo de Napoleão III, que estreia a nova cara reaccionária da burguesia e o definitivo antagonismo entre os seus interesses e os do proletariado urbano, decreta a 6 de Novembro de 1851, 27 dias antes do golpe que o fará Imperador e que Marx parodia exaustivamente como o seu "18 de Brumário", o retorno da função de culto católico a *Sainte-Geneviève*, revogando o decreto de Louis Phillippe de 1830, e

fixa a 22 de Março do ano seguinte o seu controlo total pelo Estado, separando-a do aparelho administrativo da Igreja Católica Francesa. Só em 1885, já 15 anos decorridos da implantação da 3ª República Francesa, por ocasião da morte e enterro de Victor Hugo, é que o poder burguês elimina definitivamente a Igreja de *Sainte-Geneviève*, dedicando de novo o *Panthéon* à função que esse mesmo poder tinha inaugurado 94 anos antes.

O *Panthéon* de Soufflot é uma de uma série de obras e projectos que constituem uma orientação estético-ideológica diversa e oposta ao caminho seguido pela arquitectura da monarquia absoluta, que tinha vindo a afirmar-se como estilo nacional já antes de Louis XIV assumir o governo de França. A natureza anti-feudal da monarquia absoluta e a sua necessidade de ganhar autonomia relativamente ao aparelho ideológico dominante nos meados do século XVII é de leitura evidente na tendência progressivamente classicizante e simultaneamente decorativista da arquitectura real ao longo da segunda metade deste século. A nova imagem de um poder infinito, a um tempo divino e independente da instituição católica dominada por Roma, conforma uma interpretação particular do desenvolvimento do barroco em França que, assente na tradição renascentista de importação florentina epitomizada por Philibert Delorme ao serviço de Francisco I, Henrique II e Catarina de Médicis, recusa as convoluções espaciais do barroco romano e valoriza de forma crescente a antiguidade grega.

O controlo apertado das orientações dadas à arte no novo regime é institucionalizado pela formação das academias, e resulta de uma coincidência de aspirações do poder político e da classe intelectual dos artistas, na continuidade da autonomização das Artes maiores como expressão de um cariz distinto e superior ao trabalho do artesão organizado nas guildas, papel que pintores, escultores e arquitectos vinham a idealizar e reivindicar desde os alvores do renascimento italiano. Deste modo, a nova arte francesa, que Poussin inaugura e Le Brun institucionaliza, corporiza não só os interesses ideológicos da monarquia mas também os carregados por esta intelectualidade de cariz burguês.

É assim compreensível a afirmação inicial de que a história da Arquitectura em França desde o século XVII ao XIX é, em grande parte, a história da ideologia burguesa. Efectivamente, a monarquia absoluta, na sua génese anti-feudal, representa um avanço dos interesses da burguesia mercantil e financeira na organização do Estado. A submissão da aristocracia às subvenções reais torna-a efectivamente dependente do Estado Central, e este vai ficando por sua vez progressivamente mais dependente da economia urbana da cidade de Paris, onde as classes feudais estavam obsoletas, que da produção agrícola. O Rei, já no tempo de Henrique IV, é simultaneamente o maior senhor feudal de França e o maior promotor imobiliário de Paris. De facto, os interesses da monarquia e da burguesia parisiense de tal modo se vão fundindo que as lutas sociais que se fazem sentir ao longo de todo o século XVII contra a monarquia em França são essencialmente fruto da repressão fiscal sobre a nobreza. As Frondas parlamentar e dos príncipes, com início em 1648 e em 50 respectivamente, são, no essencial, as revoltas da nobreza de Paris e da nobreza rural, uma apoiada pela população da cidade e outra apoiada pelo campesinato, que não colhiam vantagens nenhumas do estado de guerra permanente contra os interesses espanhóis e austríacos e

eram forçadas a pagá-lo. Esta hostilidade, personalizada contra a figura do Cardeal Mazarino, é definitivamente derrotada e, após 1652, a aristocracia vê-se definitivamente condenada à dependência do Rei.

A construção da nova arquitectura nacional é assim orientada de acordo com os interesses da classe burguesa ascendente. Não só do modo indirecto como em *Versailles* se pode ler a materialização física do fim do domínio feudal, mas de forma directa na progressiva modernização da vida urbana em França, e particularmente na cidade de Paris, na proliferação da promoção imobiliária e na edificação de todo um conjunto de infra-estruturas que correspondem precisamente ao enriquecimento tanto material como intelectual dessa burguesia.

É no entanto a mesma grandiosidade do aparelho de Estado da monarquia absoluta que eliminou o feudalismo que vai constituir o motivo da sua clivagem com a burguesia, que já nos meados do reinado de Louis XV estava, à imagem da obsoleta aristocracia feudal 50 anos antes, sobrecarregada de impostos e taxas.

A classe intelectual dos artistas permanece até à revolução em grande medida dependente do patronado real. A consolidação das academias como instituições centralizadoras do saber colectivo assegura o fiel cumprimento das necessidades ideológicas do regime, mas confere simultaneamente uma certa autonomia disciplinar inerente ao estatuto de Arte Liberal que se expressa, de forma progressivamente mais vincada, nas investigações laboratoriais de uma fatia significativa e reputada de artistas e arquitectos. Deste modo, ao longo das seis décadas do reinado de Louis XV, a imagem do poder infinito do Rei manifestada em *Versailles* vai sendo substituída pela imagem da capacidade infinita da burguesia em construir um mundo novo.

Quando o estaleiro de *Sainte-Geneviève* começa a erguer esse futuro baluarte da República, é nesse saber colectivo, e na incipiente autonomia da ideologia burguesa relativamente à da monarquia, que se ancora. O barroco de Estado francês, que manterá a sua tendência classicizante até ao fim da monarquia, será progressivamente mais depurado no exterior, e dicotomicamente acentuará o decorativismo *rocaille* no interior. É deste modo que a diversidade de *hôtels* parisienses, moradias de uma aristocracia urbana, cuja planta em torno de um pátio central é codificada por Boffrand, Mansart e Le Vau, vai, em função da sua limitada projecção para a rua, configurar uma paisagem urbana em que a continuidade do espaço público, de ruas de resto flanqueadas pelo prosaico prédio de apartamentos burguês, está em evidente conflito com a opulência da vida que essa nobreza dependente do Rei leva nos aposentos com janela para o *cour d'honneur* e jardim interior.

É legível então como a aristocracia, que outrora estrebuchara contra a progressiva perda de poder face ao Rei, vive agora satisfeita e confortável das subvenções reais, pagas com os impostos da economia urbana dominada por uma burguesia que deixa de ver nesta centralização do Estado uma vantagem política mas sim a decadência de uma classe dominante inútil e parasítica. Os arquitectos da Academia vão então, naturalmente, desenvolver uma crescente hostilidade face ao estilo *rocaille*, e é precisamente com esta base ideológica que se manifestam no desenvolvimento de um neo-classicismo austero, onde as formas duras, sobretudo da arquitectura grega, mas também de outras origens, cujo conhecimento se aprofunda com a lenta constituição da ciência

da arqueologia, são transferidas para a expressão de uma nova ordem universal que já nada deve à noção de infinito dos horizontes de Le Notre.

Em lado nenhum se entende melhor este conceito de nova ordem universal, que em Étienne-Louis Boullée.

Não se deve ler a obra heróica deste mais heróico dos arquitectos antes do despontar do século XX como produto de um génio original. Também não se pode cair na tentação de o caracterizar de forma mecanicista como uma translação simbólica directa mais ou menos esotérica da ideologia de uma burguesia progressivamente mais revolucionária, como Emil Kaufmann fez com Ledoux. Mas também não se pode por isso abdicar de aceitar que, da mesma forma que a fachada ocidental do Palácio da Justiça de Paris e como o *Palais Garnier* corporizam, como foi dito, a repressão e o decadentismo da última face do poder burguês no século XIX, também o Cenotáfio de Newton é a expressão revolucionária de um mundo que as forças mais optimistas e progressistas da burguesia pensavam que iam criar, um mundo onde todos os homens, em liberdade e igualdade, se comprazeriam colectivamente na prova do fruto do conhecimento, deixando para trás a memória do paraíso divino e criando um paraíso seu, que ofuscaria mesmo aquele de onde foram expulsos.

Cremos que é por esta mesma razão que Marx começa o seu "18 de Brumário de Louis Bonaparte" versando sobre a importância das ideologias, e da sua complexidade. Goethe disse, um dia, que "A Lei que se manifesta no fenómeno é elevada à Arte". Boullée manifesta de forma inequívoca e sublime a nova lei, a ideia de um novo mundo, no fenómeno que é a sua obra. Boullée não era um revolucionário. Não há registo que se tivesse apercebido sequer da revolução antes de esta acontecer. Era com certeza um homem culto, de origem burguesa, aluno de Boffrand, Legeay, e de Jaques-François Blondel, alguns dos arquitectos mais avançados do seu tempo.

Mas não era um revolucionário. O que torna a força das suas imagens e dos seus projectos tanto mais poderosas. A percepção desse mundo novo que o iluminismo anunciava aparece em Boullée de forma absolutamente disciplinar. Boullée é consciente da revolução, mas somente no campo da Arquitectura. O seu "*Architecture, Essai sur l'Art*" é a primeira manifestação de uma teoria racionalista e materialista na Arquitectura; encerra e supera definitivamente o conflito teórico inerente ao período da monarquia absoluta que constituiu a *Querelle des Anciens et des Modernes* na Arquitectura; constitui o primeiro exemplar de uma proposta global para a Arquitectura como organização da vida dos homens em sociedade, visionando como tarefa fundamental a higienização e salubrização das cidades para todas as classes e sua adequação às necessidades da vida e economia modernas; e é uma base para todas as teorias da Arquitectura do Movimento Moderno no século XX.

O poder da ideologia revolucionária burguesa não tem manifestação paralela na Arquitectura. O que não quer dizer que Boullée não estivesse integrado num todo colectivo que acumulou os conhecimentos e as tradições disciplinares que foram causa, corpo, e consequência desta revolução ideológica. Assim é necessário considerar, não só os seus contemporâneos cuja obra assume um cariz semelhante, dos quais Ledoux é indubitavelmente o mais estudado e o mais importante; mas sobretudo ler a História como fruto de uma continuidade cujo património é de origem múltipla e complexa. São manifestos os antecedentes do classicismo revolucionário de Boullée já na

Fachada Oriental do *Louvre* atribuída a Perrault. O *Panthéon* de Soufflot, os desenhos de Legeay, a *École de Chirurgie* de Gondouin, todos configuram a nova ideologia arquitectónica em que Boullée se insere, e a sua obra contribui simultaneamente na configuração da depuração típica do estilo Louis XVI e no corte claro com a tradição arquitectónica da monarquia absoluta.

A apropriação que a revolução faz desta ideologia revolucionária é, no mínimo, ambivalente. Boullée não era um jovem rebelde na Arquitectura como David o era na Pintura. Era um arquitecto instituído, membro da Academia, com escola feita. Os seus alunos eram consecutivamente premiados nas competições académicas com projectos com o mesmo cariz utópico e revolucionário dos desenhos mais avançados do mestre. Este é talvez o facto mais inusitado que demonstra a autonomia que a Academia ganhou face à ideologia do regime. Com a extinção das Academias após a revolução, é de presumir que o estatuto de Boullée se tenha de certa forma mantido, já que Jaques-Louis David, esse sim fervorosamente revolucionário, jacobino, deputado da Convenção, membro do Comité de Instrução Pública, e para todos os efeitos ministro da propaganda durante o governo de Robespierre, ao propor à Convenção uma comissão para atribuição de novos prémios conferidos às artes para substituição dos conferidos pelas extintas academias, propõe David Leroy, Rondelet e Boullée (embora Boullée seja suplente), excepções com honras académicas numa comissão constituída essencialmente por elementos muito mais novos, com pouca ou nenhuma obra, e ligados à geração de David. Isto deixa intuir um assentimento do aparelho ideológico do regime revolucionário à orientação estética destes arquitectos neo-clássicos, que se confirmará com a nomeação do júri de 94 e dos membros do Instituto que é criado em 95.

O neo-classicismo severo de Boullée vai ter seguimento claro, não só em França através de vários dos seus alunos, como também de forma marcada na Alemanha. Um conjunto significativo de grandes obras públicas pós-revolucionárias é herdeiro dos seus desenhos. Mas é notória uma tendência geral do novo aparelho ideológico em tornar, não só a Arquitectura, como as outras artes liberais, num veículo o mais eficaz possível de transmissão da imagem do novo poder para as massas, onde o recurso à alegoria, ao enfeito, e às tradições decorativas e compositivas do barroco Louis XIV, se aliam aos novos motivos de origem arqueológica em conjuntos neo-barrocos de cariz eminentemente ecléctico.

É particularmente interessante como o novo poder faz uso dos signos convencionados para manifestar a sua vitória. O estilo de Estado de Napoleão I é paradigmático enquanto glorificação táctica do poder de novo fortemente centralizado. A obra de David, no período antes e durante a revolução, e ao serviço da corte napoleónica, dificilmente parece do mesmo autor. Mas a dualidade que persiste entre a arquitectura populista revolucionária e o rigor clássico de Boullée é patente nos projectos para os dois Arcos do Triunfo de Napoleão, radicalmente diferentes na sua orientação estética e separados por apenas um ano.

O rápido escorregar do ecletismo populista revolucionário no sentido de um decadentismo institucional burguês torna-se absolutamente evidente, precisamente com Napoleão III. Não apenas pela sobreposição de decorativismos, mas pela desarticulação das composições e pela autonomia de

cada motivo arquitectónico, de cada peça singular, sobre o conjunto. A grande composição clássica, no sentido Albertiano do termo, a adequação de cada parte ao todo, que constitui a assinatura de Boullée e a marca da sua escola, e que partilha com o barroco nacional francês da monarquia absoluta, está ausente do ecletismo francês do aparelho ideológico da grande burguesia.

Não podemos, no entanto, deixar de registar que, não só a sua teoria e sua plástica deixou herdeiros, particularmente na influência crucial que exerceu sobre Durand e muitos outros alunos seus, mas que a Paris de Haussmann reproduz muitas das suas aspirações, se bem que não com o mesmo heroísmo, e sem o carácter revolucionário, mas da forma que a História sempre dá razão aos seus profetas. Materializa a tal nova ordem universal, mas já não a que as forças mais optimistas e progressistas da burguesia pensavam que iam criar na segunda metade do século XVIII, mas a que a real burguesia, nas suas duas faces progressista e reaccionária, realmente podia criar, confirmando que, atrás das grandes ideias, vêm sempre os grandes interesses.

A obra e o legado de Boullée confirmam-nos, no entanto, uma outra coisa: que à frente dos grandes interesses, estão sempre as grandes ideias.



Fig.1 – busto de Louis XIV por Bernini

"Assim o naturalismo não é o mesmo que a imitação. Mais tarde fez uma observação sobre a escultura, que não me deixou inteiramente convencido. "Um escultor," disse ele, "faz uma figura com uma mão levantada, e a outra sobre o peito. Com a prática compreende-se que a mão que está no ar deve ser feita maior e mais larga que a outra porque o ar que a rodeia altera e consome parte da sua forma ou antes da sua substância." Quanto a mim, acho que o objecto sofre esta mesma diminuição na própria Natureza, pelo que não será necessário colocar na imitação aquilo que na Natureza não está presente. Na altura não disse nada, mas desde então lembrei-me que os antigos tinham o cuidado de fazer as colunas nos ângulos dos seus templos um dezasseizavo maiores que as outras, porque, como diz Vitrúvio, elas estão rodeadas por uma maior quantidade de ar que consome parte do seu tamanho e sem o aumento iriam parecer mais estreitas do que as outras, o que de facto não são."[2]

Fréart de Chantelou, intelectual, estudioso amador das artes, principal patrono em França de Nicolas Poussin, membro destacado da corte de Louis XIV, e mordomo do Rei em *Saint-Germain en Laye*, ao ser liberto das suas funções, no 1º de Junho de 1665, e apontado emissário especial encarregado de acompanhar e entreter o Cavaleiro Bernini na sua deslocação a Paris para projectar uma nova fachada para a ala oriental do *Louvre*, não deixou de aproveitar a oportunidade de comparar os seus conhecimentos e impressões sobre as artes com os do grande mestre romano, e naturalmente de registar todo o período num diário cuja cópia foi oferecida ao seu irmão, Roland Fréart de Chambray, igualmente membro destacado da Corte e amador das artes, residente em Roma de 1630 a 1635, amigo de Poussin em Paris e impulsionador do breve período em 1639-40 em que este foi pintor do Rei, tradutor de Palladio, Euclides e Leonardo, e escritor, em 1650, de "*Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne*", e em 1662, de "*Idée de la Perfection de la Peinture*".

Assim nos deixou Fréart de Chantelou um dos episódios mais interessantes e sintomáticos da alvorada do barroco nacional francês. Os irmãos Fréart eram desde a juventude parte dessa aristocracia culta urbana, nacionalista e anti-feudal, que constituía a base do aparelho ideológico da monarquia centralizadora. Firmes opositores dos excessos da arquitectura italiana de Borromini e Guarini, não viam no governo de Mazarino, primeiro-ministro de França desde a morte de Richelieu em Dezembro de 1642, posição confirmada cinco meses depois após a morte de Louis XIII, a satisfação das necessidades do reino. Evidentemente que Mazarino continuou a política

---

[2] Trad. Do Aut. – "So naturalism is not the same as imitation. Later he made an observation on the subject of sculpture, which did not convince me so entirely. "A sculptor," he said, "makes a figure with one hand raised, the other placed on the breast. Practice makes one realize that the hand in the air must be made larger and broader than the other because the air surrounding the first changes and consumes something of its form or rather of its quantity." As for me, I believe that in nature itself the object undergoes a certain diminution, so that it is not necessary to put into the imitation what is not in nature. I said nothing at the time, but since then I have remembered that the ancients were careful to make the columns at the angles of their temples larger by a sixteenth than the others, for, as Vitruvius says, they are surrounded by a greater quantity of air that consumes something of their size and without it would appear slenderer than those next to them, which in fact they are not."

Paul Fréart de Chantelou, entrada de 6 de Junho em "Diary of the Cavalier Bernini's visit to France", em Charles Harrison, Paul Wood, e Jason Gaiger, "Art in Theory – 1648-1815", Blackwell Publishing, UK, 2000, pag.152-153

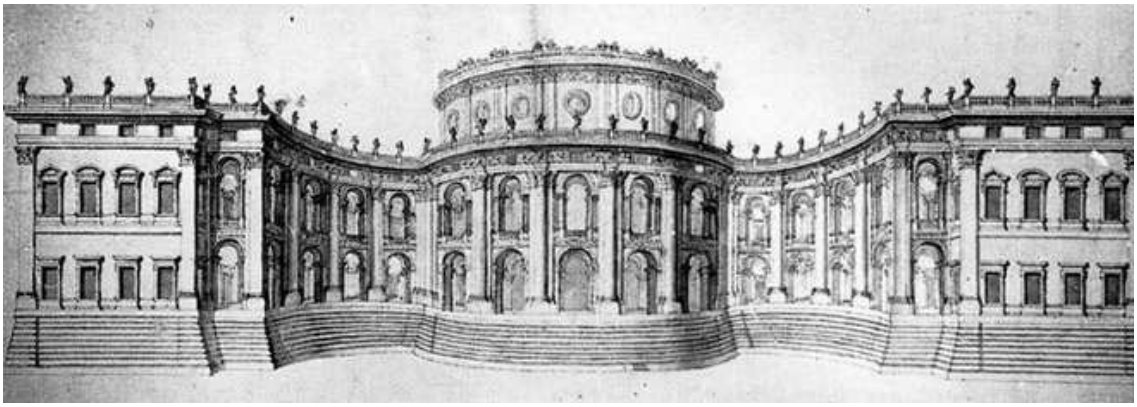


Fig.2 – fachada oriental do Louvre de Bernini – 1º projecto

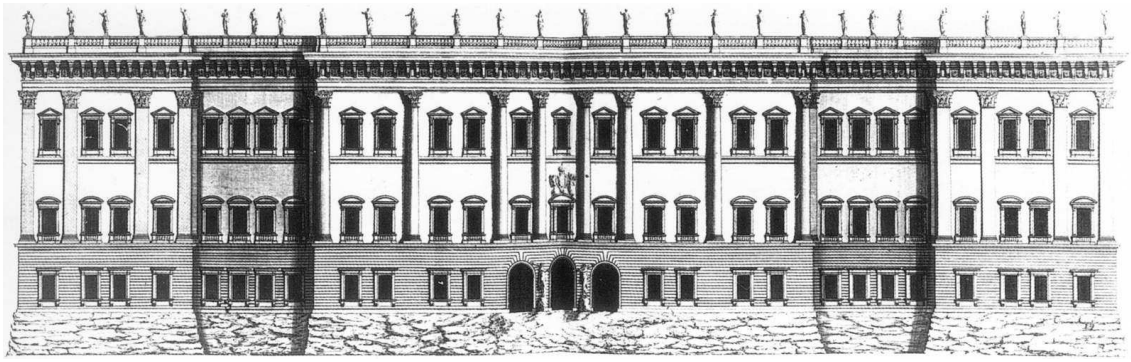


Fig.3 – fachada oriental do Louvre de Bernini – 2º projecto

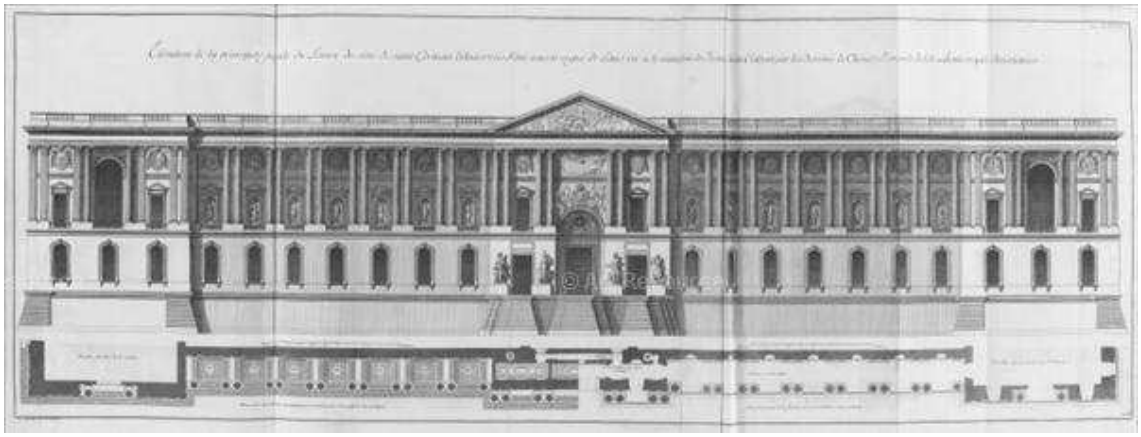


Fig.4 – fachada oriental do Louvre – desenho de Perrault

centralizadora de Louis XIII e Richelieu durante toda a regência de Ana de Áustria. Mas a sua política cultural e ideológica era demasiado dependente de Roma e focada na contratação de artistas italianos, em prejuízo do engrandecimento do aparelho artístico-cultural parisiense, facto que o governo do seu sucessor, Colbert, corrigiu satisfatoriamente. A opinião dos irmãos Fréart não será independente da sua perda de estatuto na Corte após a morte de Louis XIII com o afastamento do seu primo, Sublet de Noyers, da posição de Superintendente das Construções do reino, e das convulsões que deram origem às *Frondes* cinco anos depois, durante as quais morreu 20% da população de Paris resultado do cerco à cidade pelo exército real e de uma subsequente epidemia de tifo. Mas a sua posição estava mais que restabelecida quando, 22 anos depois, Louis XIV e Colbert nomearam Fréart de Chantelou acompanhante de Bernini, muito provavelmente com a participação interessada dos irmãos Perrault, cujo mais velho, Charles, intelectual e escritor, era na altura Superintendente das Construções e efectivamente ministro da propaganda, e o mais novo, Claude, estudioso da Arquitectura, tinha completado a sua tradução crítica de Vitrúvio dois anos antes e viria a reclamar para a posteridade, no final desse ano de 65, a autoria do projecto da Colunata oriental do *Louvre*.

Apesar da conhecida hostilidade entre Bernini e Borromini, o primeiro continuava a ser, para todos os efeitos, um arquitecto italiano com encomenda real em Paris. Os arquitectos franceses, que se organizariam com a constituição da Academia Real de Arquitectura 6 anos depois em 71, valorizavam crescentemente a capacidade de constituição de um corpo de profissionais e de conhecimentos em França que rivalizasse com os de Itália. Em particular, Colbert estava definitivamente interessado em amealhar apoios para o seu ascendente governo, fundindo os seus interesses pessoais com os do estado francês, na sua campanha contra Fouquet, Controlador Geral das Finanças antes dele e segundo candidato à posição de novo chefe de governo, que naquele momento, personificou todos os males da Aristocracia do à altura *Ancien Régime* ao ser acusado de roubar metade dos rendimentos dos impostos à coroa, acusação de que se armavam também os opositores de Mazarino. Assim Louis XIV e Colbert arrancaram o governo de França aos pecados do passado, e Colbert passou a chefiar em 61 um Conselho Real de Finanças, que em Dezembro desse ano de 65, será dissolvido ao assumir Colbert pessoalmente o título de Controlador Geral das Finanças, precisamente no mesmo momento em que os interesses dos arquitectos franceses triunfam sobre Bernini com a rejeição do seu projecto e elaboração do novo desenho pela comissão de Charles Le Brun, Louis Le Vau e Claude Perrault.

A troca de impressões entre Fréart de Chantelou e Bernini torna patente a ambiguidade e contradição ideológica em França neste momento pivotante da história quer do estado francês quer da arquitectura francesa. É exemplar a reacção de desconfiança do intelectual aristocrata francês à explicitação por Bernini dos truques visuais, de tradição antiga, que fundamentam a prática do mais importante artista do barroco romano, como é paradigmático o facto de não compreendermos muito bem se, ao lembrar Vitrúvio, descansa o seu antagonismo como que por magia simplesmente pela imponente força dessa referência quase religiosa, ou se, pelo contrário, estende a dúvida ao tratado do antigo, na perspectiva de que, se Bernini peca por excesso de artimanhas formais, talvez também as suas referências clássicas, que os meios cultos e

intelectuais das literaturas, artes e ciências de Paris partilham, possam também não ser perfeitas.

Não é muito importante saber qual das duas interpretações é a correcta. Efectivamente, é o estado de dúvida que paira nas forças ideológicas que se estão a constituir nesse momento como a nova ordem não só nacional como europeia, senão mundial, com a ascensão vertiginosa dos grandes impérios coloniais Espanhol, Francês, Inglês, Holandês e Português, e das poderosas burguesias comerciais e financeiras que os alimentam e se alimentam deles. E é esse estado de dúvida que se vai confirmar 18 anos depois, quando Claude Perrault publica o seu "*Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens*", formalizando os fundamentos daquilo que já tinha sido lançado com a sua tradução de Vitrúvio e que constituiu a famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*.

Este estado de dúvida, no entanto, deixa já antever a sua justificação e resolução. É que, no final desse ano de 1665, pode-se verificar como a subida ao poder de Colbert, o apoio que lhe é dado pela classe intelectual burguesa ou proto-burguesa, o seu apoio a essa mesma classe e à construção de um aparelho ideológico nacional francês, e a construção dessa grande imagem do novo regime na cidade de Paris que é a fachada oriental do *Louvre*, se manifestam de forma mais ou menos perceptível num mesmo único fenómeno – o afastamento de Bernini e a recusa do modelo romano.

As origens do estilo francês

O interesse crescente dos arquitectos franceses pela arquitectura francesa surge de forma paralela à importação dos modelos do renascimento florentino e está já mais que patente na compilação que Jacques Androuet du Cerceau, pai, publica a partir de 1579. Nela enumera "*Les Plus Excellents Bastiments de France*", que contam 30 *châteaus* da monarquia e aristocracia francesas, e nenhuma igreja.

A obra de Philibert Delorme, amplamente ilustrada por Androuet du Cerceau nos seus dois volumes, permite-nos verificar uma simultânea reverência pelos exemplos clássicos e seus intérpretes italianos e um interesse por um mecanismo inventivo de composição de uma interpretação tipicamente francesa. É efectivamente nos palácios, quer urbanos quer de campo, que registamos mais claramente a tendência progressivamente nacional do renascimento francês, e são estes mesmos palácios que vão servir de laboratório e referência daquilo que virá a tornar-se o barroco de estado da monarquia absoluta.

Fréart de Chambray viria a comentar no seu "*Parallèle*" que Delorme tinha olhado para as mais belas coisas de Roma como se com olhos góticos, num julgamento que permite adivinhar o futuro desenvolvimento da arquitectura nacional francesa e os pontos de clivagem entre esta e a abordagem francesa da tradição renascentista florentina. É um facto que o primeiro renascimento francês usava dos mecanismos decorativos e compositivos da arquitectura codificada por Vignola e Palladio em 1562 e 1570, respectivamente, sem compreender a noção albertiana de composição global da forma, segundo o critério de *concinnitas*, de base aristotélica. Citando Alberti, "ao fazer juízos sobre a beleza, não se segue o mero gosto, mas o trabalho de uma faculdade

de raciocinar que é inerente à mente. (…) Porque no coração da forma e figura de um edifício reside uma qualquer excelência e perfeição natural que excita a mente e é por ela imediatamente reconhecida. (…) qualquer corpo é inteiramente composto de partes que são fixas e individuais; se estas são retiradas, aumentadas, reduzidas, ou alteradas para um lugar inapropriado, a própria composição que dá ao corpo a sua elegante aparência estará destruída. (…) os três componentes principais de toda a teoria em que estamos a inquirir são o número (*numerus*), aquilo a que podíamos chamar delimitação (*finitio*), e posição (*colocatio*). Mas nascendo da composição e ligação destes está uma maior qualidade na qual a beleza brilha em toda a sua glória: o nosso termo para ela é *concinnitas*; que dizemos ser provida de toda a graça e esplendor. É a tarefa e objectivo da *concinnitas* compor partes que são bem separadas umas das outras pela sua natureza, de acordo com uma qualquer regra precisa, de maneira a que correspondam mutuamente em aparência. (…) Nem na totalidade do corpo nem nas suas partes a *concinnitas* floresce tanto como na própria Natureza; por isso eu poderia chamar-lhe a esposa da alma e da razão. (…) ela percorre toda a vida e governo do Homem, ela molda toda a Natureza. Tudo o que a Natureza produz é regulado pela lei da *concinnitas*, e a sua principal preocupação é que o que quer que produza seja absolutamente perfeito. Sem *concinnitas* isto dificilmente poderia ser atingido, pois a simpatia crítica das partes estaria perdida. (…) A beleza é uma forma de simpatia e consonância das partes dentro de um corpo, de acordo com o número, a delimitação, e a posição, como ordenadas pela *concinnitas*, a absoluta e fundamental regra da Natureza. Este é o objecto fundamental da arte de construir, e a fonte da sua dignidade, atractividade, autoridade, e valor."[3]

Assim, é este critério de *concinnitas*, que pode ser traduzido de uma forma geral por "adequação", "conveniência", mas talvez a tradução mais completa seja "coerência", que rege a criação das formas, no entender de Alberti, de acordo com as leis da Natureza compreendida pelo intelecto, que a usa como regulador para uma colocação adequada de um número correcto de partes delimitadas tendo em conta o corpo total, num sistema pitagórico de harmonia musical tão perfeito que nada possa ser alterado sem prejuízo da totalidade da obra, seja ela um edifício ou toda uma cidade.

Deste modo, este critério de *concinnitas*, existente na Natureza, é transferido para a Arquitectura como regulador da Beleza. A proximidade à *mimesis* aristotélica é clara. De facto, quando Aristóteles coloca que a tragédia imita a acção, e que os mecanismos pelos quais o faz são os da possibilidade

---

[3] Trad. Do Aut. – "When you make judgements on beauty, you do not follow mere fancy, but the workings of a reasoning faculty that is inborn in the mind. (…) For within the form and figure of a building there resides some natural excellence and perfection that excites the mind and is immediately recognized by it. (…) For every body consists entirely of parts that are fixed and individual; if these are removed, enlarged, reduced, or transferred to somewhere inappropriate, the very composition will be spoiled that gives the body its seemly appearance. (…) the three principal components of that whole theory into which we inquire are number, what we might call outline, and position. But arising from the composition and connection of these three is a further quality in which beauty shines full face: our term for this is *concinnitas*; which we say is nourished with every grace and splendour. It is the task of *concinnitas* to compose parts that are quite separate from each other by their nature, according to some precise rule, so that they correspond to one another in appearance. (…) Neither in the whole body nor in its parts does *concinnitas* flourish as much as it does in Nature herself; thus I might call it the spouse of the soul and of reason. (…) it runs through man's entire life and government, it molds the whole of Nature. Everything that Nature produces is regulated by the law of *concinnitas*, and her chief concern is that whatever she produces should be absolutely perfect. Without *concinnitas* this could hardly be achieved, for the critical sympathy of the parts would be lost. (…) Beauty is a form of sympathy and consonance of the parts within a body, according to definite number, outline, and position, as dictated by *concinnitas*, the absolute and fundamental rule of Nature. This is the main object of the art of building, and the source of her dignity, charm, authority, and worth."

Leon Batista Alberti, "On the Art of Building in Ten Books", tradução para inglês de Joseph Rykwert, Neil Leach, e Robert Tavernor, The MIT Press, Cambridge e Londres, 1988, pag.302 e 303

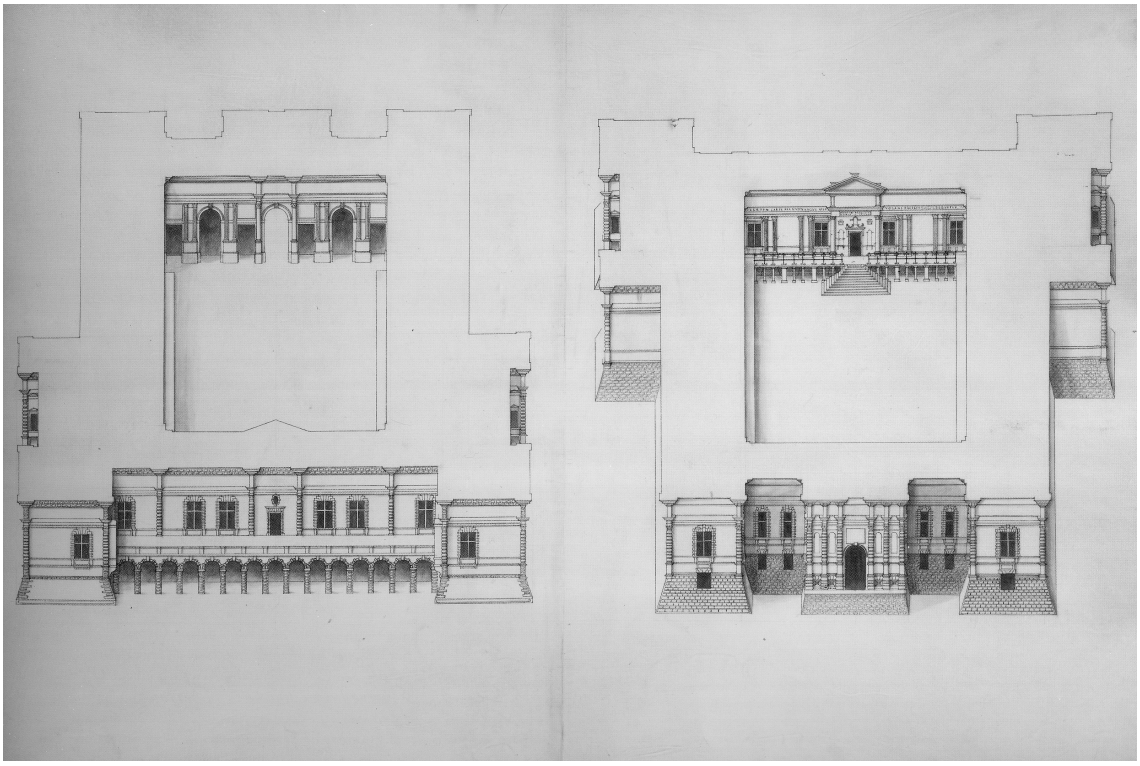


Fig.5 – Château de Saint-Maur de Delorme – desenho de Jacques Androuet du Cerceau pai

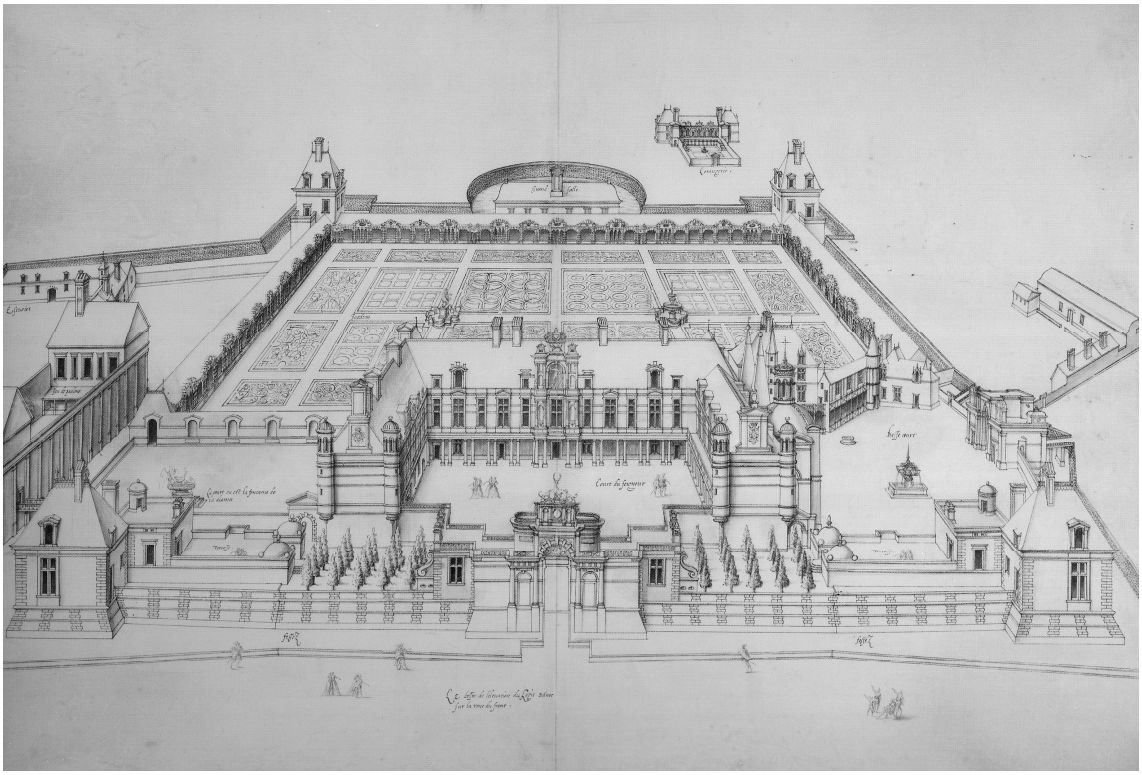


Fig.6 – Château d'Anet de Delorme – desenho de Jacques Androuet du Cerceau pai

(a Poesia conta o que podia acontecer, de acordo com a verosimilhança – que Della Volpe liga a um critério de verdade), está na verdade a dizer, como clarifica Alberti, que o discurso poético aplica, em realidades possíveis, linguagens lógicas retiradas da realidade existente.

Estas linguagens lógicas são, em Alberti, a *concinnitas*. Confrontado com uma arte que não imita directamente qualquer acção, Alberti é forçado a levar a tese aristotélica mais longe, naquilo que é um grande avanço sobre o antecessor clássico, constituindo não só a fundação da Teoria da Arquitectura ocidental como também uma importante contribuição para a disciplina da Estética.

Ou seja, em Alberti, a Arquitectura é conhecimento/representação do Mundo na medida em que demonstra, na obra de Arte concreta, as linguagens pelas quais o próprio Mundo se organiza. Isto é o que confere à Arte Beleza. Assim, a *pulchritudo* de Alberti nada tem a ver com a *venustas* vitruviana. A *venustas* vitruviana está na linha das considerações que Alberti faz aos ornamentos, desvalorizando-os, a *pulchritudo* é modo elevado de conhecimento.

É precisamente nesta fronteira entre o conceito vitruviano de *venustas* e a *concinnitas* de Alberti que se situa a arquitectura do renascimento francês de Delorme, de facto herdada das interpretações ainda medievais do gosto clássico manifestas nas sucessivas adições e sobreposições de alas de quartos, pendentes acentuadas, janelas, locarnas, chaminés e escadas em caracol dos *châteaus* do Loire como *Chenonceau* e *Chambord*, e do palácio real em *Fontainebleau*.

É no entanto injusta a afirmação de Fréart de Chambray. A acusação que pode ser feita a Delorme, é precisamente a de pela primeira vez na história da arquitectura francesa se aproximar deste conceito de desenho total de acordo com uma estrutura linguística global e de o materializar de acordo com um gosto que, não sendo ainda nacional à data, visto ainda não haver propriamente uma ideia de nação, já era sem dúvida francês. Isto torna-se patente em *Saint-Maur*, iniciado em 1541, que inaugura a disposição definindo um futuramente codificado *cour d'honneur*, aqui rebaixado à cota do jardim posterior, configurando uma dinâmica de percursos, escadas, e sequências espaciais no seio de uma forma estática que é o quadrado, o que vai constituir uma das particularidades muito próprias do barroco francês.

Mais uma vez graças a Androuet du Cerceau temos a percepção da importância da nova noção espacial e formal francesa de Delorme, em *Anet* e nas *Tuileries*, e de Lescot no novo *Louvre*. No *château d'Anet*, iniciado em 1547, Delorme manifesta a maturidade do novo desenho, onde o *cour d'honneur* já se define não pela implantação do palácio num quadrado mas pela marcação da sua entrada com um *ensemble* monumental de formas que, sendo sobrepostas, configuram sem dúvida um todo global, de resto amplamente descrito por Domingos Tavares, em que se compatibilizam a projecção glorificada para o exterior e a reserva dos corpos dispostos em U, evitando as aberturas para fora da propriedade, e resolvendo as duas empenas resultantes, trabalhadas em linhas horizontais sobre os torreões claramente fora de escala que flanqueiam cada uma delas, parecendo ampliá-las, e encimadas por motivos arquitectónicos de desenho clássico que as verticalizam e lhes dão um semblante piramidal e, estando à face das empenas, anulam a percepção da pendente das coberturas pelo lado da frente.

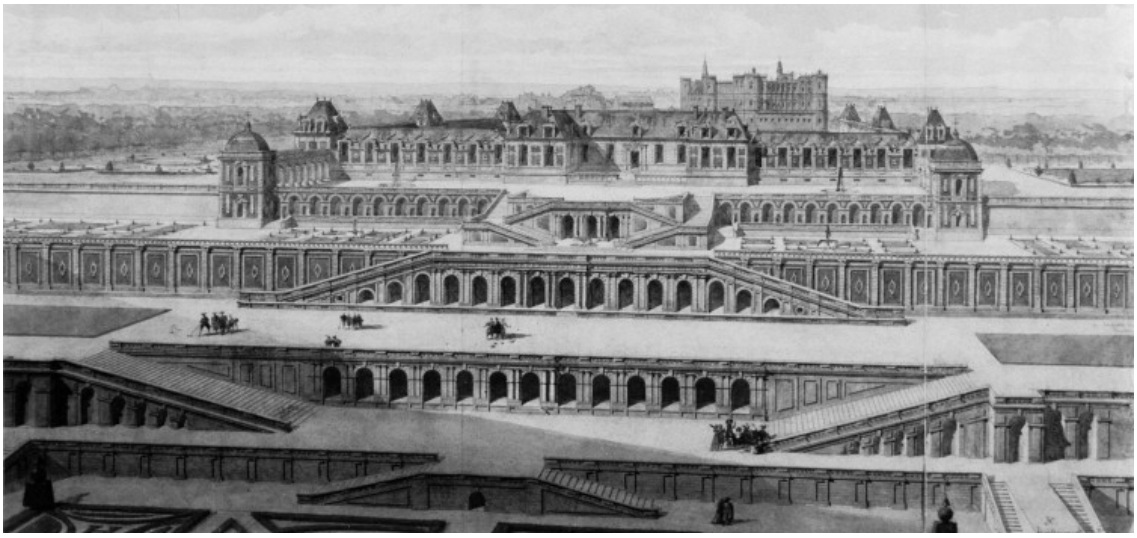


Fig.7 – Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye de Delorme – secção do desenho de Auguste-Alexandre Guillaumot, incluindo as alterações de Baptiste Androuet du Cerceau, os terraços de Le Notre, e o Château Vieux ao fundo

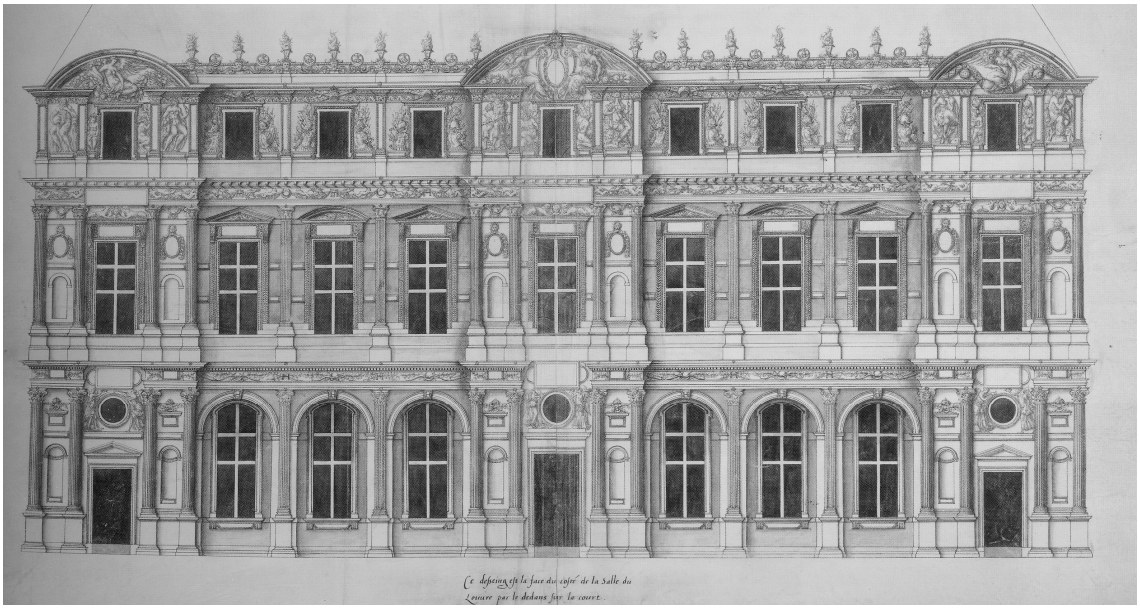
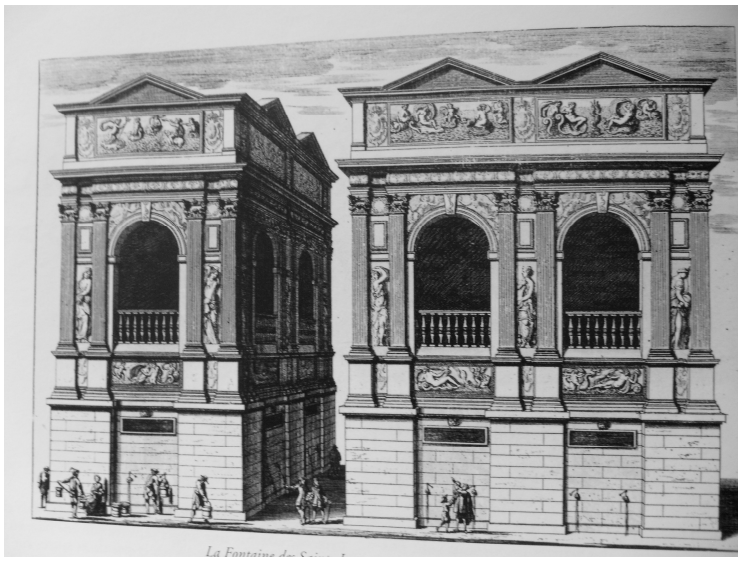


Fig.8 – Château du Louvre de Lescot – desenho de Jacques Androuet du Cerceau pai





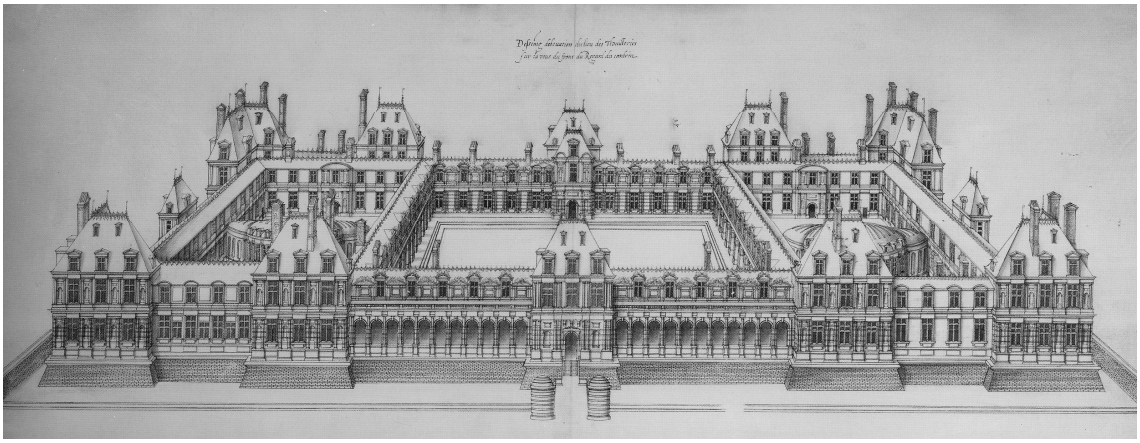
Figs.9 e 10 – Fontaine des Innocents de Lescot – actualmente e em cerca de 1670, numa gravura de Perele

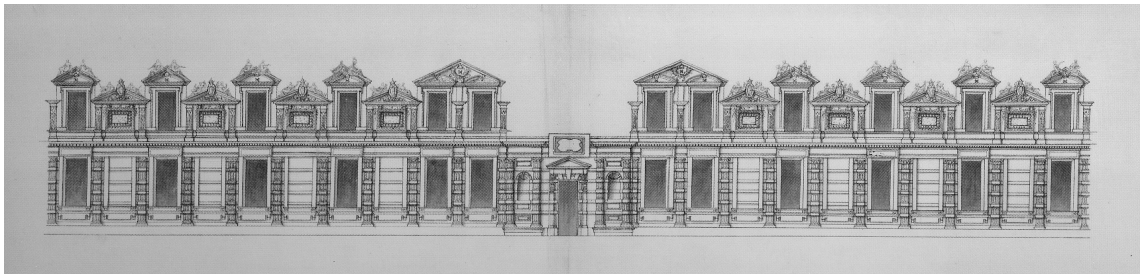
A associação destas empenas a dois pequenos pátios arborizados abertos sobre o fosso e acessíveis pelo interior, acentuam o avanço do conjunto do arco da entrada e a marcação do eixo monumental que tanta importância virá a ter um século depois. Esta abordagem à grande propriedade rural, que deixa para trás o paradigma feudal e afirma uma nova ideia de poder, é particularmente legível no conjunto de *Saint-Germain-en-Laye*, onde Delorme desenha em 1559 um novo *château* clássico perto do antigo *château* medievo-renascentista, sobre a falésia e a imponente vista sobre o Sena e o horizonte dos *faubourgs* ocidentais de Paris, que será continuado e concluído por Baptiste Androuet du Cerceau, filho do primeiro Jacques e irmão do segundo.

Mas é nas *Tuileries* de Delorme e no *Louvre* de Pierre Lescot, ambos no seio de Paris, que vamos encontrar os fundamentos da nova simbologia urbana que definirá a evolução da arquitectura burguesa nos duzentos anos seguintes. Já em 1546 Francisco I tinha, um ano antes da sua morte, atribuído a Lescot a responsabilidade de iniciar a transformação do velho castelo do *Louvre* num palácio de desenho clássico à medida dos tempos modernos. O seu segundo projecto, de 1549, vai dar corpo à metade Sul da nova ala ocidental que será modelo a seguir, não só nas sucessivas ampliações do Palácio do *Louvre*, mas em todo o desenvolvimento do barroco francês. Regista-se a predilecção pela ordem coríntia, definida por colunas muito destacadas de forma individualizada da fachada e aos pares na marcação vertical do centro e dos limites da composição, muito à imagem do desenho de Delorme para a porta do corpo central de *Anet* depois reconstruída na Escola de Belas Artes em Paris, mas aqui encimadas por frontões em arco redondo que ajudam a distinguir estas três secções do resto da fachada, que tem toda três pisos enquanto que em *Anet* tinha apenas dois.

Androuet du Cerceau deixa-nos também o desenho do pavilhão de ângulo, de planta quadrada, que remata a Sul a nova ala com um quarto piso e um desenho francamente mais austero e pesado, que melhor se adequa ao papel de canto do futuro *cour carré* e de base de lançamento da *Grande Galerie* que Jacques Androuet du Cerceau filho irá desenhar em 1607 unindo este novo luxuoso palácio real ao igualmente novo *château* das Tulherias. Neste pavilhão lê-se o mesmo cuidado e rigor do desenho clássico que se constata na célebre *Fontaine des Innocents* que Lescot desenhou em 49, fruto da mesma colaboração com o escultor Jean Goujon, para a esquina da *Rue Saint-Denis* com a *Rue aux Fers*, que foi depois redesenhada e transladada para a *Place du Marché des Innocents* e depois para a actual *Place Joachim-du-Bellay*, onde está implantada sobre um plinto neo-barroco de Gabriel Davioud.

O projecto de Delorme para as *Tuileries* de Catarina de Médicis constitui o mais grandioso exemplo arquitectónico das aspirações da monarquia no período. A morte de Henrique II em 1559 deixara a sua mulher na regência de um reino prestes a desfazer-se no longo período das oito guerras religiosas que iria colocar, ora os católicos contra os protestantes *huguenots*, ora as famílias feudais das casa de Guise contra os Montmorency, ora os interesses de um proto-estado francês contra os de um colossal império Habsburgo, e que iria assolar a França entre 1562 e 1598, culminando com o fim da casa dos Valois e a formação de uma nova dinastia Bourbon que vai marcar o início da nova era de centralização do poder no Rei e de desmantelamento do sistema feudal.





Figs.11, 12 – Château des Tuileries de Delorme – perspectiva do conjunto e alçado para o pátio – desenhos de Jacques Androuet du Cerceau pai

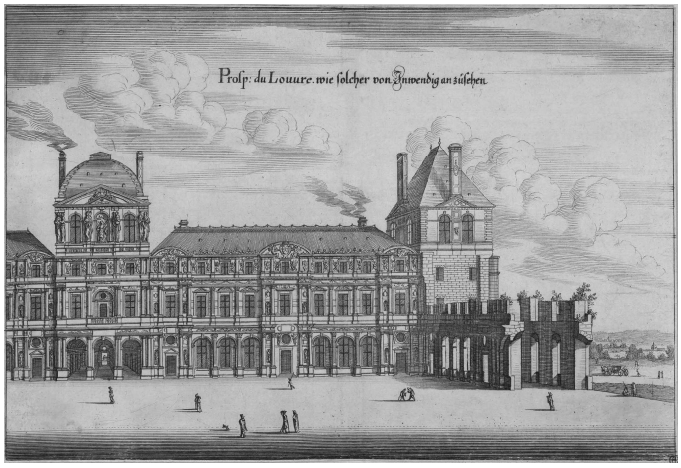


Fig.13 – Expansão do Louvre de Lemercier – desenho de Israel Silvestre de 1642, mostrando o Pavilhão do Relógio e o arranque das obras do Cour Carré



Fig.14 – Grande Galerie de Jacques Androuet du Cerceau filho

Catarina de Médicis encerra a primeira guerra religiosa, em 1563, com a pretensão de que a paz entre as facções poderia ser atingida segundo os princípios da tolerância. De facto, o equilíbrio de forças entre a casa dos Guise, apoiados pelas potências católicas dominadas pela Espanha dos Habsburgos, e os protestantes encabeçados por Louis de Bourbon-Condé, apoiados pela Inglaterra de Elizabete e pelos estados protestantes alemães, dá origem a uma pacificação aparente que dura até 1567, de acordo com o Édito de Ambroise, que confere aos protestantes liberdade de culto limitada a determinados locais.

O papel de moderador que a casa real e Catarina de Médicis assumiram neste primeiro de oito conflitos armados permitem à monarquia a manutenção do seu reconhecimento por todas as partes envolvidas e facilitam a sua assunção da imagem de pacificadores que vão manter durante uma boa parte do período. É neste contexto que, em 1564, Catarina de Médicis e o seu filho, o jovem rei Carlos IX, iniciam uma viajem pelo reino, recolhendo manifestações de lealdade e vassalagem e assim fortificando a posição política real.

Assim se compreende como em Janeiro deste ano de 1564 é encomendado a Delorme o projecto de um novo grandioso palácio real para as *Tuileries*, imediatamente fora das muralhas de Paris, e como este palácio não é concluído em função dos desenvolvimentos de uma guerra permanente que irá durar até ao final do século. Deste modo Delorme desenha um vasto complexo em torno de um grande eixo que, do *Louvre*, atravessa o grande pátio central deste novo palácio e continua num jardim murado que virá a constituir o arranque do símbolo maior da urbanidade dessa nova capital europeia.

A sequência de torreões conectados por galerias porticadas de colunas e pilastras na nova ordem francesa de invenção de Delorme, que marcava as juntas dos tambores do fuste com golas ricamente decoradas, e onde a proporção clássica está claramente deformada, define um novo paradigma formal e decorativo que se pode ler como a charneira de um novo estilo. A inventividade de Delorme manifesta-se na repetição de um ritmo de linhas horizontais que fazem seguir nos planos de parede as golas da ordem francesa, e no intercolúnio alternar entre conjuntos verticais de dois grandes vãos rematados pela sobreposição de um frontão redondo interrompido no interior de um triangular, e entre planos de parede encimados por conjuntos onde um frontão triangular interrompido por um escudo decorativo assenta sobre duas pilastras que, por sua vez, parecem ser conjuntos de duas pilastras cada uma numa perspectiva forçada que alarga de baixo para cima. Esta sequência decorativa culmina num maciço central de dois pisos e cobertura muito marcada, no encosto ao qual dois conjuntos de vãos sobrepostos se repetem desenhando um frontão triangular duplo que assimila dois dos frontões em secção de arco redondo e que contribuem para uma composição global de cariz piramidal, que marca incisivamente o grande eixo.

Este grande conjunto só ganha corpo no início do século XVII, com a construção da *Petite Galerie*, pelo homónimo filho de Jacques Androuet du Cerceau, que aumenta as *Tuileries* até ao seu extremo Sul no actual *Pavillon de Flore* do *Louvre*, e a *Grande Galerie* que o liga ao *Pavillon d'Angle* do *Louvre* de Lescot, iniciando em 1607, com o primeiro Rei Bourbon Henrique IV, a materialização do *Grande Dessein* que impõe também nos anos 20 desse século a ampliação do *Louvre* com o *Pavillon de l'Horloge* e a duplicação do pavilhão de Lescot por Lemercier e que, mais que aspiração urbana, era a expressão de um grande plano político.

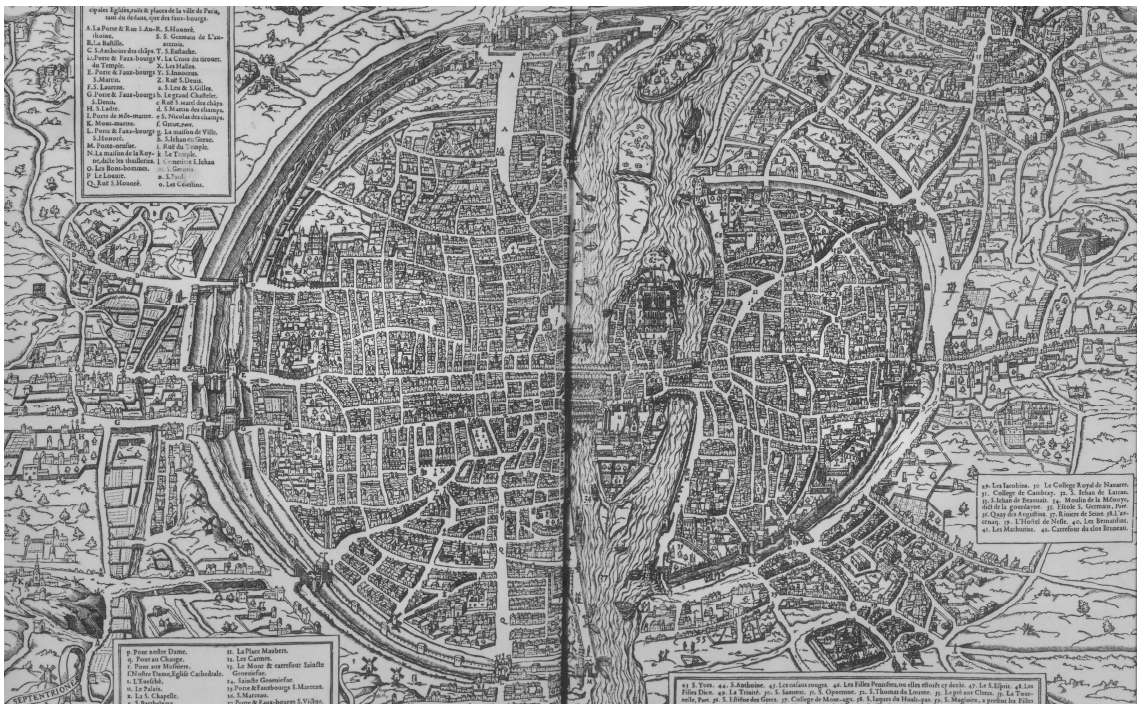
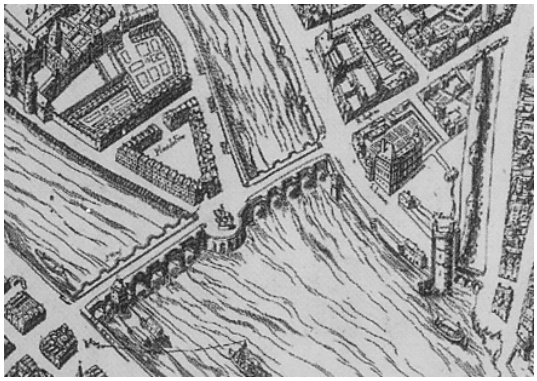


Fig.15 – Plano de Belleforest – secção



Fig.16 – Plano de Vassalieu – secção





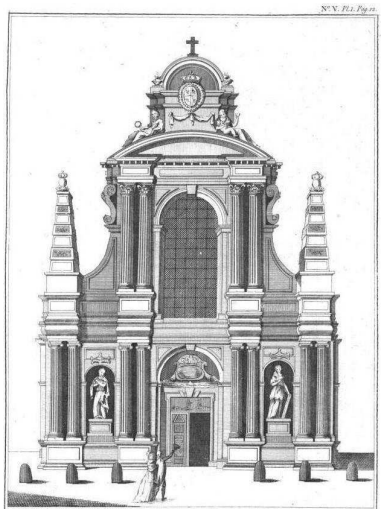
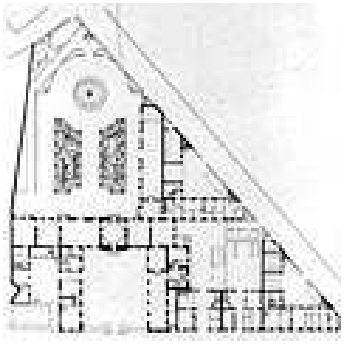
Figs.17 e 18 – Place Dauphine no Plano de Quesnel, e Place des Vosges

Entra a burguesia

Quando Pierre Le Muet publica em 1623 o seu "*Manière de Bien Bastir pour Toutes Sortes des Personnes*", não está, no entanto, particularmente preocupado com a manifestação do poder ascendente da monarquia. O próprio título indica já que a escala da profissão do arquitecto não se limita neste momento à satisfação das pretensões do cada vez mais absoluto poder, mas se estende à edificação urbana corrente naquilo que é, cada vez mais, uma cidade burguesa.

Pierre Le Muet não faz grande teoria, como aliás Androuet du Cerceau também não. Aquilo que faz é essencialmente uma codificação dos princípios construtivos e compositivos tanto dos palácios do poder como das prosaicas casas que vão acompanhando o crescimento de Paris e de outras cidades francesas de acordo com uma ideia de unidade urbana que constitui a primeira manifestação da primeira especulação fundiária e imobiliária. A monarquia não era alheia a este movimento, de tal forma que dois empreendimentos reais constituíram o modelo para a construção urbana deste período – A *Place Royale*, actual *Place des Vosges*, de 1605, e a *Place Dauphine*, de 1607. Se a primeira constitui a afirmação quase violenta dos princípios do classicismo francês à escala da urbanidade, impondo na cidade de raiz medieval uma grande praça quadrada, à maneira da praça renascentista espanhola, já a segunda demonstra uma escala a que a grandiosidade do plano se adequa às limitações da conjuntura, pelo menos da física, ao implantar-se no cantinho ocidental da *Île de la Cité*, assumindo a forma de um triângulo, com duas faces construídas frente ao rio, e uma terceira face isolando-a das convulsões do tecido arcaico que constituía o coração da cidade de Paris. Não temos acesso ao processo de desenvolvimento da *Place Dauphine*, mas sabemos que ela provavelmente passou por uma fase em que se previa assumir a forma de uma ferradura, deixando antever a nova espacialidade urbana do barroco, através do desenho de Paris do Plano de Vassalieu de 1609, embora no Plano de François Quesnel, do mesmo ano, já apareça com a sua forma definitiva. Estes dois planos são particularmente exemplificativos desta entrada no Mundo moderno. O rigor da representação constitui um passo significativo sobre o plano anterior de Belleforest de 1575, e verificamos o surgimento dos dois grandes empreendimentos reais; da *Pont Neuf*, ligando as duas margens do Sena e a *Cité* na ponta ocidental da *Place Dauphine*, no que é a primeira ponte pós-medieval de Paris, aberta sobre o rio e não encerrada por casas; o extravasar da muralha Sul e extensão dos *faubourgs Saint-Victor*, *Saint-Marcel* e *Saint-Jacques*, na área do *Luxembourg*, onde a partir de 1615 Henrique IV fará construir o novo palácio, e do *faubourg Saint-Germain*; e verificamos também a aparição das novas fortificações abaluartadas a Norte de paris, que englobam já na cidade a área das *Tuileries* e os *Faubourgs Saint-Honoré* e de *Mont-Martre*. Dentro da cidade, desenha-se também já o novo traçado rectilíneo das ruas *Saint-Martin*, *Saint-Denis* e *Mont-Martre*, na área Noroeste de Paris. É neste contexto que a edificação urbana de Le Muet se vai desenvolver.

Assim esta pouco presunçosa edificação de ordem clássica, onde as esquinas e molduras de portas e janelas em cuidado aparelho de pedra delimitam faces de parede em que o tijolo dá a cor da expressão do material, segue de resto um modelo construtivo já usado por Delorme em *Saint-Maur* e

Figs.19, 20 e 21 – Saint-Gervais-Saint-Protais de De Brosse e Metezeau, igreja do convento dos Feuillants e Hôtel de la Vrillière de Mansart




Figs.22 e 23 – Temple du Marais de Mansart e Capela do Château d'Anet de Delorme





Figs.24, 25 e 26 –Notre Dame des Victoires de Le Muet, Oratoire du Louvre e Saint-Pierre-Saint-Paul de Lemercier

Anet na continuidade das naturais tradições construtivas. As restrições do loteamento inerentes à pequena propriedade urbana estão patentes nos estudos de disposição dos compartimentos de Le Muet e encontram expressão plástica urbana na distinção volumétrica das acentuadas coberturas de cada lote, que aparecem em deliberada contradição com a unidade formal das fachadas. Não se encontram ainda satisfeitas as condições para a construção de uma ideologia burguesa, nem de forma geral nem na Arte e Arquitectura em particular. Mas lançam-se no início deste século as fundações daquilo que será a contradição fulcral entre a urbanidade parisiense e a interioridade do *hôtel* da aristocracia.

É a partir do quarto de século que o jovem arquitecto François Mansart inicia a sua inventiva actividade que vai estabelecer a lógica compositiva e distributiva do *hôtel* urbano parisiense. Mansart demonstra a sua especial propensão para a adaptação das linguagens clássicas às necessidades da nova realidade já em 1623, no desenho da fachada da Igreja do Convento dos *Feuillants*, onde parece simplesmente colocar, deformando, o segundo e terceiro pisos da fachada de *Saint-Gervais-Saint-Protais* que Salomon De Brosse, o arquitecto do *Luxembourg*, e Metezeau, tinham construído a partir de 21. Esta criatividade já muito barroca manifesta-se em 35 na adaptação, no *Hôtel de la Vrillière*, actual *Hôtel de Toulouse* e sede do Banco de França, a uma propriedade de planta altamente irregular, do modelo do *Hôtel de Sully* 10 anos anterior e desenhado para o ministro de Henrique IV pelo terceiro dos irmãos Androuet du Cerceau, Jean.

A confirmação desta inventividade encontra-se em 1634 no desenho altamente original da Igreja do Convento da *Visitation Sainte-Marie*, hoje conhecido como *Temple du Marais*, onde uma planta central do tipo Panteão de Roma, sem dúvida influenciada pela capela do *Château d'Anet* de Delorme, se apresenta para a rua de forma indubitavelmente nova, onde à composição piramidal de dois pisos herdada do *Gesú* de Vignola que Lemercier aplicara nos anos 20 desse século no *Oratoire* do *Louvre*, em *Saint-Joseph-des-Carmes*, na *Sorbone*, e em *Saint-Pierre-Saint-Paul* de *Rueil-Malmaison*, e igualmente Le Muet na *Notre-Dame-des-Victoires*, Mansart desenha uma fachada estática, quadrada, de pedra lisa, onde a composição da porta, individualizada do resto da fachada, e encimada por um frontão triangular assente sobre um entablamento cuja altura se adequa às duas colunas coríntias que o suportam mas não à dimensão do frontão, se encontra enquadrada por dois enormes contrafortes, em jeito de pilastras, que apoiam um grande arco redondo que configura uma janela circular. Também a escada de acesso à porta é invulgar, pois contradiz o eixo frontal e força ao movimento lateral.

Mansart aprofunda a lógica do *hôtel* na significativa remodelação e ampliação que faz a partir de 1650 ao *Hôtel Carnavalet* de Lescot, e em 51 no *Hôtel Guénegaud*. Digno de nota é o facto de Mansart parecer não apreciar a ordem francesa. Não a usa uma única vez. Note-se também que Lemercier também não a utiliza nem nas colunas muito marcadas do *Oratoire* do *Louvre*, nem De Brosse a aplica na tripartida fachada de *Saint-Gervais-Saint-Protais*, embora demonstre não lhe sentir qualquer repúdio no uso extensivo que lhe dá no *Palais du Luxembourg*, o que faz suspeitar que esta sexta ordem inventada por Delorme era reservada às manifestações edificadas da realeza.




Figs.27 e 28 – Hôtel Carnavalet e Hôtel Guénegaud de Mansart



Fig.29 – Palais du Luxembourg de De Brosse




Figs.30 e 31 – Château de Maisons de Mansart e Château de Vaux-le-Vicomte de Le Vau

Efectivamente uma das diferenças mais significativas entre o riquíssimo *Château de Maisons* de Mansart de 1641, e o *Château de Vaux-le-Vicomte* de Le Vau de 1658 a que o primeiro serve obviamente de modelo, é o uso da ordem francesa no segundo, apesar de não ser uma obra real. E a ordem francesa parece após *Vaux-le-Vicomte* desaparecer do vocabulário arquitectónico francês, já que não aparece nem nas extensivas ampliações do *Palais du Louvre* nem nas do *Château de Versailles* durante o reinado de Louis XIV.

Quando Fréart de Chambray publica o seu "*Parallèle*" em 1650, demonstra já hostilidade não apenas à ordem francesa mas às duas ordens romanas, dizendo que se deve "separar em dois ramos as cinco ordens da Arquitectura, e formar um corpo à parte com as três que recebemos dos gregos (a dórica, a jónica e a coríntia) a que podemos chamar com razão a flor e a perfeição das ordens, porque contêm não apenas toda a beleza, mas também tudo o que é necessário à Arquitectura, não havendo mais que três formas de construir, a sólida, a média, e a delicada, estando estas perfeitamente expressas nestas três ordens, e por consequência não necessitam das outras duas (a toscana e a compósita) que são latinas e sendo-lhes assim estranhas, parecem de certa forma de uma outra espécie, de forma que misturadas, não ficam bem juntas."[4]

Esta opinião deixa já antever as origens do gosto neo-grego que se vai manifestar de forma intensiva no século XVIII, assim se compreendendo como a afirmação da nacionalidade da ordem francesa é substituída por uma ideologia anti-romana que assenta as suas fundações na sobriedade da Grécia pré-helénica, que note-se, era à altura ainda muito mal conhecida. É o aprofundamento deste gosto neo-grego, anti-romano, progressivamente anti-barroco e anti-decorativista, que vai constituir a base ideológica dum novo conceito de arquitectura que se vai tornar, nos meados dos 1700s, na ideologia construída da classe burguesa.

Poder Infinito

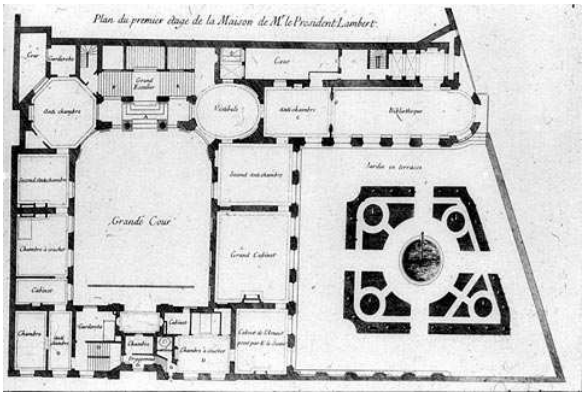
Durante os 42 anos que separam o assassinato de Henrique IV, no dia 14 de Maio de 1610, por um católico descontente, como grande parte dos católicos da Europa, com o apoio dado pela França aos príncipes protestantes alemães contra os interesses Habsburgos, da entrada triunfal de Louis XIV em Paris em 21 de Outubro de 1652 que marcou a conclusão das *Frondes* e a derrota dos nobres anti-absolutistas, a história da França foi a história do fim do feudalismo e da concentração do poder na figura do Rei.

É assim com tranquilidade que Louis XIV inicia o seu reinado, já não na guerra permanente contra a aristocracia feudal, mas na hostilidade militar constante contra os interesses dos outros grandes poderes da Europa,

---

[4] Trad. Do Aut. – "séparer en deux branches les cinq ordres de l'architecture, et former un corps à part des trois que nous avons eu des Grecs (le dorique, l'ionique et le corinthien) qu'on peut appeler avec raison la fleur et la perfection des ordres, puisqu'ils contiennent non seulement tout le beau, mais encore tout le nécessaire de l'architecture, n'y ayant que trois manières de bâtir, la solide, la moyenne, et la délicate, lesquelles sont toutes parfaitement exprimées en ces trois ordres ici, et par conséquent n'ont point besoin des deux autres (le toscan et le composite) qui étant latins et comme étrangers à leur égard, semblent en quelque façõn d'une autre espèce, de sorte qu'étant mêl'es, ils ne sont pas bien ensemble."

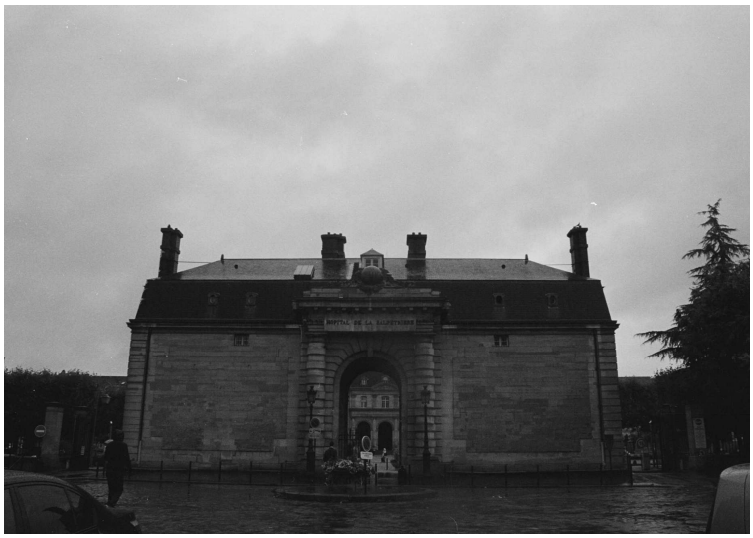
Roland Fréart de Chambray, "Parallèle de l'Architeture Antique et de la Moderne", traduzido para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.106





Figs.32 e 33 – Hôtel Lambert de Le Vau







Figs.34, 35 e 36 – Hôpital de la Salpêtrière de Bruant

particularmente o austríaco e o espanhol. Efectivamente a reino católico francês esteve neste período limitado nas suas alianças conjunturais a nações protestantes, particularmente a Inglaterra, a Suécia, e os vários principados alemães, simultaneamente eleitores e rivais do Sacro Imperador Romano com trono em Viena. Note-se que Henrique IV era da facção protestante da casa de Bourbon e converteu-se ao catolicismo para assegurar a coroa e o reino.

A paz de Westfália de 1648, que pusera fim à guerra dos trinta anos e despoletara a fronde parlamentar, deixara a monarquia francesa altamente fortalecida com um território coeso muito próximo das fronteiras actuais, incluindo a anexação do *Roussillon*, que colocava a sua fronteira Sul solidamente nos Pirinéus, da província de *Artois* que estendia as suas fronteiras no Norte pela Flandres espanhola, e de vários condados na Alsácia que aproximavam a sua fronteira Leste das possessões do Império e ligavam estreitamente o território Bourbon aos principados alemães do Reno, particularmente o Wurtemburgo e o Palatinado. Deixara também fortalecida a posição das casas rivais dos Bourbons na figura de Louis II de Bourbon-Condé, Duque de Enghien, chamado o Grande Condé pelo seu papel na guerra que o iria colocar à cabeça da oposição dos nobres das *Frondes*.

A paz interna que se seguiu às *Frondes* viu a coroa Bourbon na posição de nova grande potência europeia, e efectivamente com uma estabilidade governativa substancialmente superior à dos rivais imediatos na Áustria e Espanha. Da mesma forma, as colónias francesas na África, Ásia e particularmente na América vão encontrar-se na segunda metade do século XVII em plena expansão e à morte de Louis XIV constituirão já um Império próximo de rivalizar com o de Espanha e mais disseminado pelo globo, assegurando o comércio com as possessões nas Ásias orientais e na Índia, a importação de marfins e escravos de toda a costa africana entre Casablanca e o corno de África, as plantações de tabaco e açúcar na fortaleza da Guiana, e o esmagador domínio francês na América do Norte, que se estendia do Norte do Canadá à foz do Mississipi. Além do mais, este Império colonial era de cariz fortemente mercantil e burguês, por oposição ao Império Espanhol que consistia sobretudo na importação de toneladas e toneladas de ouro para a Europa, o que acabou por se verificar economicamente inútil, já que o ouro nem serve para comer nem para fazer canhões, e a crescente desvalorização da moeda espanhola acabou por ser particularmente destrutiva para o seu estatuto de potência europeia no contexto de um proto-capitalismo emergente.

É deste modo no papel de novo grande príncipe da Europa que Louis XIV constrói as maiores imagens do poder absoluto no Ocidente desde que Miquerino tinha debilmente completado o conjunto que o seu avô tinha iniciado em Gizé mais de 4000 anos antes.

Nem a obra do novo regime se limita a *Versailles*. Louis XIV lança todo um conjunto de obras públicas urbanas que se manifestam com especial importância em Paris, no seguimento do Grande Estilo que Jean Androuet du Cerceau e Louis Le Vau inauguravam nos *Hôtels* de *Bretonvilliers* e *Lambert*, na *Île Saint-Louis*, entre 1638 e 1640. Exemplo paradigmático disto é o grande conjunto do Hospital *de la Salpêtrière* de 1656, para Leste de Paris, de Libéral Bruant, que expande a lógica de sequência espacial do *hôtel* a uma escala de equipamento público, onde um grande *cour d'honneur*, cuja entrada se faz por um arco triunfal em ordem francesa que serve de edifício de portaria, dá espaço a uma compridíssima fachada cujo princípio de composição se





Figs.37 e 38 – Collège des Quatre Nations de Le Vau e Hôtel des Invalides de Bruant



Fig.39 – Plano de Bullet e Blondel

aproxima do das inacabadas e à altura assimétricas *Tuileries*, com quatro pavilhões de planta quadrada interligados por galerias de quartos e enfermarias, cada uma das três galerias marcada centralmente por uma grande porta, sendo a galeria central mais alta e curta que as outras dando especial destaque à porta que faz o eixo central, marcada por uma colunata jónica, por um frontão redondo e pela cúpula posterior da grande capela, cuja curiosa planta é organizada por quatro naves iguais que se cruzam num octógono central que permite o surgimento de quatro octógonos mais pequenos nos ângulos das naves. O Hospital *de la Salpêtrière* é a primeira de uma série de grandes obras monumentais no contexto da consolidação e expansão da cidade de Paris sob Louis XIV, seguindo-se-lhe a ampliação do conjunto *Louvre-Tuileries*, o *Collège des Quatre Nations*, e o *Hôtel des Invalides*.

O programa de obras públicas culmina no lançamento dos grandes *boulevards* que vão substituir as muralhas da cidade. A muralha da margem Sul já aparece substancialmente ampliada no plano de 1672-74 de Jouvin de Rochefort, assim como pela primeira vez o prolongamento do eixo da *Tuileries* pelos *Champs-Elysées*, mas é no plano de Bullet e Blondel de 76 que se encontram desenhadas as novas vias periféricas da cidade que hão de lhe fazer merecer o título de capital da Europa.

É de facto nos grandes eixos, e não nos edifícios, que se lê de forma mais marcada a nova ideia de poder. A inovação espacial que Le Vau acrescenta ao modelo de Mansart, em *Vaux-le-Vicomte* em 1658, empalidece comparada com a grandiosidade da aplicação por André Le Notre dos princípios do urbanismo barroco romano à unidade territorial dos seus jardins. Este novo domínio perspéctico, que se manifesta claramente no desenho da galeria e escadaria no lado de lá do grande canal transversal, que com um efeito de escala enganador faz simultaneamente o encerramento do jardim desenhado e o aproximar do observador relativamente à superação desse limite que atrás se perde num eixo verde rasgando o bosque. Le Notre aplica o mesmo princípio no contexto urbano do jardim das *Tuileries* em 64, redesenhando-o em torno do grande eixo central ritmado por duas fontes redondas que anunciam a futura rotunda dos *Champs-Elysées* já desenhada em 72, assim como a já prevista futura *Place de la Concorde*.

Evidentemente que estas obras são meros prelúdios à reordenação dos jardins da coutada real do *Château de Versailles*, onde o gigantismo dessa nova ideia de infinito se manifesta de forma definitiva. Mas mais importante que essa ideia de território real é provavelmente a *Voye Royale* que Louis XIV previa ligando o *Louvre* a *Saint-Germain-en-Laye*, que ainda hoje está só a meio caminho terminando no *Grande Arche de La Défense*, e que enquadra no contexto da vida urbana o progresso imparável das forças vivas da nova sociedade moderna.

Este eixo culmina no *Cour Carré* do *Palais du Louvre* e é assim que em 65 Colbert se vê na necessidade de financiar a conclusão definitiva da sua ala oriental, onde a colunata de Perrault irá marcar as próximas cinco gerações de arquitectos e impregnar de um conflito interno a Académie até Boullée e a revolução declararem obsoletos os modelos arquitectónicos e teóricos da monarquia absoluta.





Figs.40 e 41 – Jardins de Vaux-le-Vicomte de Le Notre

As Academias

O controlo que o aparelho da monarquia tinha sobre as práticas dos arquitectos ao seu serviço era no mínimo ambivalente. Efectivamente, era através das Academias que o Rei exercia o seu domínio na área de fundamental promoção ideológica que eram as Artes, mas esse domínio não era estabelecido contra a liberdade dos artistas mas precisamente em função dela. Deste modo os meios intelectuais das artes do período reviam-se na centralização das suas agremiações e estruturas representativas sob os auspícios do absolutismo, e foi precisamente essa centralização que, nas Artes, libertou os novos artistas liberais dos grilhões limitadores das prévias corporações.

De facto os mecanismos pelos quais a ideologia da classe dominante é a ideologia dominante não são os da pura repressão ideológica. Muito pelo contrário, esta ideia de um pseudo-marxismo simplório que atribui ao domínio das máquinas propagandísticas do dinheiro a formatação mental das massas acéfalas encontra neste período a sua completa ridicularização, ao constatar que a realidade é positivamente mais complexa, e que as necessidades ideológicas das massas, neste caso dos artistas, se fundem com as vontades do poder. Pois essa classe dos artistas estava encantada em se submeter aos ditames de Louis XIV e de Colbert, o facto de encontrar nessa submissão as sementes da sua autonomia não só não constitui um paradoxo como é facilmente explicável pelo evidente paralelo que se estabelece entre esta intelectualidade e toda globalidade dessa classe proto-burguesa a que pertence, que via na centralização da monarquia absoluta a libertação dos arcaicos mecanismos socio-económicos do feudalismo.

É de facto no mínimo agressivo o discurso de Martin de Charmois, ex-secretário do embaixador em Roma e pintor amador, provavelmente co-autorado por Charles Le Brun, na carta que envia ao Rei e à corte em 1648, protestando contra o pedido que a Guilda de Mestres Pintores e Escultores tinha apresentado ao Parlamento dois anos antes para limitar o número máximo de pintores a trabalhar ao serviço directo do Rei e portanto fora do âmbito do poder desta corporação.

Charmois não só ataca violentamente os interesses desta organização de cariz feudal, apelando ao Rei a invalidação da decisão do Parlamento dos nobres de Paris, como ridiculariza as suas qualificações artesanais quando comparadas com as dos grandes artistas sobre os quais pretendem presidir, dizendo que "a paciência com que" a Academia, que na altura era ainda informal, "aturou estes procedimentos violentos inchou de tal forma a coragem dos seus antagonistas que eles não só presumem forçar os mais eruditos expoentes desta arte a trabalhar para aqueles que moem as suas cores e polem as suas estátuas, apenas porque estes homens compraram o título de mestres, como também pretendem limitar os poderes de Sua Majestade, limitando a um certo número aqueles que honrou com o nome de pintores e escultores do Rei. E isto é o resultado da sua ignorância, já que eles consideram o brilho da virtude insuportável, e desejam ocultá-lo nas trevas, para que os seus defeitos não possam ser distinguidos da beleza do conhecimento. Já há muito tempo estes mestres infligiram a sua tirania sobre



Fig.42 – Jardim das Tulherias de Le Notre

os mais excelentes homens desta profissão que trabalham em Paris, e, após forçar alguns deles a tornarem-se membros da sua corporação, teriam já obrigado outros a fazer o mesmo, não tivessem estes reunido apoios no seu esforço de impedir que estas nobres artes caiam no vazio. Mas como estes apoios, embora de grande ajuda, não os afasta do perigo eminente em que se encontram, e como os seus inimigos estão ainda agora desenvolvendo renovados esforços para os reduzir ao nível das profissões mais abjectas, eles aqui recorrem ao seu poder soberano, para que sejam devolvidos ao seu verdadeiro estatuto."

Charmois passa o resto da sua carta a explicar as complexidades da globalidade de conhecimentos que um verdadeiro artista tem de dominar para ser completo na erudição da sua arte, e finaliza com a afirmação de que "se, após um academista passar vários anos adquirindo todo este conhecimento, ele se encontra reduzido a pedir emprego na loja de um moedor de cores, um dourador ou um estofador, pois é desta forma que eles se deveriam descrever, ou na de um marmorista, que abusivamente procura o título de escultor, não haverá nenhum que não perca a coragem a haverá a partir daí mais sentido em permanecer ignorante do que em trabalhar na aquisição da virtude."

E termina apelando a que "se coloque uma proibição expressa nestes supostos mestres, que se intitulam pintores e escultores, de a partir de agora assumirem esses títulos enquanto mantiverem uma loja ou pertencerem à sua guilda, e limitá-los ao de estofadores ou douradores; no que toca a esses supostos pintores e marmoristas, proibi-los de fazer pinturas de figura ou histórica ou retratos ou paisagens, figuras em alto ou baixo relevo para igrejas ou outros edifícios públicos ou privados, permitindo-lhes apenas adornar, pintar ou fazer relevos mouros, grotescos, arabescos, em folha, e outras decorações conforme lhes for encomendado, sob pena de coima de 2000 libras e da confiscação dessas pinturas ou esculturas; proibi-los de incomodar ou assediar os pintores e escultores da Academia com inspecções, penhoras, confiscações ou outros de qualquer forma e género, sob as mesmas penas, e cada pintor e escultor irá, no seu próprio direito, continuar não apenas o seu zelo e longas noites de trabalho, de forma a tornar-se cada vez mais capaz de ser empregue no embelezamento dos vossos edifícios, mas também os seus desejos e rezas à prosperidade e saúde de Sua Majestade."[5]

---

[5] Trad. Do Aut. – "the patience with which has endured these violent proceedings has so inflated the courage of its antagonists that they not only presume to oblige the most erudite exponents of this art to work for those who grind their colours and polish their statues, merely because these men have purchased the title of masters, but they also wish to limit the powers of Your Majesty, by reducing to a certain number those whom he has honoured with the name of painters and sculptors to the King. And this is the result of their ignorance, for they find the lustre of virtue insufferable, and wish to veil it in darkness, so that their failings cannot be distinguished from the beauty of knowledge. For a long time now these masters have inflicted their tyranny on the most excellent men of this profession working in Paris, and, after forcing come among them to become members of its corporation, they would already have obliged the others to do the same, if these had not garnered some support in their effort to prevent these noble arts falling into the void. But since this support, though it is of great assistance, does not remove them from the imminent danger in which they find themselves, and since their enemies are even now making renewed efforts to reduce them to the rank of the most abject trades, they here have recoure to the sovereign power, in order to be restored to their true status

(...) If, after an Academician has spent several years in acquiring all this knowledge, he finds himself reduced to requesting employment in the shop of a grinder of colours, a gilder or an upholsterer, for it is in this fashion that these master painters should describe themselves, or in that of a marble worker, who abusively seeks to claim the title sculptor, there will be no one who does not loose heart and hereafter there will be more sense in remaining ignorant than in toiling to acquire virtue."

(...) "to place a very express ban and impediment on the said masters, so-called painters and sculptors, hereinafter to assume that title while they keep a shop or belong to the said guild, and limit them to that of upholsterers or gilders; as regards these so-called painters and marble workers, to forbid them to undertake figure or history painting or portraits or landscapes, figures in the round or in low relief for churches or other buildings public or private, permitting them only to gild, paint or make in relief moorish, grotesque, arabesque, leaf and other decorations such as they are commissioned to make, on pain of a fine of 2000 livres and the confiscations of the said paintings or sculptures; prohibiting them from troubling or harassing the said painters



Fig.43 – Château de Versailles de Le Vau



Fig.44 – Grand Canal de Versailles de Le Notre

Após a sua fundação em 48, a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* reforma os seus estatutos em 64 prevendo cursos formais de instrução. Dois anos depois abre a Academia Francesa em Roma que premeia os melhores estudantes com dois anos de formação na capital do catolicismo e da herança clássica, inaugurando o *Prix de Rome* e ilustrando bem o peso dessa referência cultural em Paris. É fundada uma Academia de Dança em 61, de Inscrições e *Belles Lettres* em 63, a *Académie Royale des Sciences* aparece em 66 e é nela e na de pintura e escultura que primeiramente se inscrevem os arquitectos, e uma Academia de Música em 69. É apenas em 1671 que se institui a *Académie Royale d'Architecture*, com François Blondel à cabeça, que publica quatro anos depois o primeiro volume do seu "*Cours d'Architecture*", que inaugura a figura do tratado teórico na Arquitectura depois de Alberti, de cariz eminentemente diferente dos tratados da renascença de Vignola e Palladio que pouca teoria tinham.

É neste primeiro texto de índole académica e escolar que se formaliza a tese canónica da proporção das ordens clássicas como garante da beleza na Arquitectura. Não difere nisto dos preceitos de Vignola, cujos desenhos pretendem estabelecer as boas regras da produção arquitectónica tão só através do correcto desenho proporcional de colunas, entablamentos e frontões. Mas transforma esta regra de ordem prática e empírica numa Teoria da Arte, lida como Ciência do Gosto, em que as regras Albertianas de correspondência entre as linguagens da Arquitectura e da Natureza são codificadas como uma transcendental Beleza harmónica das proporções, que tinha sido descoberta pelos antigos e devia a partir daí ser seguida escrupulosamente. Não é por acaso que Blondel estimula o seu amigo René Ouvrard, mestre de música na *Sainte-Chapelle*, a publicar o seu "*Architecture Harmonique*" em 1677, onde faz uma comparação entre as estritas regras da proporção arquitectónica e as da harmonia musical, onde qualquer desvio é tão desagradável ao olho como uma nota desafinada é ao ouvido.

Blondel estabelece este cânone clássico, previamente formalizado por Vignola e Palladio, e ataca aqueles que presumem não o seguir de forma agressiva, dizendo que "Eu bem sei que entre os arquitectos que adquiriram reputação, há alguns que não estão persuadidos que o conhecimento das proporções lhes é útil. Eles pretendem pelo contrário que tudo o que há de belo nas obras de Arte não é mais que um efeito do génio e da experiência, que as regras da teoria não servem a mais que a embaraçar e a constranger, por assim dizer, o zénite e a força das suas invenções, e o espírito não age nunca mais feliz que quando está liberto de todo o género de servidões, e quando lhe deixam inteira liberdade para as suas produções."[6]

---

and sculptors of the Academy by inspections, distraint, confiscations or otherwise in whatsoever fashion or manner, under the same pains, and each painter and sculptor shall, in his own right, continue not only his zeal and long nights of work, in order to make himself the more capable of being employed in the embellishment of his buildings, but also his wishes and prayers for the prosperity and health of Your Majesty."

Martin de Charmois, "Petição ao Rei e aos Lordes do seu Conselho", traduzido para inglês por Charles Harrison, Paul Wood e Jason Gaiger em "Art in Theory 1648-1815", Blackwell Publishing, UK, 2000, pag.80,85-86

[6] Trad. Do Aut. – "Je sais bien qu'entre les architectes qui ont acquis de la réputation, il y en a quelques-uns qui ne sont pas persuadés que la connaissance des proportions leur fût utile. Ils veulent au contraire que tout ce qu'il y a de beau dans les ouvrages de l'art ne soit qu'un pur effet du génie et de l'expérience, que les règles de théorie ne servent quà les embarrasser et à émousser, pour ainsi dire, la pointe et le vif de leurs inventions, l'asprit n'agissant jamais plus heureusement que lorsqu'il est affranchi de toutes sortes de servitudes, et qu'on laisse une entière liberté pour ses productions."

François Blondel, "Cour d'Architecture", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.143



Fig.45 – Cour Carré do Louvre – fachada da Ala Oriental de Le Brun, Le Vau e Perrault

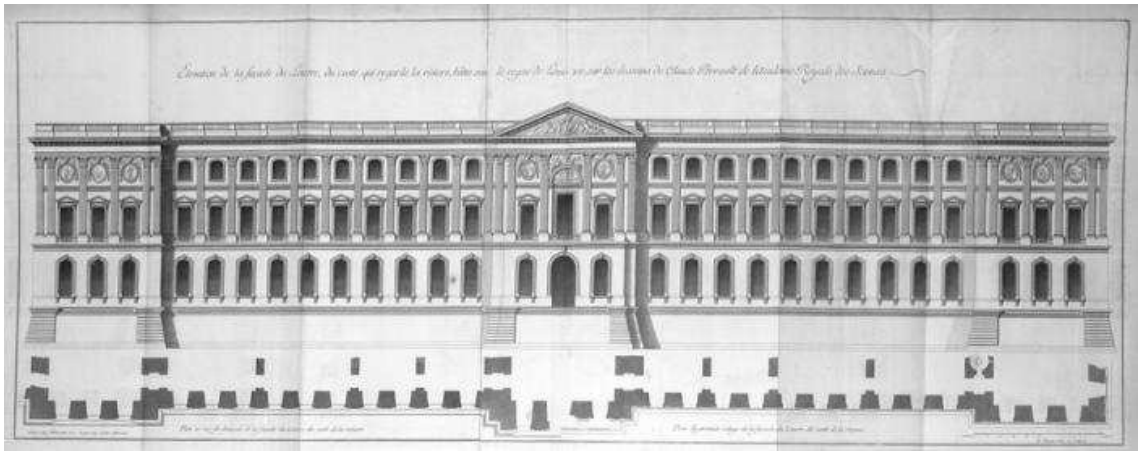


Fig.46 – Louvre – Alçado para o Sena de Le Brun, Le Vau e Perrault

Blondel explicita no livro V o seu conceito de simetria, que está intrincadamente ligado ao de proporção. Diz ele que " A simetria consiste na união e na conformidade da relação dos membros de uma obra ao seu todo e de cada uma das suas partes separadas à beleza do conjunto da massa, no respeito por uma certa medida. Da mesma forma que o corpo humano é feito simetricamente pela relação que o braço, o cotovelo, o dedo, e as outras partes têm entre elas e com o todo." Estabelece assim um conceito de simetria claramente herdado das considerações de Alberti, mas controlado por uma regra proporcional numérica, como fica claro ao afirmar que "Os arquitectos devem então estudar a natureza da simetria (...) Ela nasce (...) da proporção a que os Gregos chamam analogia que é uma relação de conveniência de todas as partes do todo a uma certa medida."[7]

Esta forma de pensar está em parcial contradição com todo o processo histórico de construção de uma arquitectura nacional francesa, que desde Delorme a Mansart assentou a sua especificidade tanto no aprofundamento do domínio das estrutural linguísticas herdadas do classicismo greco-romano interpretado pelo renascimento, como na mais ou menos subtil inventividade formal e adequação a uma conjuntura social e técnica nacional. Assim não só a sexta ordem de Delorme se revela um pecado como a deformação das proporções que Mansart repete consecutivamente nas suas obras se torna injustificável.

Deste modo se entende que as necessidades da prática teórica neste período se centram numa convergência entre a clarificação das regras formais retiradas dos antigos, com a afirmação de uma arquitectura nacional que reflicta o novo estado reformado por Luís XIV. É precisamente por isto que a visão de Blondel encontra a sua oposição nos comentários feitos por Claude Perrault à sua tradução de Vitrúvio, publicada dois anos antes em 1673. Neles Perrault justifica a opção por ele preferida para a colunata do *Louvre* e elaborada com Le Vau e Le Brun, onde agrupa as colunas aos pares separando-as por um duplo intercolúnio, constituindo assim unidades onde a coluna faz o limite e se encosta à coluna da unidade seguinte, criando um ritmo forte no vazio do segundo piso e emoldurando no alçado de forma acintosa as portas para as varandas resultantes, à semelhança do que já tinha sido proposto pelo irmão de Louis Le Vau, François.

Assim pretende Perrault que "O gosto do nosso século, ou pelo menos o da nossa nação, é diferente do dos antigos e talvez tenha um pouco do gótico nele, porque gostamos do ar, da luz do dia, e da abertura. Assim inventamos uma sexta maneira de dispor as colunas, que é agrupá-las em pares e separar cada par por dois intercolúnios. (...) Vários não aprovam esta maneira porque não foi autorizada pelos antigos. Mas é permitido acrescentar algo às invenções dos antigos seguindo-lhes o exemplo. (...) Porque em adição à beleza da animação e variação de colunas que os antigos tanto gostavam, tem a abertura que os modernos procuram sem sacrificar a solidez. Porque a pedra

---

[7] Trad. Do Aut. – "La symétrie consiste en l'union et en la conformité du rapport des membres d'un ouvrage à leur tout et de chacune des parties séparées à la beauté toute entière de la masse, eu égard à une certaine mesure. En la manière que le corps humain est fait avec symétrie par le rapport que le bras, le coude, le doigt, et ses autres parties ont entre elles et à leur tout."

(...) "Les architectes doivent donc étudier la nature de la symétrie (...) Elle nait (...) de la proportion que les Grécs appellent analogie laquelle est un rapport de convenance de toutes les parties d'un édifice et de leur tout à une certaine mesure."

François Blondel, "Cour d'Architecture", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.146-147

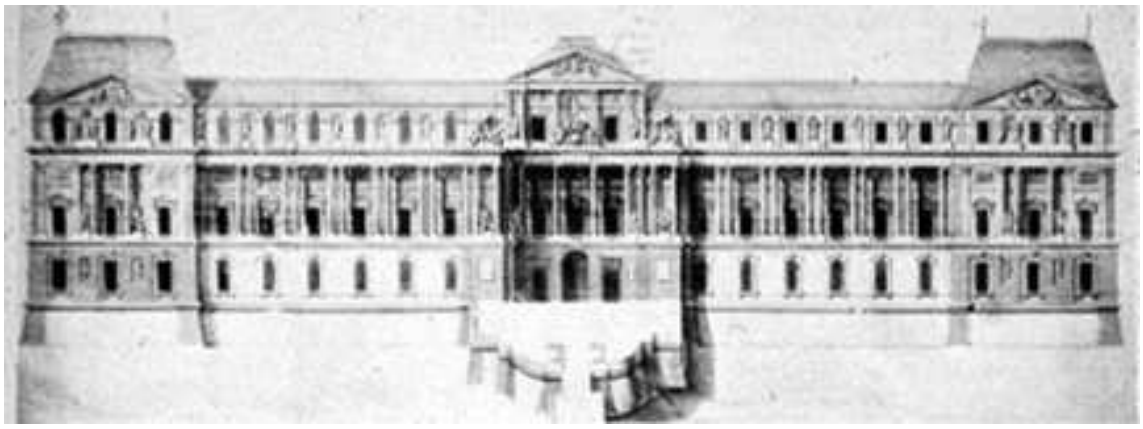


Fig.47 – Fachada Colunata Oriental do Louvre de François Le Vau



Fig.48 – Fachada Oriental do Louvre de Le Brun, Le Vau e Perrault

única da arquitrave dos antigos entre duas colunas apoiava-se apenas em meia coluna, faltando-lhe força. Quando, no entanto, a arquitrave assenta numa coluna inteira e tanto as vigas como as colunas são duplicadas, têm mais força para aguentar os pisos."[8]

O conflito entre Perrault e Blondel vai ser a fundação da *Quérelle des Anciens et des Modernes* na Arquitectura, que não é um conflito de estilos, é sim a essência do próprio problema teórico que este momento histórico na Arquitectura implica – como conciliar um entendimento de beleza natural, herdada do renascimento albertiano, e progressivamente associada a um conjunto de regras formais estáticas, com a necessidade de invenção de uma nova arquitectura que se afaste dos modelos italianos, mas contudo mantendo um semblante clássico, naturalmente associado a uma imagem de poder.

Blondel ataca Perrault no seu "*Cours*", referindo-se provavelmente à "*Ordonnance*" que Perrault iria publicar só em 1683, ao dizer que "Teremos em breve uma obra de Sr. Perrault sobre este mesmo assunto das proporções na Arquitectura, que não pode ser menos que excelente vindo da sua parte, embora nas notas que ele fez sobre Vitrúvio, parece ser duma opinião extremamente distante da deste autor, quando diz que: «as proporções das partes da Arquitectura, que segundo a maior parte dos arquitectos são algo de natural, não foram estabelecidas que por um entendimento dos arquitectos que foram imitando as obras uns dos outros, e que seguiram as proporções que os primeiros tinham escolhido, não como tendo uma beleza real, convincente e necessária, mas apenas porque estas proporções se encontravam em obras contendo também outras belezas reais e convincentes, como são as do material e da justeza da execução, que nos fazem aprovar a apreciar a beleza das suas proporções, mesmo que delas não haja nada de real na natureza. Esta razão de gostar das coisas pela companhia e costume encontra-se entre todas as coisas que agradam, embora não o creiamos, por falta de reflexão.» São estes os termos de que ele se serviu.

Embora este pensamento seja singular e extraordinário, e que eu tenha grande inclinação a não o crer absolutamente verdadeiro, eu sou forçado a ter o cuidado de o refutar"[9]

---

[8] Trad. Do Aut. – "The taste of our century, or at least of our nation, is different from that of the ancients and perhaps it has a little of the gothic in it, because we love the air, the daylight, and openness. Thus we have invented a sixth manner of disposing of columns, which is to group them in pairs and separate each pair with two intercolumniations. (...) Several disapprove of this manner because it has not been authorized by the ancients. But it is permitted to add something to the inventions of the ancients by following their example. (...) Because in addition to the beauty of the lively aspect and the ranging of columns that the ancients liked so much, it has the openness that the moderns look for without sacrificing solidity. Because the single stone of the ancients' architrave spanning between columns rested only on half a column, it lacked strenght. When, however, the architrave lies on a whole column and both the beams and columns are doubled, they have greater strength to support the floors."

Claude Perrault, "Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François", traduzido para inglês em Harry Francis Mallgrave, "Architectural Theory – Vol I", Blackwell Publishing, UK, 2006, pag.75

[9] Nous aurons bientôt un ouvrage de M. Perrault sur le même sujet des proportions de l'architecture, qui ne peut être qu'excellent venant de sa part, quoique dans les notes qu'il a faites sur Vitruve, il paraisse être d'un sentiment extrêmement éloigné de celui de cet auteur, lorsqu'il dit que: «les proportions des membres de l'architecture, qui selon le sentiment de la plupart des architectes sont quelque chose de naturel, n'ont été établies que par un consentement des architectes qui ont imité les ouvrages les uns des autres, et qui ont suivi les proportions que les premiers avaient choisies, non point comme ayant une beauté réelle, convaincante et nécessaire et qui surpassât la beautés réelles et convaincantes, telles que sont celles de la matière et de la justesse de l'exécution, ont fait approuver et aimer la beauté de ces proportions, bien qu'elle n'eut rien de réel dans la nature. Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes les choses qui plaisent, bien qu'on ne le croie pas, faute d'y avoir fait réflexion.» Ce sont là les termes dont il s'est servi.

Quoique cette pensée soit singulière et extraordinaire, et que j'ai beaucoup de penchant à ne le pas croire absolument véritable, je n'ai garde néanmoins d'entreprendre de la réfuter"

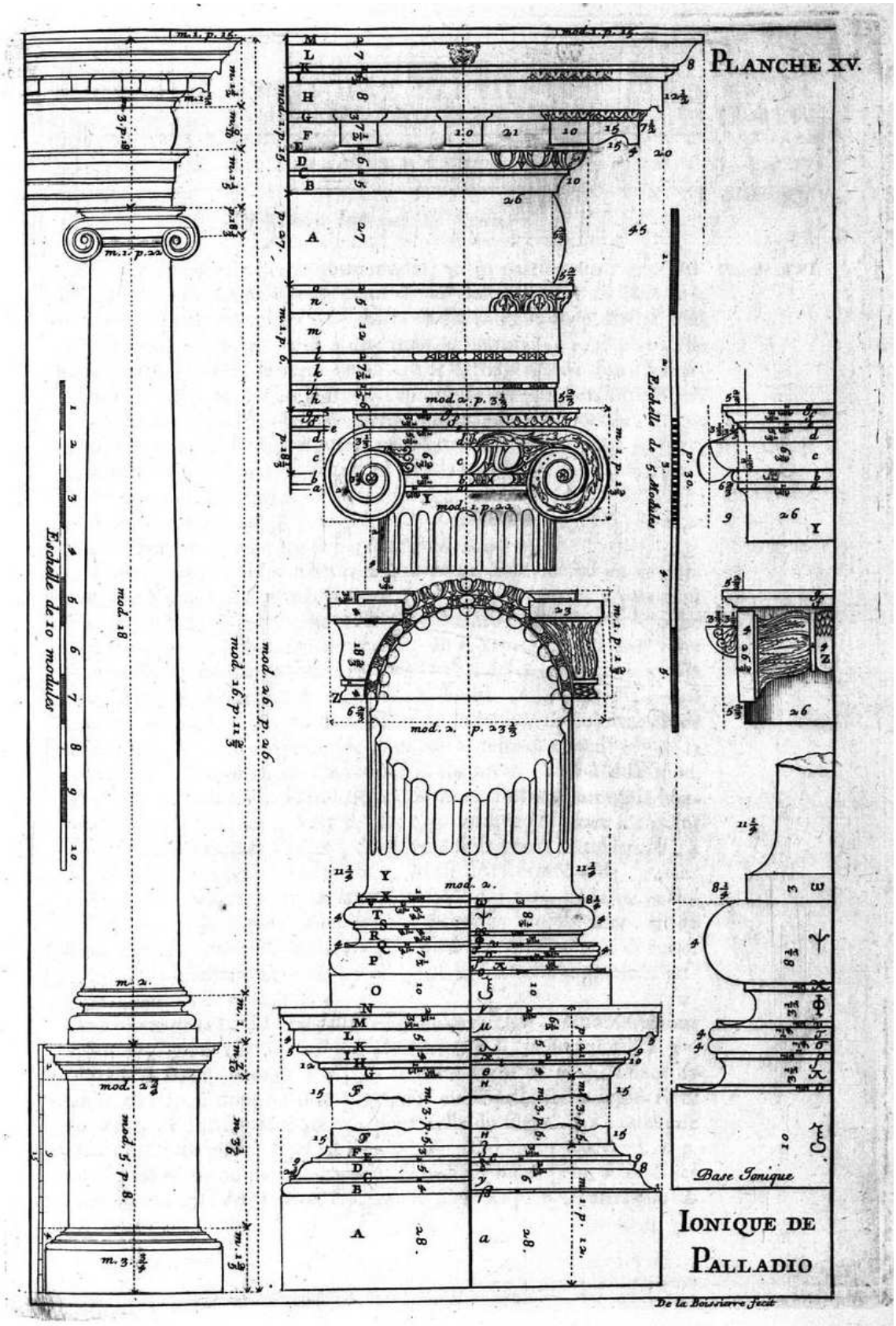


Fig.49 – regras de composição da Ordem Jónica de François Blondel

Blondel estende-se largamente a refutar este conceito de beleza convencionada de Perrault, e a atacar o argumento do gosto gótico, acusando que "os arquitectos góticos só enchiam os seus edifícios com tais impertinências porque acreditavam ser permitido acrescentar às invenções dos gregos e romanos. E esses ridículos cartuchos, esses coloridos grotescos, e esses extravagantes ornamentos que são ainda tão agradáveis aos arquitectos alemães, além do grande desrespeito que tinham pelas medidas legítimas das partes da arquitectura – todos vinham da convicção de que tinham tanto direito de produzir novidades e acrescentar às práticas dos antigos como os antigos tinham em criar as deles, e de acrescentar às que tinham sido criadas pelos arquitectos que os tinham precedido. Isto levar-me-ia a afirmar inequivocamente que a necessidade requer que nos submetamos a certas regras e paremos de ser caprichosos se queremos restabelecer a bela arquitectura"[10]

As posições de Perrault são tornadas ainda mais claras na sua segunda publicação sobre Arquitectura, a "*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*", onde reduz as rigorosas medidas propostas anteriormente por vários autores a um sistema simples de unidades de valores modulares com números inteiros, que se aproximam de grosso modo das proporções tipicamente utilizadas. Perrault justifica isto constatando simplesmente que todos os edifícios antigos e todos os tratados modernos usam proporções diferentes, logo não há uma proporção natural, de forma que mais vale simplificar o sistema de forma a continuar aproximado às práticas correntes mas facilitando a sua compreensão e utilização.

Perrault afirma que "todos aqueles que escreveram sobre arquitectura se contradizem mutuamente, com o resultado de nas ruínas de edifícios antigos e entre o grande número de arquitectos que lidaram com as proporções das ordens, não se consegue encontrar acordo entre quaisquer dois edifícios nem entre quaisquer dois autores, já que nenhum seguiu as mesmas regras.

Isto mostra quão infundamentada é a opinião daqueles que crêem que as proporções que devem ser mantidas em Arquitectura são tão certas e invariáveis como as proporções que conferem à harmonia musical a sua beleza e atracção, proporções que não dependem de nós mas que a natureza estabeleceu com precisão absolutamente imutável e que não podem ser alteradas sem ofender imediatamente até o ouvido menos sensível. Se assim fosse, as obras de Arquitectura que não têm as proporções verdadeiras e naturais que alguns defendem que deviam ter seriam necessariamente condenadas em consenso (…) O caso das diferentes projecções dadas ao capitel dórico demonstra isto claramente. Leon Batista Alberti faz a sua projecção apenas dois minutos e meio onde o diâmetro da coluna é de sessenta; Scamozzi fá-lo de cinco minutos; Serlio sete e meio; é sete e três

---

François Blondel, "Cour d'Architecture", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.149-150

[10] Gothic architects only filled their edifices with such impertinences because they believed it was permitted to add to the inventions of the Greeks and Romans. And those ridiculous cartouches, those colourful grotesques, and those extravagent ornaments that are still so pleasing to german architects, in addition to the great scorn that they had for the legitimate measures of the parts of architecture – all came from the conviction that they had as much right to produce novelties and add to the practices of the ancients as the ancients had had in creating theirs, and adding to those that had been created by the architects who had preceded them. This would lead me to state unequivocally that necessity requires one to submit oneself to certain rules and stop being capricious if one wants to re-establish beautiful architecture"

François Blondel, "Cour d'Architecture", traduzido para inglês em Harry Francis Mallgrave, "Architectural Theory – Vol I", Blackwell Publishing, UK, 2006, pag.76



Fig.50 – sistema simplificado de composição das cinco ordens de Arquitectura de Perrault

quartos no teatro de Marcelo, oito em Vignola e em Palladio nove, em Delorme dez, e no Coliseu dezassete. Assim, em quase dois mil anos os arquitectos tentaram soluções variando em dimensões de dois minutos e meio até dezassete, alguns fazendo esta projecção tanto como sete vezes maior que outro sem serem desconcertados pela diferença entre esta proporção e aquela que deviam ter aceitado como verdadeira e natural. E desconcertados deviam eles ter ficado se alguma destas proporções de facto fosse verdadeira e natural"[11]

Esta posição, radicalmente oposta a um conceito de Beleza que deriva de simples citações dos antigos naquilo que eles têm de mais explicitado e simultaneamente de mais básico, as proporções das ordens, dá origem em Perrault a toda uma revolução da ideia de Beleza e a uma recusa da beleza natural entendida da mesma forma que a harmonia intrínseca às sete notas de música. Perrault divide assim a Beleza em duas, uma a que chama de positiva e outra que qualifica de arbitrária, defendendo que "devemos entender dois tipos de beleza em arquitectura e saber quais belezas são baseadas em razões convincentes e quais dependem apenas de ideias preconcebidas."[12]

"Elas [as belezas positivas] incluem a riqueza de materiais, a dimensão e magnificência do edifício, a precisão e clareza de execução, e a simetria, que em francês significa o tipo de proporção que produz uma beleza clara e inequívoca. Pois existem dois tipos de proporção. Uma, difícil de discernir, consiste na relação proporcional entre partes, como entre a dimensão de vários elementos, seja respectivamente a uns aos outros ou ao todo (…) O outro tipo de proporção, chamado simetria, é muito aparente e consiste na relação que as partes têm colectivamente como resultado da correspondência equilibrada do seu tamanho, número, disposição, e ordem."[13]

Daqui se depreende um facto importante, o de que Perrault, ao contrário das interpretações simplificadas dele, defende a existência de uma beleza

---

[11] Trad. Do Aut. – "all those who have written about architecture contradict one another, with the result that in the ruins of ancient buildings and among the great number of architects who have dealt with the proportions of the orders, one can find agreement between any two buildings nor between any two authors, since none has followed the same rules.

This shows just how ill-founded is the opinion of people who believe that the proportions supposed to be preserved in architecture are as certain and invariable as the proportions that give musical harmony its beauty and appeal, proportions that do not depend on us but that nature has established with absolutely immutable precision and that cannot be changed without immediately offending even the least sensitive ear. For if this were so, those works of architecture that do not have the true and natural proportions that people claim they can have would necessarily be condemned by common consensus (...) The case of the different projections given to the Doric capital readily demonstrates this. Leon Batista Alberti makes this projection only two and one-half minutes where the column's diameter is sixty; Scamozzi makes it five minutes; Serlio seven and one-half; It is seven and three-quarters in the theatre of Marcellus, eight in Vignola and in Palladio nine, in Delorme ten, and in the Colosseum seventeen. Thus for nearly two-thousand years architects have tried out solutions varying in dimension from two and one-half to seventeen minutes, some making this projection as much as seven times as large as others without being disconcerted by the preponderance of proportion at variance with the one they would like to have accepted as true and natural. And disconcerted they should have been had any of these proportions indeed been true and natural"

Claude Perrault, "Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients", tradução para Inglês de Indra Kagis McEwen, Getty Center Publications, Universidade de Chicago, EUA, 1993, pag.48

[12] Trad. Do Aut. – "one must suppose two kinds of beauty in architecture and know which beauties are based on convincing reasons and which depend only on prejudice."

Claude Perrault, "Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients", tradução para Inglês de Indra Kagis McEwen, Getty Center Publications, Universidade de Chicago, EUA, 1993, pag.50

[13] Trad. Do Aut. – "They include the richness of materials, the size and magnificence of the building, the precision and cleanness of the execution, and symmetry, which in French signifies the kind of proportion that produces an unmistakable and striking beauty. For there are two kinds of proportion. One, difficult to discern, consists in the proportional relationship between parts, such as that between the size of various elements, either with respect to one another or to the whole (...) The other kind of proportion, called symmetry, is very apparent and consists in the relationship the parts have collectively as a result of the balanced correspondence between their size, number, disposition, and order."

Claude Perrault, "Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients", tradução para Inglês de Indra Kagis McEwen, Getty Center Publications, Universidade de Chicago, EUA, 1993, pag.50

objectiva, que resulta de uma série de critérios ligados à execução e à importância do edifício, mas também a algo que nasce da composição da totalidade de uma obra arquitectónica, por oposição a simples relações de escala e proporção ente partes. Deste modo, Perrault não quebra com a tradição albertiana de beleza global distanciada do ornamento. De facto, leva é esta diferença a um nível mais elevado. O ornamento de Alberti, transforma-se em Perrault numa beleza arbitrária, subjectiva.

"Contra as belezas que eu classifico de positivas e convincentes, estabeleço aquelas a que chamo arbitrárias, porque são determinadas pelo nosso desejo de dar uma forma e proporção específicas a coisas que bem podiam ter outra forma sem parecerem disformes e que são agradáveis não por razões perceptíveis a qualquer um mas apenas pelo costume e a associação que a mente faz entre duas coisas de natureza diferente. Por esta associação a mente, que é inclinada a estimar coisas cujo valor é conhecido, é também inclinada a estimar coisas cujo valor não conhece e pouco a pouco é induzida a valorizar igualmente as duas. Este princípio é a base natural da crença, que não é mais que o resultado da predisposição de não duvidar da verdade de algo que não conhecemos se for acompanhada pelo nosso conhecimento e boa opinião da pessoa que no-la transmite. É também a ideia preconcebida que nos faz gostar das modas e das maneiras de falar que o costume estabeleceu na corte, já que a opinião que temos do valor e protecção das pessoas da corte faz-nos apreciar as suas roupas e a sua maneira de falar, apesar destas coisas não terem em si mesmas nada de positivamente apreciável, já que após um certo tempo nos ofendem sem que tenham passado por nenhuma alteração própria.

É o mesmo na arquitectura, onde há coisas como a proporção típica entre capitéis e suas colunas que o costume apenas torna tão agradáveis que não podemos suportar que fossem de outra maneira, apesar de não terem em si mesmos nenhuma beleza que nos tenha de agradar infalivelmente ou obter necessariamente a nossa aprovação."[14]

"As primeiras obras de arquitectura manifestavam riqueza de materiais; grandeza, opulência, e precisão de execução; simetria (…), bom senso nos pontos em que é necessário, e outras razões óbvias para a beleza. Como resultado, estas obras pareceram-nos tão belas e foram tão admiradas que as pessoas decidiam que deviam servir de critério para todas as outras. E na medida em que acharam impossível acrescentar ou alterar algo em todas estas belezas positivas sem diminuir a beleza do todo, acharam inimaginável que as proporções destas obras pudessem ser alteradas sem resultados nefastos;

---

[14] Trad. Do Aut. – "Against the beauties I call positive and convincing, I set those I call arbitrary, because they are determined by our wish to give a definite proportion, shape, or form to things that might well have a different form without being misshapen and that appear agreeable not by reasons within everyone's grasp but merely by custom and the association the mind makes between tow things of a different nature. By this association the esteem that inclines the mind to things whose worth it knows also inclines it to things whose worth it does not know and little by little induces it to value both equally. This principle is the natural basis for belief, which is nothing but the result of a predisposition not to doubt the truth of something we do not know if it is accompanied by our knowledge and good opinion of the person who assures us of it. It is also prejudice that makes us like the fashions and the patterns of speech that custom has established at court, for the regard we have for the worthiness and patronage of people in the court makes us like their clothing and their way of speaking, although these things in themselves have nothing positively likable, since after a time they offend us without having undergone any inherent change.

It is the same in architecture, where there are things such as the usual proportions between capitals and their columns that custom alone makes so agreeable that we could not bear their being otherwise, even though in themselves they have no beauty that must infallibly please us or necessarily elicit our approval."

Claude Perrault, "Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients", tradução para Inglês de Indra Kagis McEwen, Getty Center Publications, Universidade de Chicago, EUA, 1993, pag.51

quando, elas podiam, de facto, ter sido outras sem prejuízo para as outras belezas. Da mesma forma, quando uma pessoa ama apaixonadamente uma face cuja beleza perfeita reside exclusivamente na compleição, ela acredita também que a sua proporção não pode ser melhorada, já que como a grande beleza de uma parte a faz amar o todo, também o amor ao todo implica um amor a todas as suas partes.

É desta forma verdade que em arquitectura existe uma beleza positiva e uma beleza que é apenas arbitrária, apesar de parecer positiva devido a ideais preconcebidas, contra as quais uma pessoa tem grande dificuldade em defender-se."[15]

Perrault não se limita assim a classificar uma parte da Beleza de uma obra de Arquitectura como dependendo de signos linguísticos convencionais, ele explica a forma como a convenção é estabelecida. O significado desta proposição teórica encontra-se, não na simples constatação de uma beleza convencional, mas na capacidade de compreender a transformação desta convenção, assente no conceito de imaginação, ou "*fantaisie*". As suas proposições transformaram a Arquitectura da sua época em diante numa ciência positiva, de investigação e inovação, onde a experimentação, baseada naquilo a que Perrault chama a "dúvida metódica", é método de evolução da disciplina.

Perrault não desvaloriza os elementos convencionados. Pelo contrário, tem por eles grande apreço. Na sua fachada oriental do *Louvre*, respeita as proporções coríntias estabelecidas por Vitrúvio, aumentando apenas ligeiramente a altura dos capitéis, à semelhança de Miguel Ângelo no Capitólio, mas o emparelhamento das colunas, a partição da fachada em cinco marcada não pelo destaque vertical dado aos volumes de canto e central mas pelo recuo do segundo piso, e a eliminação do basamento rusticado e dos típicos telhados proeminentes do barroco francês, estabelece os fundamentos daquilo que será o segundo estilo Louis XIV personalizado na figura de Jules Hardouin-Mansart, e simultaneamente da tendência neo-clássica de sentido progressivamente burguês.

---

[15] Trad. Do Aut. – "The first works of architecture manifested richness of materials; grandeur, opulence, and precision of workmanship; symmetry (…); good sense in matters where it is called for; and other obvious reasons for beauty. As a result, these works seemed so beautiful and were so admired and revered that people decided they should serve as the criteria for all others. And in as much as they believed it impossible to add or to change anything in all these positive beauties without diminishing the beauty of the whole, they found it unimaginable that the proportions of these works could be altered without ill effect; whereas, they could, in fact, have been otherwise without injury to the other beauties. In the same way, when a person passionately loves a face whose only perfect beauty lies in its complexion, he also believes its proportion could not be improved upon, for just as the great beauty of one part makes him love the whole, so the love of the whole entails love of all its parts.

It is therefore true that in architecture there is positive beauty and beauty that is only arbitrary, even though it appears to be positive due to prejudice, against which one guards oneself with great difficulty."

Claude Perrault, "Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients", tradução para Inglês de Indra Kagis McEwen, Getty Center Publications, Universidade de Chicago, EUA, 1993, pag.53

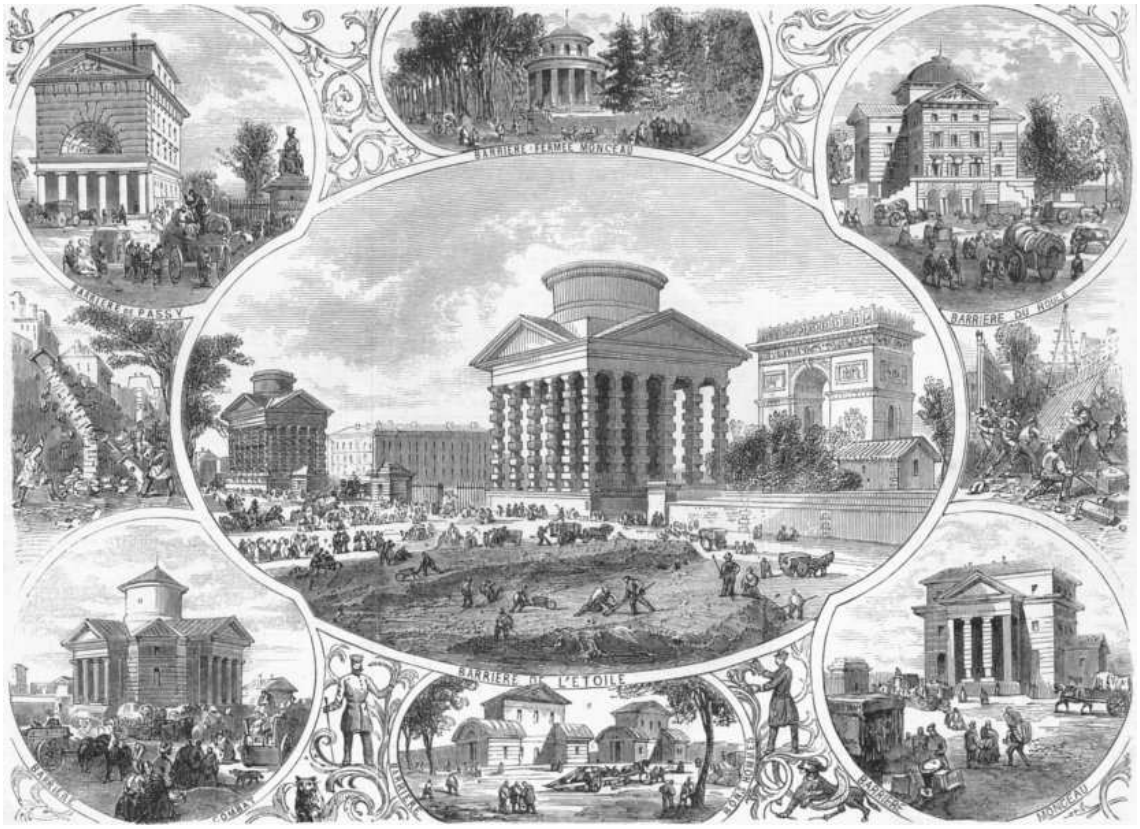


Fig.51 – as barrières de Paris – postal de 1860

"Le mur murant Paris rendt Paris murmurant"

ou

Space, Time and Architecture

ou

Poder, Dinheiro e Arquitectura

O muro murando Paris torna Paris murmurante – dizia o povo de Paris da cerca da *Ferme Générale* que circundava Paris até antes da revolução, em cujas portagens, desenhadas por Ledoux, os comerciantes pagavam imposto aduaneiro. Estes novos monumentos eram a face mais visível das motivações de um global sentimento de revolta perante a opressão de um sistema decadente, e constituiu o culminar de um processo de autonomização ideológica da classe ascendente da burguesia.

Efectivamente, a centralização do Estado desencadeada por Louis XIV implicava um crescente endividamento da monarquia, e não meramente para pagar as despesas das acções políticas concretas e limitadas no tempo, e particularmente das grandes construções do regime. De facto, o endividamento do estado central era cada vez mais estrutural. Se a erecção do palácio de *Versailles* foi o empreendimento mais visível e simbólico dos monumentais gastos do reino, a inevitável guerra permanente contra os interesses das outras potências europeias revelou-se a razão fundamental do futuro enfraquecimento do regime absolutista, particularmente porque o exército, que antes de Louis XIV era em grande medida suportado pelas casas feudais da nobreza vassalas do Rei, passou a ser organizado a nível central e, naturalmente, financiado pelos cofres do estado.

A guerra era uma necessidade se a França queria proteger o seu novo estatuto de maior potência europeia. E se no período Louis XIV isto representava sobretudo um esforço de solidificação tanto das fronteiras como da nova ordem social, de manutenção do equilíbrio de forças europeu focalizada sobretudo no enfraquecimento dos dois reinos habsburgos, e de continuada repressão sobre os remanescentes interesses feudais que agora se manifestavam já com origem popular nas províncias de França, no reinado de Louis XV a guerra seria já antes de mais a protecção do império colonial, de tal forma que o inimigo deslocou-se da Áustria para a Inglaterra.

As vitórias francesas no tempo de Louis XIV foram efectivamente fulcrais para a estabilidade do regime, mas se bem que a glória militar do reino fosse por si só instrumento de propaganda ideológica, e que parte dos interesses defendidos pelo grande exército de Sua Majestade fossem os da cada vez mais proeminente burguesia mercantil, a verdade é que a pressão fiscal sobre esta última classe faz-se sentir de forma progressivamente mais acentuada, sendo em 1680 criadas por Colbert as primeiras *Fermes Générales*, estruturas administrativas de cariz semi-privado, à semelhança das Reais Companhias das Índias que tanto a França, a partir de 64, como a Holanda e a Inglaterra, criaram para gerir os interesses coloniais, que irão centralizar a colecta de impostos, particularmente os cinco grandes impostos sobre o Sal, o Tabaco, as transacções comerciais no território francês, as importações da América, e os





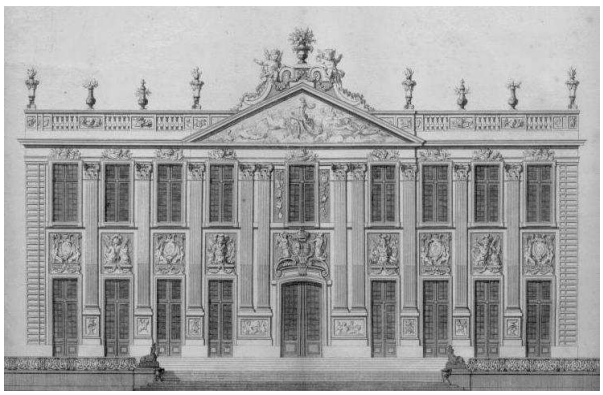
Figs.52 e 53 – Val-de-Grâce de Mansart e Église des Invalides de Hardouin-Mansart





Figs.54 e 55 – Saint-Thomas-d'Aquin de Bullet e Notre-Dame-de-Versailles de Hardouin-Mansart







Figs.56, 57 e 58 – Orangerie de Versailles, Château de Marly e Grand Trianon de Hardouin Mansart

vários impostos sobre a cidade de Paris, particularmente o de entrada de vários produtos de consumo.

É deste modo que a burguesia, que até então se revia no desmantelamento dos interesses feudais, passa a ser a principal força económica que sustém o novo esmagador aparelho de Estado, que se manifesta com um enorme conjunto de reformas que simultaneamente reforçam a posição política da monarquia, através da repressão e da propaganda ideológica, e modernizam as infra-estruturas sociais e urbanas. Em 1656 foram centralizadas as administrações dos três hospitais parisienses, e construído por Libéral Bruant o novo Hospital de *la Salpêtrière*, e em 1667 é criado um corpo unificado de polícia que envida esforços substanciais na prevenção contra incêndios e na repressão mais ou menos universal da criminalidade, prostituição e mendicância na cidade de Paris, acompanhada de uma política de obras públicas tendo em vista a salubridade e a segurança, incluindo a limpeza e pavimentação das ruas, novas canalizações e fontes, e iluminação pública.

A responsabilização do aparelho central pelo exército manifesta-se, em Paris, de forma monumental, no enorme complexo do *Hôtel des Invalides* de Bruant, com início em 71, o ano de formação da *Académie d'Architecture*. A Igreja dos *Invalides* é, em 76, a primeira grande obra urbana em Paris do arquitecto mais exemplificativo da segunda metade do regime de Louis XIV, Jules Hardouin-Mansart, sobrinho-neto de François Mansart e aluno de Bruant, e alia, como Mansart tinha já feito na Igreja de *Val-de-Grâce* a partir de 1645, numa escala sem precedentes na arquitectura religiosa de Paris após a conclusão da *Notre-Dame*, o modelo de planta central do *Temple du Marais* à fachada porticada por dois andares sobrepostos de dois pares de colunas do *Oratoire du Louvre*. Esta última Igreja de Lemercier de 1621 vai de resto ser o modelo das restantes igrejas até ao fim do reinado de Louis XIV, particularmente *Saint-Thomas-d'Aquin* de Bullet, aluno e colaborador de Blondel, em 1682, e também *Notre-Dame-de-Versailles* e *Saint-Roch*, as duas de Hardouin-Mansart, respectivamente de 1689 e 1701.

Também na arquitectura civil este gosto pela abertura dos vazios reforçada pela marcação rítmica das ordens se manifesta, tanto na obra urbana como em *Versailles*. Já em 1674 Hardouin-Mansart usava do mecanismo compositivo descrito por Perrault nas suas notas sobre Vitrúvio na marcação do centro da composição da fachada frontal da nova *Orangerie* do palácio de *Versailles*. Mas o princípio de desenho ainda próximo do de Lemercier, que Hardouin-Mansart aplica no *Hôtel-de-Ville* de *Arles* de 76, já no *Château de Marly* transforma na nova grande ordem colossal, a manifestação madura dessa tal necessidade de uma ordem francesa, que consiste não no redesenho e decoração da coluna mas na expansão da dimensão de uma das três ordens gregas para englobar mais do que um piso, mantendo as normativas clássicas da proporção mas submetendo a totalidade da fachada a uma única marcação vertical sem interrupções. Este dispositivo aparece também em *Versailles* nas novas alas frontais do palácio, sendo menos legível no *Grand Trianon* de 87 pelo facto de só ter um piso, apesar de ser claro o reforço mútuo entre o ritmo das pilastras e a largura dos vazios das janelas.

As operações de glorificação da monarquia passam agora sobretudo pela memória das vitórias militares e materializam-se em 1672 e 74 nas Portas *Saint-Denis* e *Saint-Martin*, a primeira de Blondel, director da Academia desde





Figs.59 e 60 – Porte Saint-Denis de Blondel e Porte Saint-Martin de Bullet



Fig.61 – Place des Victoires

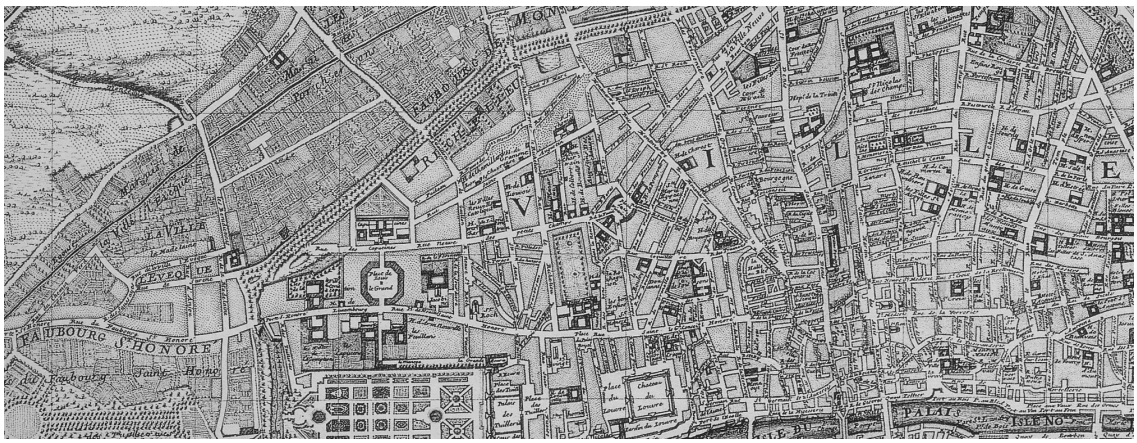


Fig.62 – Plano de La Caille – Secção mostrando a Place des Victoires imediatamente a Nordeste do Palais Royal e a Place Louis le Grand a Norte das Tuileries

a sua fundação no ano anterior, e a segunda de Bullet, dois dos quatro arcos de triunfo previstos no plano destes dois autores de 76, o mesmo que desenha os grandes *boulevards* periféricos em substituição da muralha. Estas duas portas marcam os dois maiores eixos para Norte da cidade de Paris, e deixam antever os propileus de Ledoux, sendo que sob os seus arcos se pagavam as portagens que financiavam o exército que vencera em 1672 a intermitente guerra Franco-Espanhola que começara em 43, logo após a conclusão das frondes, e cujo resultado seria a anexação de uma parte da Flandres espanhola. Neste período a monarquia, aliada aos reinos protestantes da Europa e aos Turcos contra as potências católicas, toma o controlo directo da Igreja de França, autonomizando o seu aparelho administrativo do Vaticano e particularmente dos Jesuítas. Ameaça declarar guerra aos estados papais quando eles respondem com a ameaça de reduzir as posses da embaixada francesa em Roma (nas quais se incluem as instalações da Academia de França em Roma), e chega mesmo a ocupar Avignon, um dos poucos enclaves sobrantes no território francês. Não será grande surpresa que em todo este período não tenha sido lançada nenhuma obra religiosa, sendo a Igreja dos Invalides só de 76.

A partir de 72 o estado francês volta a aproximar-se da Igreja Católica, após o rompimento com a aliança protestante, mas mantém-se diplomaticamente isolado, ao entrar numa guerra inevitável com a Holanda e seus aliados germânicos, cuja proximidade das infladas fronteiras de França cria uma tensão económica e religiosa impossível de conter. A tentativa espanhola de reaver as posses na Flandres vê-se gorada quando abdica em 78 inclusivamente das suas posses na região da Borgonha, que se tornarão na província francesa do *Franche-Comté*. As casas protestantes da Alemanha aliam-se em 82 ao Império Católico na chamada Liga de Augsburgo, que acabará por perder o conflito com a anexação do Luxemburgo e da Alsácia pela França.

Este período conturbado será também o palco das últimas manifestações dos interesses feudais no reino. Estas, no entanto, serão agora movidas sobretudo pelo campesinato das províncias mais instáveis de França, que vê uma série de privilégios eliminados com a centralização administrativa, que corta com as particularidades das prévias administrações locais de carácter feudal. Os interesses das populações locais fundem-se em grande medida com os das burguesias comerciais particularmente das regiões recentemente acrescentadas ao estado francês, que ressentem a alta carga fiscal, e com os do clero católico que é vivamente hostil à política real. Já em 1662 se assiste a uma revolta dos camponeses na região de *Boulogne*, em 64 na Gasconha contra o imposto sobre o Sal, e em 70 no *Vivarais*, região do *Languedoc*, também contra os altos impostos. A partir de 1675 surgem uma série de revoltas conhecidas como a revolta do papel timbrado, na *Guyenne*, em *Le Mans*, na Bretanha, e na Borgonha. Estas revoltas, ou *Jacqueries*, serão violentamente reprimidas e irão ser as últimas instâncias de insurreição popular de carácter territorial antes dos anos próximos da revolução francesa.

É assim em 86 que Hardouin-Mansart lança a curiosa *Place des Victoires*, celebrando este largo conjunto de conquistas militares e vitórias da monarquia. Esta praça, situada na fronteira entre o primeiro e segundo dos 16 novos *quartiers* de Paris, criados em 1680 numa substancial reforma administrativa que será completada em 1702 com a adição de mais quatro, racionaliza a



Fig.63 – Place Vendôme

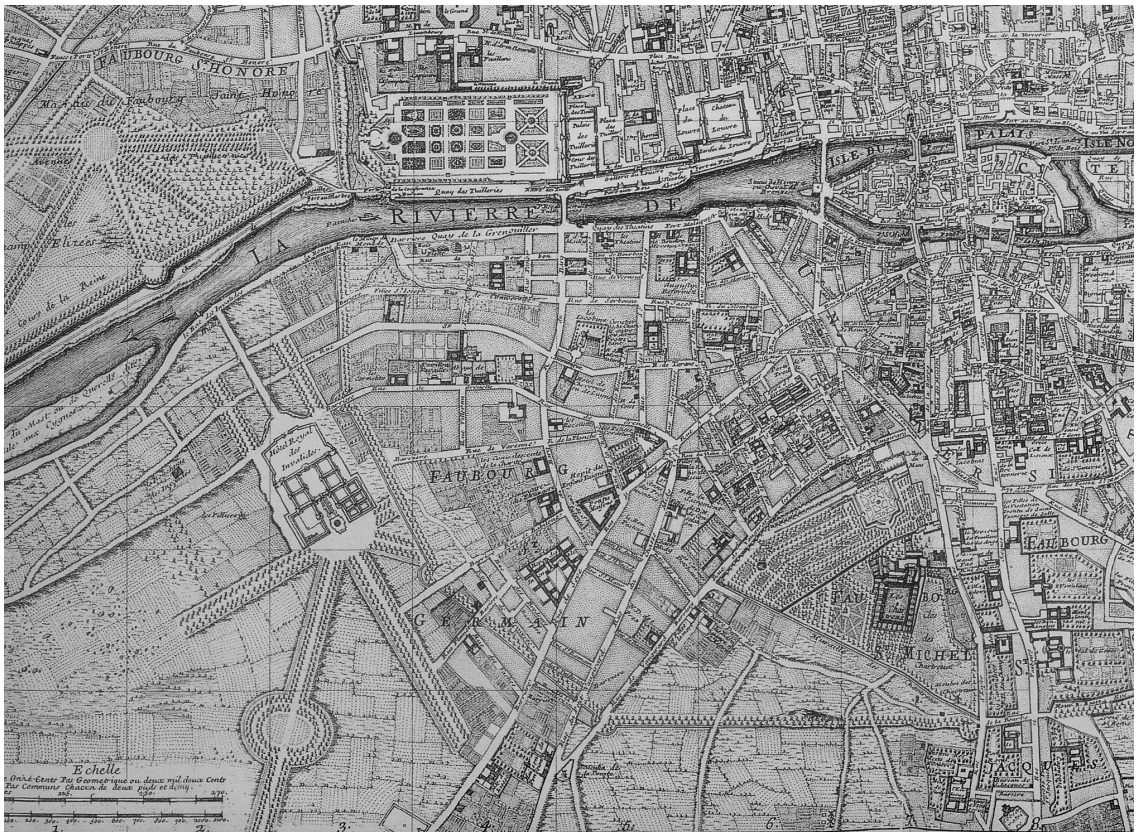


Fig.64 – Plano de La Caille – secção mostrando a expansão na margem esquerda do Sena

articulação entre vários eixos da cidade em três diferentes direcções, que estava por resolver desde a absorção da última muralha medieval, e assume para isto uma planta circular. É dentro do mesmo esforço de expansão e racionalização da cidade que é desenhada no último ano do século XVII a Praça *Louis le Grand*, actual *Place Vendôme*, que representa a maior aplicação da ordem colossal no contexto urbano de Paris. O ritmo das pilastras coríntias, que emoldurando o segundo e terceiro pisos assenta sobre um basamento rusticado muito aberto, de índole comercial. Desta vez, ao invés da *Place Royale*, a totalidade do desenho sobrepõe-se às necessidades do loteamento. Desenham-se seis frontões apoiados em quatro colunas adoçadas que substituem as pilastras, dois ao centro das fachadas principais, à semelhança da *Place Royale*, e quatro chanfrando os cantos, mas aqui o eixo principal que perfura a praça é visualmente contínuo e não coberto por construção, e os telhados já não têm o limite do lote, mas marcam o ritmo com uma alternância de locarnas ora mais altas ora mais baixas, relembrando o desenho da fachada das *Tuileries* de Delorme e da *Grande Galerie* do filho Jacques Androuet du Cerceau.

Urbanidade e Decoro

Quando em 1710 o arquitecto Germain Boffrand comprou, na nova *Rue de Bourbon*, que mais tarde viria a chamar-se *Rue de Lille*, uma fatia comprida de terreno, e aí começou a construir um *hôtel* que venderia no ano seguinte ao Marquês de Torcy, Jean-Baptiste Colbert, sobrinho do grande Colbert falecido em 1683, e com os lucros obtidos construiria um segundo *hôtel*, mesmo ao lado, que venderia depois ao Conde Charles Éléonor Colbert de Seignelay, presumivelmente da mesma família, não estava a fazer nada que não fosse já comum os arquitectos de Paris fazerem.

Já Le Vau fora um dos protagonistas da promoção imobiliária na nova urbanização da *Île Saint-Louis* nos anos 30 e 40 do século XVII, e Hardouin-Mansart, professor de Boffrand, investira pessoalmente nas suas obras urbanas. É deste modo inserido numa tradição já secular em que os arquitectos fazem parte dessa burguesia urbana da especulação imobiliária, que Boffrand enriquece com *hôtels* de sua autoria a zona em grande expansão do *faubourg Saint-Germain*, cujo rasgamento de novos eixos no contexto da expansão da fronteira Sul de Paris até aos *grands boulevards* é já aparente no plano de Bullet e Blondel. É nos planos de La CaÎle e de Delisle, de 1714 e 1716 respectivamente, que vemos a conclusão desse eixo que define uma faixa construída marginal a Sul do Sena que liga as instalações do Colégio das Quatro Nações ao futuro *Palais Bourbon*, e é no limite ocidental dessa faixa que Boffrand compra na prática meio quarteirão e participa dessa euforia de negócios que alegremente vai fazendo Paris na duas décadas à volta da morte de Louis XIV em 1715.

Boffrand, que em 1700 tinha projectado para a família Le Brun uma residência no 5º *arrondisement*, em 1709 tinha redesenhado os interiores do notável *Hôtel de Soubise* do arquitecto Pierre-Alexis Delamair, cujo boleado *cour d'honneur* é uma das pérolas da arquitectura da aristocracia erudita do período, e em 1711 tinha sido eleito membro de 1ª classe da Academia, já não era bem um arquitecto barroco. Efectivamente a cuidada fachada da Biblioteca





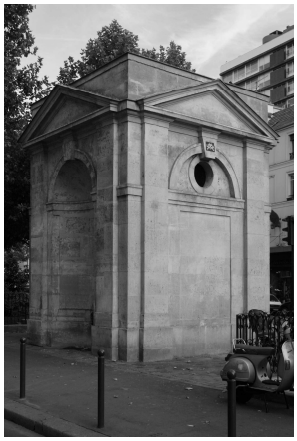
Figs.65 e 66 – Biblioteca do Arsenal de Boffrand e pátio do Hôtel de Soubise de Delamair

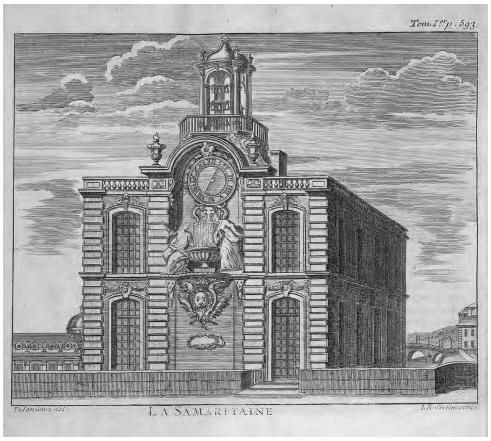




Figs.67 e 68 – Hôtel d'Argenson de Boffrand – pátio e fachada para a rua em 1905







Figs.69, 70 e 71 – Fontaines Boucherat e Montreuil de Beausire, e Château d'Eau de La Samaritaine de De Cotte desenhado por Scotin em 1742

do Arsenal, de 1715, mantém uma composição barroca, de leitura piramidal, embora altamente depurada, onde apenas uma ligeira saliência no rusticado do basamento da moldura da porta sugere a pilastra, continuada no piso superior num jónico atarracado, de proporções dóricas, que enquadra uma delicada decoração que faz parecer mais pequena a janela do centro, e onde não há marcação horizontal do terceiro piso na lisa superfície da parede. Mas no demolido *Hôtel d'Argenson* torna-se já mais claro que prescinde de todo de uma decoração de fachada do tipo tradicional na arquitectura parisiense, abdicando do uso de pilastras, colunas ou outros elementos distintivos das ordens clássicas no desenho global do alçado, para os concentrar nos pontos centrais da composição. Assim os panos de parede rusticados onde apenas as janelas, sem moldura, fazem a métrica, realçam e são realçados pelos conjuntos que marcam o eixo da entrada, um frontão de entablamento interrompido assente sobre duas pilastras que, como na biblioteca, são apenas saliências na parede, compões a fachada para a rua, e um pórtico de quatro colunas dóricas marca a entrada aberta para o *cour d'honneur*.

Este entendimento mais sóbrio de uma urbanidade burguesa manifesta-se em toda a obra de Boffrand, incluindo nos dois *hôtels* que constrói por iniciativa própria na *Rue de Lille*, e na sua casa própria na mesma parcela de terreno que o empreendimento paga. Mas é também reconhecível no conjunto de fontes que vão sendo erigidas por toda a Paris desde o final do século XVII, particularmente as várias desenhadas por Jean Beausire, especialmente as mais pequenas como as *Fontaines Boucherat*, *de Montreuil* ou *Trogneux*, de 1697, 1710 e 1719 respectivamente, ou o *Château d'Eau de La Samaritaine* de Robert de Cotte, director da Academia entre 1687 e 1736, de 1712. Este novo gosto pela simplicidade não se manifesta contra as ordens clássicas, de forma alguma. Manifesta-se sim pelo desenho proporcional cuidado do conjunto, e uso estratégico dos instrumentos decorativos dessas mesmas ordens para realçar e dar vivacidade aos argumentos volumétricos do edificado, que passam a assumir um protagonismo semelhante ao que tiveram no desenho da colunata oriental do *Louvre*. O próprio Boffrand explicita este pensamento, dizendo no seu "*Livre d'Architecture*" de 1745 que "Hoje já não usamos sempre as ordens da Arquitectura nos edifícios, mas sim as regras que estabelecendo as proporções belas de forma geral podem ser aplicadas a cada parte de uma obra o arquitecto hábil nelas pode encontrar as modulações que lhe convêm."[16]

Este entendimento racionalista e utilitário da Arquitectura tem de facto expressão altamente difundida na produção teórica da época, e está intimamente ligada à valorização da simplicidade clássica e ao repúdio das formas do barroco. Em 1714 o abade Jean-Louis de Courdemoy, no seu "*Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*", ataca de forma clara a arquitectura barroca romana, na figura da Basílica de São Pedro, e prescreve, com motivações funcionalistas e de "franqueza" construtiva, uma arquitectura não apenas grega, mas greco-gótica. Courdemoy é assim o primeiro teórico da Arquitectura a valorizar a nacional arquitectura gótica, e justifica-a como mais próxima da verdade estrutural, na procura de uma leveza formal de colunas soltas sob uma arquitrave à maneira grega, que se materializará não só no

[16] Trad. do Aut. – "On n'employe pas toujours les ordres d'architecture dans les bâtiments, mais les règles qui en établissent les belles proportions en général peuvent être appliqués à chaque partie d'un ouvrage et l'architecte habile y peut trouver les modulations qui leur conviennent."

Germain Boffrand, "Livre d'Architecture", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.296

neoclassicismo francês, mas também, e até de maneira mais marcada, no alemão e no inglês. É deste modo introduzido o conceito de verdade estrutural e material na Arquitectura.

O problema que assim se coloca ganha carácter de problema estético, e ultrapassa as afirmações que estes autores fazem no campo da ideologia construtiva para se tornar uma questão central da Teoria da Arte, assim continuando a dúvida original da *Querelle des Anciens et des Modernes*. O padre jesuíta Yves Andre, admirador de Descartes e amador das artes, coloca no seu "*Essai sur le Beau*" de 1741 a questão: "Isto é belo porque nos agrada ou agrada-nos porque é belo?"[17] E avança, sobre a Arquitectura, repetindo as noções de Perrault, dizendo que "A Arquitectura tem regras de dois tipos: as primeiras, fundadas nos princípios da geometria; as outras formadas nas observações particulares que os mestres da arte fizeram em diversos tempos sobre as proporções que agradam à vista pela sua regularidade, verdadeira ou aparente. Sabemos que as primeiras são invariáveis como a ciência que as prescreve. A perpendicularidade das colunas (...) o paralelismo dos andares, a simetria dos membros que se encontram (...) sobretudo a unidade ao olhar (...) Não é assim nas regras do segundo tipo. Estas são por exemplo, as que estabelecemos para determinar as proporções das partes de um edifício sob as cinco ordens da Arquitectura (...) Também vemos que os grandes arquitectos tomam por vezes a liberdade de se colocar acima delas. Eles lhes acrescentam, eles as dobram, eles as imaginam novo de acordo com as circunstâncias que determinam o olhar. Miguel Ângelo, Palladio, Vignola na Itália, Mansart e Delorme em França, fizeram-no com uma glória que deve animar os seus sucessores a imitar a sua ousadia (...) Eis portanto manifestamente um belo arbitrário, um belo, se ouso dizê-lo, de criação humana, um belo do génio e do sistema que podemos admitir nas artes, mas sempre sem prejuízo do belo essencial; que é uma barreira que não devemos jamais ultrapassar: *Hic murus aheneus esto*."[18]

Amédée Frezier, mais engenheiro que arquitecto, contesta as propostas que considera irrealistas e simplistas de Jean-Louis de Courdemoy, que gostaria de apoiar as cúpulas centrais das igrejas em colunas e entablamentos sem usar os pesados pilares do renascimento e do barroco. Mas valoriza o uso estratégico das ordens e sobretudo a moderação na sua aplicação, que submete, em qualquer circunstância, a um critério de utilidade. Diz ele, na sua "*Dissertation théorique et critique sur les ordres d'architecture*", publicada em 1739, que "Encontro ainda um [abuso] maior, de que eles (os teóricos) não

---

[17] Trad. do Aut. – "Cela est-il beau parce qu'il plaît ou cela plaît-il parce qu'il est beau?"

Yves Andre, "Essai sur le Beau", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.323

[18] Trad. do Aut. – "L'architecture a des règles de deux sortes: les premières, fondées sur les principes de la géométrie; les autres formées sur les observations particulières que les maîtres de l'art ont faites an divers temps sur les proportions qui plaisent à la vue par leur régularité, vraie ou apparente. On sait que les premières sont invariables comme la science qui les prescrit. La perpendicularité des colonnes (...) le parallélisme des étages, la symétrie des membres qui se répondent (...) surtout l'unité dans le coup d'oeil (...) Il n'est pas de même des règles de la seconde espèce. Telles sont par exemple, celles qu'on a établies pour déterminer les proportions des parties d'un édifice dans les cinq ordres d'architecture (...) Aussi voyons nous que les grands architectes prennent quelquefois la liberté de se mettre au dessus d'elles. Ils y ajoutent, ils en rabattent, ils an imaginent de nouvelles selon les circonstances qui déterminent le coup d'oeil. Michel-Ange, Palladio, Vignole en Italie, Mansard et Delorme en France, l'on avait fait avec une gloire qui doit animer leurs successeurs à imiter leur hardiesse (...) Voilà donc manifestement un beau arbitraire, un beau, si j'ose ainsi parler, de création humaine, un beau de génie et de systême que nous pouvons admettre dans les arts, mais toujours sans préjudice du bel essentiel; qui est une barrière qu'on ne doit jamais passer: Hic murus aheneus esto" (em latim no original – Aqui está o muro de cobre)

Yves Andre, "Essai sur le Beau", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.330

falam, que é o de usar as ordens por todo o lado onde elas não servem para nada, onde não estão a apoiar nada, e onde elas estão reduzidas a pequenas bugigangas. (...) é notável pela repetição de várias ordens desiguais, em tipo ou apenas em dimensão, estando umas no corpo do edifício, as outras aplicadas contra as superfícies das paredes, sob as arcadas, ou na organização dos retábulos (...) Reconhecemos que toda a ordem de Arquitectura que esteja fora do lugar que lhe convém, que não suporta nada, ou que não tem utilidade alguma, além da de se mostrar sem função, é uma obra e uma despesa supérflua, que será sempre considerada contrária ao bom senso, mesmo quando for executada com toda a perfeição da arte."[19]

Em 1752 Charles-Etienne Briseux publica o "*Traité du beau essentiel*", onde, mantendo uma convicção de que o belo se encontra nas regras da proporção à semelhança dos mecanismos da harmonia musical, já não encontra essas regras na arquitectura clássica, nem mesmo apenas na grega, mas sim num princípio natural externo aos dogmas dos antigos, que justifica opções de utilidade semelhantes às de Frezier. Briseux tinha já publicado em 1728 "Architec*ture Moderne ou l'Art de bien Bâtir pour Toutes Sortes de Personnes*", e em 43 "*L'Art de Bâtir Maisons de Campagne*", expondo nestes dois tratados um conjunto de regras de composição e distribuição de todo o género de edifícios para todo o tipo de classes, lembrando mais uma vez Le Muet, e demonstrando as novas preocupações do desenho intimamente ligado ao uso e à comodidade, assim como a um princípio que se aproxima do de "verdade" quer dos materiais quer do desenho. A distribuição é nestas duas publicações a questão essencial, encadeando-se sucessivos desenhos de plantas e alçados de crescente complexidade, onde a organização com recurso a corredores, escadas e átrios, na procura de uma eficácia da organização interna, se assemelha em carácter às inovações de Le Vau em *Vincennes*.

O abade Marc-Antoine Laugier publica em 1653 um "*Essai sur l'Architecture*" altamente influente, que extremiza uma opinião negativa do barroco e particularmente do estilo *rocaille*, associando-o a um decadentismo instituído e à incompreensão das regras básicas da arquitectura. Neste tratado, as regras da beleza consistem no uso criterioso dos mecanismos clássicos de composição associados ao já típico conceito de utilidade, mas que agora aparece justificado pela invenção de um passado pré-clássico que serve, no seu primitivismo, de modelo para toda a Arquitectura, e que assenta numa ideia de cabana primitiva que constituiria a base da invenção das regras clássicas como elementar solução estrutural e construtiva em madeira. Assim as normas da arquitectura grega já não valem por si só como cânon, mas sim como expressão erudita de uma realidade originária nas mais básicas necessidades construtivas e na optimização dos recursos. Deste modo, não é na proporção exacta das ordens que reside a beleza. De facto, Laugier aceita que "o número de ordens de arquitectura não está fixo absolutamente. Os gregos conheciam apenas três, os romanos contavam com cinco, e nós os franceses muito

---

[19] Trad. do Aut. – "j'en trouve un plus grand, dont ils (les Théoriciens) n'ont point parlé, c'est celui d'employer des ordres partout où ils ne servent de rien, où ils n'ont rien à porter, et o?u ils sont réduits à de petits colifichets. (...) est remarquable par la répétition de plusieurs ordres inégaux, en espèce ou seulement en grandeur, dont les uns sont du corps de l'édifice, les autres appliqués contre les surfaces des murs, sous des arcades, ou dans l'ordonnance des retables (...) Nous reconnaîtrons que tout ordre d'architecture qui est hors de la place qui lui convient, qui ne supporte rien, ou qui ne doit être d'aucun usage, que de se montrer sans fonction, est un ouvrage et une dépense superflue, qui sera toujours réputée contraire au bons sens, quand même il serait executé dans toute la perfection de l'art."

Amédée Frezier, "Dissertation théorique et critique sur les ordres d'architecture", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.334

gostaríamos de lhes acrescentar uma sexta. Sendo isto uma questão de gosto e de génio, parece natural deixar os artistas inteira liberdade a este respeito"[20]

Avisa, no entanto, que "O facto é que até hoje todos os nossos esforços não resultaram em nenhuma invenção real"[21], sendo que nada se conseguiu acrescentar às três ordens dos gregos que, da mesma forma que Fréart de Chambray, crê possuírem tudo o que é necessário. Assim, as três ordens gregas devem ser usadas, não como elemento decorativo, mas como a própria estrutura de um edifício, alcançando a verdade construtiva, eliminando pilastras e compondo os andares de um edifício com a sobreposição das ordens, que se manifestam em colunas inteiras e soltas das paredes, que constituem meros enchimentos, na senda de uma abertura e verticalidade que rivalize com a das belas catedrais góticas.

O supra-sumo do academismo racionalista do século XVIII é o "*Cours d'Architecture*" de Jaques-François Blondel. Conhecido como "*Le petit Blondel*", era provavelmente da família do primeiro "*grand Blondel*", sendo sobrinho de um outro Blondel arquitecto chamado Jean-François, tendo estudado com ele. Dedicou-se sobretudo ao ensino, fundando uma *École des Arts* em 1743 contra a Academia onde não havia sido admitido. Aí ministra um curso que inclui as matemáticas, perspectiva, teoria das fortificações, etc., que frequentarão tanto dos mais célebres arquitectos do fim de século como vários engenheiros da *École des Ponts et Chaussées* que abrirá em 47 sob a direcção de Jean-Rodolphe Perronet, colaborador da *Encyclopédie* que será elaborada e editada entre 1751 a 1772 por Diderot e d'Alembert. A Escola das Artes irá falir em 1754, mas em 55 J.F. Blondel é admitido na Academia e vê a sua escola privada por ela reconhecida, passando a ensinar na *École de l'Académie* a partir de 62. O comprometimento da Blondel com o programa iluminista é manifesto pela sua própria colaboração com os enciclopedistas, sendo ele o autor da entrada "Arquitectura" e de uma boa parte dos artigos conexos.

Blondel publica entre 1752 e 1756 uma compilação de pranchas desenhadas dos edifícios mais relevantes de França, sob o nome de "*Architecture Françoise*", que é uma reedição enriquecida de uma publicação de 1727 onde os seus próprios desenhos já figuravam, e que constitui a versão francesa do "*Vitruvius Britannicus*" de Colen Campbell. O seu "*Cours*" é publicado entre 1771 e 1777, sendo continuado por Pierre Patte após 74, ano da sua morte. Nele, Blondel constrói um conjunto de políticas para a Arquitectura que constitui a maturidade da discussão centenária estabelecida na teoria francesa. Recusando a ordem rígida da proporção harmónica, valoriza uma interpretação inventiva francesa dos clássicos, particularmente dos gregos, e acrescenta à tese da utilidade uma tese de verdade semelhante à de Briseux, que se manifesta, por exemplo, na demonstração pelo desenho do alçado da disposição dos compartimentos interiores. Blondel é de facto o advogado último do gosto pela simplicidade e pela moderação, assumindo como Boffrand o partido de uma arquitectura prosaica e urbana que, recusando

---

[20] Trad. do Aut. – "Le nombre des ordres d'architecture n'est pas absolument fixé. Les grecs n'en connu que trois, les romains en ont compté jusqu'à cinq, et nos français auraient bien voulu y en ajouter un sixième. Comme c'est ici une affaire de goût et de génie, il paraît naturel de laisser aux artistes une entière liberté à cet égard"

Marc-Antoine Laugier, "Essai sur l'architecture", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.374

[21] Trad. do Aut. – "Le fait est que jusqu'à présent tous nos efforts n'ont abouti à aucune invention réelle"

Marc-Antoine Laugier, "Essai sur l'architecture", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.374



Fig.72 – Hôtel de Soubise – Salão da Princesa de Boffrand

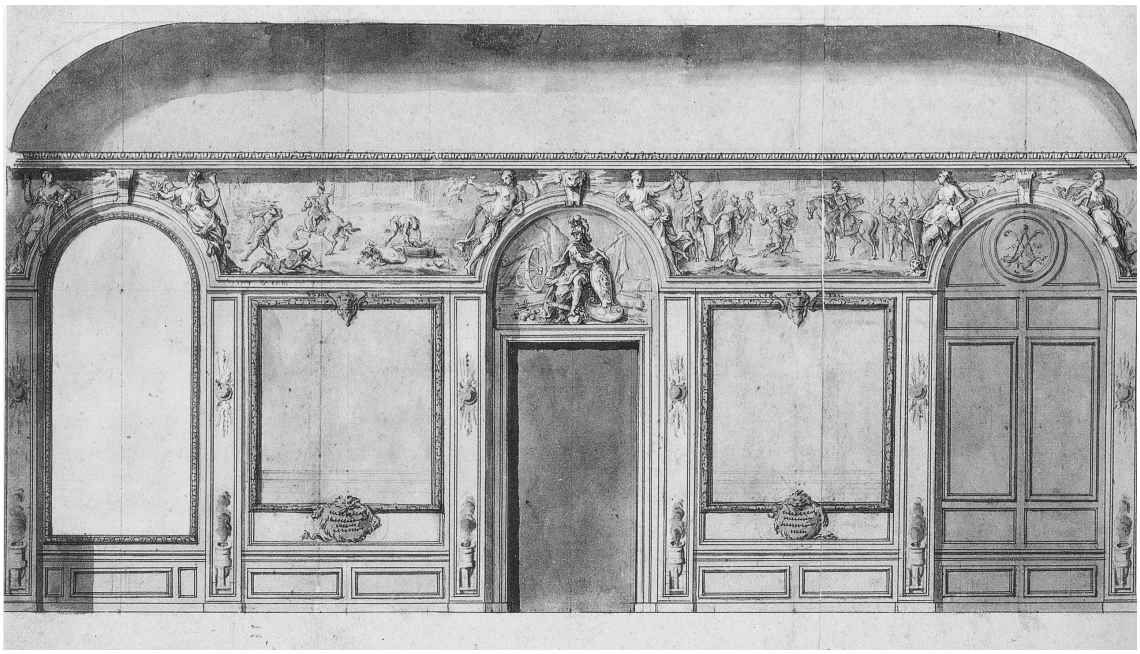


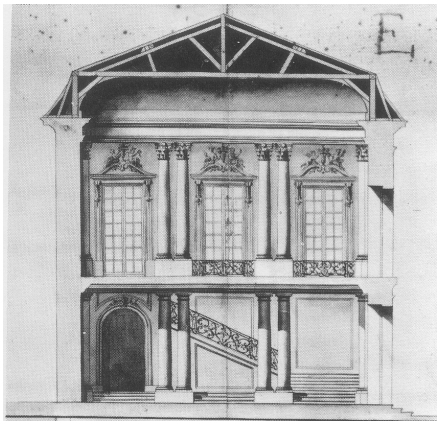
Fig.73 – Projecto de decoração para o Salão do Arsenal de Boffrand

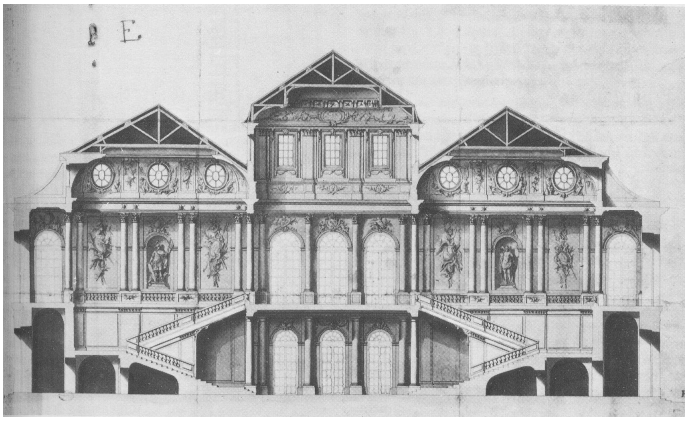
as excentricidades do barroco, procura estabelecer uma prática despretensiosa que colija, à escala urbana, um palco neutro para uma realidade onde o atrito entre a vida burguesa e o aparelho da monarquia está em pleno processo de decapitar todos os vestígios de neutralidade.

Uma Nova Dualidade
ou
A Vingança do Cavaleiro Bernini

A hostilidade que se gera contra o estilo *rocaille* já desde o início do século XVIII não é a mesma que se dirige ao monumentalismo francês do período Hardouin-Mansart. De facto, se se faz sentir um recuo na aproximação decorativista às ordens, como marcação de ritmos impressos nas grandes fachadas urbanas e palacianas do segundo estilo Louis XIV, é sobretudo no desenho e decoração do espaço interior que o *rococo* determina uma sucessão de salões, salas e salinhas, desde grandes átrios de honra a quartos de banho, em torno dos novos elementos distributivos como o corredor central, recheadas de pedrinhas e conchinhas em estilo francês, árabe ou chinês. Assim, este decadentismo decorativo característico de uma classe enriquecida que é, neste momento, essencialmente uma aristocracia ligada ao aparelho de Estado, ou nobreza de robe, e diga-se desenvolvendo várias actividades de cariz proto-burguês por exemplo nas áreas da especulação fundiária e da finança – sendo naturalmente o dinheiro e a terra as riquezas que herdam do seu passado feudal – vai marcando um contraste primeiro com a clássica glorificação para o exterior do regime absoluto, e depois com a crescente modéstia que marcará a arquitectura civil e até a real a partir da morte de Louis XIV.

Efectivamente, no século XVIII o *hôtel* já não é um programa da aristocracia. O enriquecimento contínuo das famílias burguesas permite-lhes acompanhar esta moda e a lógica deste programa adapta-se às várias escalas de uso. Não quer isto dizer que exista uma correlação directa entre o gosto da burguesia e a depuração. É de facto altamente duvidoso que os burgueses mais bem sucedidos não estivessem extremamente entusiasmados em manifestar exteriormente e interiormente o nível de riqueza a que chegavam da forma mais rocambolesca possível. Os processos de formação das ideologias são complexos e recheados de contradições. Mas faz-se sentir particularmente entre os arquitectos um gosto disciplinar neste sentido que se manifesta não apenas na teoria mas no projecto. É já marcada a diferença entre a sobriedade com que Boffrand desenha as fachadas dos seus *hôtels* e a riqueza ornamental manifesta, por exemplo, no salão oval que desenha no *Hôtel de Soubise*, que note-se foi comprado em 1700 pela grande família de Rohan à casa de Guise, duas das maiores casas nobres de França e a segunda líder dos católicos e maior aliada dos espanhóis nas guerras religiosas do século XVII e principal responsável pela queda dos Valois. Boffrand mostra já sinais de moderação na decoração interior do Arsenal, onde as portas estão inscritas em arcos de volta inteira e têm moldura rectangular, as secções de parede são decoradas apenas pelo realçar do seu desenho arquitectónico de quadrados emoldurados por pilastras, e o friso superior, cuja função principal é a de absorver os arcos dos vãos, passa a constituir um todo contínuo definido entre o limite superior dos





Figs.74 e 75 – escadarias de um hôtel urbano e de um grande palácio – entrada de Lindet para o grande prémio de 1737

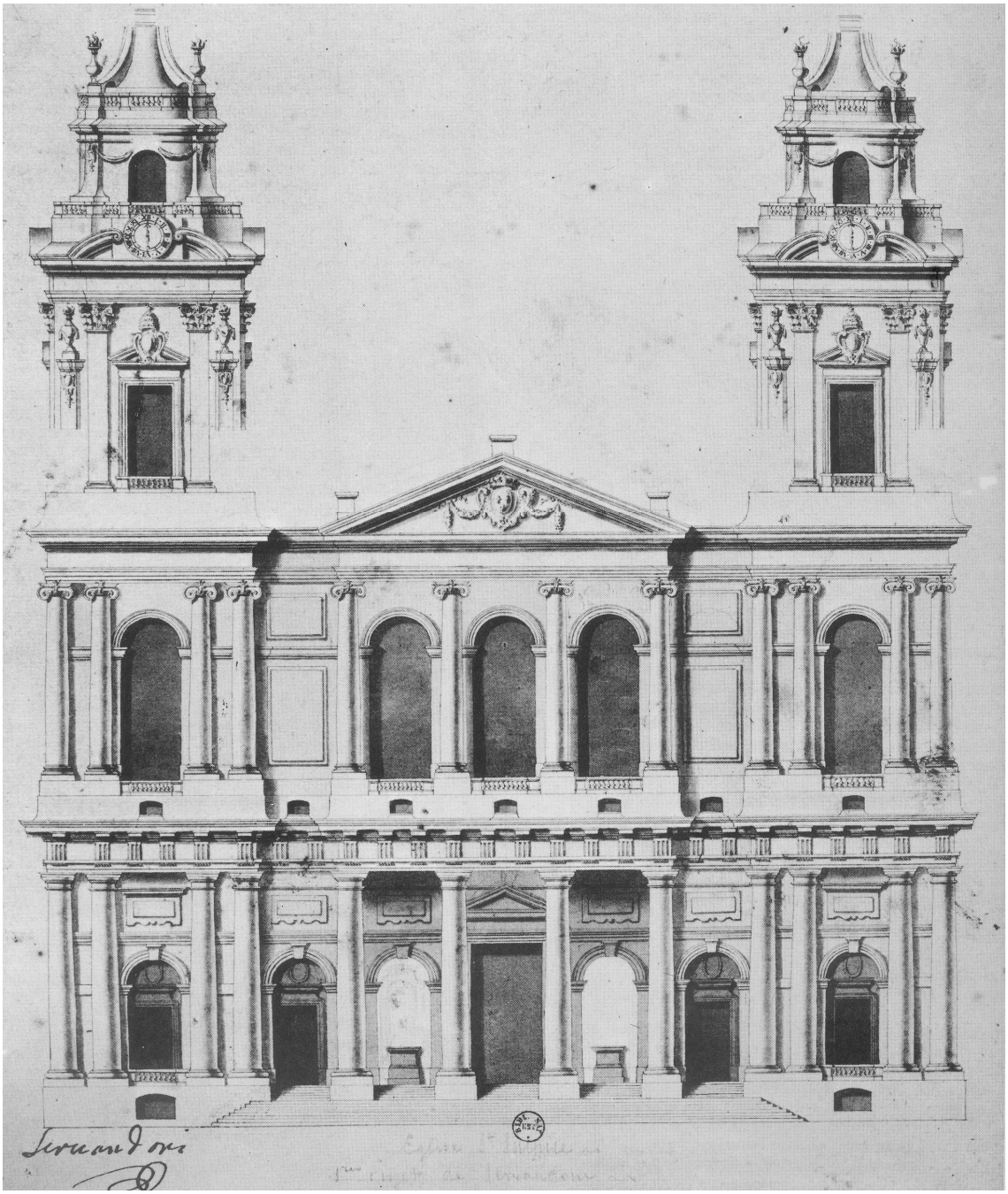


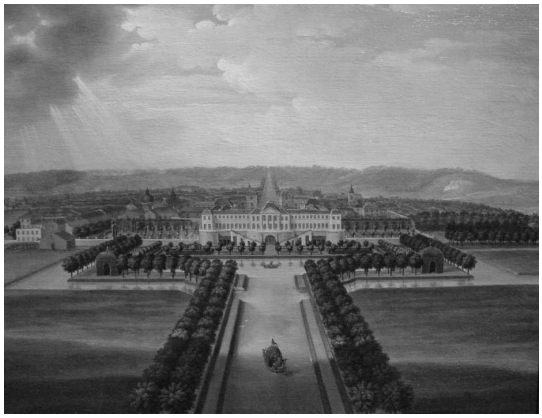
Fig.76 – Fachada de Saint-Sulpice de Servandoni

arcos e dos painéis de parede que os medeiam e a sanca que marca o início da inclinação da abóbada do tecto, em vez de ser composto por uma série de painéis isolados de formas extravagantes que constituem um alternar de motivos ornamentais junto com os brasões e as pesadas cabeceiras das portas e paredes.

Nem é uma adequação à função e proprietário que determina esta crescente valorização da sobriedade. Isto é demonstrado pelas entradas para o *Prix de Rome* de 1737, cujo programa consistia no desenho de duas escadarias, uma para um ordinário *hôtel* urbano e uma para um magnífico palácio. Os desenhos para o *Prix de Rome* permitem-nos perceber de forma impoluta a ideologia construtiva do momento, visto estarem libertos de cliente concreto, de dificuldades originadas por programas particulares ou terrenos difíceis, assumindo assim carácter de "projectos ideais" onde os únicos avaliadores são arquitectos. O programa de *hôtel* estava muito em voga, aparecendo programas ligados a este tipo de arquitectura civil urbana em 1720, 23, 27, 35, e 37. Os desenhos do segundo classificado, Lindet, que são os únicos a que temos acesso, respeitantes ao *hôtel* e ao palácio não diferem nem no cuidado do desenho, nem no princípio de organização, nem na riqueza ornamental, registando-se já uma clara submissão da decoração à arquitectura, e o privilégio dado à coluna solta de suporte da galeria, que aparece sempre emparelhada e com duplo intercolúnio. É também nos desenhos do *Prix de Rome* que podemos confirmar o aparecimento de um novo gosto no que toca à monumentalidade. Se bem que o privilégio dado à coluna solta fosse já instituído na arquitectura religiosa desde a Igreja dos Invalides de Hardouin-Mansart, a ideia de colunata como instrumento compositivo por excelência é clara no prémio de 1726, particularmente na fachada do segundo classificado Lefranc, e de forma evidente na nave desenhada por Jardin para o prémio de 40. Este novo gosto manifesta-se sobretudo na fachada de *Saint-Sulpice*, desenhada por Servandoni em 1736, onde seis conjuntos de quatro colunas soltas desenham dois andares, um dórico suportando um jónico, em que a fachada das duas torres mantêm a lógica compositiva determinada pelo conjunto central encimado por um frontão, mas emparelhando as colunas, aqui já não para construir um ritmo herdado da colunata do *Louvre*, mas para lhes reduzir a largura mantendo a métrica global do desenho. Este projecto foi sendo construído num período de tempo muito alargado e por vários arquitectos, resultando finalmente numa verdadeira galeria contínua onde o frontão se torna obsoleto, mas em que os oito pares de colunas que suportam as torres ficam reduzidos a elemento decorativo ao serem absorvidas pelas paredes, que avançam. A volumetria geral das torres mantém-se, mas apenas o andar inferior da torre Sul corresponde grosso modo ao desenho original.

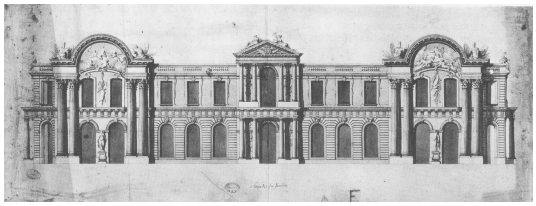
A fachada urbana fica neste período firmemente fixa no mecanismo compositivo inventado por Boffrand. O ritmo das pilastras ou desaparece ou perde relevância, e o uso estratégico de colunas soltas e frontões serve para marcar os conjuntos fundamentais da composição. O próprio Boffrand codifica isto no *Château de Lunéville* para Leopoldo, Duque da Lorena, a partir de 1709, e Nicolas d'Orbay nele se inspira para desenhar o *Château de Commercy*, nos anos seguintes. Em ambos o frontão absolutamente neo-grego distingue-se do desenho da generalidade dos alçados e dá relevo exclusivo à marcação da entrada no eixo central. Esta mesma lógica lê-se, de forma mais inventiva, na entrada para o *cour d'honneur* do *Hôtel d'Évreux*, actual *Palais de l'Élysée*, que

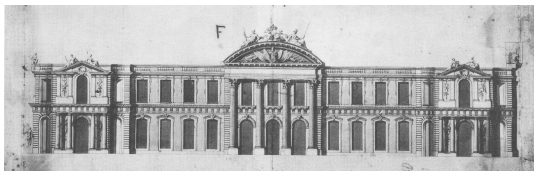




Figs.77 e 78 – Château de Lunéville de Boffrand e Château de Commercy de D'Orbay

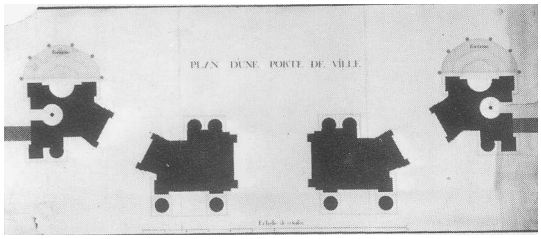


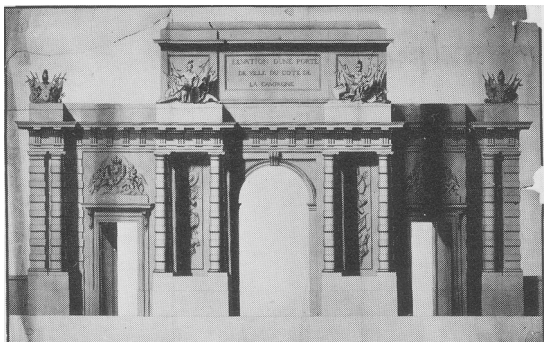




Figs.79, 80 e 81 – Palais de l'Élysée de Mollet, e fachadas traseira e lateral de um palácio – entrada de Rousset para o grande prémio de 1731







Figs.82, 83 e 84 – Fonte das Quatro Estações de Bouchardon, e planta e alçado de um arco de triunfo – entrada de Courtonne para o grande prémio de 1738

Armand-Claude Mollet desenha a partir de 1718, única instância de toda a fachada para a rua deste grande palácio em que a ordem clássica aparece, com quatro pares de colunas jónicas apoiando o conjunto que, ao centro, é marcado por um grande arco redondo solto que, no entanto, lido no conjunto definido pelos três intercolúnios, mantém a proporção do frontão grego.

Este princípio é seguido de forma académica e manifesta-se magnificamente na proposta de Pierre Rousset para o prémio de 1731, cujo programa consistia num palácio de planta quadrada. Nestes desenhos se constata como quer os cantos salientes da planta do edifício quer os pavilhões centrais são relevados por um uso variado das ordens, que estão absolutamente ausentes do restante das fachadas. Na fachada frontal o centro projecta-se do plano da parede num átrio de entrada quadrado, e assiste-se a um uso reservado de pilastras e do rusticado neste pavilhão e nos dos cantos. Mas é na fachada traseira que se observa o contraste, não só entre as paredes lisas e os pavilhões que fazem o centro e limites da composição, mas também entre a sobreposição das ordens dórica e jónica ao centro, e a ordem coríntia colossal nas extremidades, onde como no Eliseu o arco redondo desenha no conjunto a proporção do frontão. Nos alçados laterais, a regra inverte-se e a ordem colossal suporta um frontão em secção de arco redondo ao centro, e os pavilhões de canto registam, no piso térreo, simples conjuntos de quatro colunas emparelhadas que sustêm um entablamento, e o frontão que os encima repete o desenho do alçado frontal, mantendo-se no plano da parede. Este gosto é repetido por Bouchardon na sua Fonte das Quatro Estações de 1739, e reaparece nos desenhos académicos do *Grand Prix de Rome* de 38 para um arco de triunfo, onde curiosamente quer o primeiro quer o terceiro classificado, respectivamente Nicolas-Marie Potain e Jean-Baptiste Courtonne, fazem uso da ordem francesa, de 42 para a fachada de um *Hôtel-de-Ville*, de que conhecemos a entrada de Bourdet, terceiro classificado, no de 46 para um grande *hôtel*, de que conhecemos o projecto de Turgis, terceiro classificado, no de 47 de novo para um arco de triunfo de que conhecemos os desenhos do segundo classificado, Giroux, e os de uma entrada que é incerto se pertence ao primeiro, Bélicard, ou ao terceiro, Lieutant, e no de 48 para um palácio do comércio, caso em que mais uma vez não é certo se os desenhos que conhecemos se devem a Lélu, segundo classificado, ou a Duvivier, terceiro.

Em todos estes projectos se lê uma ideia de monumentalidade que se alia ao decoro de Boffrand, onde o sublinhar da volumetria parece ser a função central da composição e decoração das ordens. Isto é particularmente visível na entrada de Rousset de 31, assim como nos arcos de triunfo de 38 e 47, herdeiros moderados do festivaleiro desenho de Jacques-François Blondel para a decoração da *Porte Saint-Martin* para a entrada de Louis XV em Paris em 1745. Deste modo parece ficar institucionalizado um recuo relativamente ao barroco do século anterior, e particularmente no desenho de interiores que se consegue distinguir nos desenhos de 40, 46, e 48, é a linha do Arsenal de Boffrand que vence, estando o estilo *rocaille* manifestamente saneado da ideologia da Academia Real de Arquitectura.

O arquitecto chefe da instituição desta nova tendência na arquitectura da realeza é Anges-Jacques Gabriel. O seu pai, Jacques Gabriel, fora aluno de Hardouin-Mansart e primeiro arquitecto do rei a partir de 1735, assim como director da Academia até à sua morte em 42, e pertence à geração de Boffrand. O seu arranjo da *Escalier des États* do Palácio dos Estados da

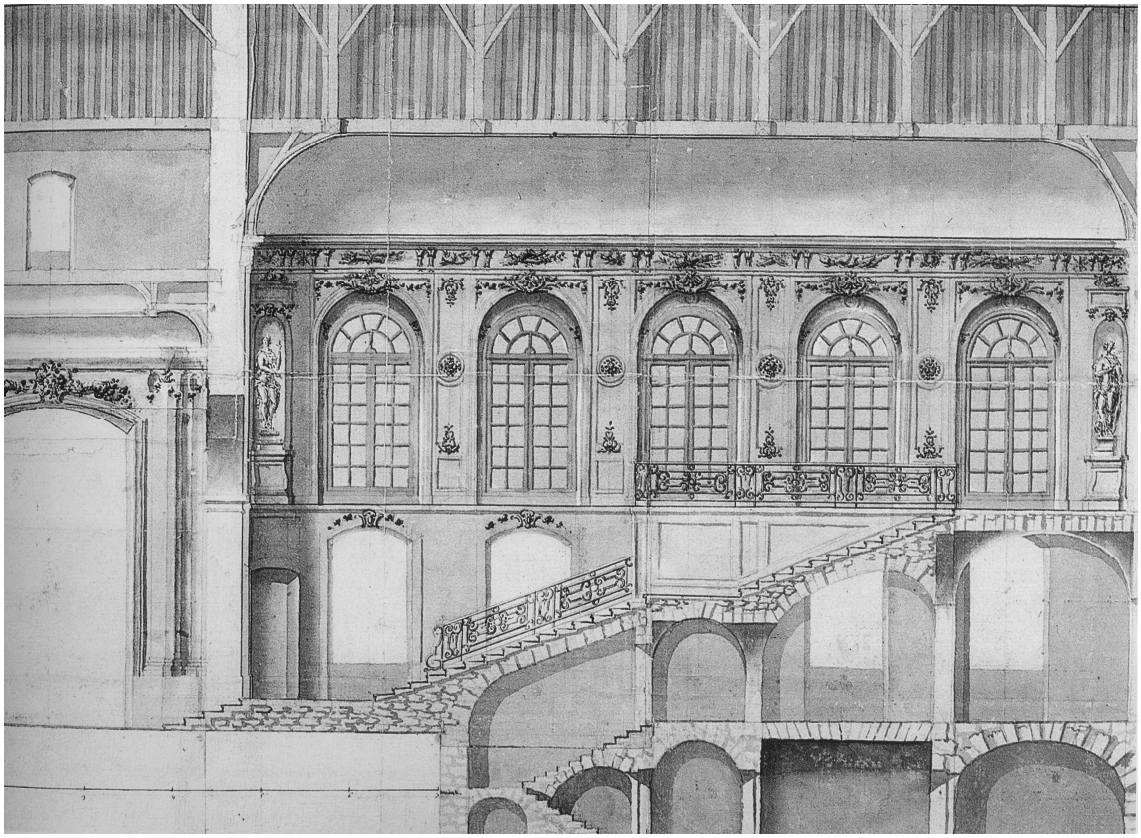


Fig.85 – Corte da Escadaria dos Estados de Jacques Gabriel pai no Palácio dos Estados da Borgonha





Figs.86 e 87 – Grande Escadaria do Hôtel de Soubise de Boffrand e Escadaria dos Estados de Jacques Gabriel pai

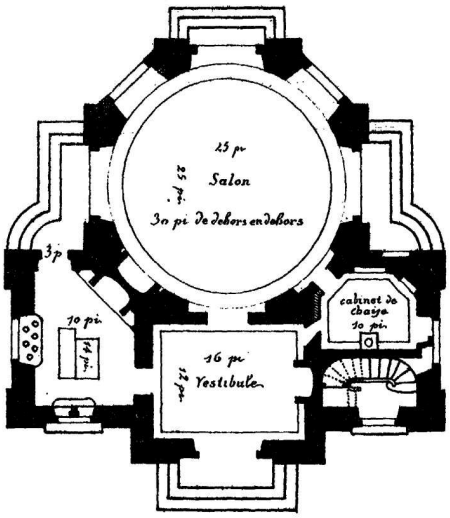
Borgonha em Dijon a partir de 1730 mostra bem essa preferência pela volumetria como primeiro material expressivo. A escadaria apresenta-se no salão como peça solta, até um patamar onde passa a rasgar a plataforma do segundo andar como faz a grande escadaria do *Hôtel de Soubise* realizada por Boffrand. Esta galeria é muito iluminada por dez janelas cujos arcos, ao invés de desenhar um alto friso decorado, se emolduram nos rectângulos definidos pelos estreitos painéis de parede à semelhança de pilastras e pela sanca.

O Palácio dos Estados da Borgonha em Dijon está no lado francês da Borgonha e é ampliado já a partir de 1685 por Hardouin-Mansart, que lhe constrói as duas alas laterais que conformam o clássico *cour d'honneur* e que já têm a característica simplicidade da parede lisa ritmada exclusivamente pelos vãos, e as remata com duas grandes colunatas encimadas por frontões triangulares, assentes sobre o rusticado do piso térreo. Esta obra vem fortalecer o aparelho administrativo do reino naquela região que tinha sido consideravelmente ampliada com a anexação da Borgonha espanhola 7 anos antes. E é de facto para esta área que vão dirigir os interesses franceses após o fim da guerra da sucessão de Espanha, que ocupa os últimos 13 anos do reinado de Louis XIV e que acaba um ano antes da sua morte, deixando o Duque de Anjou, neto de Louis XIV, no trono peninsular, assegurando uma aliança permanente entre as duas potências, com excepção do breve conflito de 1717 integrado no período de reforço neo-feudal da aristocracia que foi o da regência do Duque de Orléans, e a continuidade até aos dias de hoje da casa de Bourbon em Madrid. É neste conflito que pela primeira vez os interesses franceses vão ser colocados contra não só os da Áustria católica, os principados protestantes alemães e os Países Baixos, mas também os da ascendente Prússia e da Inglaterra, que se reunirão na chamada Grande Aliança, que forçará um compromisso que, em troco do trono Bourbon de Espanha, custará à França várias das suas posses no Norte Canadá, que passarão para a Inglaterra, agora consolidada como o Reino da Grã-Bretanha com a fusão entre as coroas inglesa e escocesa, que se começa assim a afirmar como a potência colonial que virá a ser.

A expansão francesa para oriente é reforçada com a ocupação da Lorena em 35, e o palácio de *Lunéville* que Boffrand finalizara para servir de sede de governo do Duque Leopoldo, a que chamavam de o *Versailles* loreno, passará a albergar a partir de 38 Estanislau Leszczyńska, contendedor derrotado ao trono da Polónia na guerra da sucessão deste país que acabava nesse ano, e pai de Maria Leszczyńska, rainha de França, esposa de Louis XV. A Lorena será oficialmente acrescentada à coroa francesa com a morte de Estanislau em 66.

É no entanto aqui que terminará a expansão do reino, e será grosso modo com estas fronteiras que a França permanecerá até aos dias de hoje, se bem que com a oscilação da Alsácia-Lorena entre o seu lado e o lado prussiano. A guerra da sucessão da Áustria, que ocupará os exércitos franceses entre 40 e 48 e confirmará a rivalidade entre a França e a Grã-Bretanha, terminará com a manutenção do *status quo* e os avanços franceses na Bélgica são devolvidos à Áustria. Apesar de constantemente envolvida em conflitos militares como no tempo do seu bisavô, a França de Louis XV já não se encontra na ofensiva, e a glória militar está longe de ser o mote e a palavra de ordem da propaganda de um regime que, sendo absoluto, tem de forma crescente nas suas obras urbanas o reflexo da nova modéstia arquitectónica.





Figs.88 e 89 – Pavillon du Butard de Ange-Jacques Gabriel





Figs.90 e 91 – Petit Trianon de Ange-Jacques Gabriel





Figs.92 e 93 – École Militaire e Praça da Bolsa de Bordéus de Ange-Jacques Gabriel

É assim que o filho Anges-Jacques Gabriel, protegido da Madame Jeanne-Antoinette Poisson, feita em 45 Marquesa de Pompadour e célebre protectora das artes e ciências, vai formalizar essa composição eminentemente de volumes simples, realçados pelo uso criterioso das ordens, no seu *Pavillon du Butard* de 1750, integrado no parque de *Versailles*. Este pequeno pavilhão de caça consiste num paralelepípedo de dois andares com um salão circular na traseira, desenhando para o exterior cinco lados de um octógono muito aberto. O uso da ordem clássica está limitado ao frontão frontal e ao pequeno entablamento sobre a janela do centro da fachada da frente suportado por dois triglifos. Gabriel repete e consolida este gosto a partir de 59 no complexo do *Petit Trianon* em *Versailles*, prenda de Louis XV à Marquesa, que no entanto morrerá dois anos depois, sendo o novo *château* de planta rectangular inaugurado apenas em 69. Aqui se repete a composição do alçado frontal, virado para o eixo de ligação ao *Grand Canal*, onde a saliência do centro da fachada tem agora três fiadas de janelas separadas por pilastras coríntias, que se destacam numa parede lisa que assenta num piso rusticado que faz a diferença de cota entre o *cour d'honneur* e o jardim superior. A outra fachada principal é curiosamente não a traseira mas uma das laterais, que se encontra a eixo do percurso que liga este ao *Grand Trianon*, e que se desenha simplesmente com quatro colunas apoiando um ligeiro avanço do entablamento e platibanda, estando o volume simples enquadrado por uma ligeira elevação de um terraço com acesso por uma escada dupla nele escavada.

A monarquia faz ainda uma obra significativa no *Château de Compiégne*, onde Gabriel marca o eixo de um *cour d'honneur* fechado por uma colunata dórica, emulando Boffrand, com um pavilhão marcado por um frontão jónico nos dois pisos superiores, que assenta no rusticado do piso térreo, e coloca no centro de cada uma das alas laterais uma saliência que dá relevo à porta e às duas janelas no seu eixo vertical, onde a parede lisa e pouco decorada desenha uma espécie de conjunto de duas grandes pilastras, submetidas à marcação do piso, emoldurando um pequeno frontão sobre a janela central e de novo os dois triglifos apoiando um entablamento escultórico.

Mas são as extensões urbanas de Paris que melhor qualificam a obra da monarquia deste período. No Plano de Le Rouge de 1755 pode-se já verificar a consolidação da malha construída da cidade até aos limites dos *grands boulevards* de Louis XIV, particularmente a Sul. No limite ocidental da carta podemos constatar o aparecimento do grande complexo da *École Militaire*, que demonstra a grande importância que o exército e a guerra constituíam ainda para a estabilidade do reino, e que Gabriel vai erigir desde 51 de acordo com o mesmo modelo de sobriedade monumental, mas erguendo as colunas coríntias colossais directamente do chão. Este mesmo modelo é aplicado por ele também na Praça da Bolsa de Bordéus em 55, e novamente as colunas jónicas que suportam os frontões assentam num primeiro piso rusticado. É ainda da mesma forma, mas fortemente influenciado pelos desenvolvimentos neo-clássicos das duas décadas seguintes, que vai desenhar em 72 as fachadas a Norte da *Place de Louis XV*, actual Concórdia, que aparece já prevista no Plano de Delagrive de 28 mas apenas na sua forma definitiva no Plano de Deharme de 63, e onde desta vez cada uma das duas fachadas é definida por uma colunata que desenha, a exemplo do *Louvre* ou de *Saint-Sulpice*, uma funda galeria no segundo e terceiro pisos, sobre o piso térreo rusticado, e





Figs.94 e 95 – Palais Royal de Desproux e Bolsa de Comércio de Camus de Mézières

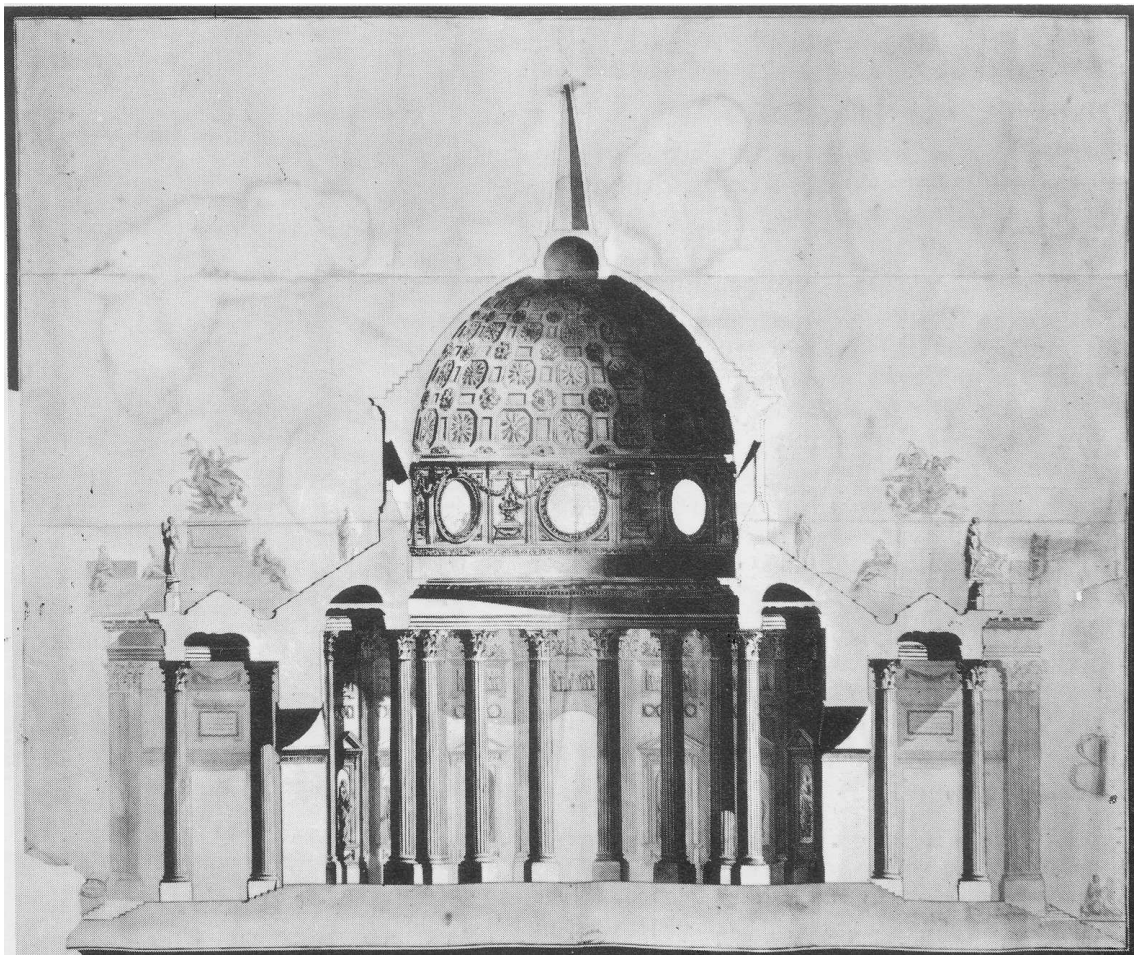
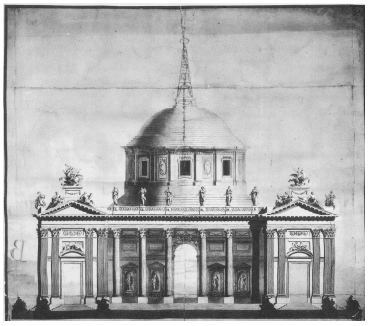
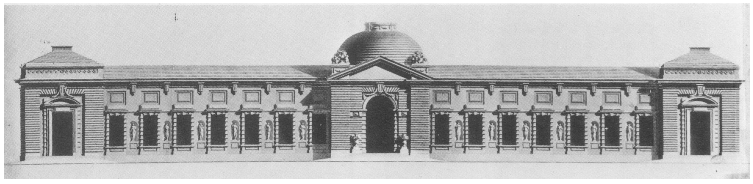


Fig.96 – corte de um templo da paz – entrada de Leroy para o grande prémio de 1749





Figs.97 e 98 – corte de um templo da paz – entrada de Leroy para o grande prémio de 1749, e alçado de uma orangerie – entrada de De Wailly para o grande prémio de 1750

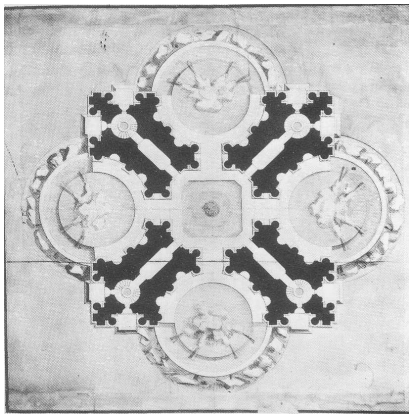
unindo os dois pavilhões das extremidades onde os frontões coríntios se destacam da parede lisa.

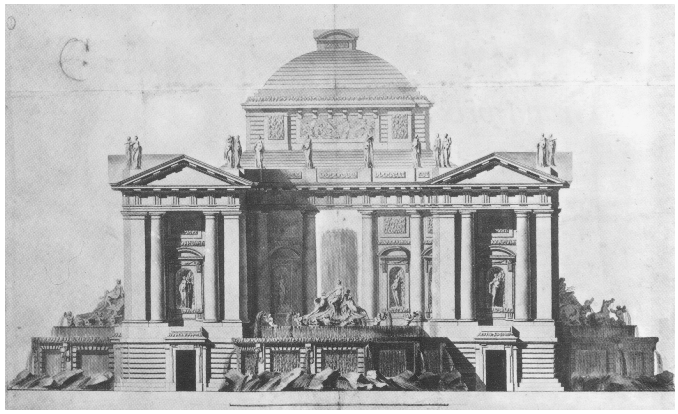
Notável é também o desaparecimento do emparelhamento de colunas. O último exemplo delas que verificamos em Paris é a remodelação do *Palais Royal* de Lemercier por Pierre-Louis Moreau-Desproux, neto e aluno de Jean Beausire – e que a título de curiosidade também desenhou fontes, particularmente a *Fontaine des Haudriettes* em 64 – que inicia a 64 as obras da actual fachada Sul e do hoje demolido salão de ópera. Este arquitecto tinha já sido o responsável do desenho da fachada ao estilo *Saint-Sulpice* que tinha sido a partir de 54 adicionada à igreja de *Saint-Eustache*, e viria a desenhar também uma boa parte dos edifícios por trás das fachadas de Gabriel na Concorde. Seria decapitado a 9 de Julho de 1794.

O outro final emblemático do emparelhamento de colunas é o usado na entrada do palácio circular do Salão do Trigo de 63, actual Bolsa de Comércio de Paris, em torno do qual Nicolas Le Camus de Mézières desenha o novo enchimento do quarteirão do antigo *Hôtel de Soissons*. Aqui desenharia o derradeiro exemplar de um frontão grego sustentado por quatro colunas coríntias colossais.

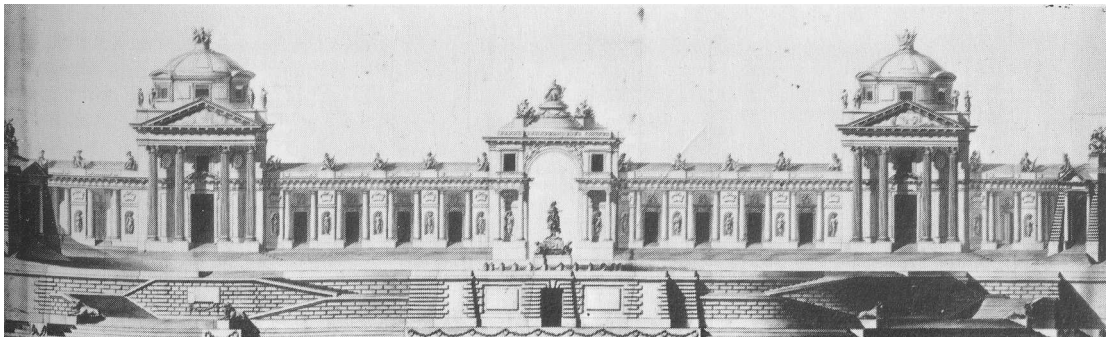
Nos desenhos académicos não há qualquer vestígio do emparelhamento de colunas depois de 1755, com uma excepção. Ange-Jacques Gabriel sucede ao seu pai na direcção da Academia à sua morte em 43. A partir de 49, parece haver uma mudança substancial na orientação ideológica da Academia, talvez em função de uma nova direcção, mas mais provavelmente determinada pela inclinação transformadora dos próprios alunos, passando nesta altura a ser quase sempre dos arquitectos que serão mais influentes no período mais revolucionário da arquitectura francesa até ao século XX. O grande prémio desse ano de 1749 consiste num templo da paz de planta quadrada, um programa no mínimo fora do comum. A entrada que conhecemos, do segundo classificado Julien-David Leroy, que será um dos mais importantes teóricos da Academia desde a sua eleição a membro em 58, é singular por assumir uma planta em cruz, sendo que quatro pavilhões quadrados delimitam os cantos da implantação em que se inscreve uma sala circular, onde uma colunata coríntia sustém um tambor onde por sua vez assenta a cúpula. Este tambor é perfurado por oito janelas que, sendo lanternas circulares no interior, assumem para o exterior a forma de rectângulos, integrados num ritmo definido por uma sucessão de pilastras e planos ora cheios ora perfurados. Os quatro lados do quadrado da implantação são desenhados por galerias onde 12 colunas coríntias soltas, seis à frente e seis ocultas por trás delas, recuam face aos pavilhões de canto, que assumem nas suas duas faces visíveis a típica composição de um frontão sobre dois pares de pilastras enquadrando uma porta. Este desenho notável pela conjugação acintosa de volumes simples obtendo uma composição complexa, mas onde cada uma das peças volumétricas não só não se apaga como fica realçada, deixa antever os posteriores desenvolvimentos da arte na segunda metade do século XVIII francês.

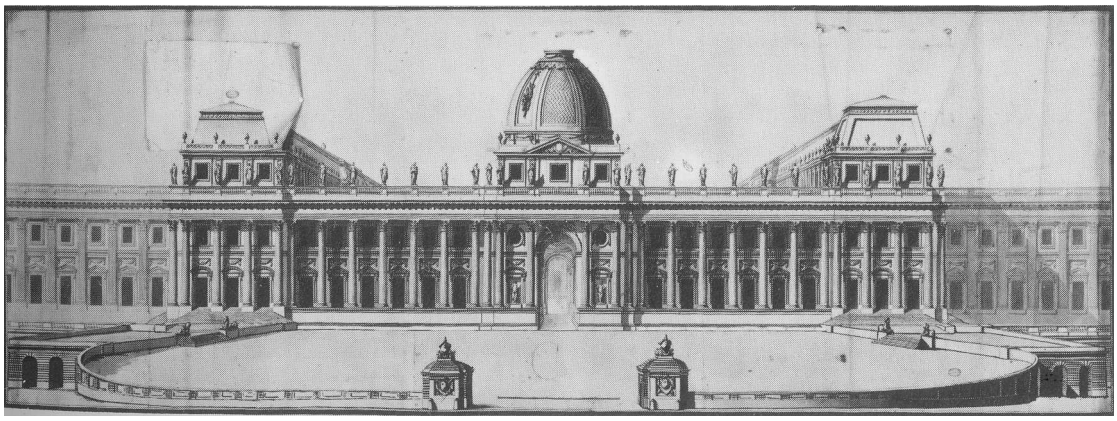
Leroy ganha o primeiro prémio em 1750, com o programa de uma *orangerie*, mas é o projecto do terceiro classificado que conhecemos, assinado por Charles De Wailly, de uma simplicidade extrema, claramente herdeiro de Boffrand, mas onde os rusticados asseguram uma expressão volumétrica muito

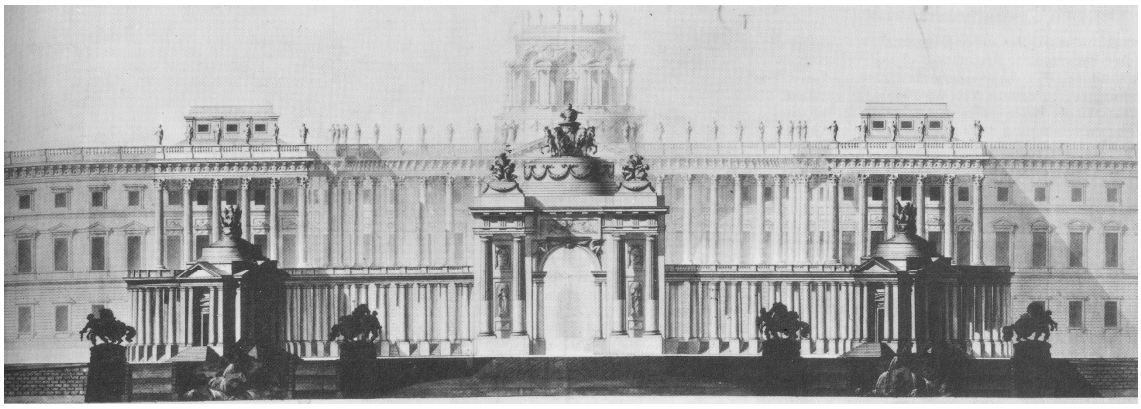




Figs.99 e 100 – planta e corte de uma fonte – entrada de Peyre o velho para o grande prémio de 1751







Figs.101, 102 e 103 – alçados exteriores de um grande palácio – entradas de Desproux, Hélin e De Wailly para o grande prémio de 1752

forte quer aos três pavilhões do centro e das extremas, quer aos vazios das portas que têm ao centro.

Em 51 o programa é de uma fonte, e o projecto vencedor, de Marie-Joseph Peyre, é muito próximo do de Leroy de 49, usando os quatro pavilhões de canto para emoldurar quatro bocas de água que substituem as galerias no centro de cada lado do quadrado. Deste modo a planta assume mesmo a forma de um X e as paredes torcem em torno das colunas dóricas desde o volume central até às faces lisas dos pavilhões de canto, desenhando cinco faces de um intuído decaedro onde se inscrevem os círculos das quatro fontes. Os oito alçados dos pavilhões das extremas são extremamente originais pela forma como usam duas colunas dóricas para emoldurar e reforçar um vazio desenhado pelas pilastras lisas que assumem a posição das colunas que deviam emparelhar com as presentes. O basamento rusticado eleva o conjunto à cota das fontes e sublinha a limpeza das suas formas. Assim se consegue uma volumetria notável, em que as ordens aprofundam a vivacidade dos cheios e vazios, levando a um outro expoente os preceitos da arquitectura francesa do início do século XVIII.

O programa de 52, que engloba o muro exterior da fachada de um palácio delimitando o seu pátio de honra, excluindo o desenho da planta do *cour* e o resto dos alçados, acrescenta a estes mecanismos compositivos que têm vindo a ser testados uma grandiosidade de escala que abrirá o precedente de toda a arquitectura revolucionária neo-clássica até ao período do Segundo Império. Desproux, terceiro classificado, desenha uma galeria onde se repete o mesmo motivo compositivo de Marie-Joseph Peyre nas fachadas dos pavilhões de canto da sua fonte, e interrompe-as com um arco triunfal de entrada e dois grandes pavilhões com frontões em ordem colossal. Pierre Hélin, segundo classificado, desenha toda a fachada com uma grande colunata que engloba os dois pisos, onde ressaltam as extremidades, no encaixe com as alas laterais do pátio do hipotético palácio, e um pavilhão de entrada. Mas é o projecto de De Wailly, vencedor, que manifesta de forma mais madura a nova monumentalidade. Não temos planta e é difícil compreender as subtilezas do desenho de alçado. O notável arco do triunfo central é desenhado por dois pares de colunas dóricas colossais que assumem uma individualidade muito marcada, e encimado por um tambor aparentemente circular, assente numa série de degraus e que por sua vez suporta uma outra série de degraus que elevam uma quadriga. O arco propriamente dito, enquadrado pelos dois paralelepípedos laterais, apoia-se em duas colunas dóricas mais pequenas que parecem já fazer parte do desenho das duas colunatas que partem do volume central para desenhar uma secção de círculo ou mais provavelmente de uma oval até rematarem em dois pavilhões da planta quadrada iguais aos de Peyre de 51 mas encimados por conjuntos de degraus-tambor-degraus semelhantes ao do pavilhão da entrada. Das faces ocultas destes pavilhões partem outras duas colunatas que curvam para dentro e de alguma forma encaixam na fachada do palácio que De Wailly, fazendo batota, desenha com dois grandes pavilhões de ordem coríntia que rematam uma fachada aparentemente semicircular, o que resultaria numa planta do pátio extraordinariamente complexa e talvez até excessivamente barroca, o que no caso não interessa nada porque o que De Wailly faz neste desenho é demonstrar a magnífica complexidade possível com recurso a uma sintaxe neo-clássica muito simples.

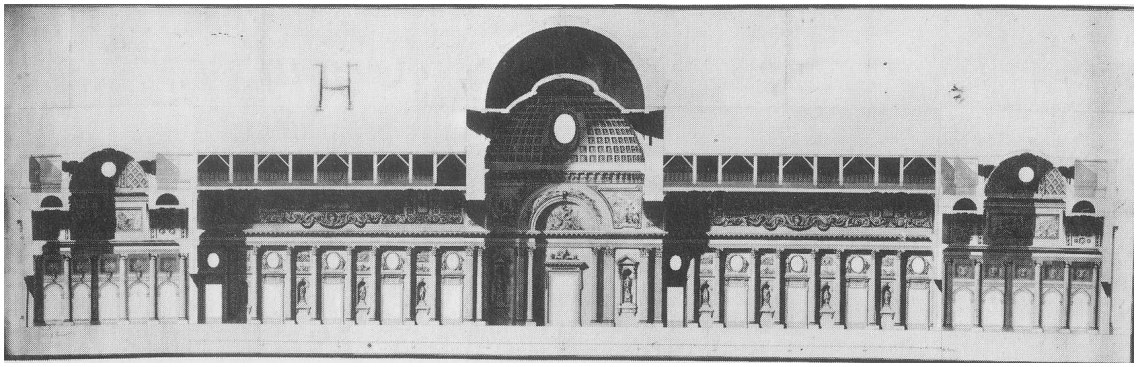
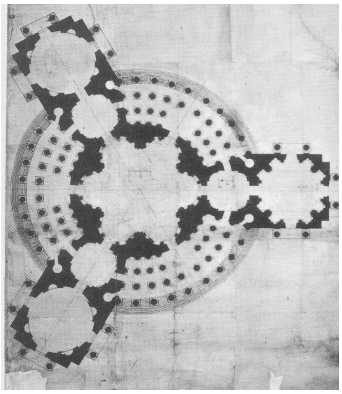
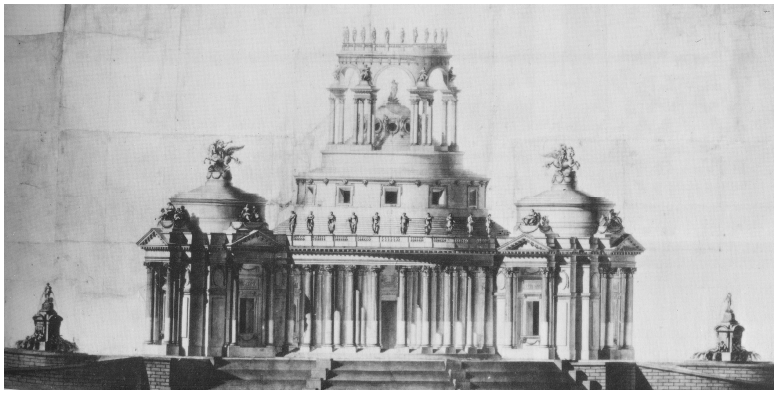
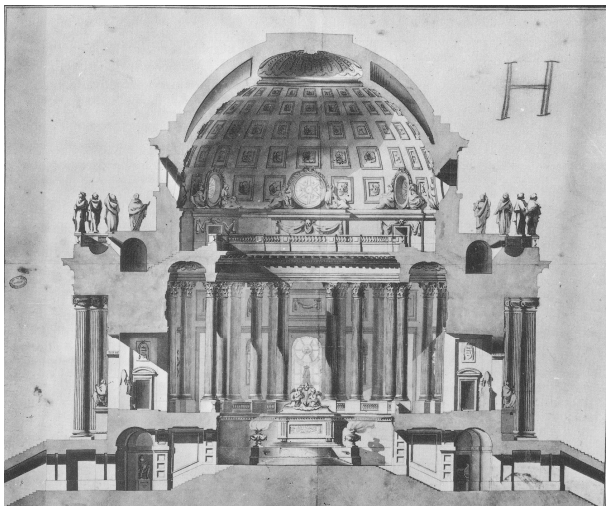


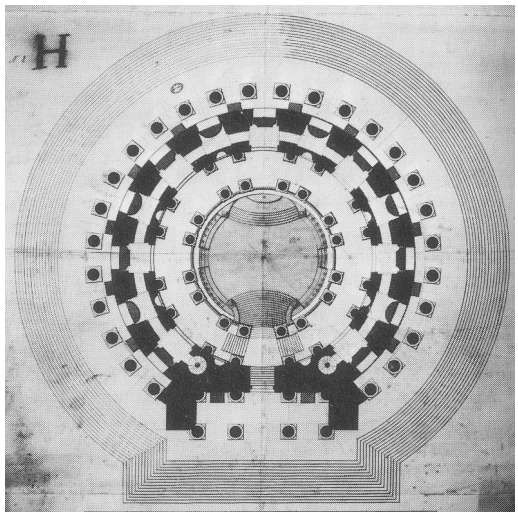
Fig.104 – corte de uma galeria – entrada de Jardin ou de Trouard para o grande prémio de 1753

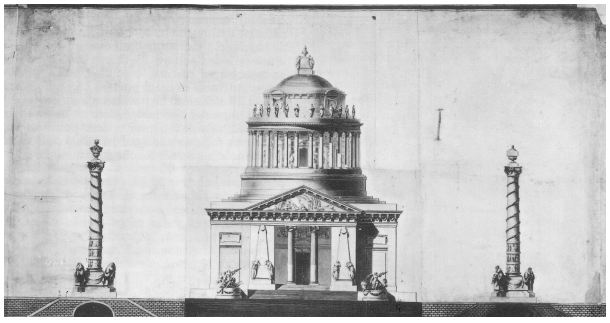


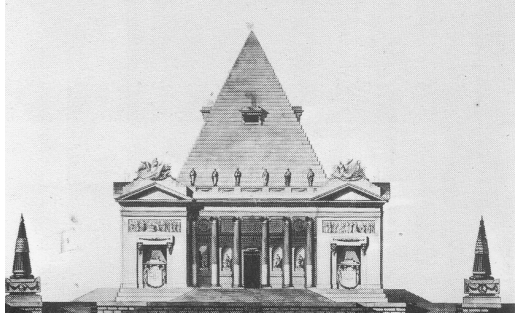


Figs.105 e 106 – planta e alçado de um edifício com quatro salões em planta triangular – entrada de Billaudel para o grande prémio de 1754









Figs.107, 108, 109 e 110 – corte e planta de uma capela mortuária – entrada de Maréchaux, e alçados de uma capela mortuária – entradas de Boucard e Rousseau para o grande prémio de 1755

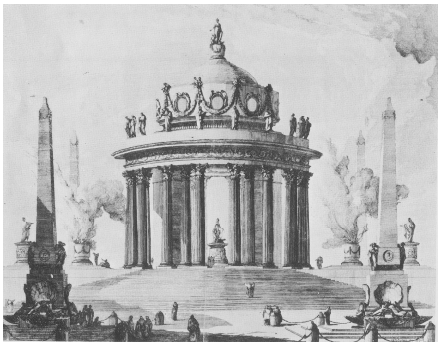
O prémio de 53 dá a oportunidade de trabalhar estes mesmos instrumentos compositivos numa planta predefinida de uma galeria com salão central, obtendo resultados relativamente próximos nos dois projectos conhecidos cuja autoria é dúbia. Destaca-se o projecto H, atribuído ou a Louis-Henri Jardin ou a Louis-François Trouard, respectivamente segundo e primeiro classificados, que desenha ao centro e nas extremas cúpulas inscritas em tambores profundamente perfuradas por quatro grandes óculos cada uma. A cúpula central é coberta por uma série de degraus como os pavilhões da proposta de De Wailly do ano anterior.

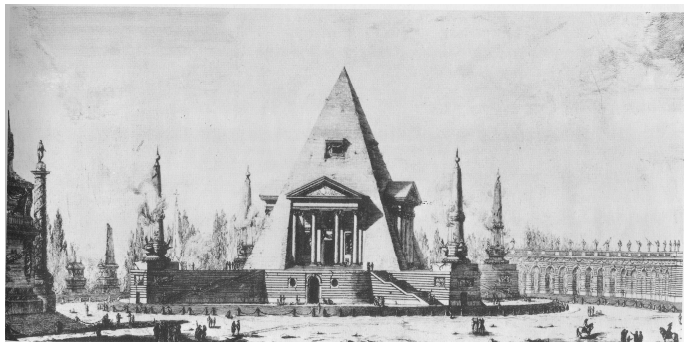
A Academia parece estimular a crescente complexidade do uso desta nova sintaxe quando, em 54, força uma planta triangular, destacando-se a entrada de Billaudel, segundo classificado, pela fusão quase ecléctica que faz de todos estes mecanismos compositivos num conjunto francamente estranho.

O projecto de Charles Maréchaux, primeiro classificado do ano de 55, para uma capela mortuária, enquadrado por dois obeliscos franceses desenhados à maneira de François Blondel, assume uma planta em círculo, sendo envolvida por uma colunata pelo exterior e envolvendo uma colunata no interior que sustém uma varanda sob a cúpula, perfurada por oito lanternas que, como em Leroy em 49, se manifestam como quadrados no tambor exterior. O frontão da entrada faz uso da parede lisa como elemento de contraste, como já era usual no período, e o subtil agrupamento das colunas aos pares cujo afastamento vai estreitando para o interior permite uma delicadeza extrema no desenho de uma série de diferenças de cota que se vão aproximando do nível inferior onde se encontra o túmulo.

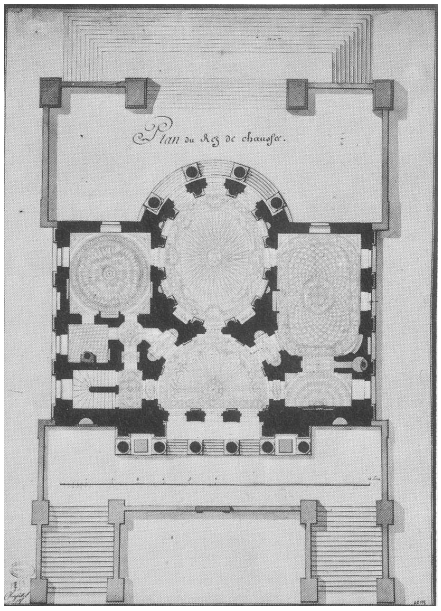
O projecto de Étienne Boucard, segundo classificado, substitui os obeliscos por colunas heróicas e coloca-os nas faces lisas que suportam o frontão da entrada, desenhando uma abertura quadrada tripartida por duas colunas o jeito de De Wailly, mas cujo afastamento das paredes é igual ao que existe entre as duas, sendo este *ensemble* o único elemento que quebra a continuidade serena da parede cega que faz as quatro faces do quadrado da planta. O complexo desenho do interior não atinge os níveis de subtileza da proposta de Maréchaux. Já o projecto de Jacques Rousseau, terceiro classificado, é altamente original, assumindo uma planta muito próxima da do templo da paz de Leroy de 49, mas onde a cúpula é coberta por algo que provavelmente é uma pirâmide desenhada em pequenos degraus, mas também pode ser um cone.

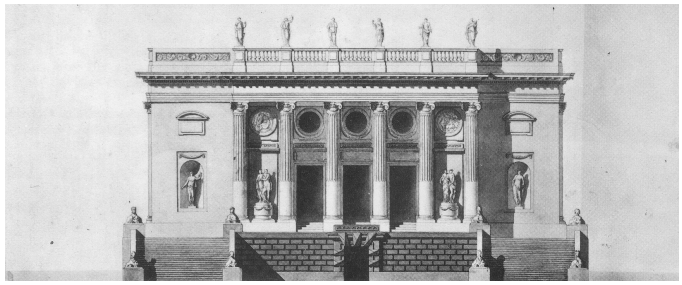
Este breve período, entre 1749 e 1755, é interrompido no ano seguinte. O crescimento exponencial da complexidade dos programas e seus resultados caminha par a par com este gosto neo-clássico que se afasta manifestamente da tradição construtiva francesa, apesar de se fundar e integrar no contínuo processo de evolução das formas e processos compositivos da ideologia arquitectónica da França moderna, que se assentam nesta altura paradoxalmente em importações originais do que se passava em Roma. Particularmente, são evidentes as fortes influências do estilo que adoptam os estudantes pensionistas na *Académie de France à Rome*, prévios vencedores do *Prix de Rome*, para os concursos da *Academia di San Luca*, manifestos por exemplo no Templo das Artes de Gabriel-Pierre-Martin Dumont ou no Templo de Vénus desenhado por Louis-Joseph Le Lorrain. Para este inventivo revivalismo utópico contribuem indubitavelmente as fantasias arquitectónicas de Ferdinando Galli Bibiena e Giovanni-Battista Piranesi, onde os motivos da

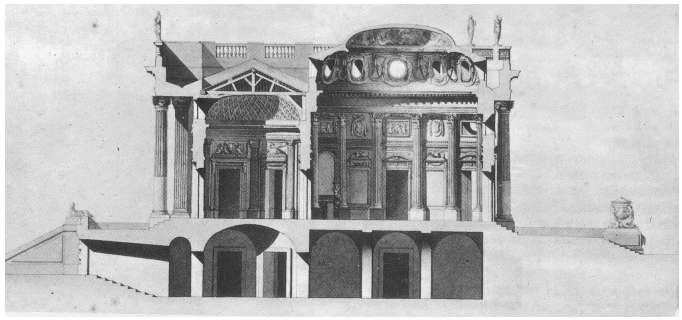




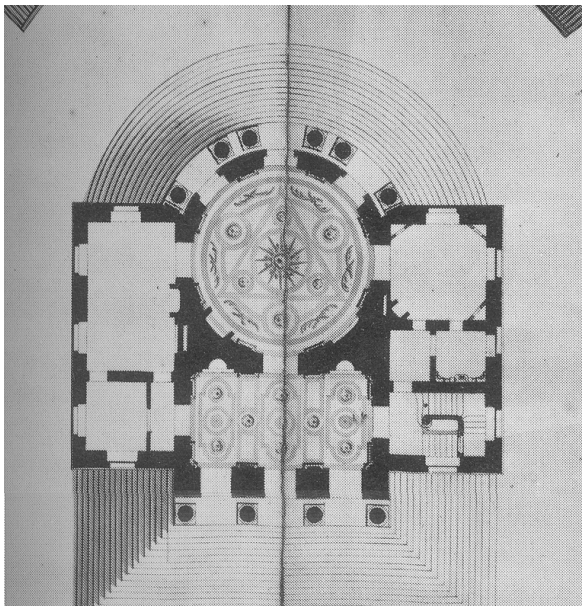
Figs.111 e 112 – templo de Vénus de Le Lorrain e capela sepulcral de Jardin

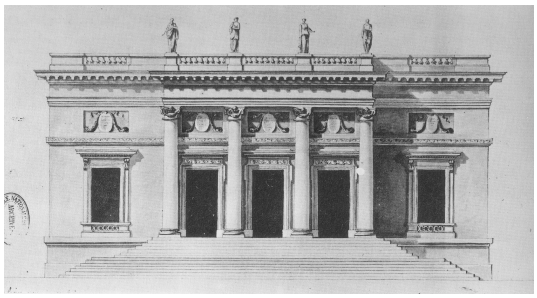


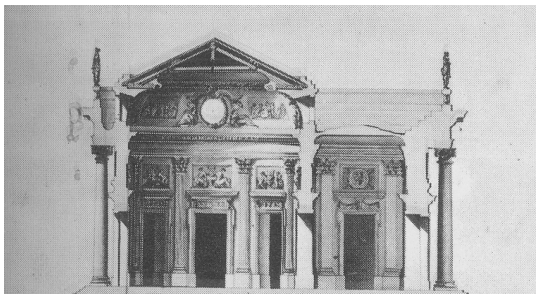




Figs.113, 114 e 115 – planta, alçado e corte de um pequeno pavilhão à beira rio – entrada de Cherpitel para o grande prémio de 1758







Figs.116, 117 e 118 – planta, alçado e corte de um pequeno pavilhão à beira rio – entrada de Chalgrin para o grande prémio de 1758

arquitectura clássica são relembrados em jeito arqueológico, ou celebrados como palco de uma intensa vida moderna de inspiração berniniana. O seu correspondente francês é Jean-Laurent Legeay, que havia ganho o primeiro prémio da Academia em 32, e ficado em Roma até 42. Depois do seu regresso a Paris funda o seu próprio curso de Arquitectura, à semelhança do que fazia Jaques-Francois Blondel exactamente na mesma altura, e produz uma série de desenhos entre o classicismo iluminista e o romantismo revivalista que vão ter forte impacto na ideologia arquitectónica do momento e particularmente em alguns dos seus alunos, nos quais se incluem Desproux, De Wailly, Peyre e Boullée. É dele a ideia da pirâmide em pequenos degraus que Rousseau pôs em cima da sua capela mortuária, e repete-se nas suas gravuras um entendimento de uma arquitectura teatralizada de partes individuais altamente destacadas que compõem um todo unificado de fortes contrastes volumétricos. A geração que com ele estudou irá aplicar estes conceitos com recurso às ordens clássicas que se compõem com planos de paredes cegas, como é magnífico exemplo o Projecto de Capela Sepulcral que Jardin desenha entre 47 e 48, que deixa antever a entrada de Rousseau para o Grande Prémio de 55, e que constitui provavelmente a última gota para a necessidade académica de perpetuar a tradição francesa de François Blondel e Hardouin-Mansart, se bem que trabalhada pelos seus intérpretes setecentistas.

A Academia decide então efectivamente regressar, não apenas a programas mais modestos de escalas mais controladas, mas ao cultivo dessa tradição arquitectónica, e em 56 o programa é o de um pavilhão de lazer para um soberano. A partir deste momento as propostas aproximar-se-ão dos modelos estabelecidos. Ainda assim, são notáveis as propostas de Mathurin Cherpitel e de Jean-François-Thérèze Chalgrin ao grande prémio de 58, para um pequeno pavilhão à beira rio, onde a óbvia inspiração no *Pavillon du Butard* de Gabriel é trabalhada de uma forma que antevê o *Petit Trianon*, que só começará a ser desenhado no ano seguinte, destacando-se a limpeza das paredes lisas e o uso criterioso das ordens para realçar a opção volumétrica derivada da disposição orgânica dos espaços interiores, sendo o projecto de Chalgrin o último exemplo académico de emparelhamento de colunas.

Já a partir de 59 os programas dos concursos aumentarão de novo para uma escala monumental, de tal forma que em 63 são criados uma série de prémios intermédios com escalas mais pequenas que irão também eles aumentar progressivamente de complexidade ao longo das duas décadas seguintes. Permanecerá, no entanto, a orientação ideológica definida em 56, com algumas excepções. Fica assim definida pela própria Academia um novo conflito, que se desenha entre os advogados de uma tradição francesa de gosto progressivamente mais austero, mas ainda dominada pelos ritmos pesados sobre basamentos rusticados da ortodoxia Hardouin-Mansart continuada por Gabriel, e os intrépidos proponentes de uma monumentalidade neo-clássica onde é a grande dinâmica volumétrica e a composição dramática das partes que constrói a expressividade utópica de um modelo que se pretende transformador e universal.

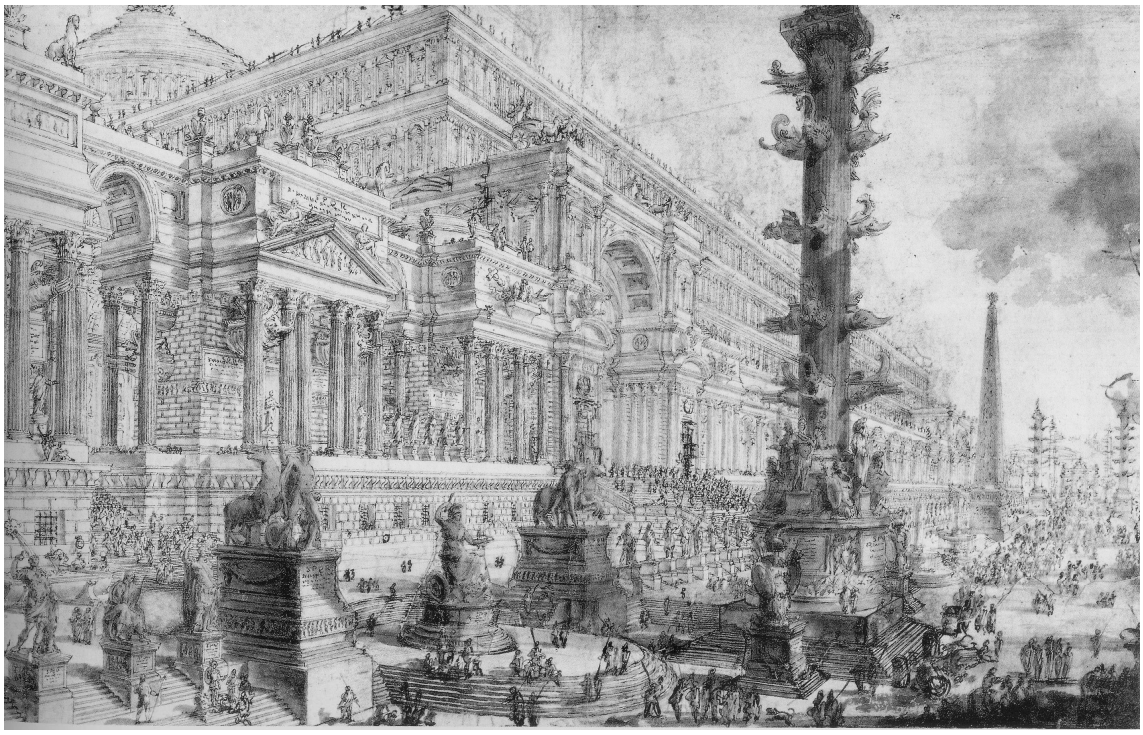


Fig.119 – fantasia arquitectural de Piranesi



Fig.120 – fantasia arquitectural de Legeay

A Nova Ordem Universal

Quando Philibert Orry, Conde de Vignory, Controlador Geral das Finanças desde 1730 e herdeiro do mercantilismo de Colbert, é nomeado Director Geral das Construções, Academias e Manufacturas do Reino em 36, assim como Director Geral das Pontes e Calçadas, acumulando assim as três pastas fundamentais à definição da política real de obras públicas e de apoio às Artes, é um burguês, um filho de um rico vidreiro da Alta Normandia que fizera fortuna a vender equipamento militar ao Estado durante a Guerra da Sucessão de Espanha, um homem que fizera por sua vez carreira militar na cavalaria durante essa mesma guerra, e que construíra a sua carreira política a partir do cargo de conselheiro de finanças do novo rei Bourbon de Espanha Filipe V, neto de Louis XIV e tio de Louis XV, é de facto um membro dessa ascendente burguesia cuja fortuna lhe permite a compra de títulos nobiliárquicos, que ascende a um dos mais altos cargos públicos da França. Estigmatizado na corte em função da origem do seu sangue, e acusado de ter uma falta de gosto tipicamente burguesa, é contudo responsável quer por um fortalecimento da política económica do reino, intensificando o comércio com as colónias e o investimento público na indústria e na rede de estradas, como pela reabertura do salão bianual de Belas Artes que no tempo de Louis XIV a Academia de Pintura e Escultura organizava no *Louvre*.

É particularmente curioso como este homem saído da indústria é substituído como Director das Construções em 45, não pelo restabelecimento de um nobre ao cargo, mas por um jovem de 18 anos saído do mundo da especulação financeira, de nome Abel-François Poisson, feito em 54 Marquês de Marigny pelo Rei. Este jovem fora o primeiro de uma série de novas ocupações de cargos públicos determinados essencialmente pelo novo e poderoso elemento da corte, entrado nesse ano de 45 no círculo íntimo de Louis XV, que era a irmã de Abel-François, Jeanne-Antoinette, Madame de Pompadour. Esta senhora e seu irmão eram descendentes da união entre um comerciante enriquecido no ramo da distribuição de alimentos, fugido do país com o seu amigo banqueiro Joseph Pâris ao ser acusado de práticas mafiosas e fraudulentas no cargo de comissário do reabastecimento de alimentos a Paris durante a fome de 25, e a herdeira da família de La Motte, ligada à banca e às actividades financeiras, e construíram a sua cultura erudita nos salões literários da burguesia parisiense de Madame de Tencin, mãe de Jean le Rond D'Alembert.

Este par é introduzido na corte ao regresso do exílio da família Pâris a partir de 43, e a futura amante e confidente de Louis XV é elemento fundamental da reaproximação desse círculo da especulação financeira aos meios oficiais, sendo feita em Julho de 45 Marquesa de Pompadour e instalada num apartamento em *Versailles* localizado acima do do Rei e a ele ligado por uma escada oculta. O seu papel de amante do Rei e sua fornecedora de jovens raparigas de pouca virtude contribui fortemente para a imagem de mulherengo devasso de Louis XV, mas é no seu papel de confidente real que esta filha da finança tem real influência sobre o reino, sua cultura e suas artes, protegendo tenazmente o seu amigo e companheiro de salão D'Alembert, e Denis Diderot, dos ataques da Igreja à sua nova e revolucionária *Encyclopédie*, editada entre 1751 e 1772. Protectora de Gabriel, é directamente responsável e promotora de uma boa parte das grandes obras públicas de Louis XV em Paris. Reside no



Fig.121 – Hôtel Dieu de Lyon de Soufflot

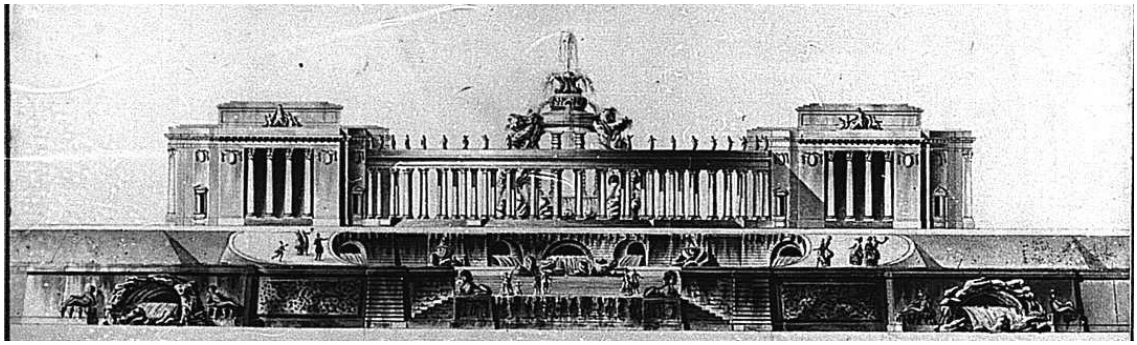
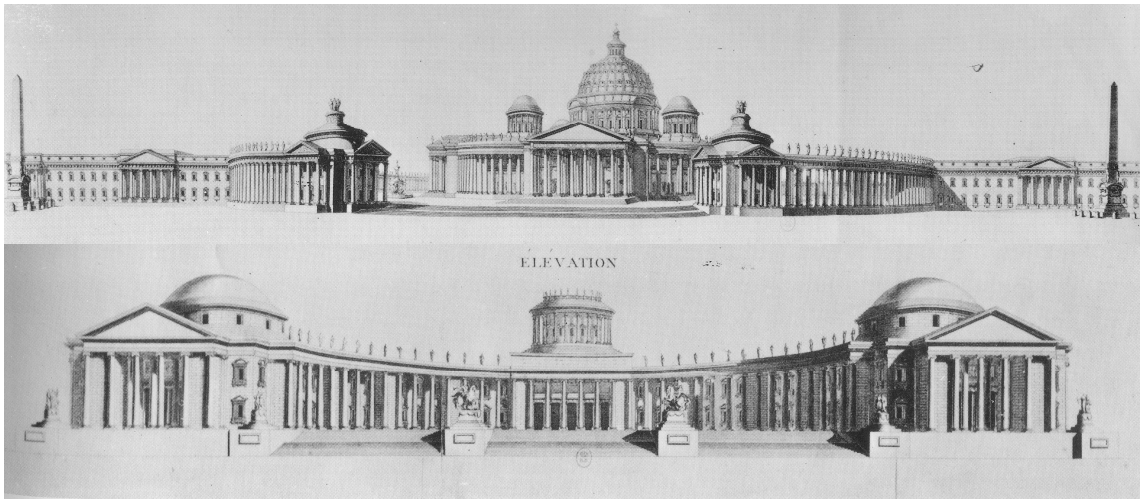


Fig.122 – Château d'Eau de Soufflot



Figs.123e 124 – desenhos de uma catedral e de uma academia de Peyre o velho





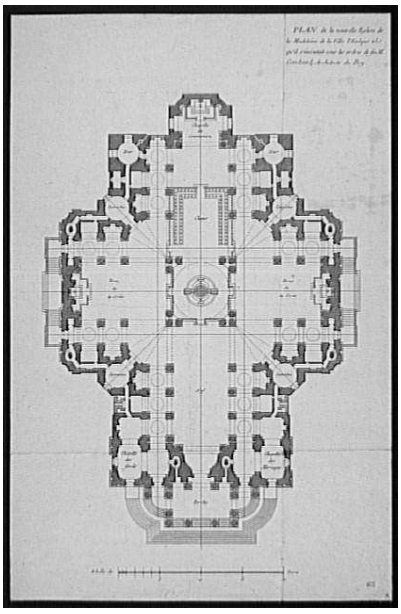
Figs.125 e 126 – Château de Bizy e Hôpital Général de Valenciennes de D'Ivry

sumptuoso *Hôtel d'Évreux*, actual *Elysée*, a partir de 53, que lhe é oferecido pelo Rei, e que redecora extensivamente. Promove vários dos seus amigos a cargos públicos, e o seu irmão virá a revelar-se instrumental na redefinição da orientação ideológica da arquitectura francesa.

Abel-François Poisson passa, de 49 a 51, pouco mais de dois anos a viajar na Itália, não deixando por isso de desempenhar o seu cargo, fazendo abrir em 1750, no *Palais du Luxembourg*, o primeiro museu de Paris, dedicado às Belas-Artes. É acompanhado na sua viajem por dois homens das artes, o desenhador Charles-Nicolas Cochin, e o arquitecto Jacques-Germain Soufflot, que tinha à altura 39 anos, e que tinha já lá estudado, na *Académie de France à Rome*, de 1731 a 38, e construído em Lyon a partir de 41 o grande *Hôtel Dieu*, no estilo que Gabriel usará na *École Militaire* dez anos depois, e a partir de 47 o *Temple du Change* na mesma cidade, onde uma arcada entre pilastras dóricas suporta um segundo andar de colunas jónicas soltas da fachada. Soufflot é feito Controlador das Construções reais e Director da Fábrica de Tapetes dos *Gobelins* em 49, e membro de primeira classe da *Académie Royale d'Architecture* no mesmo ano. No contexto da sua viajem a Roma com o seu novo protector real, ou no seguimento desta, conhecemos-lhe um desenho notável de um *Palais d'Eau*, que partilha com os desenhos académicos de Leroy, De Wailly, Peyre, Maréchaux, Boucard e Rousseau todos os novos artifícios da composição neo-clássica. Aqui uma colunata semicircular envolve a fonte central, ligando dois pavilhões de paredes lisas onde o vão escavado ao centro é sublinhado por quatro colunas com um estreito espaçamento entre elas. O dinamismo do desenho barroco das escadas e rampas de acesso à cota superior, onde se enquadra uma sucessão de bocas de água, eleva e distingue a composição principal de um dinamismo de natureza completamente diferente, dura e austera, da mesma forma que o rusticado e os tanques das quatro fontes do projecto de Peyre para o grande prémio de 51 realçavam a volumetria do conjunto.

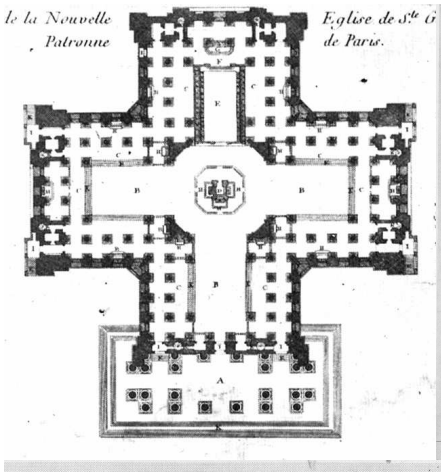
Este desenho de Soufflot é aliás muito próximo das duas célebres pranchas que Peyre elaborou em Roma entre 53 e 54 para os concursos da *Academia di San Luca*, de uma gigantesca catedral de planta circular no centro de uma praça desenhada por colunatas, e de uma colossal academia. Nestes desenhos assistimos às consequências últimas dos devaneios formais, perspécticos e visuais de De Wailly na sua entrada para o prémio de 52.

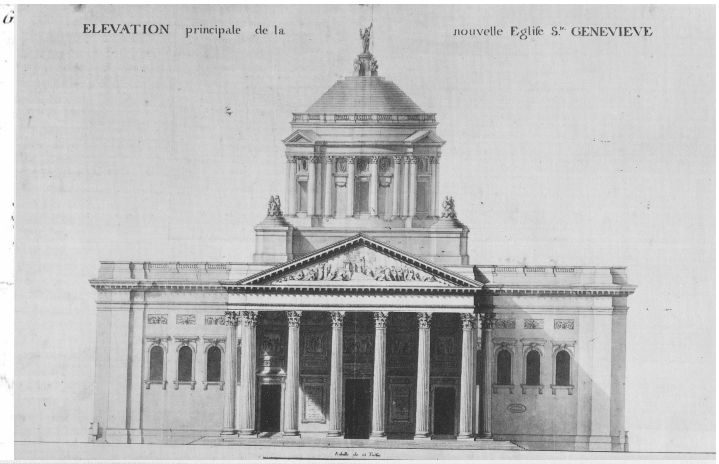
Só no plano de Deharme de 1763 podemos constatar o aparecimento dos dois grandes projectos de materialização destes novos conceitos espaciais e compositivos na cidade de Paris. Um surge directamente a Norte da nova *Place Louis XV*, na perspectiva de um eixo que divide em dois a sua fachada Norte, e é um projecto que tem início em 56 por Pierre Contant D'Ivry para uma nova *Église de la Madeleine*. D'Ivry mostrara a sua preferência pelas formas simples e composições volumétricas da nova poética emergente no trabalho que desenvolvera a partir de 1740 no *Château de Bizy* na Alta Normandia, e de 1750 no *Hôpital Général de Valenciennes* no *Pas-de-Calais* na nova Flandres francesa, tendo feito no mesmo ano um conjunto de alterações ao *Palais Royal* como arquitecto do Duque de Orléans. O desenho de D'Ivry é absolutamente notável. Numa sua perspectiva interior podemos constatar o dramatismo das novas formas que foram sendo desenvolvidas na Academia, colocando-nos no papel de utilizador dessa espacialidade que até então só pudéramos imaginar a partir de plantas e cortes. O ritmo largo das colunas soltas apoia as abóbadas

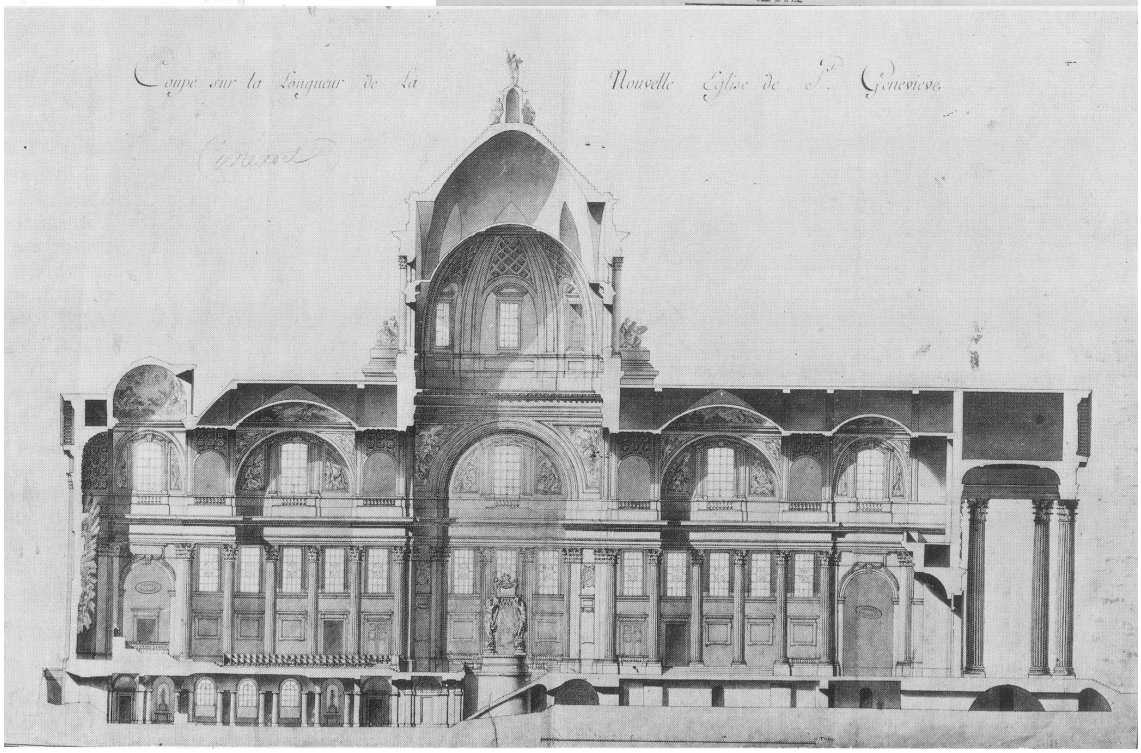




Figs.127 e 128 – Église de la Madeleine de D'Ivry







Figs.129, 130 e 131 – planta, corte e alçado do primeiro projecto do Panthéon de Soufflot

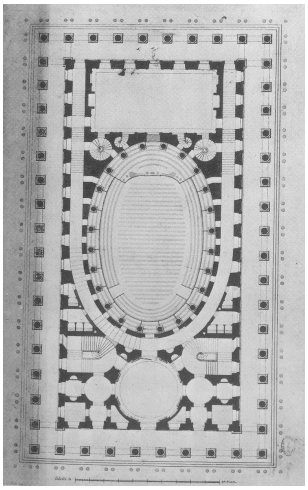
das quatro naves que não se encontram directamente no cruzeiro, mas que antes cruzam um espaço de planta quadrada que envolve com quatro abóbadas transversais às naves a cúpula central que assenta em quatro conjuntos de três colunas, assim concretizando em projecto concreto os altos sonhos abstractos do abade Jean-Louis de Courdemoy.

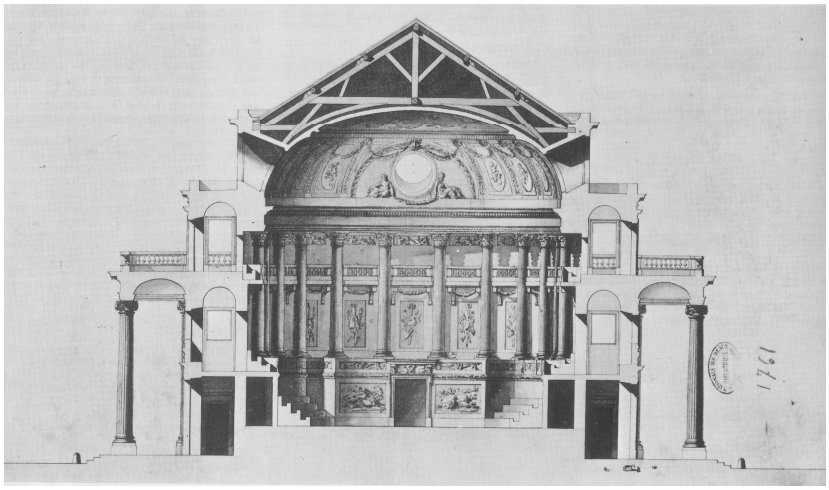
Este projecto não passará do papel, sendo sucessivamente adiado e substituído por outros. Já o segundo grande projecto que surge no plano de 63, no meio da confusão da malha urbana do extremo Sul da velha muralha medieval, não só será construído, como representará para os cem anos seguintes aquilo que a colunata do *Louvre* significou para os cem anos anteriores, sendo o paradigma da nova ideologia arquitectónica e, como tal, apropriado pela Revolução como o maior monumento da República.

Soufflot organiza *Sainte-Geneviève* numa planta em cruz grega, em que as abóbadas das naves são cruzadas ao centro por abóbadas transversais de igual dimensão, o que produz o efeito de duplicar as fiadas de colunas e de criar quatro secções de cúpula nestes quatro cruzamentos, que são a parte visível de hipotéticas cúpulas inscritas no quadrado desenhado na planta pela fiada exterior de colunas de cada uma das naves, que têm exactamente a dimensão do espaço do cruzeiro. Assim se cruza um desenho em cinco cúpulas com um desenho de uma cúpula e quatro abóbadas, produzindo um extraordinário dramatismo volumétrico, realçado pelo avanço e recuo das colunas, pela oscilação da altura do tecto, e pela iluminação que usa na sua plenitude as oito abóbadas cruzadas como desculpa para impor grandes janelas na composição dos alçados interiores.

Se a dinâmica do espaço interior concretiza de forma avassaladora as aspirações da nova geração neo-clássica, o carácter revolucionário da projecção urbana do edifício é insofismável. A ordem aparece exclusivamente apoiando o grande frontão, evidentemente copiado do Panteão de Roma, ficando o resto do edifício definido por altíssimos muros de pedra lisa, sendo cada uma das paredes de cada nave rasgada apenas por três janelas, ao ritmo do intercolúnio interior, com um pequeno painel em baixo relevo sobre cada uma delas à altura dos capitéis das colunas da entrada. Cada uma das três fachadas dos topos das naves é igualmente marcada por três janelas no alinhamento das abóbadas centrais e mais duas no restante da largura, e projecta-se nas fachadas contíguas por poderosos contrafortes em forma de pilastra, que marcam de igual modo o relevo do intercolúnio entre a primeira e a segunda fiada de colunas no interior. O cruzeiro manifesta-se através de um tambor assente sobre uma base quadrada e envolvido por uma colunata, que desenha um frontão na direcção de cada um dos ângulos entre os volumes das naves, sendo finalmente a cúpula coberta por uma sucessão de pequenos degraus em forma de cone.

A evolução do projecto ao longo dos trinta anos que vai durar a construção vai registar a absorção dos painéis em relevo sobre as janelas por um friso contínuo, e o redesenho total da cúpula, que passa a assentar numa base octogonal de lados desiguais, ou um quadrado chanfrado, projectando a colunata para fora e eliminando os quatro frontões, assim desenhando uma galeria circular, e elevando uma cobertura clássica de uma cúpula sobre um segundo tambor altamente perfurado, que distancia não só o exterior mas também o interior da cúpula, da parede do primeiro tambor, parecendo levitar sobre um friso de luz como na *Hagia Sophia* de Constantinopla. A evolução da





Figs.132 e 133 – planta e corte de uma sala de espectáculos – entrada de De Bourge para o grande prémio de 1761

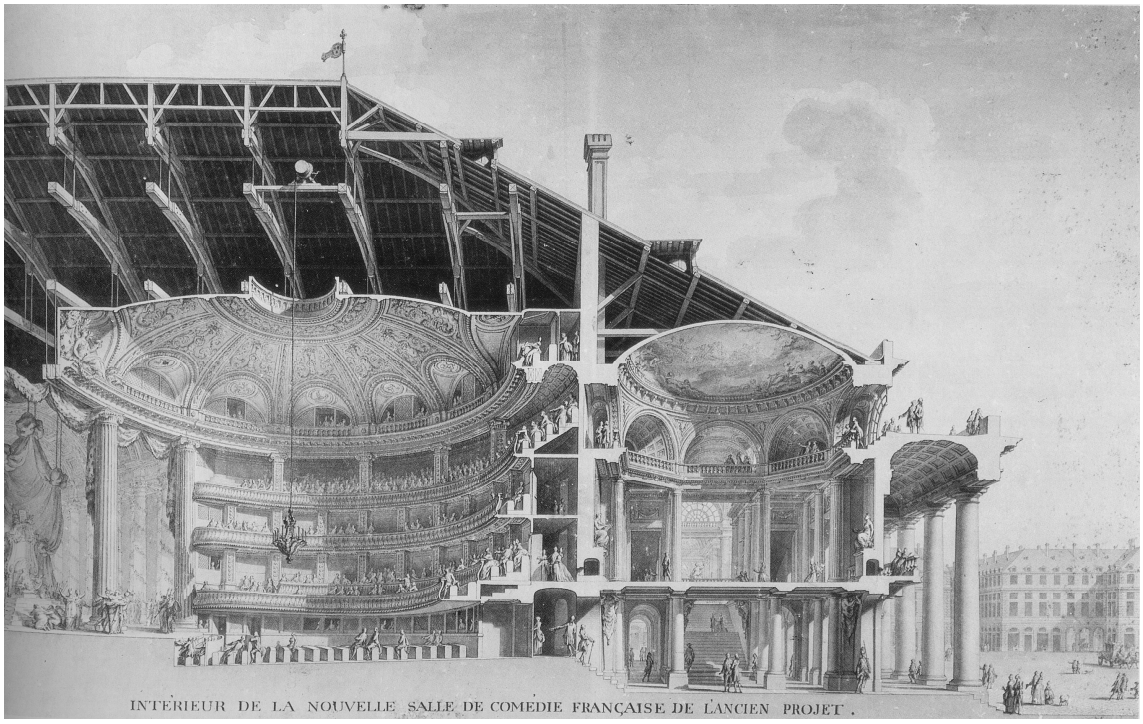
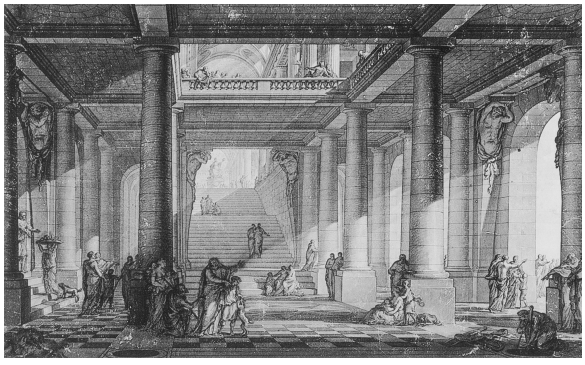


Fig.134 – corte do Ódeon de De Wailly e Peyre o velho





Figs.135 e 136 – salão de entrada e fachada frontal do Ódeon de De Wailly e Peyre

construção vai acabar por eliminar mesmo a maior parte das janelas visíveis do exterior, deixando *Saint-Geneviève* como testemunho último dessa arquitectura onde a regra construtiva clássica da coluna e do lintel, associada a vastos planos lisos de paredes cegas, define uma teatralidade onde tudo contribui para o protagonismo de uma volumetria heróica.

A política do Marquês de Marigny para as construções da monarquia deixa grande espaço às inovações deste estilo classicista, que passa, com alguma moderação, a fazer parte do estilo oficial, que se situa numa espécie de meio-termo entre a glorificação neo-clássica e a tradição do barroco francês. De resto, o estilo da arquitectura nacional francesa foi sempre o da moderação.

A Academia acompanha esta tendência, e nas propostas dos alunos alternam-se desenhos de compridas fachadas onde sobre as arcadas do piso térreo se repetem fiadas de janelas com pouca ou nenhuma moldura, ocasionalmente marcadas por um conjunto monumental de uma das ordens clássicas, com desenhos que recusam de todo a figura do arco como continuidade entre a estrutura horizontal e a vertical e assumem a coluna solta e o entablamento como regra compositiva à maneira grega. Conhecemos um esquiço de Dufourny para uma igreja no contexto do prémio de 1760, que é acintosamente uma emulação do Panteão de Roma com maiores contrastes volumétricos. No prémio de 1761 dá entrada um dos projectos académicos mais relevantes e influentes, para um edifício de uma sala de concertos, Antoine-Joseph de Bourge, vencedor, que enquadra todo o edifício, um perfeito paralelepípedo de três andares, numa galeria limitada por uma colunata jónica que o envolve completamente. Também a sala de concertos propriamente dita, de planta oval, é fechada por uma parede recuada relativamente à colunata que suporta o entablamento de onde parte a cúpula. Não temos qualquer sombra de dúvida que este projecto teve influência directa sobre o projecto para a *Comédie Française*, que o Marquês de Marigny atribui em 1667 aos dois mais destacados neo-clássicos daquele louco período da Academia entre 49 e 55, Marie-Joseph Peyre e Charles De Wailly. Não copiam directamente a composição de De Bourge, mas fazendo uso das suas próprias regras, que de Bourge herdou e aplicou num programa muito semelhante, não podemos deixar de relacionar as colunatas destes jovens arquitectos com as do aluno sete anos mais novo, que ficará em Roma amigo de Antoine-François Peyre, irmão mais novo de Marie-Joseph, e que regressará em 66. O edifício da *Comédie Française* adopta a forma geral de um paralelepípedo muito semelhante aos de De Bourge, embora com vãos em arco no piso térreo e pequenos óculos no terceiro, deixando maior superfície de parede, que sendo rusticada, elimina a necessidade de desenhar molduras nas janelas. A galeria que de Bourge projecta para o exterior sob a colunata, está aqui escondida sob a arcada do piso térreo, assim incluída no volume principal, projectando-se apenas oito colunas dessa colunata na entrada a eixo da actual *Rue de l'Ódeon*. A sala do teatro, exigindo uma significativa capacidade, repete quatro níveis de balcões sobre a plateia, e o palco abre-se sob quatro colossais colunas jónicas. A perspectiva do átrio de entrada parece uma interpretação neo-grega da Academia de Atenas de Rafael. Este desenho é ainda copiado pelo aluno de De Wailly, Bernard Poyet, e por Pierre-Adrien Pâris, segundo e terceiro classificados no grande prémio de 68.

O modelo de *Sainte-Geneviève* é por três vezes aplicado a igrejas de menor escala na área de Paris antes da revolução. Na *Rue du Faubourg Saint-*




Figs.137 e 138 – Saint-Philippe-du-Roule de Chalgrin e Saint-Germain-en-Laye de Potain




Figs.139 e 140 – fachada e desenho do interior de Saint-Symphorien de Trouard



Fig.141 – Panthéon de Soufflot

Honoré, Jean-François-Thérèse Chalgrin faz a partir de 64 *Saint-Philippe-du-Roule*, paralelepipédica, que projecta de uma fachada de pedra lisa um frontão dórico, que emoldura um recuado onde se encontra a porta. No mesmo ano, Trouard desenha *Saint-Symphorien* em *Versailles*, volumetricamente mais complicada. No ano seguinte, Nicolas-Marie Potain, vencedor do prémio dos arcos de triunfo de 38, que publicara em 47 um Tratado das Ordens de Arquitectura, e fora colaborador regular de Ange-Jacques Gabriel, desenha a igreja de *Saint-Germain-en-Laye*, mesmo em frente da entrada no Château *Vieux*. Esta igreja apresenta uma volumetria extremamente curiosa. O frontão aparece não projectado de uma larga fachada, mas no remate do corpo saliente da nave central, e as naves laterais mais baixas são apostas a este corpo, sendo a inclinação da cobertura visível na fachada, retomando o ancião corte basilical em desuso desde o fim do gótico.

Na arquitectura civil privada os novos meios compositivos vão ser trabalhados pelos dois mais emblemáticos arquitectos deste *fin de siécle* – Claude-Nicolas Ledoux, e Etiénne-Louis Boullée.

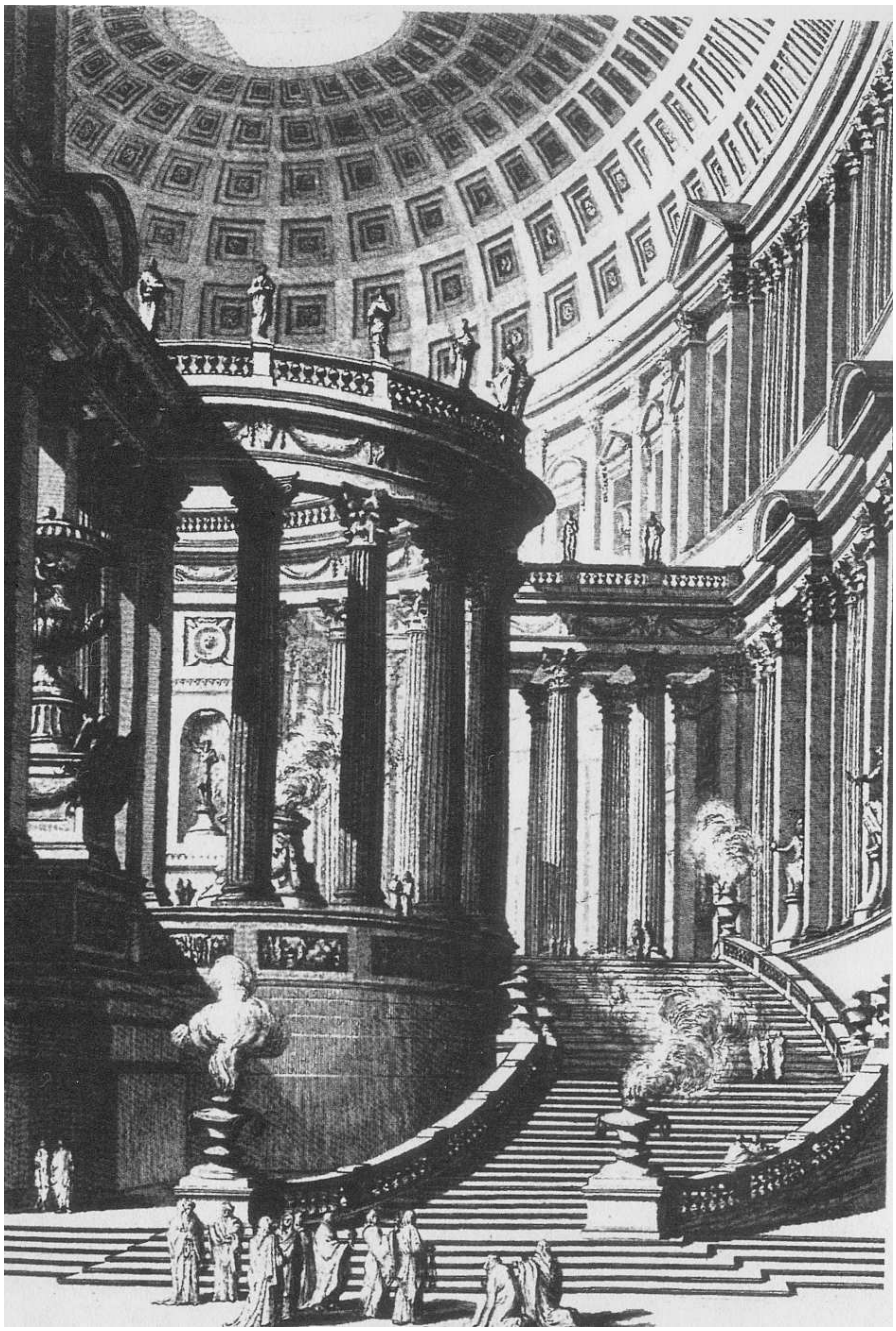


Fig.142 – fantasia arquitectural de Piranesi

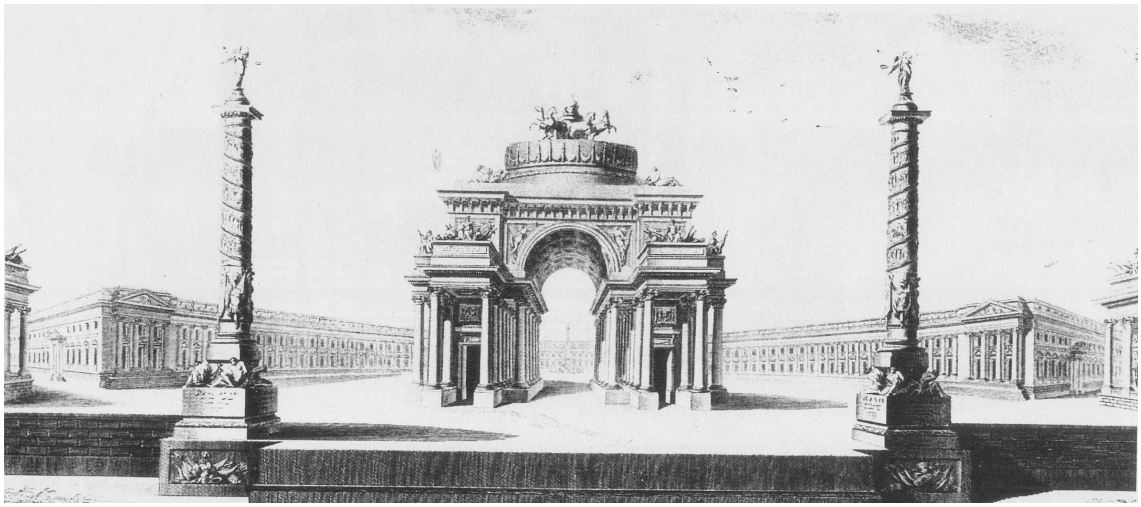


Fig.143 – cenário para um espectáculo no pátio do Colégio dos Jesuítas de Boullée

Boullée – A Grande Ideologia

Dois Arquitectos Revolucionários...

Quando Emil Kaufmann publica "Três Arquitectos Revolucionários – Boullée, Ledoux e Lequeu", está na senda de demonstrar, de uma forma algo metafísica, o carácter inventivo transformador destes homens-heróis que antecipam, produto do seu génio, as novas formas directamente associadas aos princípios revolucionários de 89. Esta nossa leitura é consolidada pela interpretação que Kaufmann faz em "De Ledoux a Le Corbusier – Origem e Desenvolvimento da Arquitectura Autónoma", onde associa de forma directa as composições de volumes soltos ou associados de Ledoux à associação democrática de homens livres numa República.

Não é propriamente isso que pretendemos fazer, embora lhe copiemos o título, entre a jocosidade e o reconhecimento da importância que Kaufmann teve em trazer ao de cima estes arquitectos então esquecidos. Partilhamos da sua convicção de que o estilo destes senhores está ligado à difusa e complexa construção de uma ideologia revolucionária, embora esta ligação não tenha nada de metafísico.

Estes dois arquitectos têm origens bem distintas. Boullée é filho da intelectualidade burguesa de Paris e seu pai é arquitecto consultor do rei, e dessa forma irá sempre prestar-se a um certo diletantismo intelectual que irá culminar nas suas mega-obras utópicas que são o zénite do desenho da arquitectura neo-clássica de cariz revolucionário. Ledoux, por seu lado, tem origens humildes e rurais e irá portanto fazer a sua carreira na luta pela encomenda de cada vez mais alto nível, mas não deixará de carregar consigo uma visão ingénua de transformação social através da disciplina que pratica. Estes dois homens não foram nunca revolucionários, mas puseram no papel uma série de utopias que, como põe Domingos Tavares, "não eram mais que a expressão inteligente de uma relativa vontade de mudança."[22]

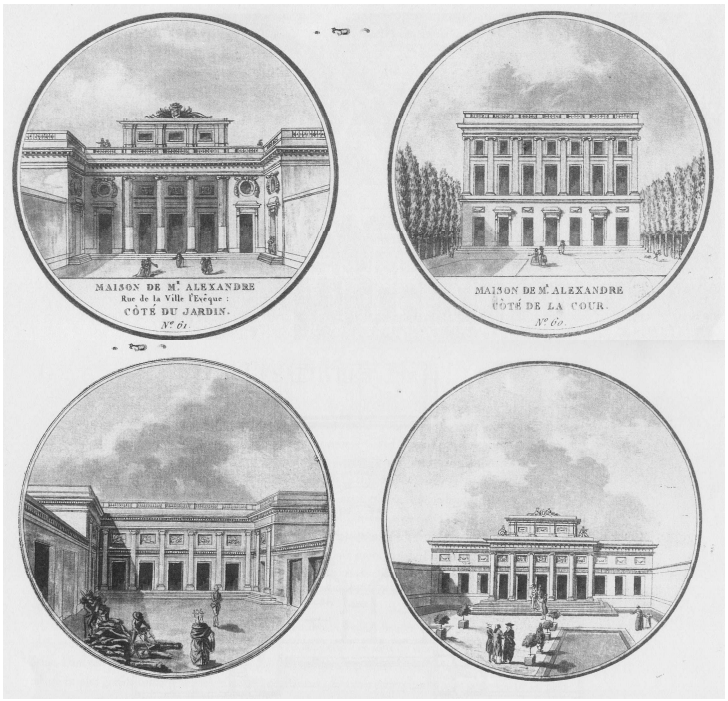
Quer Boullée quer Ledoux começam a sua obra de forma modesta. Os dois estudam na escola de Jacques-François Blondel, Boullée entre 44 e 46 e Ledoux, mais novo, cerca de 54. O primeiro precede este estudo com uma passagem pela escola de Legeay onde ganha o gosto da pintura e da gravura, e estuda também com Boffrand, e o segundo sucede-a estagiando com Trouard e possivelmente Contant d'Ivry. Não há registo algum de qualquer um deles ter alguma vez estado em Roma. A partir de 47, com 19 anos, Boullée começa a dar aulas particulares, contando entre os seus primeiros alunos Jean-François-Thérèse Chalgrin, e Alexandre-Théodore Brongniart, pouco mais novos que ele e dos mais célebres arquitectos do período pós-revolucionário.

Os dois começam por fazer intervenções de redecoração e arranjo de interiores. Boullée numa capela de *Saint-Roch* em 54, e a partir de 59 nas extremidades do transepto, e em 62, ano em que é admitido na Academia, na casa de Claude-Charles-Dominique Tourolle, que conhecera no desenvolvimento do projecto interrompido da Casa da Moeda de Paris. Ledoux desenha, também em 62, o *Café Militaire*. Conhecemos de Boullée um notável

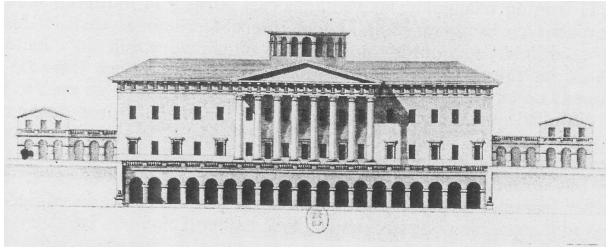
[22] Domingos Tavares, "Claude-Nicolas Ledoux – formas do iluminismo", Dafne Editora, Porto, 2011, pag.49

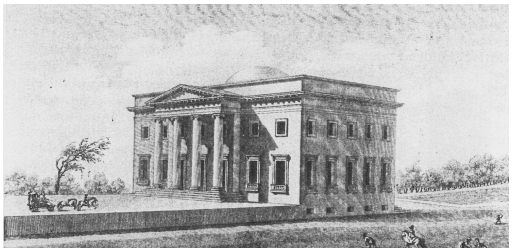


Fig.144 – Hôtel Alexandre de Boullée



Figs.145, 146, 147 e 148 – fachadas frontal e traseira dos hôtels Alexandre e de Monville de Boullée, gravadas por Durand





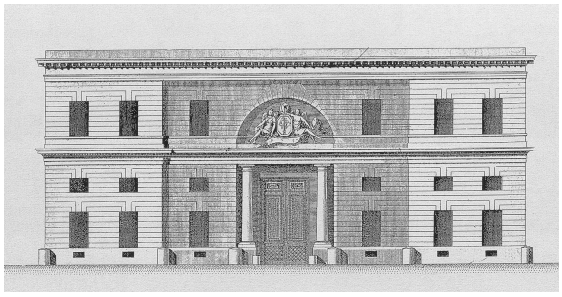
Figs.149 e 150 – Château de Maupertuis e Casa Hocquart de Ledoux

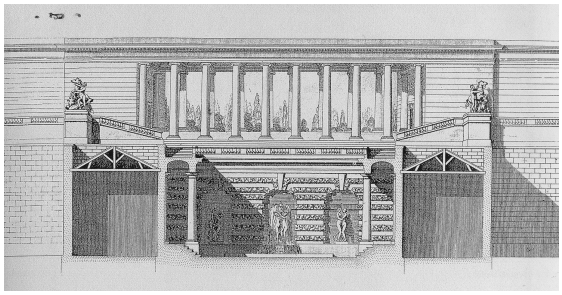
desenho para a decoração de uma peça representada no pátio do Colégio dos Jesuítas de 59, onde uma praça em perspectiva forçada é centrada por um profundo arco de triunfo, de volumetrias complexas, e próximo dos modelos importados da Academia de São Luca e da Academia de França em Roma. O conjunto é ainda emoldurado por duas "colunas de Trajano" e vislumbra-se ao fundo no centro da praça a fonte da *Piazza Navona*.

A partir de 63 para Boullée, e de 64 para Ledoux, inicia-se um período de significativas encomendas privadas, sobretudo oriundas da burguesia parisiense. Boullée desenha, em 63, os *hôtels Alexandre* e de *Monville*. O primeiro é a única obra de Boullée que hoje permanece de pé, escondido por trás de uma edificação nova à face da *Rue de la Ville Léveque*. Boullée abre o *hôtel* todo para o interior do quarteirão, sendo a fachada traseira composta, nos desenhos que conhecemos feitos por Durand, por uma colunata jónica, provavelmente adoçada à parede, com a altura dos dois pisos superiores, sobre um primeiro piso que, ao contrário do costume em composições deste tipo, não é rusticado. Boullée não gosta de rusticados, ou se gosta não se percebe porque nunca os usa, preferindo sempre a pedra lisa, mais compatível com a leitura essencialmente volumétrica das formas e espaços que desenha. As colunas tornaram-se pilastras na obra construída. Os dois andares superiores são praticamente invisíveis na fachada frontal, onde de facto o trabalho de volumetrias é indiferente aos pisos. Uma organização em U, onde os braços para o *cour d'honneur* são curtos e meramente servem para dar profundidade ao corpo central, é marcada pelo rasgamento de um vazio ao centro, sob quatro colunas que, sustendo o entablamento, estão no alinhamento vertical das quatro pilastras que ritmam o volume do terceiro piso que se eleva no plano mais recuado da parede das portas de entrada no átrio. O segundo piso é perceptível apenas através dos quatro óculos sobre as portas nos dois cantos desenhados pela composição. O corpo central tem um desenho muito semelhante ao dos dois pavilhões limítrofes da colunata da gravura de uma fonte de Soufflot dos anos 1750. O ligeiro avanço das curtas alas laterais é inédito. Este é, além disso, o primeiro exemplo que conhecemos do uso da ordem colossal num *hôtel* doméstico, se bem que esteja disfarçada pela dissimulação do segundo piso. Também no *Hôtel de Monville* verificamos um trabalho de volumetrias semelhante, se bem que menos rico, sendo que desta feita as pilastras são aplicadas na fachada frontal, cuja proporção de piso e meio se mantém, sendo uma colunata de seis colunas aposta ao centro da fachada do jardim, sobre cuja projecção do entablamento assenta o mesmo volume de terceiro piso da fachada frontal do *Hôtel Alexandre*.

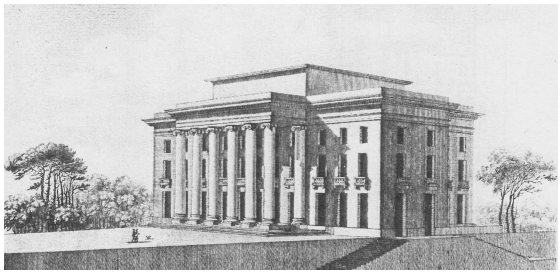
Estes dois *hôtels* vão marcar a arquitectura civil privada em Paris, e constituir o início de uma obra excepcional. É relevante o facto de quer François-Nicolas-Henri Racine de Monville quer André-Claude-Nicolas Alexandre serem burgueses do mundo da finança, e de a clientela de Boullée ser muito raramente de origem nobre. Em 64 Boullée participa num concurso para o desenho de novo *Palais Bourbon* do Prìncipe de Condé, mas acaba por ser afastado. O desenho que faz é herdeiro dos neo-classicismos académicos entre 49 e 55.

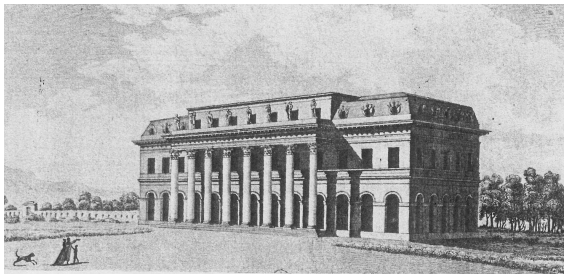
Também no ano de 64 Ledoux faz para a burguesia financeira três obras, os *Châteaus* de *Maupertuis* e *Montfermeil*, e a casa *Hocquart*. A última é um *hôtel* urbano que, como o *Hôtel Alexandre* nos desenhos de Durand, e seguindo o modelo do *Hôtel Le Brun* de Boffrand, se afirma como volume



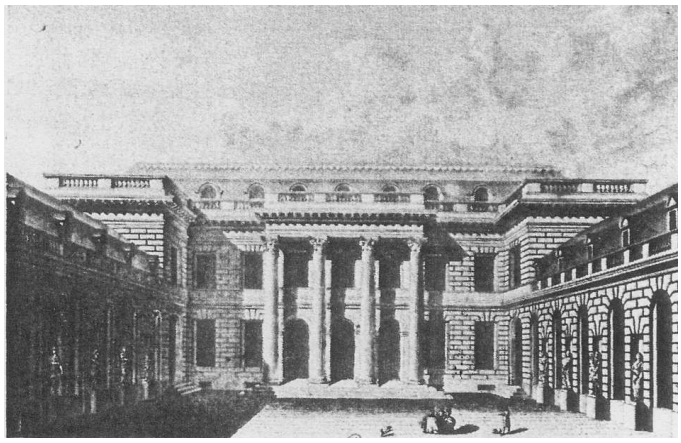


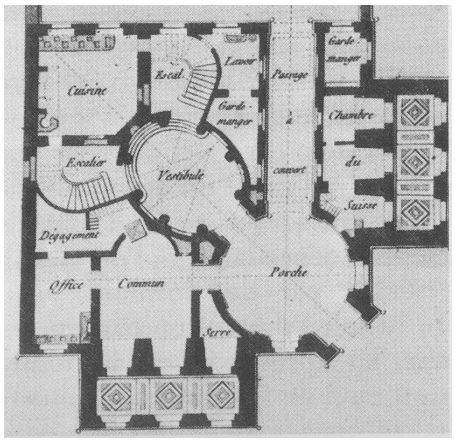
Figs.151 e 152 – fachada frontal e corte do jardim do Hôtel Halwyll de Ledoux





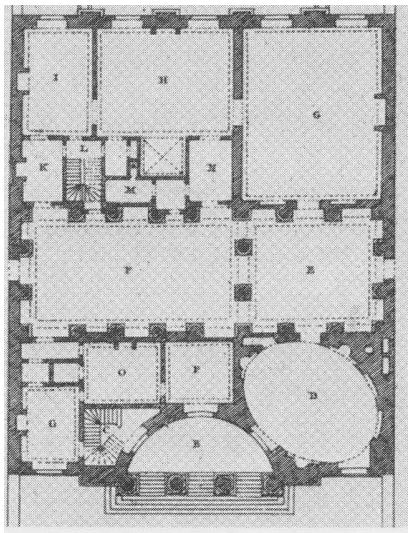
Figs.153 e 154 – fachada frontal do Château de Bénouville e fachada traseira do Hôtel d'Uzès de Ledoux





Figs.155 e 156 – fahada para o pátio do Hôtel d'Uzès e planta do Palácio de Montmorency de Ledoux



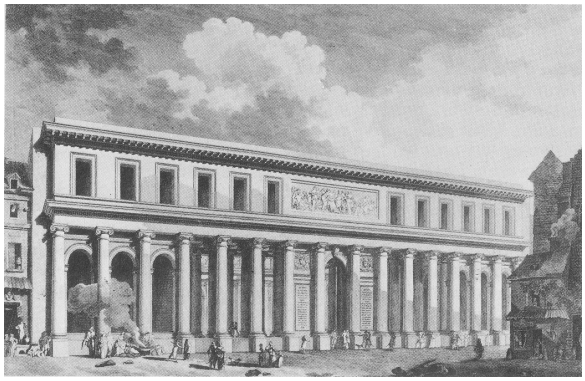


Figs.157 e 158 – alçado frontal e planta do Hôtel Guimard de Ledoux

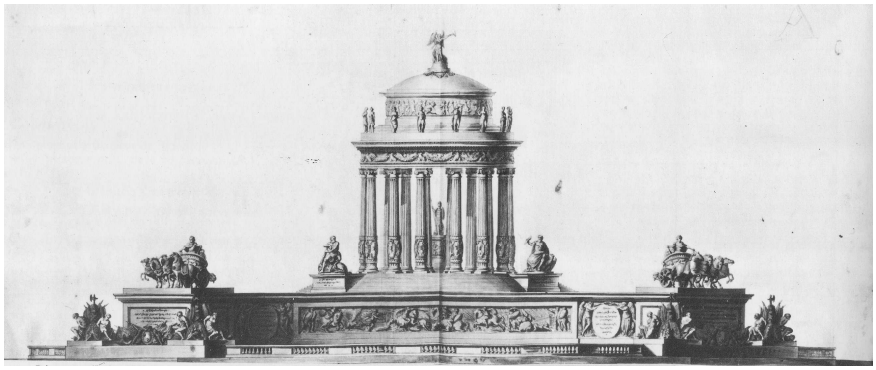
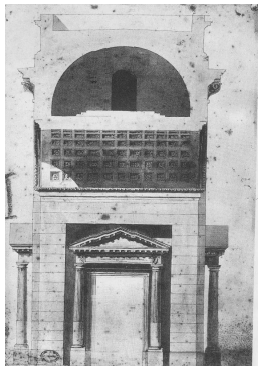
paralelepipédico solto de edificação envolvente. Apresenta um desenho tipicamente neo-paladiano, onde o corpo do edifício, o frontão e a cúpula central definem uma sucessão de volumes apostos. Ledoux repete a regra numa escala maior no *Château de Maupertuis*, onde a cúpula é substituída por um tambor, e nesta obra conhece o pintor Hubert-Robert e o arquitecto Brongniart, com quem partilhará a passagem pela maçonaria. Em 66 desenha o *Hôtel Hallwyll*, único *hôtel* seu sobrante em Paris. A fachada para a rua distingue-se pela sucessão de vazios escavados, em pequenas saliências, no plano rusticado, recuando primeiramente um rectângulo no centro correspondente aos três vãos centrais, não interferindo com o entablamento, e num segundo nível o plano da porta, emoldurada por duas colunas dóricas, e um arco redondo sobre o entablamento que marca o terceiro piso. O desenho do jardim interior é também muito interessante, onde duas colunatas terminam de encontro a uma parede muito texturada, sobre a qual surge uma galeria entre duas colunatas jónicas, toda ela pintada em *trompe l'oeil*. Ledoux faz em 68 o *Château de Bénouville*, cuja planta se aproxima do *Pavillon du Butard* de Gabriel a uma escala maior, sendo o volume de trás agora paralelepipédico, e o centro elevado atrás de uma colunata, e no ano seguinte desenha o *Hôtel d'Uzès*, onde parece repetir na traseira a lógica volumétrica da fachada frontal do *château* de 68 mas acrescentando telhados em mansarda aos volumes laterais, o que dá ao conjunto uma aparência mais próxima da tradição barroca. A fachada para o pátio aproxima-se muito dos dois *hôtels* de Boullée de 64, mas faz uso extenso do aparelho rusticado de pedra almofadada que será é como se vê uma das assinaturas de Ledoux em praticamente toda a sua obra. Onde Boullée procura a limpeza das volumetrias e ritmos, Ledoux sublinha a expressividade do material.

Também em 68 Boullée faz o *Hôtel de Thun* e o de *Pernon*, cujos desenhos não conhecemos. Em 1770 Ledoux faz um palácio para o Príncipe de Montmorency na zona do *Chaussée d'Antin*, rua de expansão urbana para noroeste da cidade, onde cada uma das faces da implantação no quadrado da esquina do quarteirão é centrada por uma colunata e a esquina é chanfrada, sendo que a porta de entrada faz um pequeno avanço. Nesse mesmo ano recebe duas importantes encomendas. Uma de Mademoiselle Guimard, célebre membro da corte e primeira dançarina da *Comédie Française*, para um *hôtel* no *Chaussée d'Antin*, onde manifestará a capacidade inventiva de associação de volumetrias simples de forma dramática. Outra, da nova consorte de Louis XV após a morte de Madame de Pompadour em 64, Madame du Barry, para um pavilhão no seu domínio de *Louveciennes* na zona de *Versailles*, que Ledoux comporá ao jeito do *Petit Trianon*, que estava em 70 acabado de inaugurar, sendo notável sobretudo o organicismo da disposição dos compartimentos que acomoda a entrada de planta semicircular que partilha com o *Hôtel Guimard*. Também para *Louveciennes* virá a desenhar um grande palácio que não será concluído, no ano de 73 em que é admitido como membro de segunda classe da Academia.

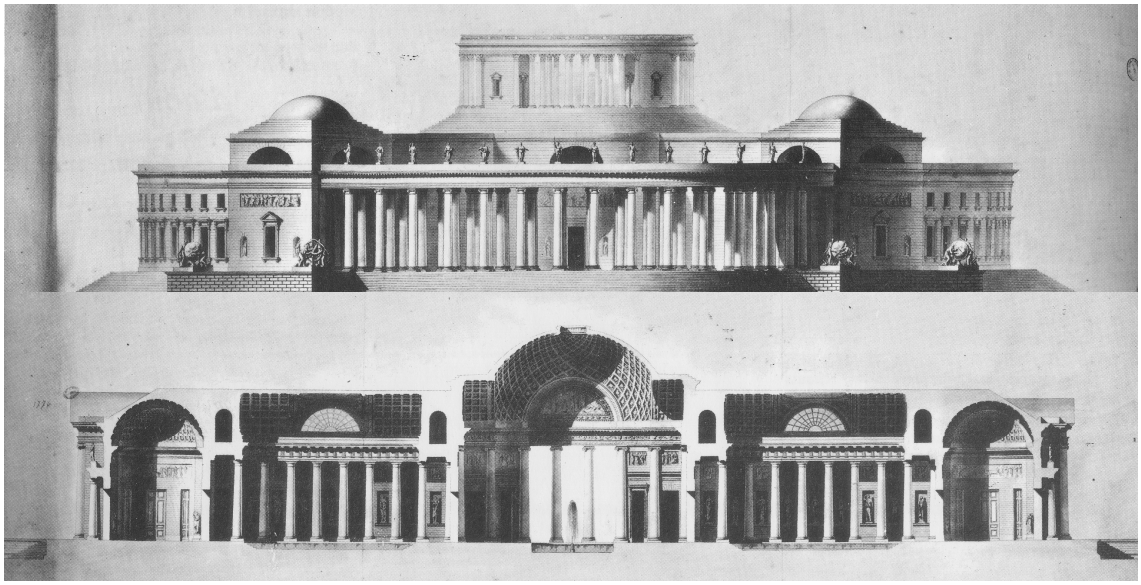
Nos dois anos seguintes acontecem duas coisas marcantes no ambiente arquitectónico parisiense. Em 71 o arquitecto Jaques Gongouin, feito amigo de Piranesi na sua estadia como estudante em Roma, inaugura a nova *École de Chirurgie* a Sul do *Boulevard Saint-Germain* próximo do cruzamento com *Saint-Michel*, que será uma das obras mais influentes do período. Uma ocupação complexa do quarteirão em volta de um pátio central abre-se para a *Rue de*



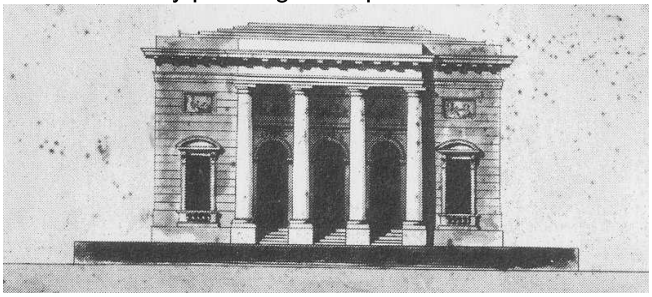

Figs.159 e 160 – École de Chirurgie de Gondouin e fachada Norte da Praça da Concórdia de Gabriel

Figs.161 e 162 – alçado de um monumento aos Bourbons – entrada de Bonnet para o prémio extraordinário de 1772, e corte de um arco de triunfo – entrada de Colson para o prémio de Junho de 1772



Figs.163 e 164 – alçado de um museu – entrada de Bènard para o prémio de Novembro de 1774, e corte de um edifício termal – entrada de Crucy para o grande prémio de 1774

Figs.165 e 166 – Grande Teatro de Bordeaux de Victor Louis e alçado de uma leitaria – entrada de Gisors para o prémio de Julho de 1774

l'École de Médicine numa colunata jónica que tanto filtra a vista do pátio como enquadra as três janelas em arco do remate das duas alas laterais. A colunata desdobra-se em volta do pátio e eleva para a rua uma galeria de pé-direito mais baixo. O colossal frontão coríntio marca o eixo da entrada no grande salão de aulas em anfiteatro que constitui o centro nevrálgico do edifício. Em 72, iniciam as obras da *Place de Louis XV* de Gabriel.

1772 é o ano do centenário da fundação da *Académie Royale d'Architecture* por Colbert e Blondel e organiza-se nesse ano uma competição extraordinária para o desenho de um monumento histórico à dinastia Bourbon no centro da nova rotunda da *Étoile*, que podemos pela primeira vez ver no Plano de Lattré de 65. À imagem das entradas para o grande prémio de 69, cujo programa era um templo do hímen para uma festa de casamento de um príncipe, os projectos assumem a forma do templo de Vénus de Le Lorain, e confirmam a presença que tem ainda na Academia o estilo neo-grego. O pequeno prémio de Junho desse mesmo ano é de um arco de triunfo a Louis XV, cujo desenho vencedor, de Jacques Colson, aluno de De Wailly, é sugestivo do que Chalgrin de facto irá fazer no meio da *Étoile* no início do século vindouro.

Uma entrada de autor desconhecido no grande prémio de 73 para um pavilhão de festas é remanescente dos dois pavilhões de Ledoux de 70, assim como a proposta de Jean-Louis Arcanger para o pequeno prémio de Agosto de 72, que deixa intuir ainda futuros projectos de Ledoux onde a exploração dos contrastes entre volumetrias simples será mais arrojada. Mas é em 74 que o neo-classicismo voltará em força aos desenhos académicos com a entrada de Charles-Joachim Bénard para o pequeno prémio de Novembro de um museu, de planta em cruz inscrita num círculo desenhado por duas alas e duas colunatas, e nas entradas de Mathurin Crucy, Alexis-François Bonnet, e Bénard, primeiro, segundo e terceiro classificados do grande prémio para um complexo de banhos públicos. A entrada de Crucy é apoiada, como todas as entradas têm de ser apoiadas por um membro da academia, por Boullée, que foi seu professor neste período, assim como de Pierre-Adrien Pâris e de Nicolas-Claude Girardin, que se aproximara no grande prémio de 72 do tipo de resposta de 74. Em acrescento, as respostas neo-paladianas aos pequenos prémios de Abril e Julho, assim como as obras de Chalgrin no *Collège Royal de France*, sublinham as várias escalas de aplicação deste princípio, e regista-se também a entrada de François Michaut de um mercado para o prémio de Junho. Terá provavelmente influência neste ressurgimento a obra emblemática que é o Grande Teatro de Bordeaux de Victor Louis cujas obras começavam no ano anterior.

É neste ano de 74 que Boullée faz aquela que é talvez a sua obra de encomenda privada mais emblemática, o *Hôtel de Brunoy* a Norte dos *Champs-Elysées*, que será o último *hôtel* que construirá. Os desenhos que temos do *Hôtel Brunoy* são notáveis. Uma disposição extremamente simples repete o abraço ao *cour d'honneur* dos seus desenhos anteriores. O *cour* adopta a planta de um quadrado mais um semicírculo, e a entrada faz-se de lado, possivelmente por condicionantes prévias do terreno e da edificação envolvente. Os dois pisos que se abrem para o pátio numa fachada de que não conhecemos o desenho, mas que intuímos a partir do corte que deixa o alçado de uma das curtas alas laterais em vista, onde toda a parede é de aparelho de pedra rusticado, o que é altamente invulgar, reduzem-se a um para trás. O

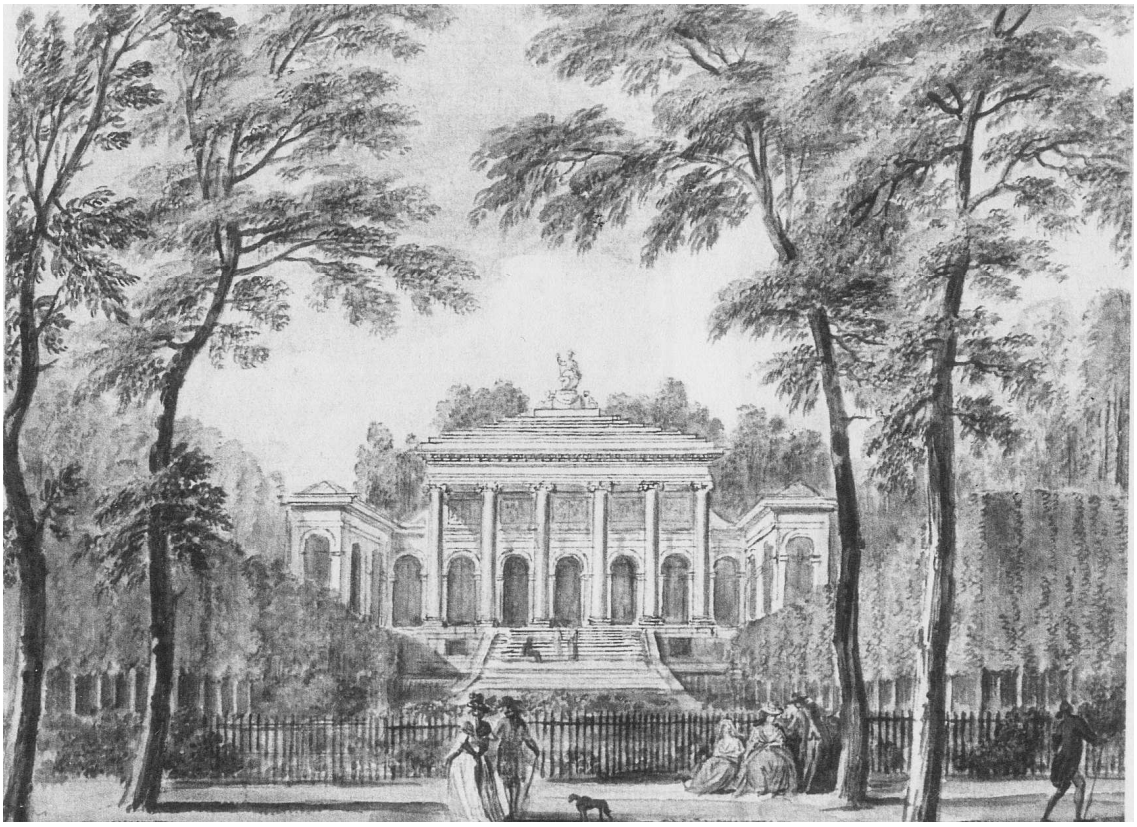


Fig.167 – Hôtel de Brunoy de Boullée – vista dos Campos Elísios desenhada por Lallemand em 1787

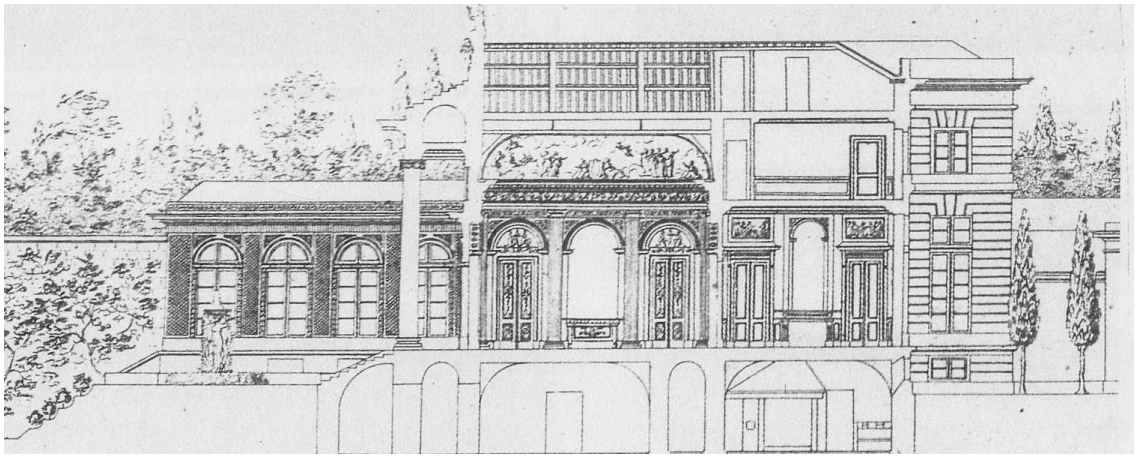


Fig.168 – Hôtel de Brunoy de Boullée – corte

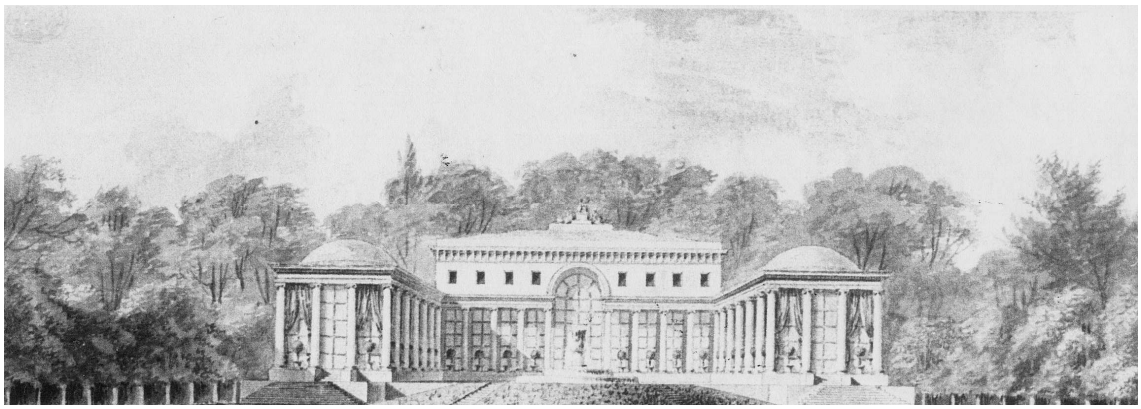


Fig.169 – Hôtel de Ségur de Boullée – vista do jardim

corte mostra-nos a grandeza do desenho onde a abertura para o exterior é a protagonista. A dinâmica dos pés-direitos interiores abre um grande salão abobadado ao centro, ideia já herdada do já mais que centenário *Château de Vaux-le-Vicomte* de Le Vau, que se estende para o jardim interior através de cinco altas portas-janelas sob uma grande colunata jónica, encimada não por um entablamento ou frontão mas por uma espécie de baixa pirâmide truncada de pequenos degraus onde pousa um estátua de Flora, que como já é costume neste tipo de invenções mantém, de forma geral, a proporção do triângulo de um típico frontão greco-romano. A abertura para o jardim é reforçada pelo prolongamento da fachada em duas galerias laterais de quatro janelas cada que emolduram o sistema de escadas que descem em duas cotas até ao nível do interior do quarteirão. Este é manifestamente o lado principal do *hôtel*, abrindo-se directamente para a *Rue des Champs-Elysées* num cenário espectacular desenhado em 1787 por Lallemand, testemunhando a escala e o desenho anti-domésticos desta habitação, que mais parece tratar-se de um palácio público da administração ou da justiça.

Durante os quatro anos seguintes Boullée não construirá nada de muito relevante, dedicando-se sobretudo à escola, e será nomeado Controlador Geral das Edificações do *Hôtel des Invalides* em 78, e em 80 da Escola Militar, embora por pouco tempo. Demite-se em 82, passando as duas pastas ao seu ex-aluno e amigo Théodore Brongniart, e fará para ganhar dinheiro uma série de obras públicas menores, como por exemplo a demolição das casas de várias pontes de Paris, e várias obras para o Ministério das Finanças.

É a partir do ano seguinte, ou de 84, que projectará a sua última encomenda particular, que não será construída por ser, de facto, inabitável. O *Hôtel de Ségur* é, no seu radicalismo que se sobrepõe às necessidades do próprio programa concreto, a *Villa Farnsworth* ou *Savoye* de Boullée. Sito na *Rue de Varenne*, uma das ruas centrais do *Faubourg Saint-Germain*, que liga o centro da metade Sul de Paris aos *Invalides*, parece, como o *Hôtel de Brunoy*, fazer da fachada para o jardim o seu lado principal. A distribuição dos compartimentos é muito semelhante nos dois projectos. Também aqui temos um grande salão central de pé-direito duplo, e as duas galerias laterais em volta do mesmo desenho de escadas e plataformas. Mas aqui rigorosamente todo o piso térreo é envidraçado para o jardim, numa janela contínua que excedia as capacidades técnicas da altura, sob uma colunata jónica que eleva, ao centro, o piso superior, e nas alas laterais duas abóbadas aparentes pelo exterior. O salão corta o entablamento com um arco redondo que duplica o intercolúnio. É nesta obra que se compreende definitivamente o entendimento anti-romântico do neo-classicismo de Boullée. O uso rigoroso dos elementos clássicos ordena simultaneamente uma visão nova da vida social doméstica, onde a Natureza invade o espaço interior, e uma exacerbada monumentalidade obtida pela ousada distribuição das volumetrias onde cada parte obedece a um critério de verdade tanto construtiva como espacial. As abóbadas das galerias são iguais para fora e para dentro, as áreas colectivas rasgadas sob os *stoas* gregos, o piso superior de índole privada desenha um volume de paredes lisas pouco perfuradas, o uso do arco marca simultaneamente os eixos horizontal e vertical do salão e justifica estruturalmente a maior largura do vão num desenho Serliano. É o projecto concreto, de escala controlada, e relativamente realizável, da maturidade de Boullée, numa década em que a obra que de facto vai construir é modesta e sem grandes aspirações.

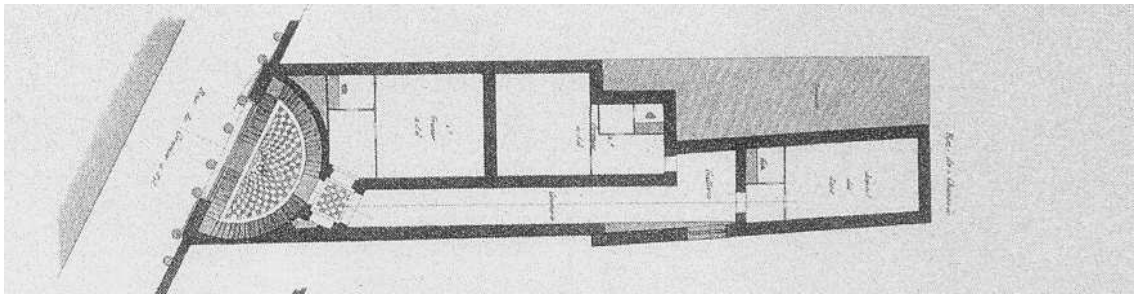


Fig.170 – armazém de sal em Compiégne de Ledoux – planta

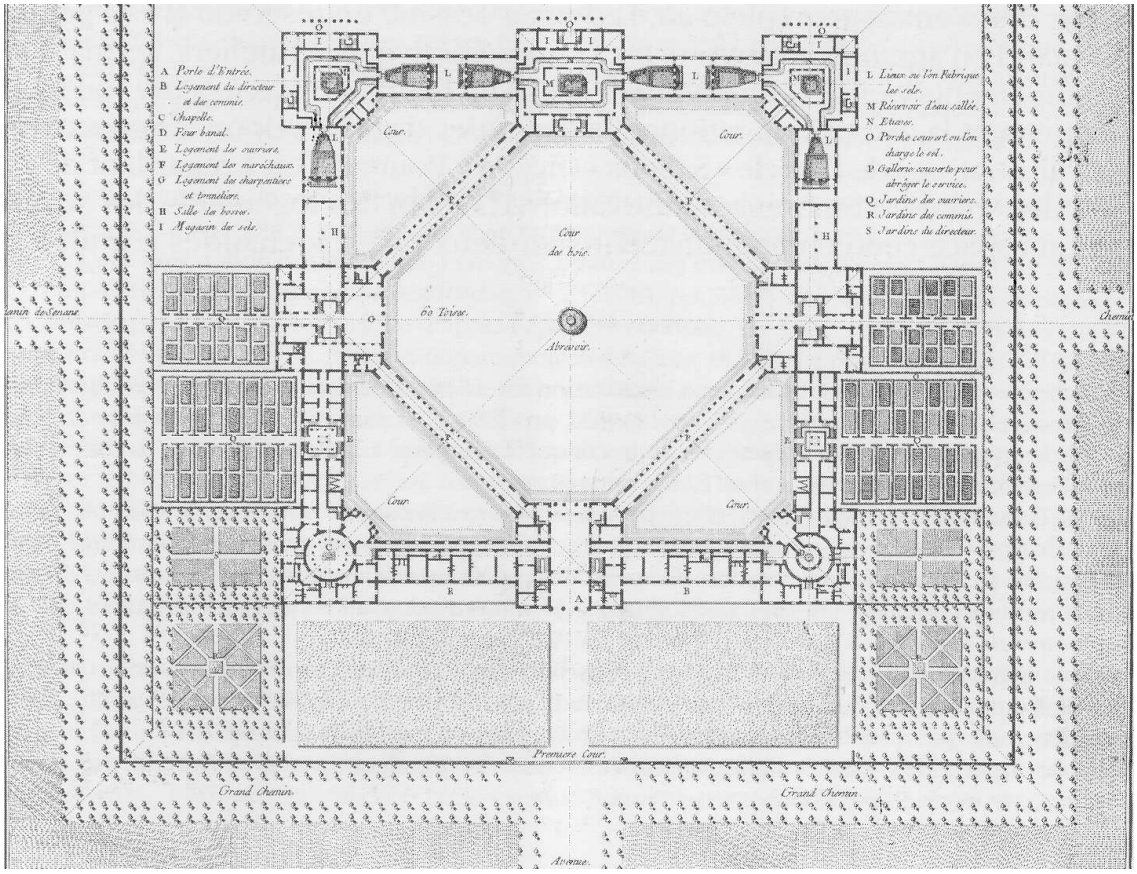
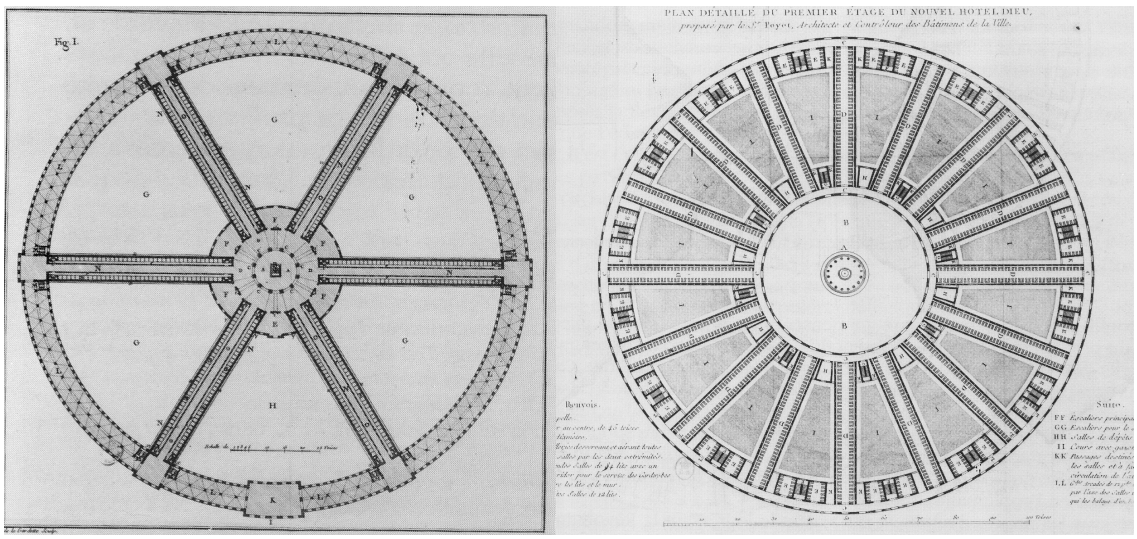


Fig.171 – cidade industrial de Arc-et-Senans de Ledoux – planta do primeiro projecto



Figs.172 e 173 – Hôtel Dieu de Petit e Hôtel Dieu de Poyet

É no entanto nesta década de 80, a cavalgar para a Revolução, que Boullée vai, liberto das restrições de clientes concretos, públicos ou particulares, fazer o corpo da sua obra de cariz teórica e laboratorial que constituirá o fundamental do seu legado.

Urbanismo, Território e Utopia

A partir de 1774 Ledoux será, graças à protecção de Madame du Barry e à rede de contactos que fizera no *Service des Eaux et Forêts*, onde trabalhava desde 64 de forma profícua deixando uma série de pontes, igrejas e armazéns que registam de forma modesta a sua filosofia simultaneamente utilitária e formalista, nomeado Comissário das Salinas da região do *Franche-Comté*.

A partir desse momento irá começar a desenhar um projecto de uma cidade industrial que será o primeiro exemplo contraditório da manifestação do poder real num equipamento deste tipo e de uma ideia de sociedade mais ou menos igualitária organizada em torno da racionalização do trabalho no sentido do progresso.

A monarquia absoluta estava em período de desagregação. Em 1763, no fim da Guerra dos Sete Anos, a França tinha invertido a sua política bicentenária ao aliar-se à Áustria contra a cada vez mais expansionista Prússia e a colonialista Grã-Bretanha, assim se colocando do lado dos perdedores, acabando por se ver forçada a ceder tanto o Canadá como as suas posses na Índia aos ingleses. A conquista da Córsega serviu em 68 de parca consolação. A França tinha perdido uma parte fundamental dos seus rendimentos e a burguesia comercial francesa perdia muitos dos seus lucros e pagava cada vez mais impostos para compensar os custos da guerra e do aparelho de Estado.

À morte de Louis XV a 10 de Maio de 74 seguiu-se o reinado difícil de Louis XVI que teve início com o período reformista do governo de Anne-Robert-Jacques Turgot, economista burguês dum iluminismo militante, colaborador da *Encyclopédie*, e correspondente de Adam Smith, autor de "*The Wealth of Nations*", obra fundadora da economia política capitalista. A sua passagem de dois anos pelo cargo de Controlador Geral das Finanças foi o culminar da tentativa falhada de reconciliação dos interesses da monarquia com os da classe burguesa, que organicamente vinha ao longo do século XVIII a ocupar cada vez mais cargos públicos a ter mais e mais importância na definição das políticas centrais do Estado. Turgot lança a sua política sob o lema "nem bancarrota, nem aumento de impostos, nem empréstimos". Reforma a *Ferme Générale*, retirando privilégios à classe dos *fermiers* acusada continuamente de corrupção. Corta despesas estatais por todo o lado, e elimina as fronteiras das províncias de França e os impostos comerciais decorrentes sobre os cereais que constitui o coração da filosofia fisiocrática, medida que recebe forte oposição da Nobreza de Robe e mesmo do Rei, que no entanto são aplacados pela forte repressão que exerce sobre o proletariado sublevado na chamada Guerra da Farinha decorrente da fraca distribuição da pobre colheita de 74. No início de 76 declara a eliminação das corporações, de origem medieval, assim instituindo um regime de mercado livre na produção mercantil, e cria impostos sobre a nobreza, com a fortíssima oposição dos *Parlements* aristocratas, que pretende substituir por um sistema hierárquico de assembleias, das paróquias, dos distritos, das províncias e por fim do reino, eleitas por todos os homens

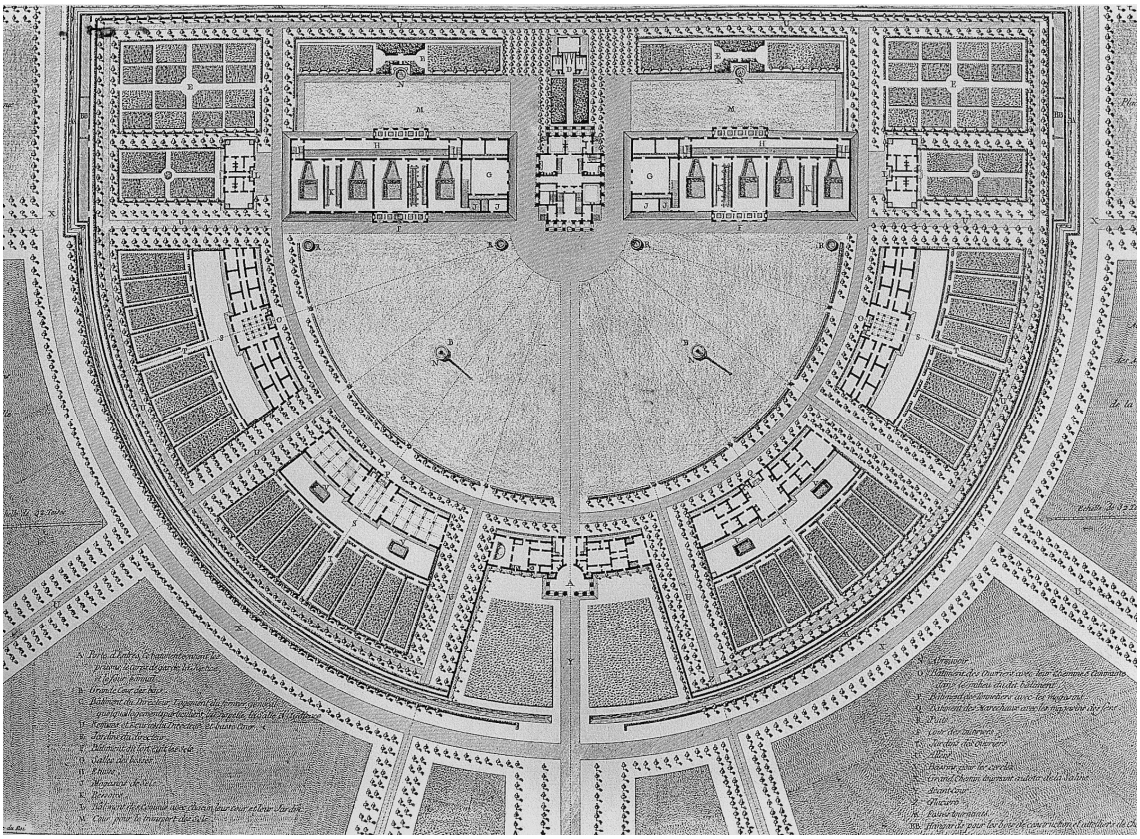


Fig.174 – cidade industrial de Arc-et-Senans de Ledoux – planta do segundo projecto

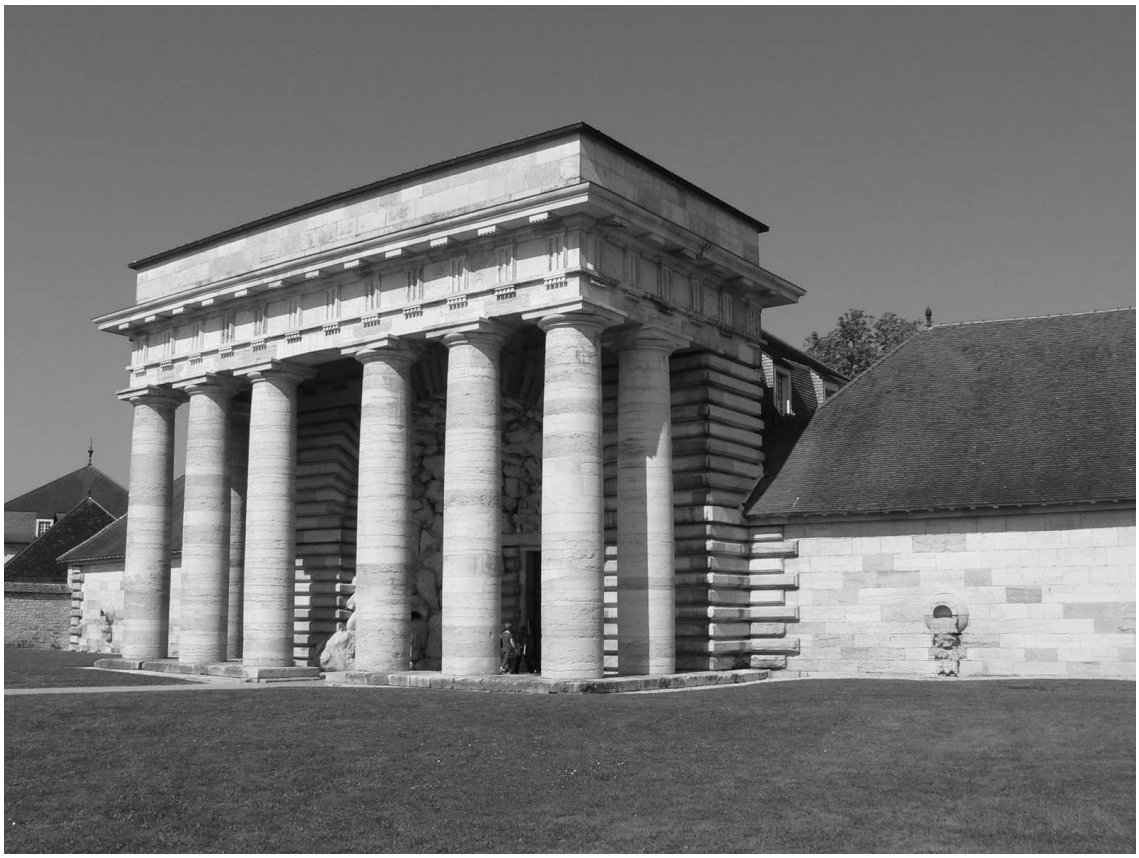


Fig.175 – pavilhão de entrada de Arc-et-Senans de Ledoux

proprietários sem distinções de classe, numa verdadeira reforma administrativa que descentralizava, numa espécie de sistema de sovietes burgueses, o poder público fiscal.

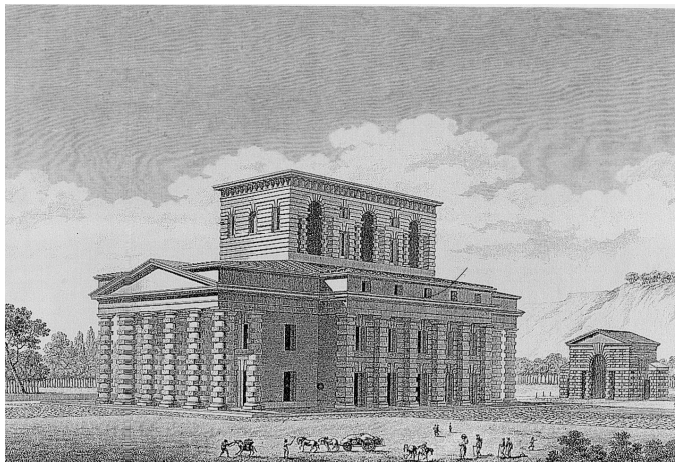
É neste complexo contexto que Ledoux desenvolve o desenho do conjunto de *Arc-et-Senans*, impregnado de ideais progressistas de cariz burguês altamente disseminados pela direcção das *Eaux et Forêts*, mas contraditoriamente oposto à política de Turgot de liberalização da produção e do comércio, assim como de contenção de investimentos públicos, por constituir uma empresa do típico monopolismo real colbertiano, de tal forma que só avança por ter sido aprovado meses antes de Turgot ser nomeado Controlador Geral das Finanças. Se um modelo socio-político pode ser intuído dos dois projectos da salina, é o de um monástico despotismo benevolente.

O primeiro plano das salinas vai buscar o seu modelo às investigações de Serlio e Filarete aplicadas por exemplo na planta quadrada do Hospital de *Saint-Louis* de Paris. Um pátio quadrado totalmente envolvido pela edificação onde se sucedem os armazéns, as indústrias, as habitações e os equipamentos de apoio, é chanfrado por quatro galerias que facilitam as deslocações entre os pavilhões centrais e dividem operacionalmente a área do pátio em cinco espaços separados. Todo o complexo é envolvido pelas hortas dos trabalhadores.

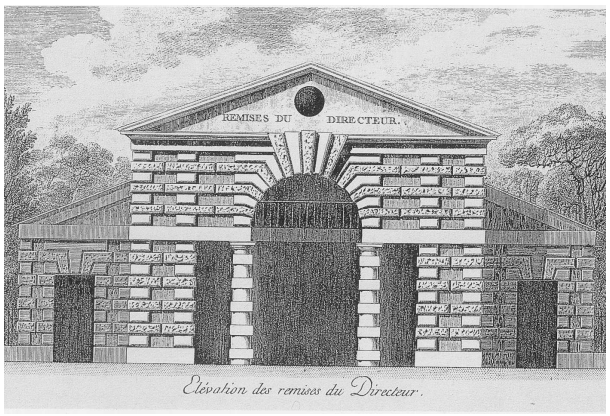
Da mesma forma que esta primeira proposta foi inspirada em modelos semelhantes oriundos da primeira interpretação moderna do classicismo, a segunda proposta estará inscrita na discussão presente na altura, eivada das preocupações de salubridade e funcionalidade que recheiam as mentes dos segundos intérpretes neoclássicos. Ledoux afirma mesmo, no seu "*l'Architecture Considerée sous le Rapport de l'Art, des Moeurs, et de la Législation*", uma publicação entre a ingénua propaganda de uma ideologia construtiva e a publicitação da sua obra pessoal que publicaria em 1804, que o segundo projecto acrescenta ao primeiro uma série de preocupações ligadas ao arejamento e aos riscos de incêndio, o que é coerente com as justificações dos contemporâneos esquemas para hospitais do médico Antoine Petit, como o para o novo *Hôtel Dieu* na *Cité*, ardido em 72, motivo para a encomenda de um estudo para a reconstrução a Chalgrin e ao próprio Ledoux. Também Bernard Poyet faria um esquema semelhante ao de Petit em 1785 para o mesmo hospital.

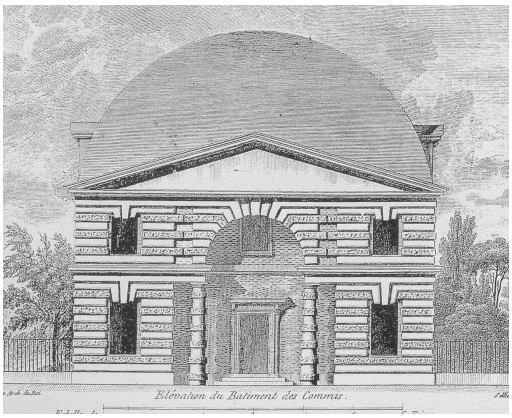
É evidente que não se pode acusar um formalista como Ledoux de desenhar algo exclusivamente com base nas suas necessidades operacionais. Aquilo que seria correcto dizer, é que Ledoux, como vários seus colegas da sua época, alia a estas subjacentes preocupações a expressão formal de uma nova forma de desenhar. Assim a planta semicircular que o complexo de *Arc-et-Senans* virá a assumir é a manifestação, à escala do conjunto urbano, de todas as contradições dessa corrente utópica de sentido revolucionário que se ancorava na tradição simultaneamente clássica e da arquitectura nacional francesa intimamente ligada ao regime absolutista. Estas contradições, de resto, não demonstram um desfasamento nem um distanciamento da Arquitectura relativamente à realidade da ideologia política, que se encontrava no momento também em plena convulsão ideológica, com o Rei, a nobreza, e o capital, a definirem ainda a maturidade das suas posições políticas no seio da corte e do próprio governo. As posições só se vão extremar nos anos 80 em cima do próprio evento da Revolução, e esse extremismo não se vai manifestar



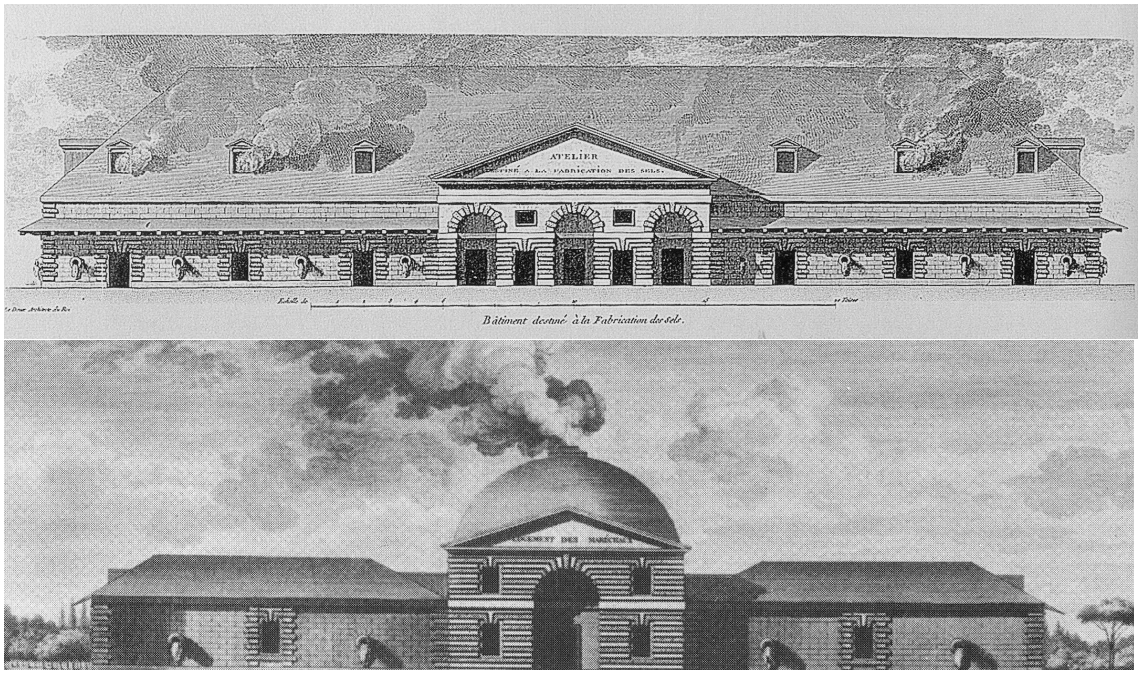


Figs.176 e 177 – fachada frontal e desenho do primeiro projecto da casa do director de Arc-et-Senans de Ledoux





Figs.178 e 179 – alçados dos estábulos do director e dos apartamentos dos trabalhadores das salinas de Arc-et-Senans de Ledoux



Figs.180 e 181 – alçados das fábricas e dos edifícios das oficinas de Arc-et-Senans de Ledoux

na Arquitectura, arte por natureza altamente ligada ao poder, mas na Pintura, protagonizada por Jacques-Louis David.

O conjunto de *Arc-et-Senans* é de qualquer forma impressionante. Um eixo central assumido pela sequência de um pátio de entrada, limitado por muros e árvores, e do pavilhão da entrada, sua colunata, e sua concavidade em jeito de gruta, culmina na inusitada composição grega que é a fachada da casa do director, que preside no centro do semicírculo visualmente a todo o conjunto. De cada lado da casa do director, duas fábricas, e desenhando os limites do *cour* semicircular, as quatro oficinas na sequência da entrada, com apartamentos dos seus trabalhadores no segundo piso, e as habitações dos trabalhadores das salinas propriamente ditas nos limites exteriores, no alinhamento das fábricas. Cada uma destas peças é particularmente notável. Todas voltam a usar, como nos primórdios renascentistas da arquitectura nacional francesa, os telhados como forte elemento expressivo, e todas sem excepção tiram partido de um desenho cuidado da pedra almofadada e rusticada para dar expressividade material às partes que compõem as suas volumetrias.

A casa do director é uma interpretação neo-paladiana altamente rebuscada. Este pavilhão afirma-se para dentro e fora do pátio através de duas colunatas em ordem francesa colossal reinterpretada, onde os curtos tambores são interrompidos por igualmente curtos paralelepípedos, encimadas por frontões lisos com um óculo ao centro. O centro da casa parece ser marcado por dois salões de pé-direito duplo onde se desenham escadas de acesso ao segundo piso. Também os estábulos e armazéns do director nas traseiras da sua casa usam o mesmo desenho de coluna para suster uma serliana central, sendo toda a parede e o arco marcados de forma pronunciada por pedra almofadada onde fiadas de pedra lisa e pedra picada se alternam para conferir especial expressão às fachadas. Esta casa passou por um desenho alternativo de quatro frentes abertas sob, ora as colunatas que vemos hoje, ora a sua emulação em pilastras, e encimada por uma galeria aberta em três serlianas de cada lado.

As fábricas são organizadas em função de uma sequência de quatro fornalhas e armazéns numa das extremidades. A sua entrada ao centro apõe-se à forte volumetria desenhada pelo alto telhado, ventilado por locarnas que deixariam sair o fumo, e assume a forma de um frontão clássico assente numa sólida base onde três arcos acomodam de forma paladiana cinco vãos. Os arcos, as esquinas, e as aberturas são emoldurados por um acentuado rusticado almofadado. É interessante o facto de que a ventilação era manifestamente insuficiente e que trabalhar no interior destas fábricas era extraordinariamente prejudicial à saúde. Ledoux, provavelmente sem grandes conhecimentos técnicos que lhe permitissem aferir no projecto as necessidades reais colocadas pela saída do fumo, pensou que estas curtas aberturas seriam suficientes, não interferindo sobremaneira com a lógica volumétrica do conjunto. Não temos dúvidas que a sua inventividade arranjaria uma solução para dar força volumétrica às aberturas se tivesse consciência que eram precisas mais.

As habitações dos trabalhadores das salinas são uma interpretação paralelepipédica de planta quadrada dos estábulos do director, encimadas por uma grande cúpula. O cuidado com o uso da expressividade do material no sublinhar das opções da volumetria é manifesto nas quatro pedras

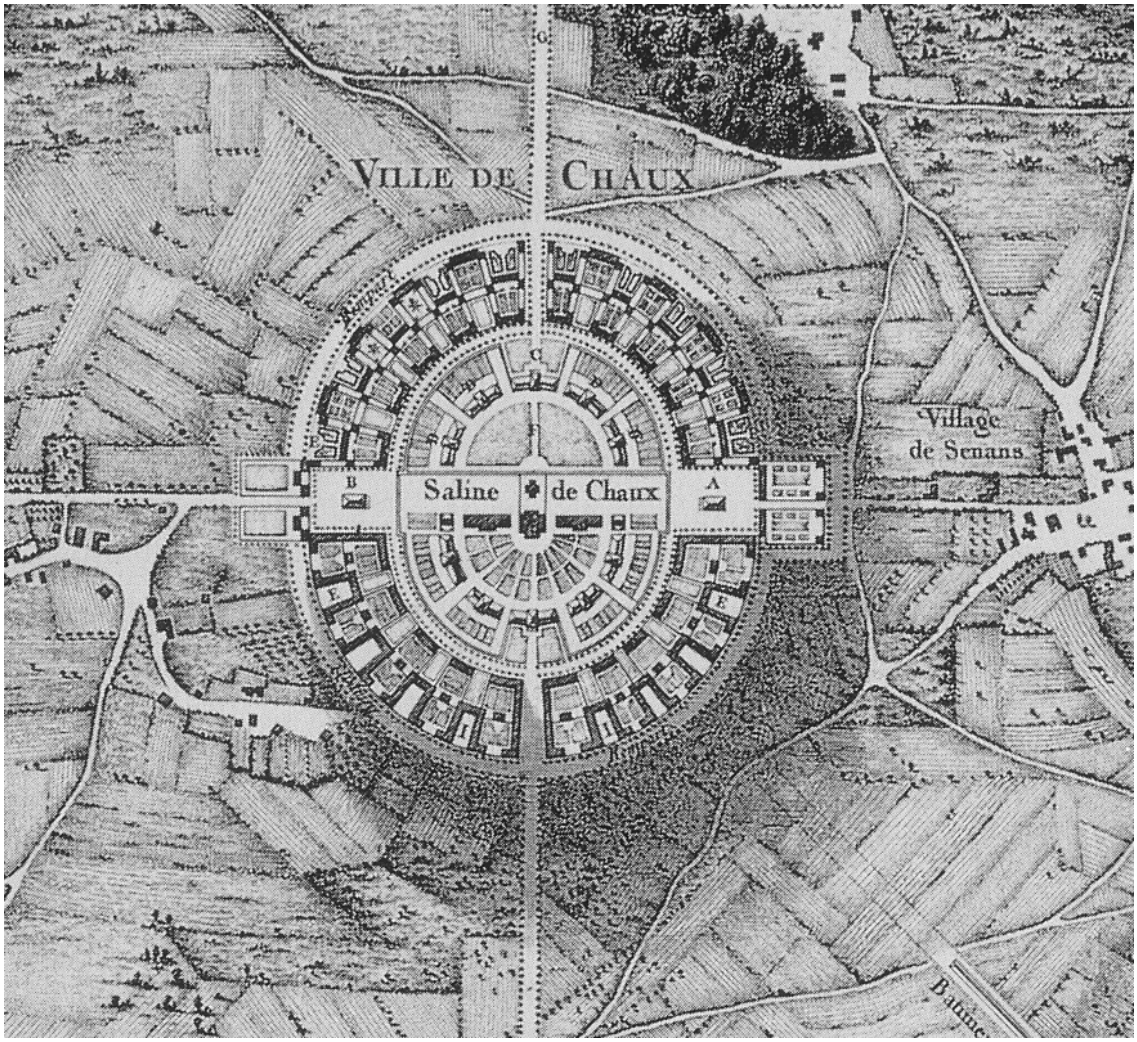
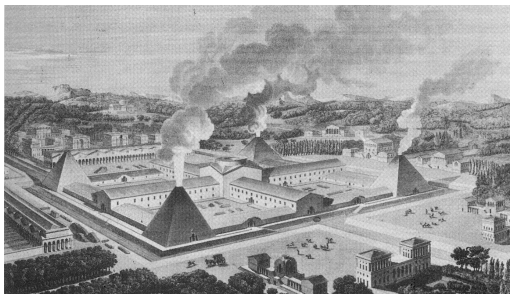
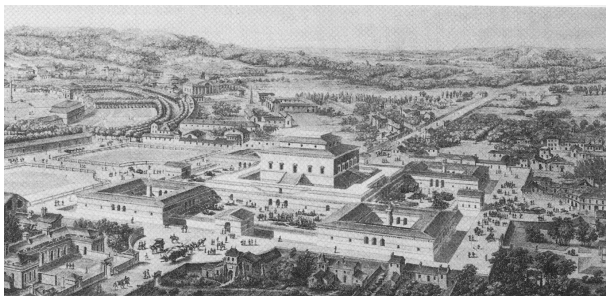
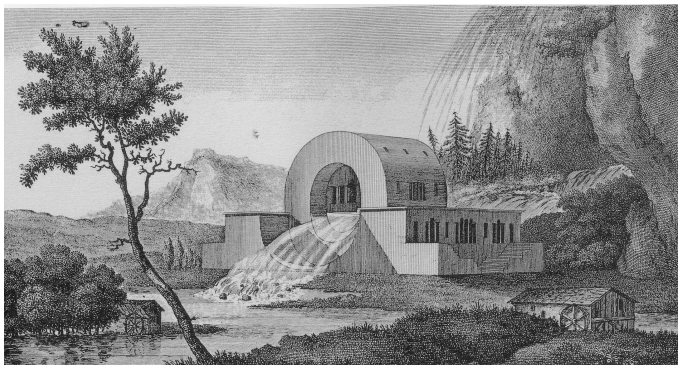


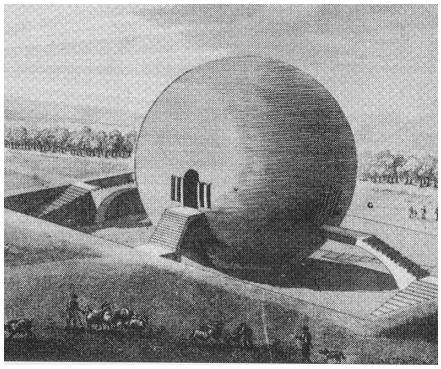
Fig.182 – cidade ideal de Chaux de Ledoux





Figs.183 e 184 – fábrica de canhões e mercado de Chaux de Ledoux





Figs.185 e 186 – casa para um guarda rio e casa para um guarda florestal de Ledoux

aparentemente recuadas nas fiadas de pedra lisa do aparelho no alinhamento vertical dos vãos laterais da serliana, que dão a aparência da continuidade da perfuração e desenham um rectângulo na fachada onde se inscreve o arco.

Os quatro pavilhões das oficinas são extremamente simples e apresentam uma composição central barroca onde o corpo central tem dois pisos e os laterais apenas um, e o pavilhão da entrada repete esta opção dando especial monumentalidade ao eixo com uma larga colunata de um dórico arrevesado que esconde uma entrada através de um nicho cuja superfície é desenhada como se de uma gruta se tratasse.

O conjunto de *Arc-et-Senans* não termina, no entanto, na fábrica das salinas. Se bem que a construção tenha sido limitada à unidade produtiva, e Turgot tenha recusado financiar os planos últimos de Ledoux, não se pode deixar de registar o carácter excepcional do desenho da povoação de *Chaux*, a "cidade ideal" como o arquitecto lhe chamava, em torno do semicírculo da fábrica. Na carta do conjunto podemos ver como o semicírculo é duplicado e ampliado no cruzamento de duas vias, um *decumanus* preexistente entre as vilas de *Arc* e de *Senans*, e um novo *cardo* monumental. Os cinco pavilhões da entrada e das oficinas são duplicados para Norte comportando o *Hôtel-de-Ville* e o aparelho administrativo, policial e militar, e as habitações seguem-se em *redents*, desenhando pátios e jardins em volta do conjunto. Nos extremos ocidental e oriental do conjunto localiza-se respectivamente o tribunal e a igreja, e a Sul dois banhos públicos integram-se de alguma forma mal especificada no desenho das casas particulares. Conhecemos vários desenhos de Ledoux para edifícios neste conjunto e na sua envolvente, de banhos a um mercado a uma fábrica para canhões, onde se repetem e aprofundam as opções deste arquitecto de sobreposição e cruzamento de volumes simples no desenho de conjuntos onde o dramatismo volumétrico é sublinhado de forma por vezes alegórica por cada uma das suas partes, sua decoração, e pelo cuidado desenho da expressão dos materiais.

Alguns dos seus desenhos mais ousados surgem neste contexto da organização arquitectónica do território, como a esférica casa para um guarda florestal, a piramidal casa para lenhadores, ou a casa para um guarda rio desenhadas a partir de 84, que eivam de simbolismo a expressividade das suas volumetrias. Também especialmente simbólicos são sobretudo os seus projectos para uma série de monumentos públicos que se pretendia servirem de apoio à utópica ordem social de *Chaux*, onde Ledoux funde definitivamente as suas ideias de transformação social com as de revolução disciplinar. Assim se desenham estas infra-estruturas, verdadeiros templos duma espécie de platónica república onde a felicidade se atinge através de um culto de um misticismo maçónico de uma série de heterodoxas virtudes.

Assim, seguem-se um *Pacifière* paralelepipédico encimado por um cilindro perfurado por serlianas onde seria administrada a justiça através da mediação, uma *Maison d'Union* semelhante mas mais alta e rasgada que servirá as funções de uma escola, e um cúbico *Panarèthéon* ou templo da virtude que eleva a mesma base das escadarias sobre uma arcada e funciona como uma escola de moral. Cada um destes edifícios está decorado alegoricamente com relevos e inscrições expressivas das qualidades que personificam. Acrescentam-se um templo da memória perfeitamente cúbico, onde rasgamentos horizontais ritmam as fachadas entre as quatro colunas decoradas nos vértices encimadas por minaretes e assemelhando-se a faróis,

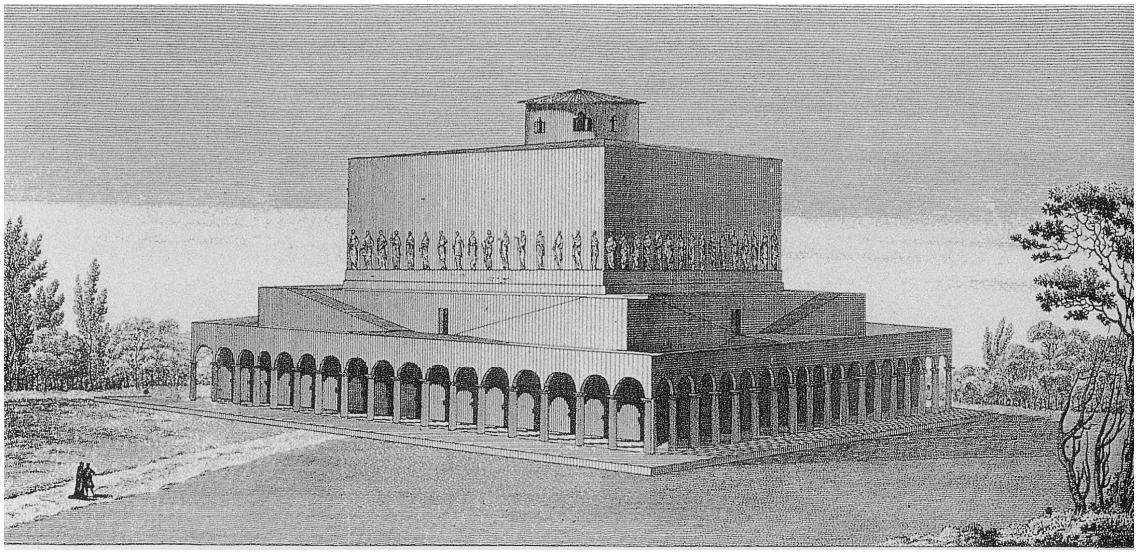
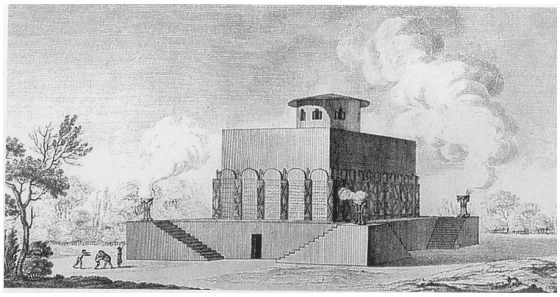
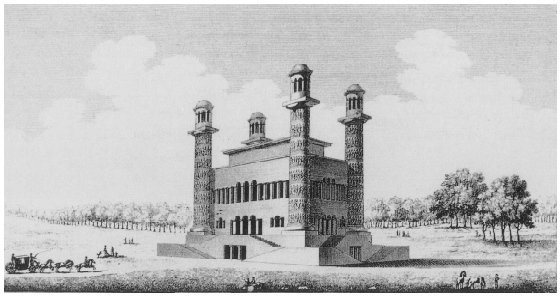
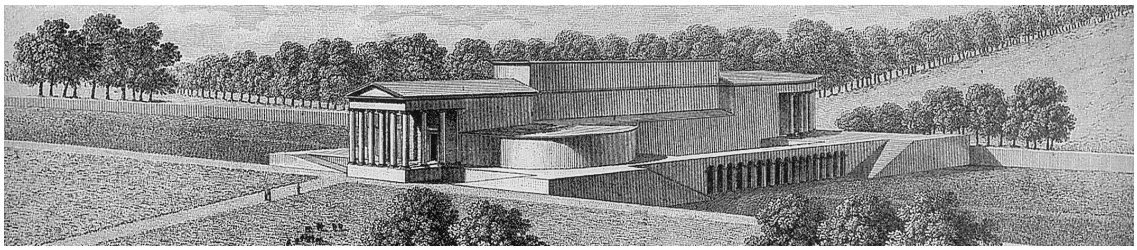


Fig.187 – Panarèthéon de Chaux de Ledoux







Figs.188, 189 e 190 – Pacifière, Templo da Memória e Oikéma de Chaux de Ledoux

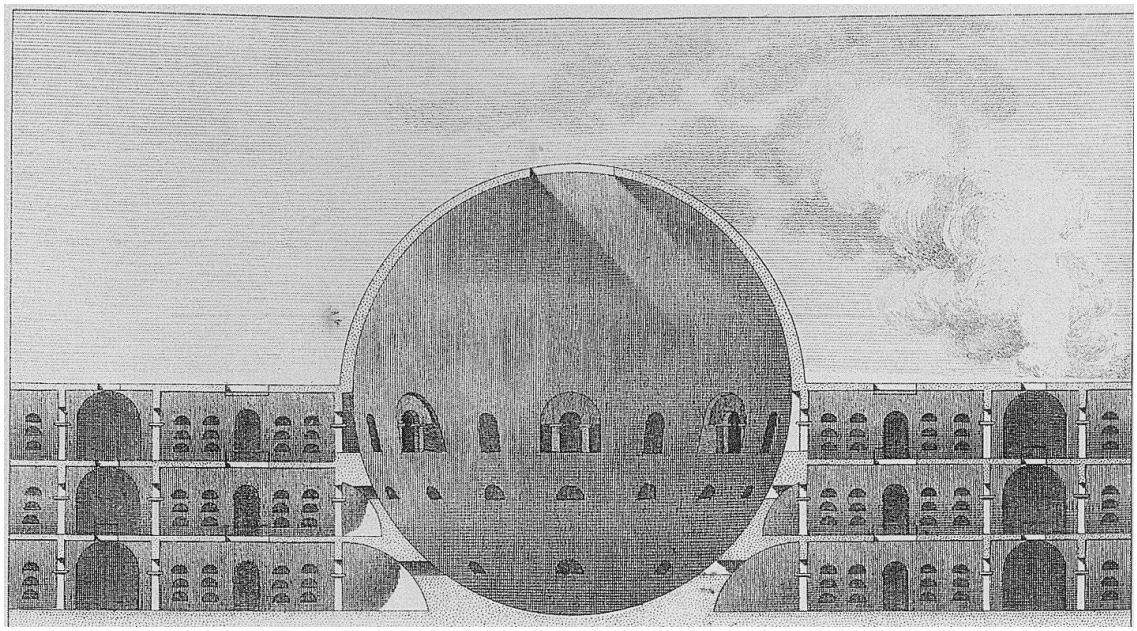


Fig.191 – Cemitério de Chaux de Ledoux

dedicado às mulheres, uma casa para o entretenimento dedicada sobretudo à sociabilidade, uma casa da educação de planta em cruz, um *Oikéma* ou templo do prazer de planta fálica, uma igreja e um grande cemitério subterrâneo de planta circular em torno de uma grande esfera central. Esta parafernália formal de índole paladiana, onde se repetem incessantes variações sobre a grelha de nove quadrados, e onde a expressão perde significado, como em Boullée, perante o significado mais profundo da forma, acarreta consigo um sistema simbólico exclusivamente arquitectónico. Como diz Vidler na sua monografia de Ledoux, as suas "transformações nunca são gratuitas, nunca separadas da necessidade de significar; nem tampouco codificadas e sistematizadas em planta, corte e alçado. Cada uma, seja para um fim público ou privado, é cuidadosamente calibrada para o seu suposto uso através de um código representativo baseado no significado da ordem espacial, vertical e horizontal, iluminado ou obscuro, central ou periférico; se, após isto, o acrescento de motivos arquitectónicos pode facilitar a leitura do edifício, Ledoux irá cuidadosamente escolher um ou dois, contrastando directamente com as superfícies lisas que revelam a forma interna, simplesmente para fazer efeito. A perfeição do trabalho, de facto, reside na medida em que a volumetria interior e a massa exterior se tornarão indissociavelmente tanto um significado em si mesmas como um símbolo desse significado."[23]

Ledoux demonstra a sua especial apetência formalista em várias outras obras em contexto urbano de tribunais, prisões, bancos, e casas de altos funcionários. É de facto profícua a sua produção. Mas especial relevância no simbolismo formal de Ledoux tem o Teatro de Besançon, encomenda de 75, versão mais pequena do *Odéon* e com uma planta mais complexa, e exterior mais reservado, liso e com uma simples colunata jónica sustendo um entablamento sobre a entrada. O dramatismo típico dos projectos de Ledoux é legível aqui no interior da sala, onde a sucessão de galerias e balcões se eleva em torno da pequena plateia numa clara hierarquia social, ficando o último balcão com a vista toldada por uma expressiva colunata de capitel próximo do dórico, de fuste entroncado e com caneluras muito largas, e sem basamento. O palco abre-se sob um grande arco abatido numa parede de pedra almofadada à maneira típica de Ledoux, e vislumbra-se nos seus desenhos um cenário notável em perspectiva forçada onde uma galeria ao jeito de Boullée dirige o olhar para a vista de uma sala igual à deste teatro espelhada sob uma duplicação do arco do palco, num *tour-de-force* arquitectónico que faz lembrar Velasquez pintando-se a ele mesmo ao pintar as fidalgas de Filipe II, no que constitui o mais acintoso exemplo da consciente construção dramática das composições formais de Ledoux.

---

[23] Trad. do Aut. – "transformations are never gratuitous, never divorced from the need to signify; nor are they coded and systematised in elevation, section and plan. Each, whether for a public or private function, is carefully calibrated to its supposed use by means of a representative code based on the meaning of spatial order, vertical and horizontal, lit or unlit, central or peripheral; if, after this, the addition of architectural motifs and attributes might anhance the «reading» of the building, Ledoux will carefully select one or two, directly contrasting with the plain surfaces that reveal the inner form, simply for effect. The perfection of a work, in fact, resides in the extent to which a volumetric interior and a massing of the exterior might become indissolubly both meaning in themselves and a symbol of that meaning."

Anthony Vidler, "Claude-Nicolas Ledoux – architecture and utopia in the era of the french revolution", Birjhauser, Basel, 2006, pag.137-139

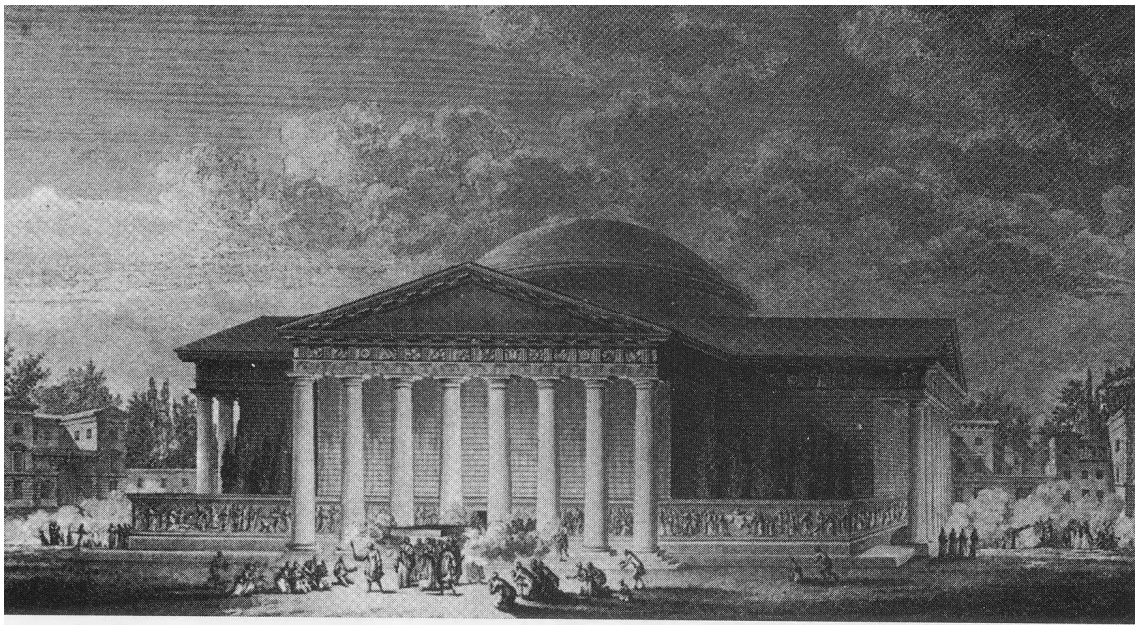


Fig.192 – Catedral de Chaux de Ledoux

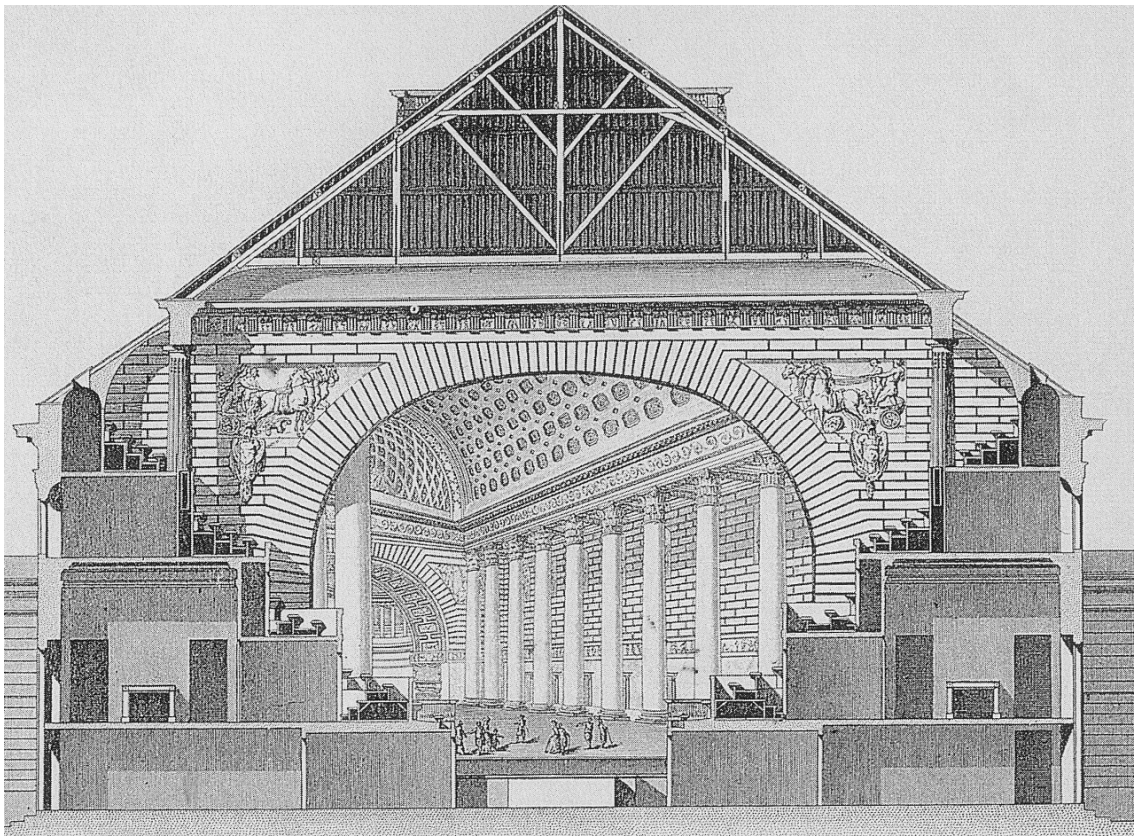


Fig.193 – corte do Teatro de Besançon de Ledoux

Os Propileus da Discórdia

Em 1776 o governo de Turgot, acossado de todos os lados pelos interesses da aristocracia, e vendo as suas políticas fracassadas graças a colheitas fracas e ao inevitável apoio francês à Guerra da Independência dos Estados Unidos, cuja revolução estala em 75 tornando impossível a contenção da despesa pública, acaba por ser dissolvido sendo nomeado em Outubro um novo governo sob direcção de Jaques Necker, banqueiro plebeu protestante natural de Génova, que continuará a política reformista proto-capitalista de Turgot de maneira mais branda e com maior privilégio ao investimento público. Elimina servidões, prossegue a reforma administrativa, constrói novas prisões e hospitais, e evita recorrer ao aumento dos impostos para financiar a guerra, preferindo os empréstimos.

Uma das decisões mais controversas de Necker, e das que originará a sua queda em Maio de 81, é a de reformar a colecta de impostos indirectos, organizando-a em três companhias, entre as quais a *Ferme Générale* continuará a ter o *outsourcing* dos impostos comerciais alfandegários. Esta reforma é acompanhada de um ataque substancial aos interesses instalados da classe enriquecida dos *fermiers*, parte mais visível de uma nobreza de robe com negócios no mundo da finança.

Entre a demissão de Necker e a nomeação de Charles-Alexandre de Calonne em Novembro de 83, o governo está em debandada geral perante os interesses privados desta nobreza. A política de empréstimos que mantém a liquidez do Estado está dependente de um sector bancário em boa parte controlado pelos próprios *fermiers*, apoiados pelos *Parlements*, de forma que a tentativa de restringir o aumento de impostos é inevitavelmente inglória. Deste modo, no início imediato do governo de Calonne, os banqueiros da aristocracia ameaçam retirar os empréstimos ao Estado se este não abdica das restrições à *Ferme Générale*, que tinha já apresentado em 82, na figura do eminente cientista Antoine de Lavoisier, membro dessa clique, um plano para construção de uma cerca fiscal envolvendo a grande dimensão que a cidade de Paris atingia no período. Com o início do governo de Calonne e a devolução dos privilégios aos *fermiers*, é iniciado um trabalho que será apresentado no início de 84 do desenho de um muro, acompanhado de um *boulevard* que permite a circulação por todo o seu exterior, com 55 entradas, 45 delas marcadas por um conjunto edificado de um ou mais edifícios que servem de portagem. Este desenho é claramente visível no Plano de Verniquet que começa a ser elaborado em 85 e o projecto dos edifícios das portagens e seus apoios é encomendado a Ledoux.

Importante será dizer que Ledoux vê nesta encomenda a realização dos seus sonhos iluministas. Malgrado os *ensembles* monumentais dos *boulevards* de Louis XIV e os eixos e praças monumentais do regime absoluto, o grosso de Paris é nos anos 1780 uma gigantesca aldeia com 800 000 habitantes. Não só as intervenções da monarquia carecem de uma ideia de conjunto e de sistema, ideia essa que nem o Plano das Praças de Louis XV publicado por Pierre Patte em 65 consegue veicular, limitando-se a aglomerar numa mesma carta os projectos soltos de arquitectos vários para novos espaços monumentais, como o miolo entre os monumentos e a expansão para fora da circular de Louis XIV são, um medievo, e o outro uma absorção orgânica do desenho das propriedades e tecidos construídos rurais preexistentes.

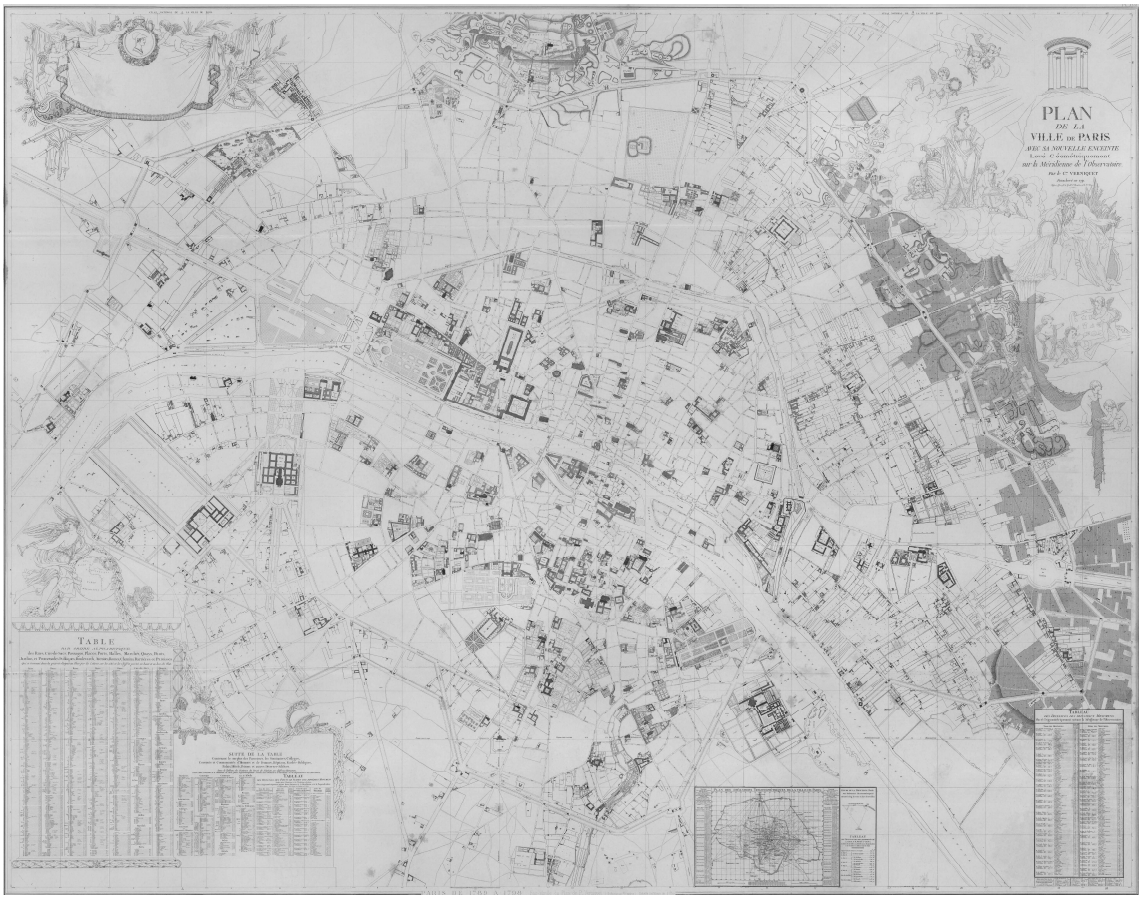
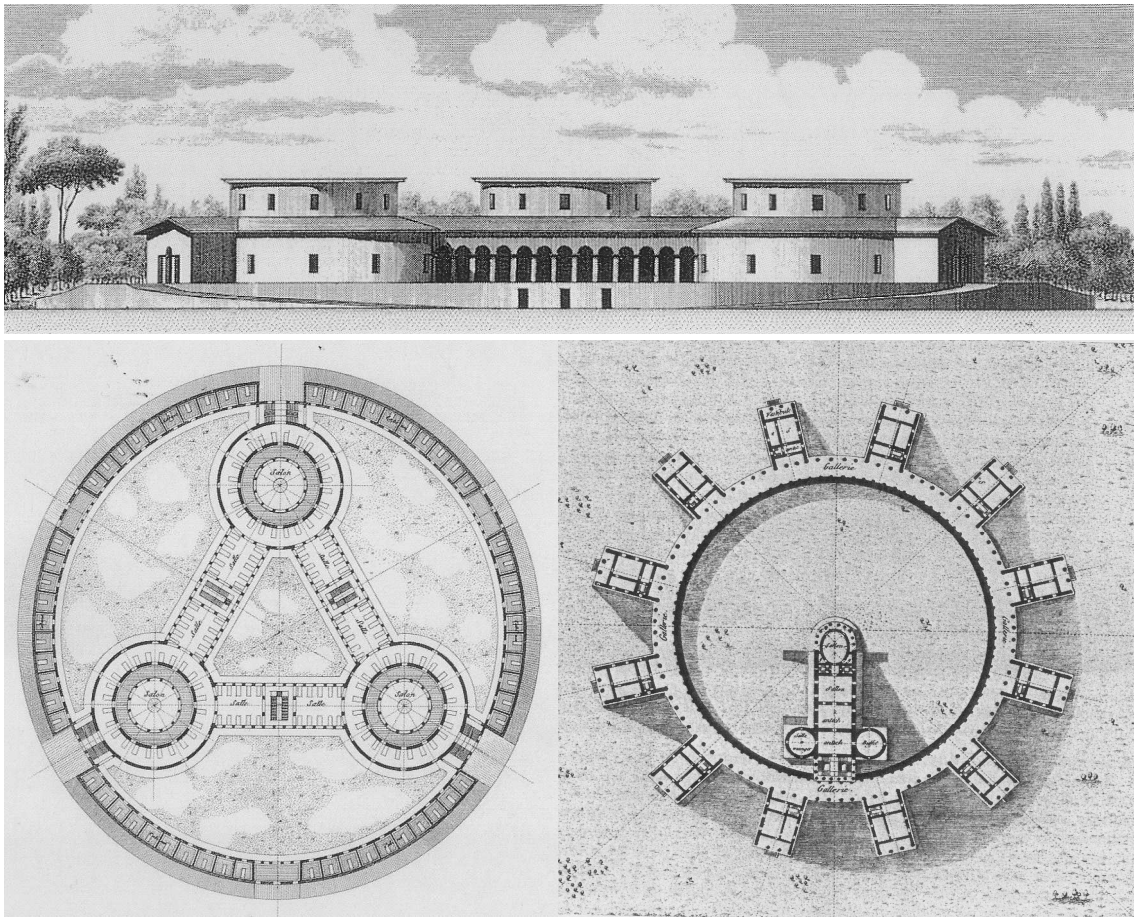


Fig.194 – Plano de Verniquet



Figs.195, 196 e 197 – alçado e planta da guinguette Saint-Marceau e planta da guinguette de Montmartre de Ledoux

Ledoux vê no plano a que chamava de "Os Propileus de Paris" a possibilidade de consolidar tanto a imagem como o tecido físico-social da cidade. Não só ergue monumentos gloriosos de entrada na cidade, como alarga as fronteiras da Paris cosmopolita com uma segunda circular de *boulevards* que são a expansão lógica da obra centenária de Louis XIV. Não só abriga as possíveis fontes do refinanciamento do Estado, como lhes acrescenta uma série de funções ligadas ao entretenimento e consumo das classes populares. Em acrescento, exerce um exercício riquíssimo de invenção formal de um paladianismo anti-clássico, que rasga todos os canons de proporção e de ordem numa criação de jeito pós-moderno em que os contrastes entre volumetrias, decorações e escalas ofendem as práticas instituídas da Academia.

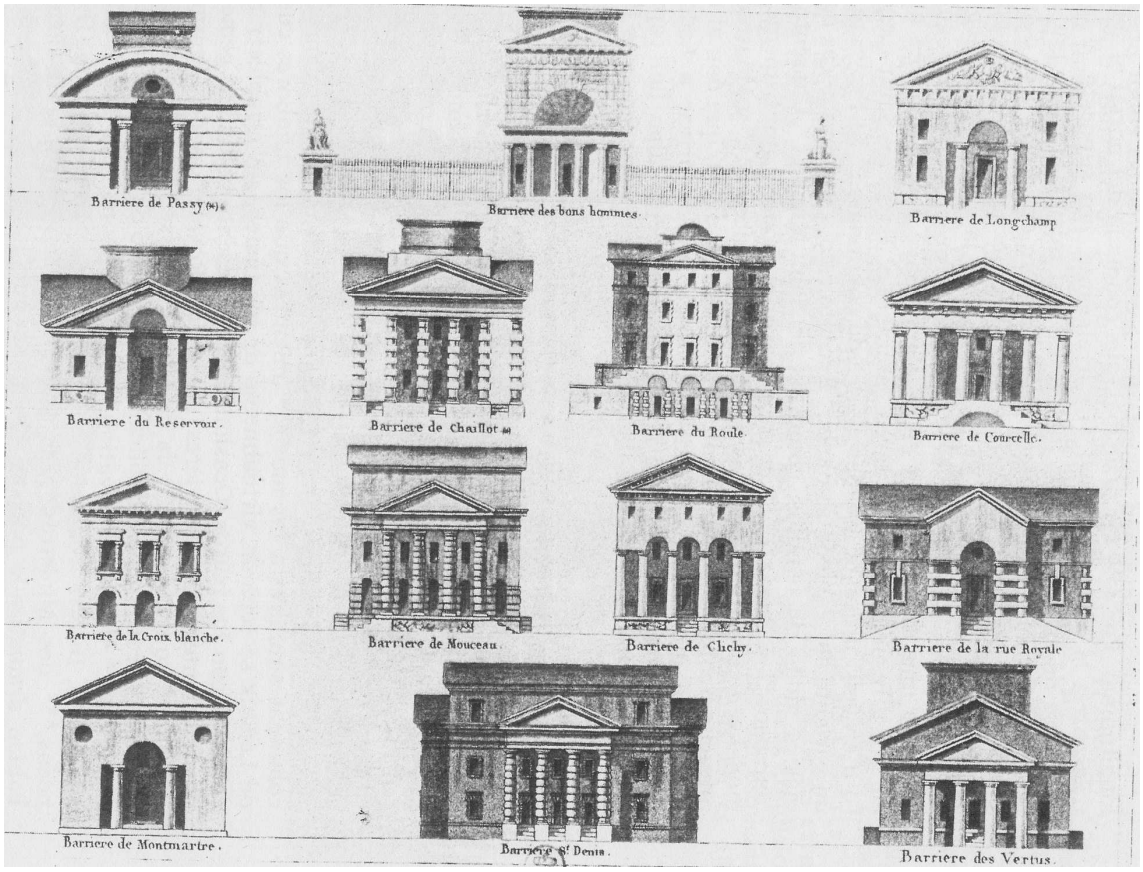
Imediatamente fora da cerca fiscal de Paris eram já comuns uma série de serviços populares, do género de tabernas e bares de alterne, a que se chamavam *guinguettes*, que permitiam às classes trabalhadoras e ao crescente *lumpenproletariat* parisiense o encontro recreativo e o consumo mais barato de bebidas e outros produtos. Particularmente nos limites do sector Sul da cidade, por onde Lavoisier propunha que se iniciasse a construção, estes estabelecimentos proliferavam, e a zona da *Salpêtrière* era um fervoroso centro para onde se deslocaram as actividades criminais após a sua expulsão do centro de Paris pela polícia reformada de Louis XIV. Onde a administração da *Ferme Générale* via um reforço da repressão policial, intenção aliás manifesta também pelo início da construção do novo Palácio da Justiça de Paris na *Île de la Clté*, associada ao aumento da pressão fiscal sobre os comerciantes, Ledoux imaginou uma série de *guinguettes* por ele desenhados para centralizar as actividades mais festivas do *Tiers État*, encerrando-as dentro de muros, melhorando as condições de salubridade e higiene, e facilitando a taxação, de que é exemplo paradigmático o grande complexo que previa para *Montmartre*, remanescente de uma associação provavelmente simbólica dos projectos para o *Hôtel Dieu* de Petit e Poyet e do seu *Oikéma* de planta fálica para *Chaux*.

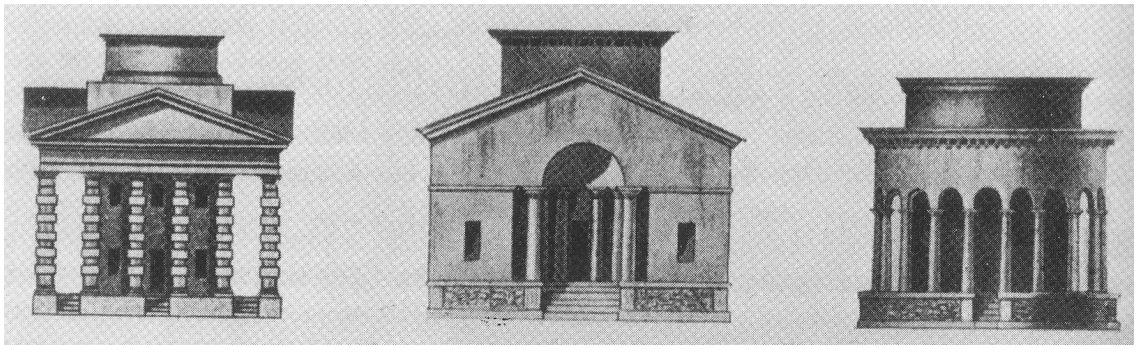
Praticamente todas as *barrières* foram construídas antes da morte de Ledoux em 1806, ou sob sua supervisão directa ou seguindo cuidadosamente os seus desenhos sob a de Jacques-Denis Antoine a partir da sua demissão definitiva em 1789. A riqueza de variações é estonteante. Sobram hoje quatro. A *barrière* de Chartres a Norte no meio da fronteira exterior do *Parc Monceau*, um *tempietto de Bramante* pervertido nas suas proporções e regra, onde as colunas não têm basamento, o entablamento mais platibanda é da altura de meio fuste, e o lintel é disfarçado de arco plano de tijolo à maneira romana, integrado no desenho de um jardim inglês. As *barrières* de *Pintin* e *La Villette*, integradas num só conjunto com um pavilhão central de planta quadrada, realçado por quatro frontões muito baixos, e onde pousa um alto tambor rasgado por uma galeria de serlianas, a ser remodelado no momento desta escrita numa *brasserie festive et criative*, assim colocando a *guinguette* em pleno edifício alfandegário. A *barrière d'Enfer*, conjunto de dois blocos cúbicos, um de cada lado da rua, de formas e gosto herdados de *Arc-et-Senans* e dos seus vários projectos de casas. E a *barrière du Thrône*, que seguindo o mesmo modelo, acrescenta no sentido de engrandecimento desta monumental entrada na cidade dois pequenos pavilhões de planta em cruz sobre os quais assentam duas gigantescas colunas. Todas as outras foram demolidas.





Figs.198, 199 – barrières de Chartres e do Thrône de Ledoux





Figs.200 e 201 – vários desenhos de barrières de Ledoux

A política fiscal e comercial de Calonne rapidamente deu sinais de forte oposição popular e da burguesia comercial e industrial. O seu tratado comercial com a Grã-Bretanha após o fim da revolução americana em 84, se bem que favorecesse as exportações de produtos agrícolas, criava fortes dificuldades à produção mercantil francesa que não podia competir com a importação de origem inglesa que tivera, no último quarto de século, o exclusivo das colónias como fomento ao desenvolvimento. A política fiscal e de empréstimos fazia as maravilhas da banca e do sector financeiro mas arruinava o comércio e a indústria, criando um desemprego galopante e a proliferação da pobreza. As frágeis tentativas de distribuição dos sacrifícios como a tentativa de taxação do clero, e a difícil luta contra a contínua chantagem que o sector financeiro exercia sobre o Estado, na senda de uma resposta às demandas exponencialmente crescentes da louca especulação bolsista criada pelos próprios gigantescos empréstimos ao Estado e respectivos juros, retirava também ao governo apoios à própria direita que encaminhava a nação num sentido auto destrutivo.

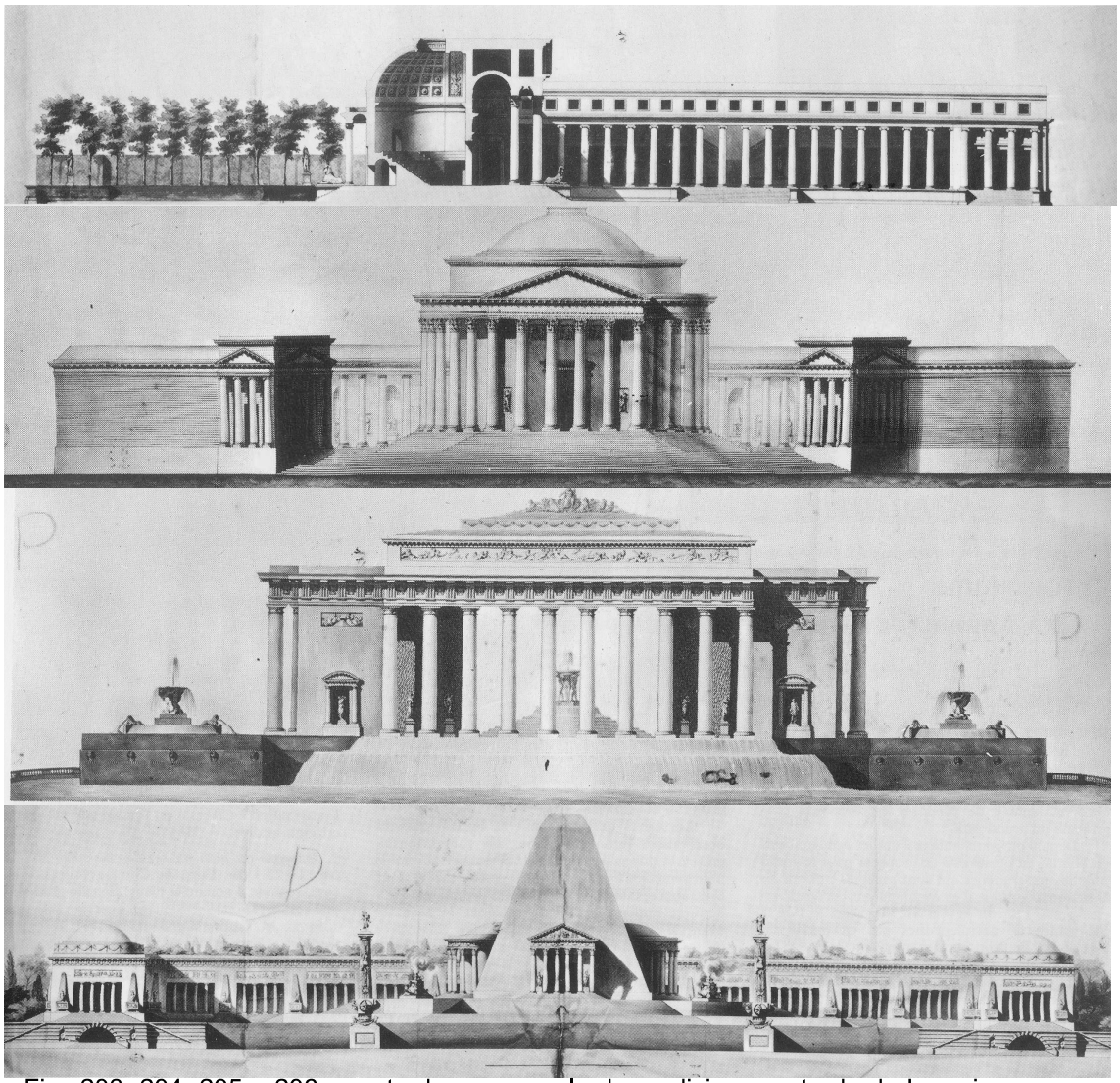
O governo de Calonne tenta solidificar os apoios à monarquia pelo lado do capital produtivo e das classes populares invertendo a situação e regressando às políticas de Necker e de Turgot, eliminando impostos alfandegários, criando impostos sobre as posses fundiárias da nobreza, e ressuscitando a reforma administrativa baseada em assembleias. A oposição firme dos *Parlements*, do clero e dos altos membros da corte a estas medidas, reunidos na Assembleia dos Notáveis em 87, é por sua vez vilipendiada pela imprensa. Os membros do terceiro estado, sejam as classes trabalhadoras sejam as burguesias comerciais e industriais, opõem-se cada vez mais quer à aristocracia quer à ineficácia do governo e da monarquia que os têm vindo a levar à ruína, e que desconfiavam quererem aumentar de novo os impostos.

A situação do regime é de facto insustentável e nem o regresso do popular Necker ao poder em 88 tem capacidade de alterar a situação, vendo qualquer reforma real bloqueada pelos *Parlements*. Depois da rebelião em Grenoble em Junho de 88 o governo vê-se forçado a convocar os Estados Gerais, pela primeira vez desde 1614, para uma reunião que se realizará a partir de 5 de Maio de 89. O *Tiers État* exige a duplicação do número dos seus representantes para fazer face aos dos dois outros estados, o Clero e a Nobreza, o que é apoiado por Necker e aceite pelo Rei. Está em causa a futura orientação política da França e os cabecilhas das facções populares e burguesas têm plena consciência de que ali se decidirá se será a aristocracia a pagar a crise, ou se se agudizará o princípio de desigualdade e injustiça que prefigura a *Ferme Générale* e as suas alfândegas que constituem nesse momento mais de metade das receitas do Estado.

Mas neste momento já não é económica a questão, mas política. Quando Necker, colocando na abertura da reunião dos Estados Gerais nesse 5 de Maio, como questão central o financiamento do reino, e é ignorado pela generalidade dos deputados que querem decidir se o voto é por bancada, como é tradicional, dando maioria à aristocracia e ao clero, ou por cabeça, dando maioria ao Terceiro Estado, assim se decidindo quem irá mandar em França a partir dessa altura, é nesse momento que se constata a impossibilidade histórica do reformismo da monarquia, a derrota definitiva do princípio do despotismo iluminado e benevolente, e a falência espectacular da



Fig.202 – incêndio da barrière Saint-Denis



Figs.203, 204, 205 e 206 – corte de uma escola de medicina – entrada de Lemoine para o grande prémio de 1775, alçado de uma capela – entrada de Desgranges para o prémio de Março de 1777, alçado de um château d'eau – entrada de Gisors para o grande prémio de 1777, e alçado de um cenotáfio – entrada de Dufourny para o prémio de Agosto de 1778

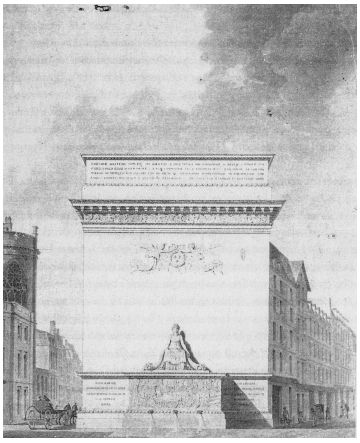
ideologia socio-disciplinar de Ledoux que se poderá descrever, de forma geral, com os termos bem conhecidos de "Arquitectura ou Revolução".

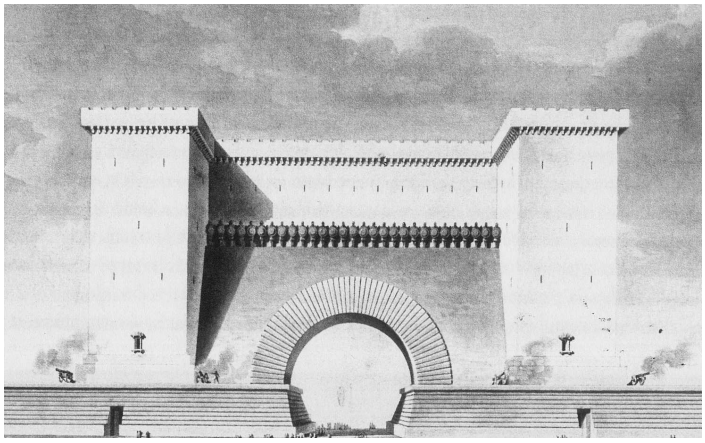
No dia 13 de Julho de 1789, sessenta e nove dias após a abertura dos Estados Gerais, vinte e seis dias após o Terceiro Estado e uns quantos nobres liberais e membros do baixo clero se declararem a nova Assembleia Nacional, dezasseis dias depois de esta Assembleia Nacional ser reconhecida pelo Rei e reunir pela primeira vez em conjunto e não com os três Estados separados, e quatro dias depois de a Assembleia Nacional se proclamar a Assembleia Nacional Constituinte e iniciar a preparação de uma nova constituição para a França, nesse dia, 13 de Julho, quarenta das cinquenta e quatro *barrières* da *Ferme Générale* eram postas a fogo pelo povo enraivecido. No dia seguinte, uma multidão descontrolada toma de assalto a fortaleza da Bastilha.

A Grande Ideologia

A partir do ano de 1774 os prémios da Academia ficavam definitivamente alinhados pela nova poética essencialmente herdada da interpretação moderada de *Sainte-Geneviève* que Peyre o velho e De Wailly aplicavam no *Odéon*, cada vez mais infectada pelas inovações e experimentalismos da maturidade dos mestres saídos do neo-classicismo dos anos 50. Isto manifesta-se de forma muito directa na sala de espectáculos do pequeno prémio de Agosto ou Novembro de 75, e na porta do de Novembro do mesmo ano, os dois vencidos por Pierre Fournerat, aluno de Ledoux. O grande prémio desse ano tem como programa uma escola de medicina e as entradas têm evidente inspiração na de Gondouin. A partir de 76 são consistentemente alunos de Leroy, de Wailly e Boullée que vencem tanto os grandes prémios como os prémios intercalares. As entradas para os pequenos prémios assentam muitas vezes em modelos paladianos e em interpretações do Panteão de Roma, como são exemplos a entrada de Dufourny, aluno de Leroy, do pequeno prémio de Agosto ou Novembro de 75; a de Desgranges, aluno de Soufflot, no de Março de 77; a de Barbier, aluno de Mauduit, no de Julho de 78; ou a de Magu no de Janeiro de 81. As entradas para os grandes prémios, assim como para os prémios intercalares de programa de maior escala, fazem uso cada vez mais sistemático das colunatas e das grandes superfícies lisas para atingir desenhos dramáticos de forte expressão volumétrica. A colunata como elemento central do impacto visual do projecto, como era no período 49-55 dos prémios da Academia, estava agora cada vez mais integrada numa macro-composição de sólidos geométricos platónicos em que tinha como função o ritmar dos corpos e o dar relevo aos contrastes entre eles. Isto verifica-se, por exemplo, na entrada de Gisors, aluno de Boullée, para o grande prémio de 77; na de Dufourny, aluno de Pierre, de Agosto de 78; de novo de Gisors para os grandes prémios de 78 e 79, assim como de Delanoy e de Durand também para 79; de Trouard, aluno do seu pai, e Durand para o grande prémio de 80; e de Sobre, aluno de Ledoux, para o de Agosto de 81. A tendência continua pelos anos que se seguem, mas torna-se claro, a partir das entradas para o grande prémio de 81 para uma grande catedral de uma capital, que Boullée era a grande referência.

O seu protagonismo na Academia nos anos 80 valeu-lhe duas significativas encomendas, que vai encarar com atitudes claramente distintas.





Figs.207 e 208 – desenhos de uma fonte e de uma porta de cidade de Boullée

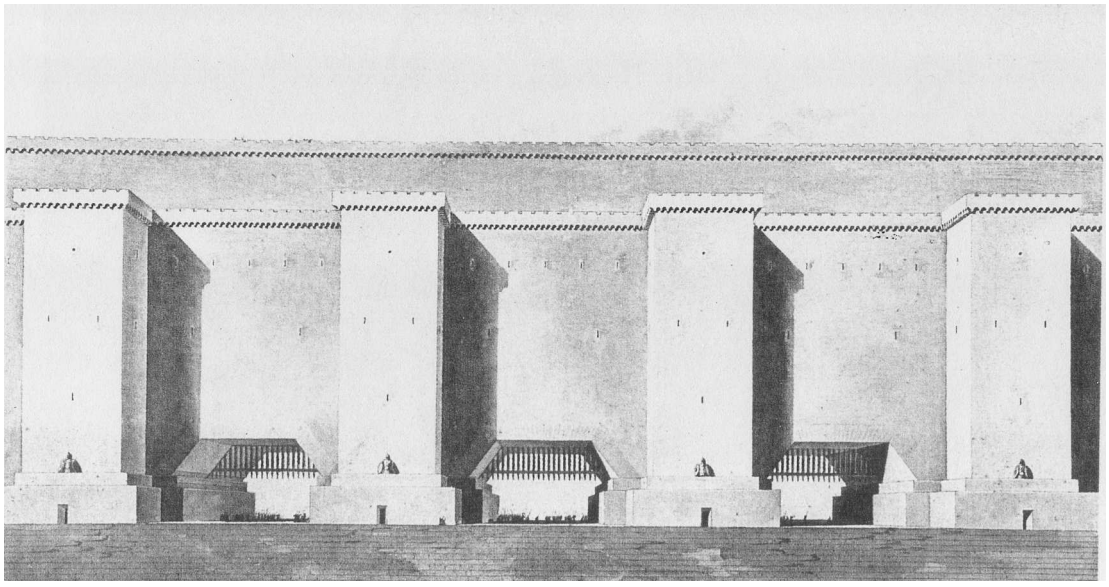


Fig.209 – desenho de uma porta de cidade de Boullée

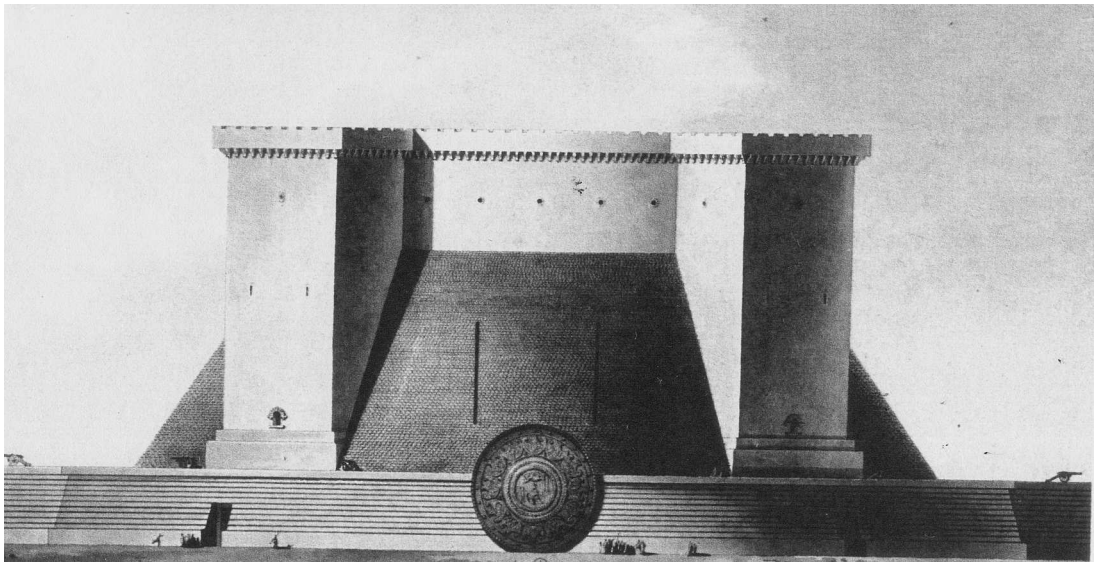


Fig.210 – desenho de um forte de Boullée

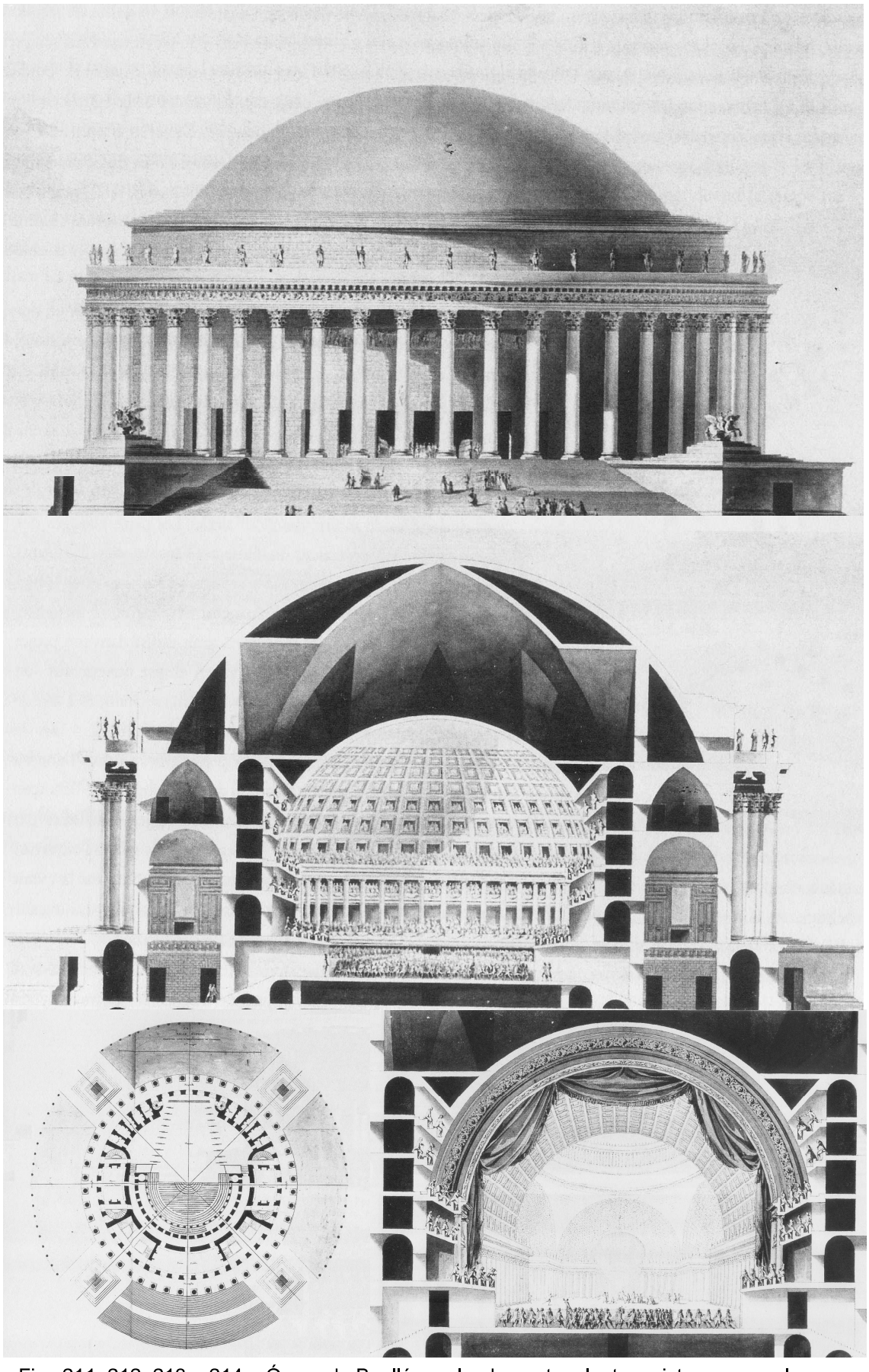
De facto, a partir de 1780 Boullée não está particularmente interessado em construir, preferindo dar largas à sua liberdade criativa, sem dúvida motivado pela sua juvenil propensão e formação para pintor, livre dos condicionalismos dos clientes concretos, dos orçamentos e das encomendas materiais. A sua intensíssima prática laboratorial no papel procurava impor os princípios formais e espaciais de uma nova arquitectura que se afastava de forma evidente das necessidades materiais da sociedade e das ideologias sociais patentes na obra contemporânea de Ledoux para aspirar à manifestação simbólica e colossal de uma grande ideologia universal que re-situava o Homem no centro de um Mundo que já não era organizado à sua escala mas que era transformado no próprio instrumento pelo qual a escala do Homem se alterava e engrandecia.

As dinâmicas espaciais e volumétricas através das quais Boullée atinge esse efeito exclusivamente disciplinar e plástico aproximam-no sempre de programas altamente simbólicos ligados ao culto da Natureza, do conhecimento, e de reunião. Pelo que é perfeitamente natural e compreensível que não encontremos nos seus desenhos para a ampliação e modernização do Palácio de *Versailles*, encomenda de 82 demonstrativa do alheamento da realidade da monarquia nesse período entre Necker e Calonne, a mesma grandiosidade e ousadia que marcavam os seus desenhos anteriores e posteriores.

Não temos a certeza das datas exactas em que Boullée faz cada um dos seus desenhos, e é difícil saber quais são feitos primeiro e quais depois. Sabemos que o projecto para a *Madeleine* terá sido desenhado entre 77 e 86, o que engloba todo o período de profícua produção laboratorial dos primeiros anos da década de 80, e que os seus desenhos de arquitectura militar serão feitos entre 78 e 82. Deste modo a ordem por que apresentamos os seus projectos e desenhos irrealizados, porventura alguns irrealizáveis, deve-se sobretudo à conveniência do discurso.

Os seus desenhos de portas de muralhas são evidentemente um importante material de estudo da conjugação dramática de volumes prismáticos simples definidos por grandes superfícies lisas. Um revivalismo das formas da fortaleza medieval que o uso da pólvora tinha tornado obsoletas é aqui desculpa para um conjunto de investigações compositivas completamente independentes da ordem clássica. As grandes paredes lisas onde as seteiras servem apenas para dar a escala monumental aos *ensembles* são interrompidas pelos volumes prismáticos igualmente lisos das torres. Os basamentos são interrompidos pelos arcos das portas que são sempre marcados por um aparelho de pedra desenhada. O ritmo dos cachorros que sustentam a projecção das ameias da muralha aparece num dos desenhos repetido por vegetação arbustiva sobre o basamento, e noutros desenhos a dinâmica volumétrica é acentuada por paredes inclinadas que, num desenho de um forte de planta circular, definem um cone truncado que se aproxima dos modelos efectivamente praticados na altura de fortificações de grossas paredes de terra sustida por aparelho de pedra com o fim de absorver as forças horizontais dos impactos das balas de canhão. Este gosto pelos volumes simples e lisos cedo se irá manifestar de forma absolutamente inovadora.

O projecto de um novo Palácio da Ópera de Paris, de 81, inscreve-se ainda num conjunto de três programas concretos dirigidos a um contexto urbano. Boullée desenha, no centro da *Place du Carrousel*, um plano de um tipo novo, de uma composição volumétrica muito simples. Um grande cilindro

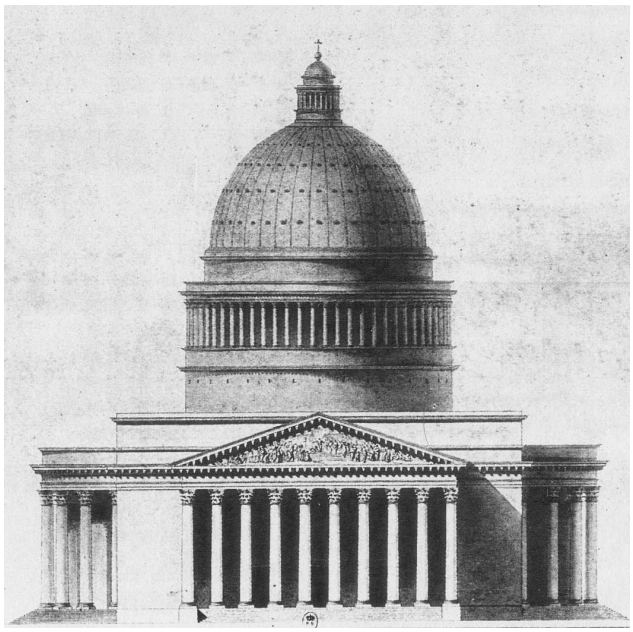


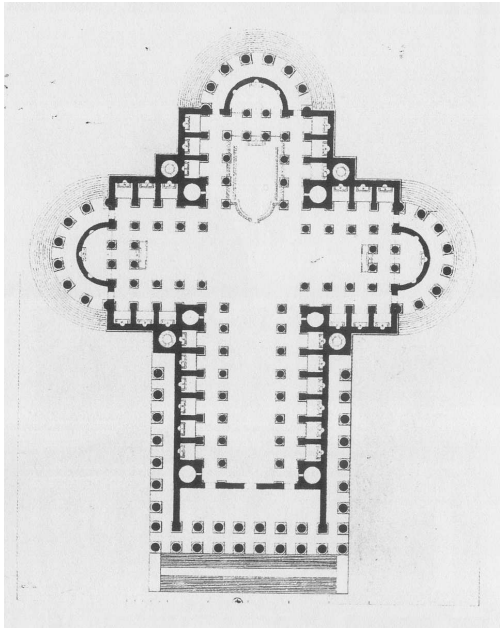
Figs.211, 212, 213 e 214 – Ópera de Boullée – alçado, corte, planta e vista para o palco

de face lisa é envolvido por uma colunata coríntia sustendo um entablamento, e encimado por uma série de pequenos degraus onde assenta a cúpula que é a parte visível de uma semi-esfera de raio igual ao do círculo da planta. A decoração é extremamente esparsa, limitando-se às estátuas sobre o entablamento no alinhamento vertical das colunas, à maneira de Bernini, e a um comprido relevo rectangular marcando o eixo da entrada. Existirão possivelmente quatro destes relevos em cada um dos quatro eixos por onde se acede ao edifício, através de quatro largas escadarias que desenham um grande círculo envolvente, que ganha expressão de cilindro escavado, baixo e largo, através dos volumes de planta quadrada das quatro entradas de serviço, sobre cada um dos quais está uma estátua equestre num plinto que consiste numa pirâmide baixa feita com os já típicos pequenos degraus.

Este conjunto é exemplar do tipo de composições que Boullée passará a fazer. Enquanto Ledoux associa livremente uma variedade de sólidos geométricos simples, apondo-os, cruzando-os, sobrepondo-os, e dando-lhes vivacidade ora texturando as faces das paredes ora rasgando-as e ritmando-as com arcos e serlianas, Boullée opta sempre pela grande forma. Em vez de sucessivas variações sobre um tema sintáctico e semântico simples, opta por um grande projecto unificador. As variações da forma são obtidas sempre dentro da leitura da opção fundamental. Assim um volume de planta circular se eleva sobre uma plataforma também circular. O volume principal, que resulta de três sólidos geométricos cruzados, uma semi-esfera, um cilindro fechado, e o cilindro mais baixo e mais largo da colunata, mantém sempre a leitura da semi-esfera que assim se apresenta como base da forma. De facto, enquanto que em Ledoux os sólidos se acumulam uns sobre os outros em composições imaginativas onde cada um deles tem o seu próprio protagonismo, em Boullée os vários sólidos estão claramente sujeitos a uma hierarquia, compondo uma totalidade de sentido rigorosamente clássico. Neste caso, os dois cilindros são submetidos ao sólido principal, a esfera, que de resto será um dos sólidos geométricos preferidos de Boullée. Também o cilindro da base parece ser a fusão de dois cones truncados, definidos pelos dois lanços das escadarias, e de um cilindro com a altura dos dois cones sobrepostos e igual largura à da base do cone inferior. As pirâmides de degraus que elevam os quatro *pegasus*, são cortadas a meio, com a extracção de três dos degraus, assim se dividindo entre quatro degraus de base, ao nível do utilizador do espaço, que têm também leitura de cobertura dos prismas das entradas de serviço, e quatro degraus sobre um prisma que constitui o plinto propriamente dito da estátua, mas sem nunca se perder a leitura visual imediata da pirâmide total.

Mas também no desenho do interior se encontra a nova filosofia espacial. A forma esférica do conjunto repete-se na sala de ópera, onde uma semi-cúpula pousa sobre o terceiro balcão que é por sua vez suportado por uma colunata jónica com a altura dos dois pisos dos balcões inferiores. Os dois níveis de camarotes são integrados no desenho em caixotões da cúpula, assim como as entradas do terceiro balcão. A cúpula é rematada por um grande arco com a largura do último intercolúnio nas extremidades do semicírculo da colunata. Os desenhos de Boullée são notáveis pela sua teatralidade, obtida através dos fortes contrastes lumínicos, da clara expressão das volumetrias pelas suas sombras próprias, e da cuidadosa manipulação da percepção da escala ao desenhar as figuras mais pequenas do que de facto seriam. Este engano deliberado é tornado possível apenas pelo enorme rigor do desenho





Figs.215 e 216 – Igreja da Madeleine de Boullée – alçado e planta

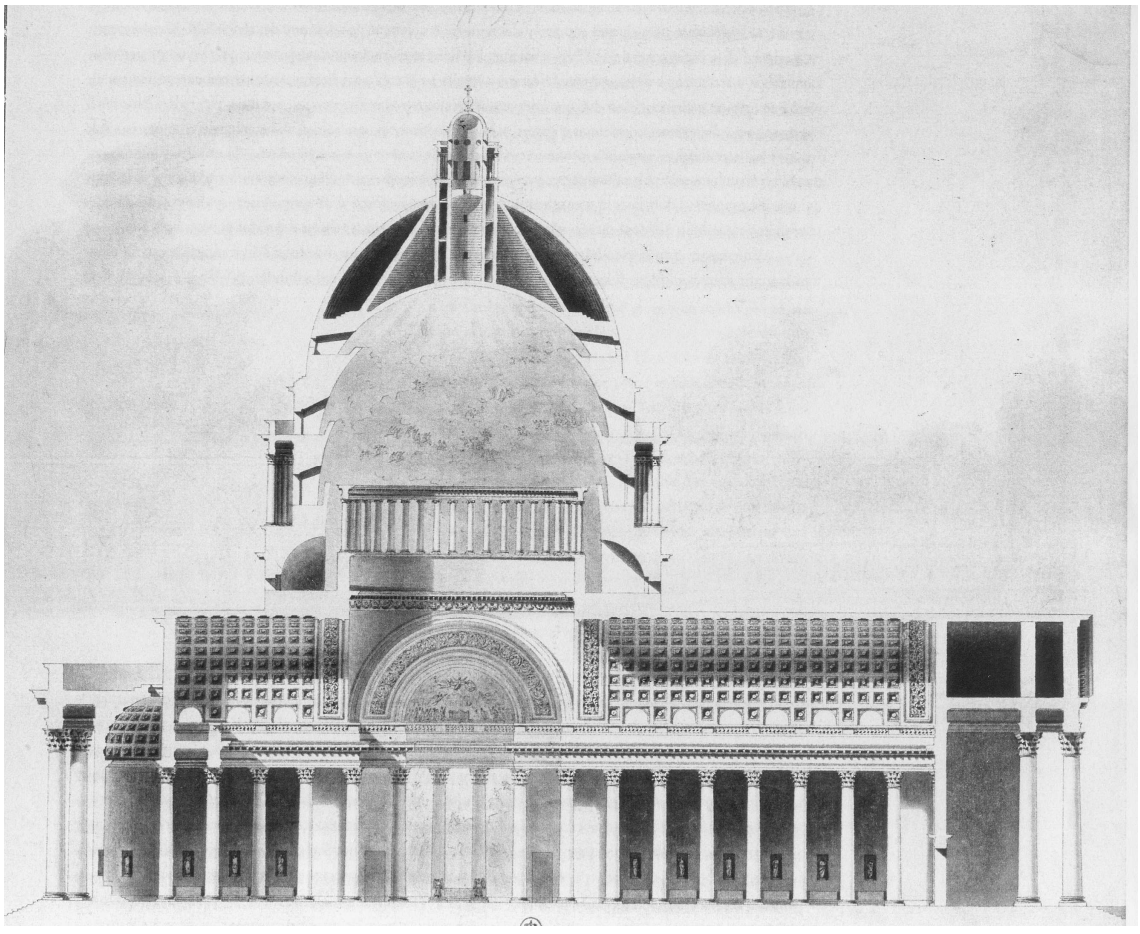


Fig.217 – Igreja da Madeleine de Boullée – corte

perspéctico que fora sistematizado por Girard Desargues pouco mais de cem anos antes, e feito com um certo tacto nesta obra, tacto esse que não se repetirá noutras em que a batota visual nos desenhos é descarada. Boullée acrescenta ainda o sentido do infinito que tanto caracteriza este seu período, e que diga-se tanto caracteriza a arquitectura francesa desde o absolutismo, ao iluminar fortemente a perspectiva forçada do cenário, onde desenha o que é claramente a sua igreja da *Métropole*, projecto que desenvolverá também cerca de 81, no seguimento das experiências que tinha vindo a fazer para um projecto para a *Eglise de la Madeleine* em Paris, que nunca tinha passado das fundações desde que arrancara a obra inicialmente projectada por d'Ivry.

No seu projecto para a *Madeleine* Boullée desenvolve o neo-grego de d'Ivry, fundindo-o com o volumetrismo de Soufflot, obtendo a obra que confirma a sua própria maturidade. A tradicional planta em cruz latina aqui é obtida pelo cruzamento de dois paralelepípedos de faces absolutamente lisas. Às faces exteriores dos três braços menores dos transeptos e da cabeceira são apostas três colunatas de planta semicircular, com a mesma altura da grande colunata que envolve o braço da nave principal, que termina com um frontão sobre as dez colunas coríntias da fachada frontal, e assume claramente a expressão de um templo grego. Ao volume do transepto e cabeceira é dado um inequívoco protagonismo através da elevação de uma grande platibanda sobre o entablamento que rodeia toda a composição à mesma altura, definindo assim dois níveis hierárquicos a que sobem os sólidos da base. A nave central situa-se entre os dois níveis colocando a base da cobertura, definida pelo frontão, no entablamento e a sua cumeeira à cota do cimo da platibanda. Esta hierarquização volumétrica é ainda realçada subtilmente pela elevação das colunatas sobre escadas, enquanto o volume central tem uma ligeira projecção de um basamento.

Sobre o paralelepípedo central é colocado o alto tambor que eleva a cúpula, rasgado acima de metade da sua altura por uma colunata à imagem da de *Sainte-Geneviève*. A cúpula é ainda rematada por uma duplicação deste desenho onde as proporções são adaptadas à menor escala, aproximando-se do *tempietto de Bramante*. Esta massa superior apoia sobre os arcos que se desenham no remate das abóbadas das naves, que descarregam em quatro grandes pilares quadrados reforçados nos seus cantos exteriores, acrescentando quatro prismas quadrados pelo exterior da igreja, que ficam no lado frontal absorvidos pela colunata envolvente da nave principal. Os pilares são disfarçados no interior, estando na continuidade das capelas, atrás das fiadas de colunas que não sustêm mais que uma varanda a toda a volta atrás da qual se esconde a iluminação. Sobre os arcos se desenha um cilindro rematado superiormente por uma colunata jónica e um entablamento, que emolduram arquitectonicamente a pintura da abóbada que só é visualmente percebida por trás deles. Também a iluminação da cúpula é dissimulada através de um engenhoso desenho de três cúpulas aparentes sucessivamente cortadas sob uma quarta final fechada, escondendo a iluminação proveniente dos óculos que se abrem para o exterior na cúpula e sob a colunata do tambor que a suporta. Assim uma iluminação difusa dirigida para cima parecerá suspender, aos olhos do observador, as paredes pintadas que levitam por trás da ordem romana.

O zénite desta investigação materializa-se nos desenhos para uma grande igreja metropolitana onde todas as inovações se conjugam num todo

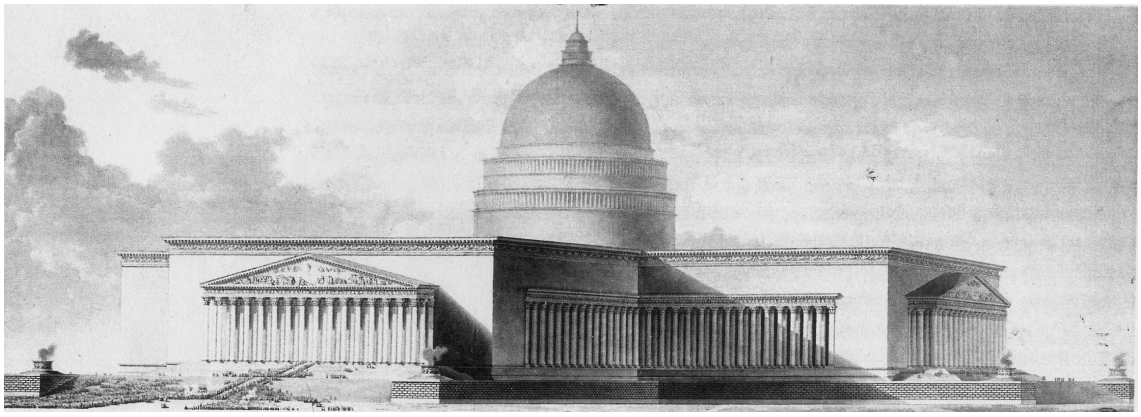
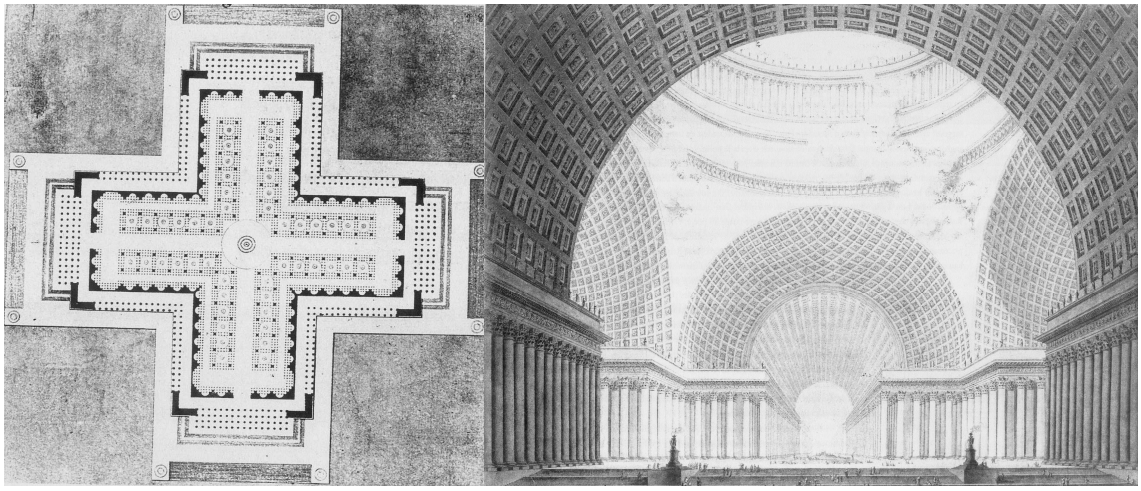
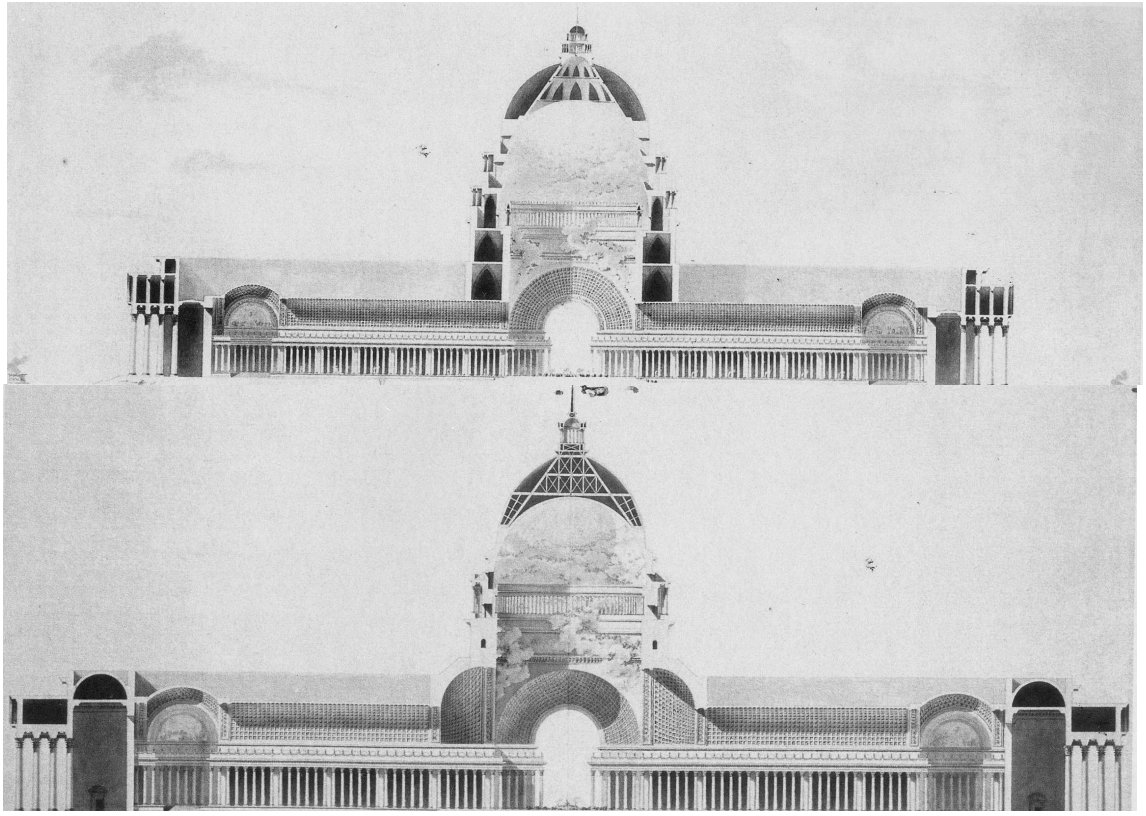


Fig.218 – Métropole de Boullée



Figs.219 e 220 – Métropole de Boullée – planta e perspectiva do cruzeiro do projecto só com um tambor



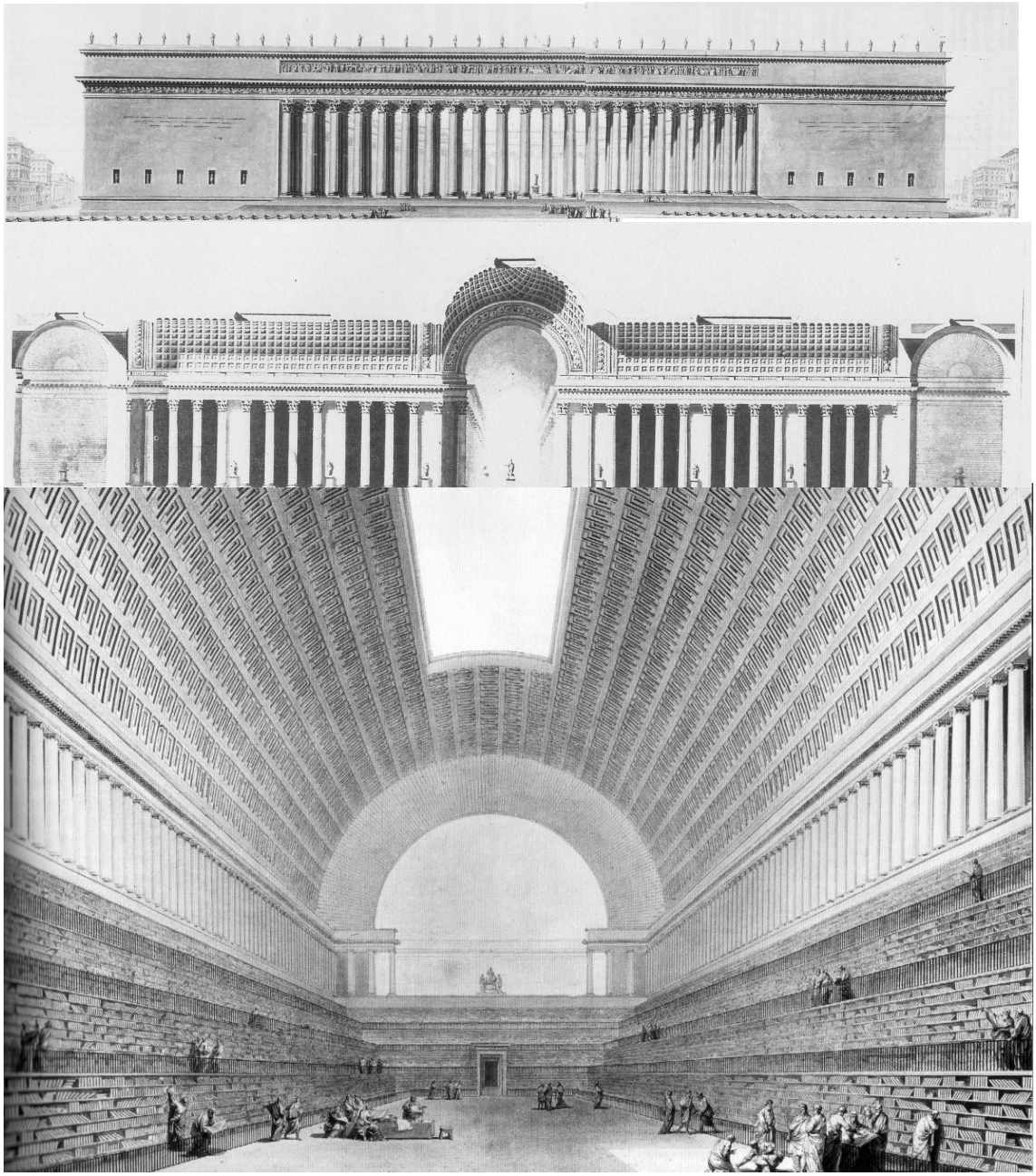
Figs.221 e 222 – Métropole de Boullée – corte do projecto com dois tambores e corte do projecto com um tambor

monumental cuja escala real é extraordinariamente ampliada com os artifícios da gravura. A planta em cruz grega da *Métropole* é obtida pelo cruzamento de dois longos paralelepípedos absolutamente isentos de decoração e textura. Estes não são mais que uma caixa exterior totalmente independente da estrutura e do espaço interior, onde são apostos quatro frontões sobre quatro fiadas de dezasseis colunas coríntias, e rasgadas quatro galerias sob quatro colunatas que abrem os cantos onde se intersectam os dois volumes. A cúpula do cruzeiro é desta vez elevada por dois tambores sobrepostos, cada um rematado superiormente por uma colunata.

O interior leva o desenho da *Madeleine* a um novo nível de inteligência, num complexo de escala significativamente maior. Cada nave é dividida em três abóbadas. Estas são suportadas por pilares quadrados definidos entre quatro colunas, que são escondidos dentro da grelha das colunas desenhando entre eles quadrados de cinco intercolúnios cada, possivelmente usados como capelas. A fiada exterior de colunas que esconde os pilares sustém, mais uma vez, uma varanda que possivelmente esconderá a iluminação, embora Boullée pareça não estar muito preocupado com questões comezinhas como essa. As quatro entradas abrem-se para um espaço sob uma cúpula que precede a abóbada das naves centrais e onde cruza à mesma altura uma abóbada transversal que acomoda a menor escala das abóbadas das naves secundárias. Os arcos de remate das abóbadas centrais assumem uma dimensão espectacular ao repetir o desenho em caixotões das abóbadas e enganam o olho, parecendo dar profundidade às superfícies planas onde descarregam as quatro pendentes esféricas de secção triangular que sustêm o tambor onde, repetindo a *Madeleine*, apoia a colunata circular. Também a cúpula é iluminada da mesma forma, mas desta vez os óculos não se deixam mostrar no exterior, sempre escondidos por trás das colunatas dos tambores, deixando pelo exterior a lisura das superfícies sublinhar a volumetria geométrica do conjunto. Um outro projecto, no qual a cúpula apoia só num tambor, dá efectivamente profundidade ao remate das abóbadas, envolvendo os arcos em estranhas formas obtidas pela sua projecção semicircular em corte, e o desenho dos caixotões é igual ao aplicado por Delorme no tecto da capela de *Anet*.

Os desenhos que Boullée faz da ambiência interior são extraordinários, e o cúmulo da aldrabice. Não há qualquer percepção de por onde de facto se faz a iluminação do espaço, com excepção da cúpula. As pessoas, reduzidas à insignificância, organizam-se teatralmente, como nas pinturas de Poussin e Hubert Robert, em conjuntos dramáticos, ora em humilde prostração ora em organizado ritual, pelas escadarias acima que vão dar ao nível superior do cruzeiro, onde ora o sacerdote ora o fumo do incenso centralizam a composição. Boullée não se consegue decidir se acha melhor a luz divina vir de cima ou do fundo, pelo que faz dois desenhos privilegiando num o infinito do horizonte e noutro a infinitude do céu. Num outro desenho, da igreja só com um tambor, desenha nuvens no meio do espaço central e continua vagamente a perspectiva da nave para além do seu término, não se permitindo a si próprio estabelecer os limites exteriores desse espaço infindável. Pérouse de Montclos associa na sua monografia, e com razão, este conceito pictórico de espaço ao pintado por Hubert Robert em 73 em "A Descoberta de Lacão".

O terceiro dos três projectos de programa concreto e local geográfico para sua construção, a seguir à *Ópera* e à *Madeleine*, e a primeira das duas



Figs.223, 224 e 225 – Biblioteca Real de Boullée – alçado e corte do primeiro projecto, e perspectiva do salão do segundo projecto

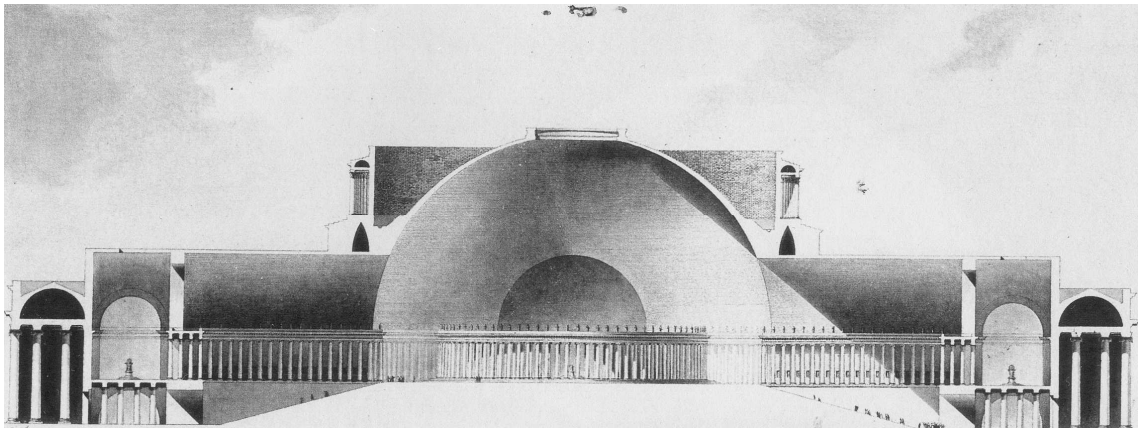


Fig.226 – Museu de Boullée – corte

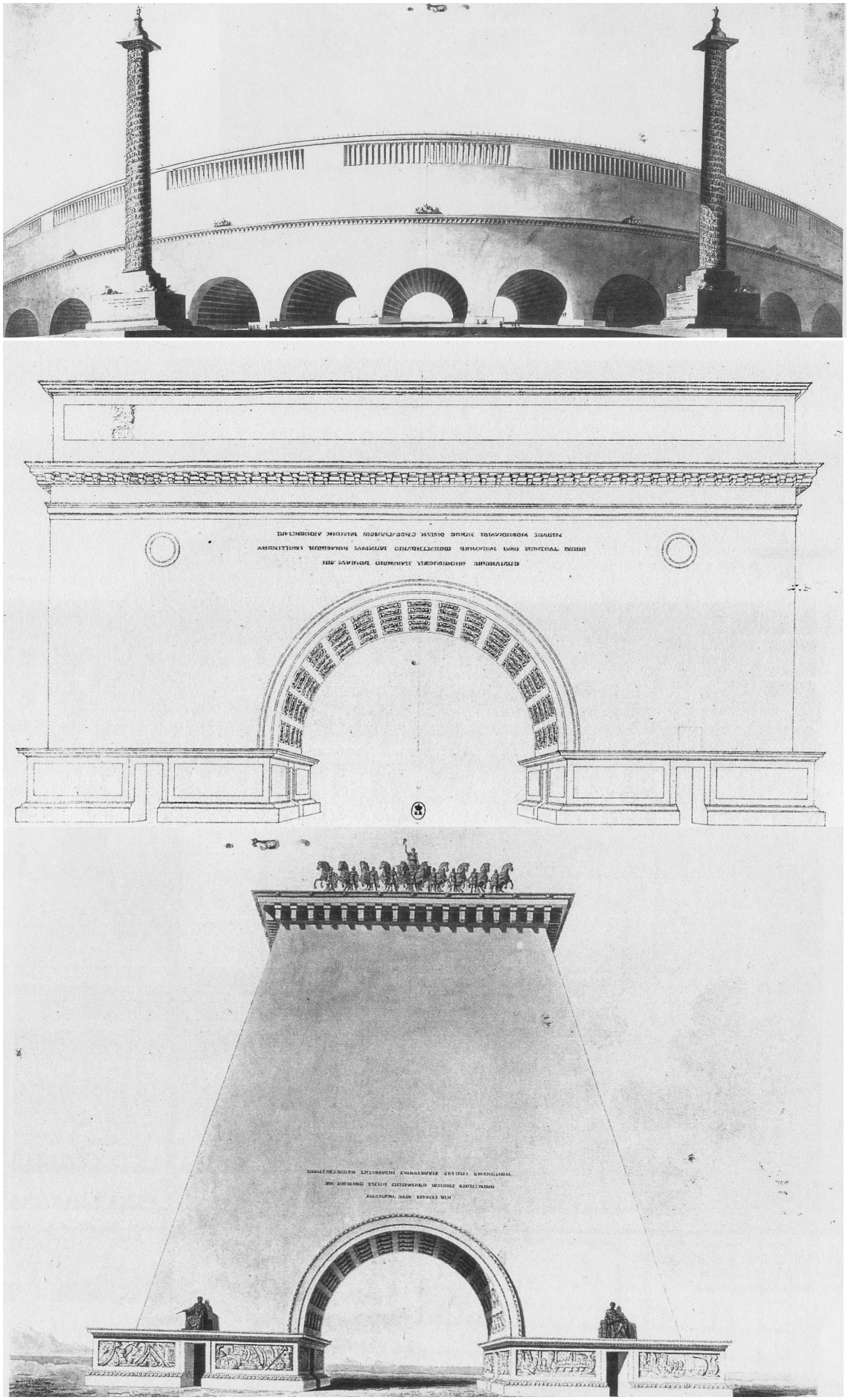
encomendas que recebe no auge da sua carreira académica, antes da de *Versailles*, é a de ampliação da Biblioteca Real. Os dois projectos que fará para este programa são a aplicação contemporânea dos grandes princípios enunciados nos projectos maiores a uma escala mais pequena e de custos perfeitamente adequados.

O primeiro projecto que faz entre 84 e 85 adopta uma organização em cruz grega e as opções espaciais visíveis no corte são evidentemente herdadas da *Métropole*. A iluminação faz-se por rasgamentos no topo das abóbadas e cúpulas, e de novo a estrutura real está disfarçada por trás das colunatas interiores. A inscrição da cruz da planta num quadrado edificado desenha quatro pátios rodeados pelas salas de manuscritos. A entrada faz-se por um pátio semicircular, a que Boullée chama templo de Apolo, envolvido por três fiadas de colunas e separado da cidade por quatro, que abrindo o eixo monumental estabelecem um evidente contraste com a superfície completamente lisa e encerrada da parede limítrofe do edifício.

A implantação do segundo projecto, de cerca de 88, num terreno urbano condicionado desenha uma planta mais poluída, onde átrios e serviços anexos se organizam em volta do grande salão central, cuja célebre perspectiva repete todos os tiques dos desenhos da *Métropole*. Uma única abóbada cobre os quatro pisos que dispõem as estantes de livros em anfiteatro, e uma colunata enforma todo o conjunto. A iluminação faz-se por uma grande lanterna aberta ao comprido na abóbada, e mais uma vez Boullée abre para uma luz difusa o topo visível da sala. Este primeiro projecto passou por três fachadas, uma delas tipicamente neo-grega onde dezasseis colunas coríntias sustêm um entablamento onde pousa uma parede lisa decorada por um longo relevo; uma outra onde a colunata é substituída sob o entablamento por uma grande superfície lisa centrada por uma porta, decorada com um frontão e duas colunas jónicas, e ritmada por dez nichos para estátuas; e uma terceira fachada altamente simbolista onde numa única grande superfície se desenha um globo sustido por dois atlas que entre eles deixam aberta a entrada.

Boullée repete o modelo da *Métropole* de planta em cruz num extraordinário projecto de Museu de 83 que coloca os seus desenhos definitivamente numa categoria de experiências arquitectónicas laboratoriais utópicas e irrealizáveis. As quatro naves abobadadas do Museu partem do interior de uma caixa paralelepipédica de base quadrada a cujas faces se encostam grandes pátios semicirculares definidos por colunatas. As naves vão ascendendo em escadarias, por onde vagueiam as diminutas figuras, até um nível superior onde se ganha a percepção de um gigantesco espaço encerrado por uma única cúpula perfurada no topo impor uma enorme lanterna, iluminando o centro do Museu onde se situa uma outra colunata circular constituindo uma espécie de templo do conhecimento. A cúpula é envolta pelo exterior por um tambor de colunas que a ocultam, e todo o complexo é cercado por quatro grandes colunas de Trajano.

Boullée prossegue as suas experimentações em vários programas diversos. Desenha um circo onde mais uma vez as grandes superfícies lisas, as abóbadas em caixotões e os ritmos de colunas se conjugam num complexo de cariz impossivelmente monumental. O seu projecto para um Palácio da Justiça emula o primeiro projecto para a Biblioteca, abrindo-o para as quatro faces do prisma quadrangular cuja superfície é rasgada exactamente da mesma forma.



Figs.227, 228 e 229 – circo e dois arcos de triunfo de Boullée

Já no projecto para um Palácio Municipal, a cruz grega dentro de um quadrado é rigidamente organizada numa grelha de arcadas que sobrepõe dois níveis de quatro galerias abobadadas que se cruzam no espaço central cilíndrico de cúpula com lanterna central. A eliminação do quarto piso na fachada confere ao edifício uma volumetria de caixa prismática encimada por um largo cilindro. As faces do prisma são rasgadas por longas e domésticas colunatas com o eventual arco serliano de oito em oito colunas.

O projecto de um Palácio Nacional já não tem quaisquer aberturas para o exterior na notável fachada frontal. A sua disposição é próxima da do Palácio municipal, mas aqui desenham-se vários vazios que asseguram a iluminação das divisões interiores sobre oito salas térreas de programas excepcionais, todas elas envolvidas por colunatas jónicas sob abóbadas, nas divisões compridas nos eixos das faces do quadrado, e sob o cruzamento de duas abóbadas numa cúpula, nas divisões de planta quadrada nos cantos. A cúpula do espaço central de reuniões é como nas duas igrejas suspensa sobre uma colunata.

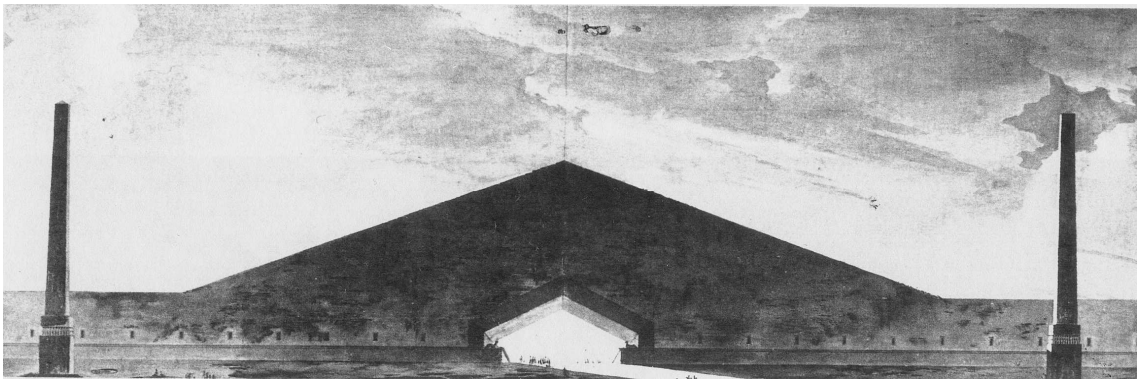
Conhecemos deste período três desenhos de arcos de triunfo. Um deles coloca um paralelepípedo estreito sobre um basamento de cada lado do arco que o perfura, duplicando o entablamento a meio da diferença de cota entre o zénite do arco e o entablamento superior. Adivinha-se a colocação de um relevo no rectângulo comprido na superfície entre entablamentos.

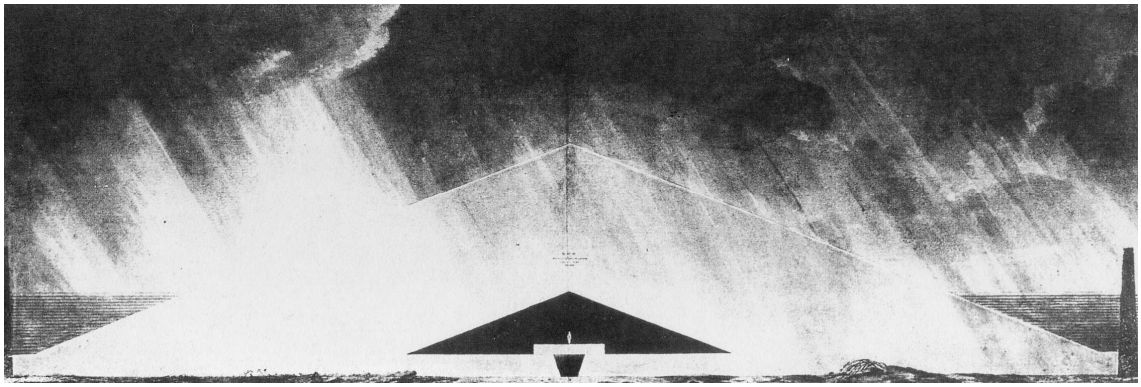
Um outro desenho coloca sobre exactamente o mesmo basamento e arco um alto pilão do tipo egípcio, rematado por um expressivo entablamento sobre o qual se encontram as estátuas de um rei ou general numa biga mais quatro cavaleiros de cada lado.

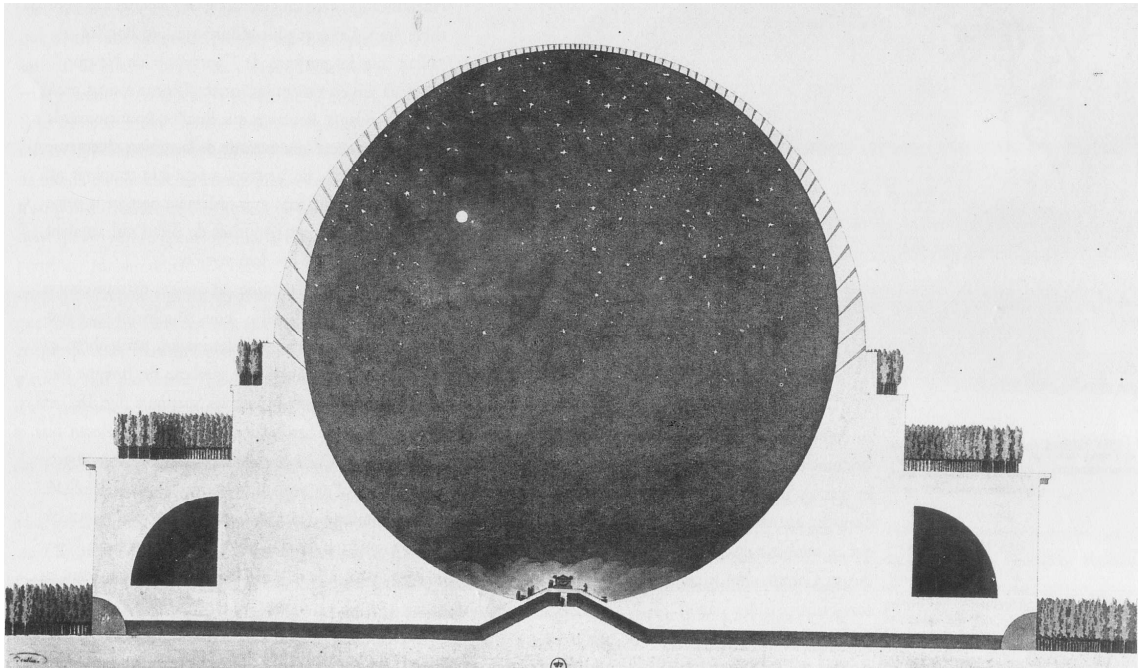
Este mesmo conjunto estatuário encima um terceiro arco de triunfo obtido pela sobreposição de dois paralelepípedos, sendo o inferior escavado por um arco assente sobre duas profundas salas hipóstilas ao ar livre que têm acesso por escadas e dão acesso ao interior do edifício. Uma das ideias fundamentais destes desenhos, à semelhança do seu arco triunfal para o cenário de 59, é a profundidade dos arcos que já não são, à maneira romana e de Bullet e Blondel, uma parede-cenário decorada dos dois lados, mas uma volumetria poderosa e sólida.

Boullée fará também três desenhos de faróis cónicos, dois deles altas torres estreitas assentes em bases de planta provavelmente quadrada, o outro mais largo e sólido e com ar de fortaleza, sendo aliás muito próximo em expressão e proporções do seu desenho de um forte.

Estes desenhos aproximam-se dos que Boullée fará para um dos seus temas preferidos, a arquitectura da morte, gravando incessantes elucubrações formais de monumentos funerários em paisagens inóspitas e indefinidas, assumindo sucessivamente a forma de templos, pirâmides e, naturalmente, esferas. As suas ideias não são inteiramente originais, devendo indubitavelmente muito à arquitectura arqueológica das três décadas antecedentes, legível nos concursos da *Académie* e na pirâmide do *Parc de Maupertuis* desenhada por Brongniart nos anos 70, onde se inscreve uma porta sob quatro colunas dóricas e um entablamento, que o mesmo repetiria no Cemitério de *Père-Lachaise*. Mas em Boullée este deixa de ser um motivo pitoresco integrado num jardim romântico para passar a ser a expressão de uma monumentalidade agnóstica, em que a morte é celebrada pelos vivos com templos à memória onde Cristo parece ser substituído por uma relação místico-







Figs.230 e 231 – Monumento Funerário e Cenotáfio de Newton de Boullée

maçónica com a Natureza e o Universo que se manifesta de forma simbólica através da arquitectura.

O cenotáfio troncocónico que Boullée desenha é paradigmático desta espacialidade da memória. Elevado sobre duas bases cilíndricas, cada uma delas apoio para um círculo arborizado, o cone é perfurado pontualmente deixando passar vestígios de luz que serão ainda filtrados pela lanterna da cúpula onde são escavadas oito capelas em semi-cúpulas mais pequenas que servem de entradas para o grande espaço.

Mas é o cenotáfio dedicado a Newton o projecto que melhor irá demonstrar a forma como a grande arquitectura de Boullée reflecte disciplinarmente a grande ideologia iluminista do progresso. As bases cilíndricas são aqui interrompidas para deixar perceber a ideia formal fundamental da esfera. A entrada faz-se por um túnel que ascende gradualmente à plataforma central na qual é o espaço sem fim da superfície esférica que reina. Boullée perfura a cúpula em pequenos pontos assim simulando as estrelas num céu construído pelos homens sobre o túmulo do físico que tomou posse da linguagem do universo e nela verteu as leis de Deus. Um outro desenho mostra-nos este mesmo espaço iluminado por uma fonte de luz proveniente de uma enorme esfera armilar suspensa no centro da esfera, e o túmulo de Newton está ausente substituído pelo que parece um altar de um templo do conhecimento.

Natureza e Razão

"O que é a Arquitectura? Defini-la-ei como Vitrúvio a arte de construir? Não. Esta definição cai num erro grosseiro. Vitrúvio toma o efeito pela causa. É preciso conceber para produzir. Os nossos ancestrais não construíram as suas cabanas sem antes delas terem concebido uma imagem. É esta produção do espírito, é esta criação que constitui a Arquitectura, que nós podemos, por consequência, definir como a arte de produzir e de elevar à perfeição todo e qualquer edifício. A arte de construir não é mais que uma arte secundária"[24]

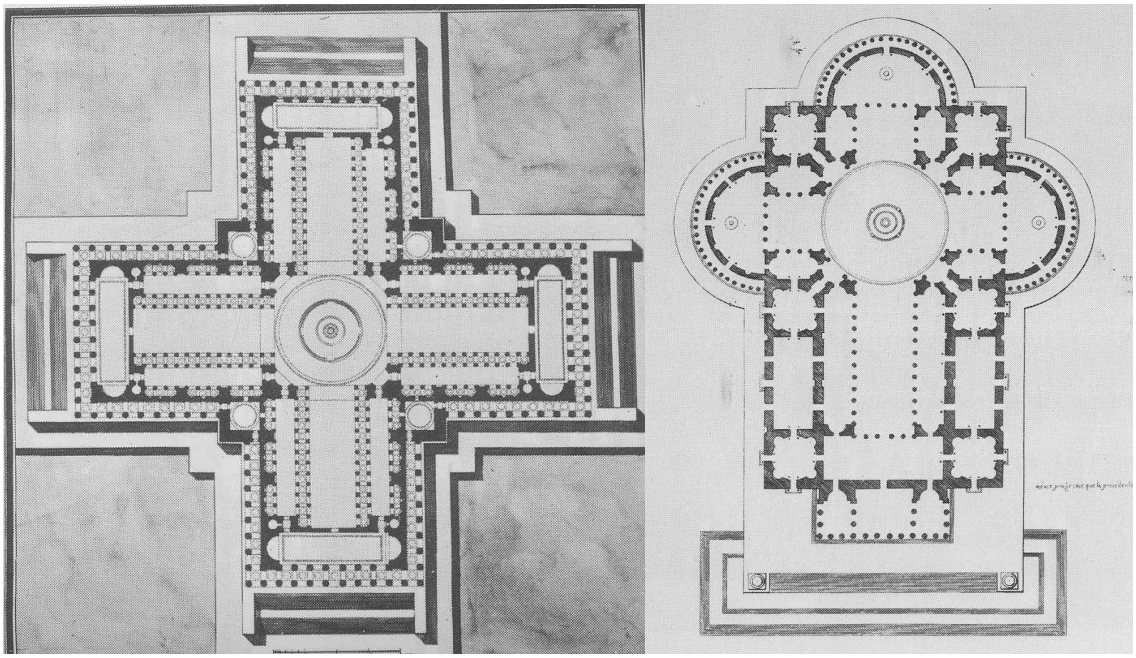
Quando Boullée escreve o seu "*Architecture, Essai sur l'Art*", já não desenha grande coisa. Ao contrário de Ledoux, que continua pela década de 90 fora a inventar novas e brilhantes variações das suas regras compositivas, Boullée finaliza as suas pesquisas laboratoriais com o advento do período do Terror em 93. Os seus palácios civis de planta quadrangular são claramente projectos republicanos do início dos anos 90.

Não fazemos ideia das datas precisas em que Boullée escreve o seu ensaio. Não existem dúvidas de que data da década de 90, tendo Boullée morrido em 99, mas nada indica que não o estivesse já a preparar durante os anos 80 em que a riqueza das suas experiências é mais intensa. Boullée, como académico de primeiro plano, foi deixando uma série de coisas escritas.

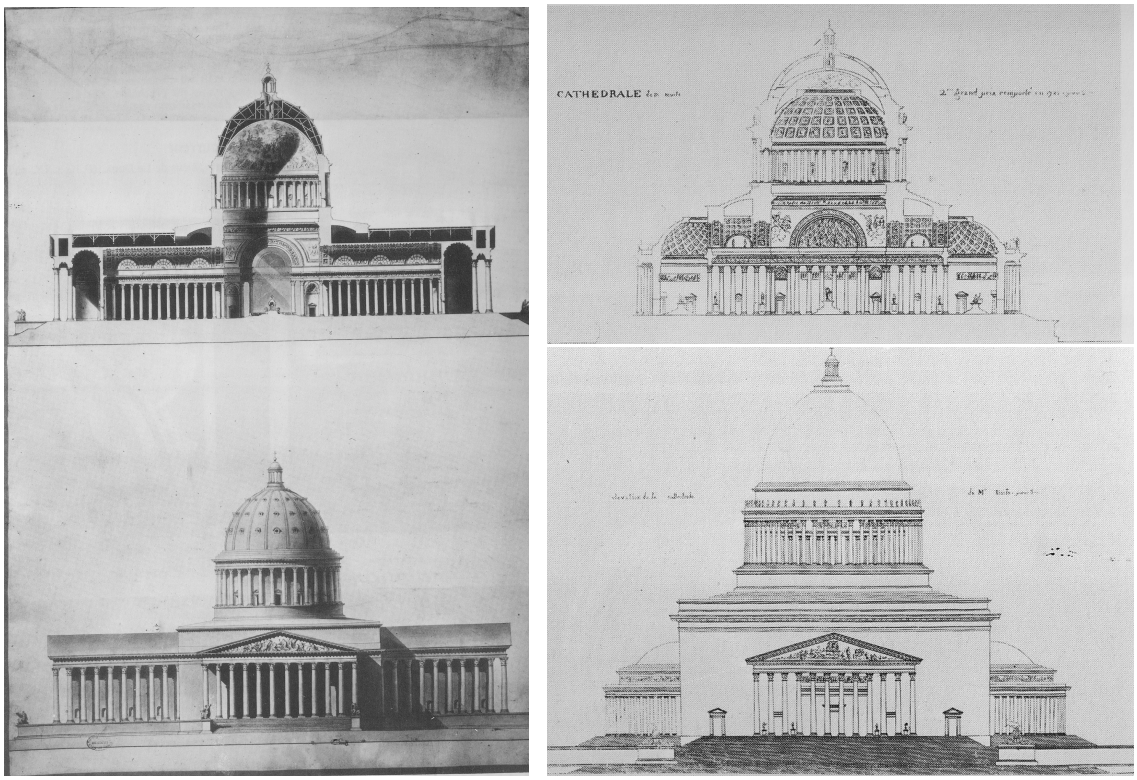
---

[24] Trad. do Aut. – "Qu'est ce que l'architecture? La définirait-je avec Vitruve l'art de bâtir? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, enconséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection toute édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire"

Etiénne-Louis Boullée, "Architecture, Essai sur l'art", tradução para francês corrente em Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979, pag.374



Figs.232 e 233 – plantas de uma catedral – entradas de Combes e Moitte para o grande prémio de 1781



Figs.234, 235, 236 e 237 – cortes e alçados de uma catedral – entradas de Combes e Moitte para o grande prémio de 1781

Conhecemos um conjunto de "*Considérations sur l'importance et l'utilité de l'architecture*", com certeza escritas no último ano da sua vida, pela sua referência da expedição de Napoleão ao Egipto. Nestas duplica várias das suas ideias expressas no "*Essai sur l'Art*".

Boullée deixa vários registos na correspondência regular que fazia com os outros membros da *Académie Royale d'Architecture*, nos quais mostra porventura uma certa duplicidade. A Academia sempre se encontraria, durante toda a sua vida entre a fundação em 1671 e o encerramento em 1793, na difícil posição entre a tradição construtiva francesa e as inovações classicizantes. Já o Marquês de Marigny tinha comentado em 1762 sobre os concursos académicos que gostava que os arquitectos se preocupassem mais com as necessidades da França que com os templos da Grécia. Em 1770 Legeay, de volta a Paris de uma longa estadia no estrangeiro durante a qual realizara, por exemplo, o novo Palácio de Potsdam, comentaria com surpresa que os alunos agora punham colunas por todo o lado. Em 79 os mais avançados neo-clássicos da Academia, como De Wailly, os irmãos Peyre, Leroy, Jardin, entre outros, condenavam uma entrada por imitar demasiado o Panteão de Roma, e em 84 acusavam outra de ridicularizar com os seus excessos a elegância da arquitectura clássica, tornando a grandeza, nobreza e simplicidade em peso, frio e monotonia. O próprio Boullée faria parte de uma reforma de 87 que alteraria uma regra de 80 que forçava os alunos premiados a desenhar em cada ano da sua estadia na *Académie de France à Rome* um grande projecto síntese. As razões desta alteração eram o facto de os projectos dos alunos serem consecutivamente "composições gigantescas de execução impossível"[25]. Ora em 87 já a obra fundamental de Boullée era perfeitamente descrita por esta mesma expressão.

A razão fundamental porque cremos que os seus projectos e a sua teoria eram conhecidos no seu próprio momento e de forma bem mais difundida que exclusivamente entre o círculo dos seus pupilos é a enorme influência que exercem sobre os desenhos para os concursos desde os anos 80 aos 90. As entradas que conhecemos para o grande prémio da igreja de 81, de Louis Combes e de Jean-Baptiste-Philibert Moitte, primeiro e segundo classificados, são sem qualquer sombra de dúvida inspirados nos dois projectos de igrejas de Boullée. Combes substitui as naves secundárias do transepto e cabeceira pela repetição do templo grego da nave principal da *Église de la Madeleine*, fazendo uma planta em cruz grega remanescente da *Métropole*. Moitte aproxima-se mais da escala da *Métropole* numa planta de cruz latina, apondo a uma caixa paralelepipédica um frontão sobre uma colunata à entrada e, como na *Madeleine*, três absides semi-circulares.

O gosto pelas volumetrias de paredes lisas, ocasionalmente rasgadas estrategicamente sob colunatas, manifesta-se na fachada da entrada de Charles-François Callet para o gigantesco circo do concurso intercalar de Janeiro de 82, na bolsa de Pierre Bernard de Abril, na leitaria de Vaudoyer de Junho, nos palácios da justiça de Bernard e de Étienne-Denis-Louis Cathala do grande prémio de 82, na *menagerie* de Vaudoyer do grande prémio de 83, no grande prémio de 84 de Jean-Charles-Alexandre Moreau, no de 86 de Charles Percier, no prémio intercalar de Novembro de 87 de Lefebvre, no grande

[25] Trad. do Aut. – "des composicions gigantesques et d'une exécution impossible"
Correspondência dos directores, em "Les Prix de Rome – concour de l'Académie royale d'architecture au XVIII siècle", Berger-Levrault e École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1984, pag.14

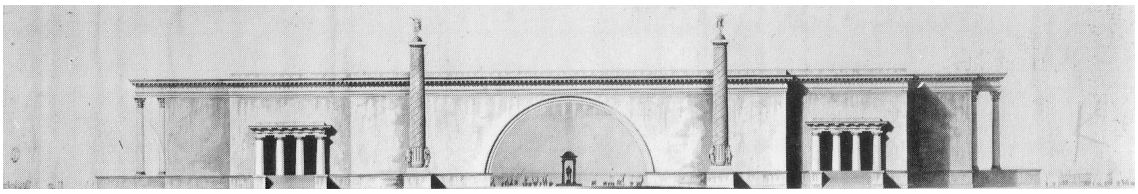


Fig.238 – alçado de um circo – entrada de Callet para o prémio de Janeiro de 1782

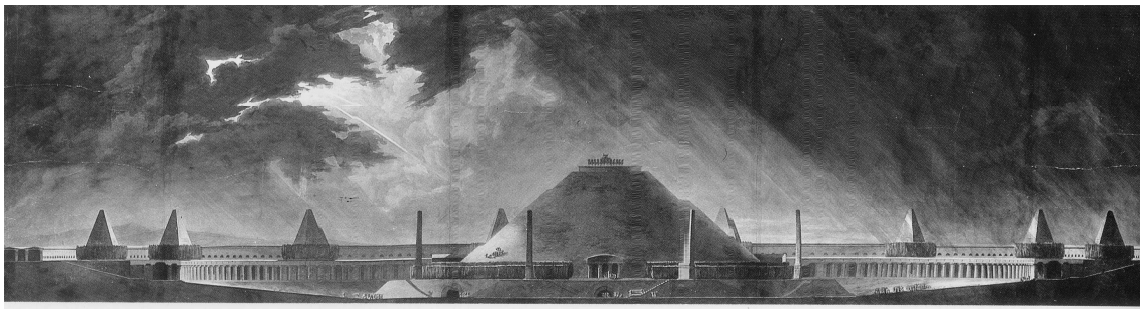
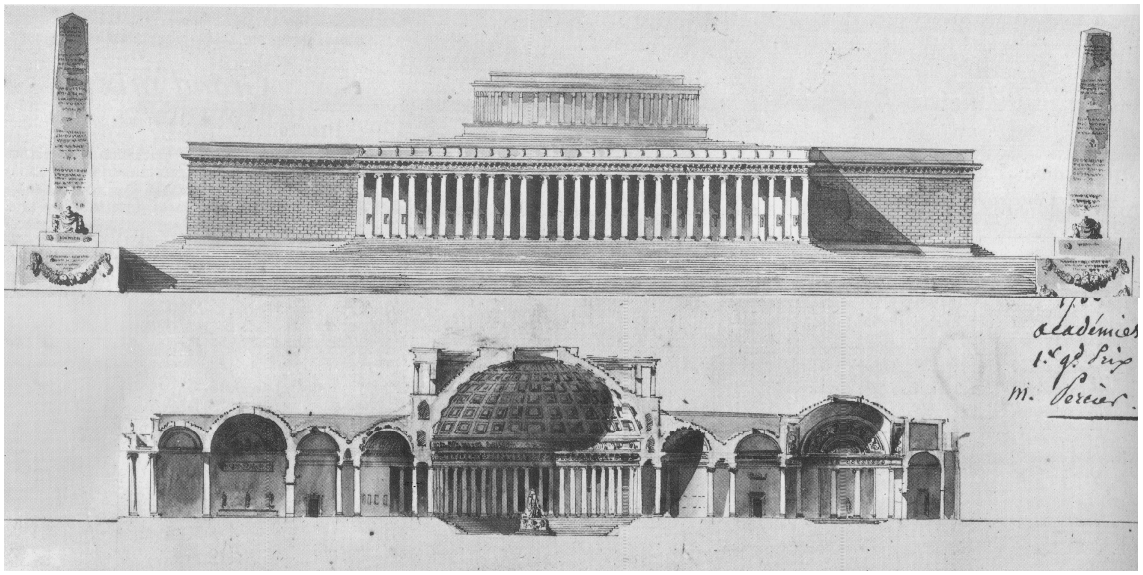
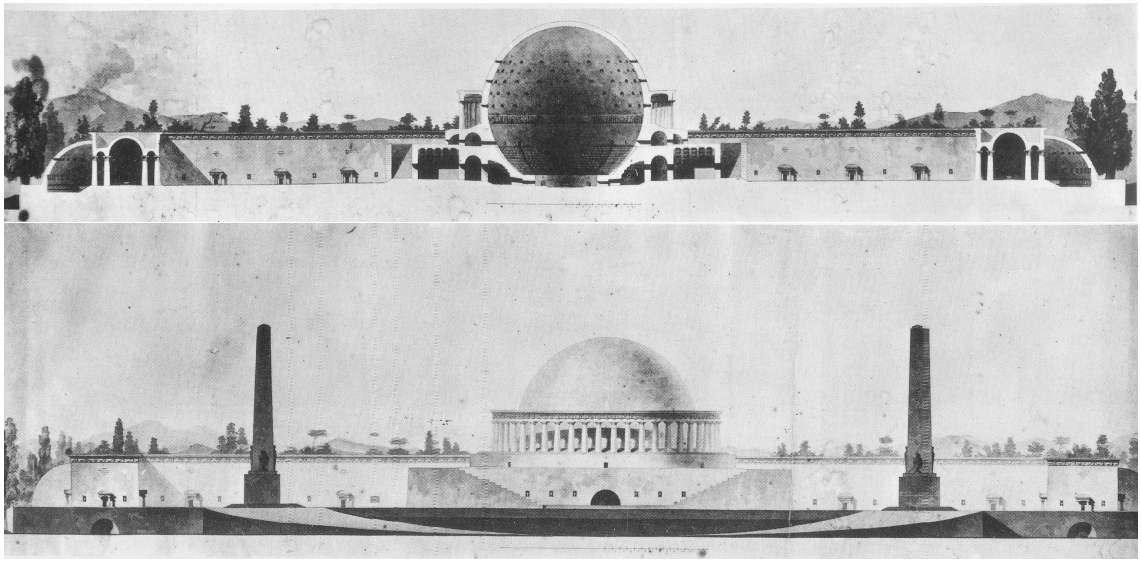


Fig.239 – corte de um cenotáfio – entrada de Fontaine para o grande prémio de 1785



Figs.240 e 241 – alçado e corte de uma academia – entrada de Percier para o grande prémio de 1786



Figs.242 e 243 – corte e alçado de um cenotáfio – entrada de Sobre para um prémio de data desconhecida, provavelmente posterior a 1785

prémio de Tardieu e Bonard de 88, no de Gaucher de 89, no intercalar de Abril de 90 de Bellot, isto para citar os mais relevantes. Também as grandes volumetrias esféricas e heterodoxas de uma arquitectura das sombras surgem a nas entradas de Moreau e de Fontaine para o grande prémio de 85 cujo programa é um túmulo de um grande soberano, e nas propostas de Delespine e de Sobre provavelmente para o prémio intercalar de Janeiro desse mesmo ano, cujo programa não é conhecido mas seria possivelmente um cenotáfio a Newton. Nem um único destes alunos era pupilo de Boullée à data da sua participação no respectivo concurso, embora alguns o tenham sido noutras alturas, o que demonstra a universalização deste gosto cujo principal responsável é indubitavelmente Boullée.

Boullée torna evidente a sua herança da escola de Legeay no uso disciplinar de todas as nuances da pintura e do desenho na manifestação arquitectónica de formas e espaços cujo grande fito é a manipulação das emoções feita não na proliferação de formas complexas mas no uso racional e altamente ordeiro das formas simples, portadoras da Beleza.

Boullée, de facto, não está particularmente interessado na construção e nas necessidades quotidianas da vida corrente de todos os dias. Com certeza que vigora em Boullée esse conjunto de preocupações fundamentalmente ligadas à salubrização das cidades e à racionalização da ocupação humana do planeta. Mas suas ambições de estender a erudição arquitectónica a todos os cantos do Mundo, a toda a organização da vida e do território, são aspirações essencialmente estéticas.

"A Arquitectura é uma arte pela qual são satisfeitas as necessidades mais importantes da vida da sociedade."[26]

"Há que empreender o trabalho de distribuir a salubridade por toda a extensão do país. Purgar-se-iam as terras livrando-as de todas as cloacas que infectam o ar e o tornam mortal.

Formar-se-ia um plano geral que ordenaria a disposição desse grande conjunto. Depois, uma vez sujeito o plano às variáveis da Natureza e combinado de acordo com o clima do país, assentar-se-iam as cidades nos locais mais favoráveis ao seu destino. (…) Estariam dispostas de forma a que os ventos dominantes pudessem renovar o ar constantemente. Para estabelecer a limpeza donde nasce a salubridade, a água seria levada a todos os pontos da cidade por meio de aquedutos, depósitos, etc.

(…) Os monumentos públicos úteis ou agradáveis estariam colocados da maneira mais cómoda para os seus habitantes (…) Tudo o que pudesse favorecer o comércio estaria previsto por meios de comunicação sem número, pelo estabelecimento de canais, portos, etc."[27]

---

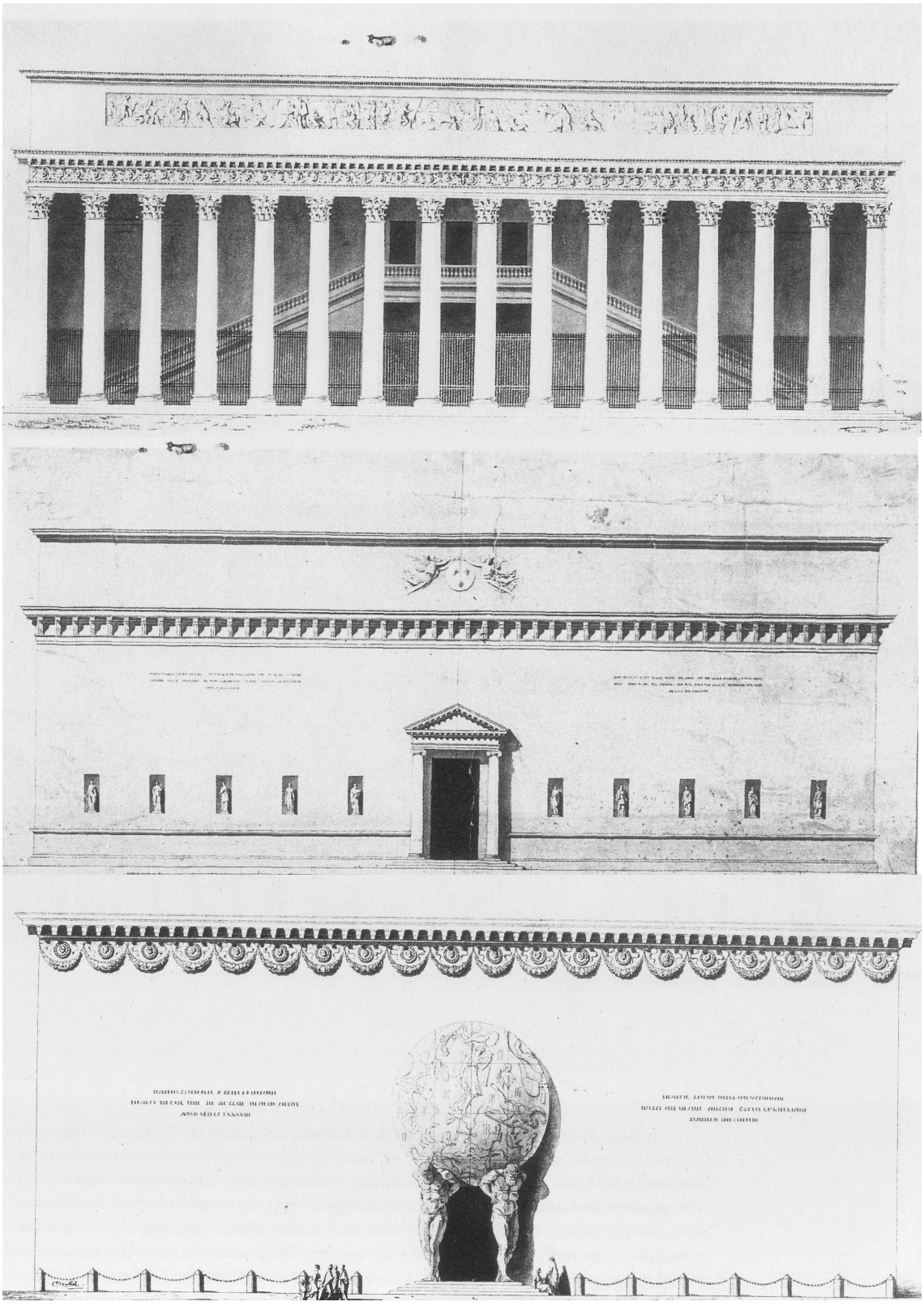
[26] Trad. Do Aut. – "La arquitectura es un arte por el cual son satisfechas las necessidades más importantes de la vida de la sociedad."

Etiénne-Louis Boullée, "Arquitectura, Ensayo sobre el Arte", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pag.28

[27] Trad. Do Aut. – "Habría que emprender la labor de distribuir la salubridad por toda la extensión del país. Se purgarían las tierras librándolas de todas las cloacas que infectan el aire y lo vuelven mortal.

Se formaria un plan general que serviria para constatar la disposición de ese gran conjunto. Después, una vez sujeto el plan a las variables de la naturaleza y combinado de acuerdo com el clima del país, las ciudades se assentarían en los lugares más favorables a su destino. (...) Estarían dispuestas de forma que los vientos habituales pudieran renovar el aire constantemente. Para estabelecer la limpieza de la que nace la salubridad, el agua seria llevada a todos los lugares de la ciudad por médio de aqueductos, depósitos, etc.

(...) Los monumentos públicos útiles o agradables estarían colocados de la manera más cómoda para sus habitantes (...) Todo lo que pudiese favorecer el comercio estaria previsto por médio de comunicaciones sin número y por el estabecimiento de canales, puertos, etc."



Figs.244, 245 e 246 – Biblioteca Real de Boullée – primeiro, segundo e terceiro alçados do segundo projecto

Esta visão de um Mundo completamente planificado e racionalizado é efectivamente pioneira, numa inovação que é a universalização da Arquitectura, a passagem do desenho do monumento para a organização de toda a vida humana no planeta. É certo que a preocupação em ordenar a cidade e o território e todas as funções que o povoam não é nova. O renascimento é profícuo em exemplos. Mas as preocupações higienistas traem aqui uma antevisão das propostas urbanas dos séculos XIX e XX.

De facto, aqui se antevê a visão moderna da Arquitectura. Até este momento revolucionário, o arquitecto realizava programas que, inevitavelmente, eram ao mesmo tempo condicionados e condicionantes da situação social. Mas o foco da disciplina era sempre a acção ideológica sobre os indivíduos, a mensagem transmitida através de uma linguagem. Depois de Boullée, de forma ainda subdesenvolvida, e sobretudo no Movimento Moderno, a Arquitectura chama ao conjunto de preocupações disciplinares a criação de programas e a acção material sobre o Mundo dos homens, naquilo a que chamamos uma estetização da função.

É de facto na propaganda da Arquitectura como Arte maior, condensadora das grandes ideias que os homens estabelecem na sua relação com a Natureza, no sentido mais rigorosamente Albertiano desta expressão, que Boullée situa o seu discurso, que supera finalmente o problema da *Querelle*, entre uma ideia de razão natural canónica herdada do passado e uma razão metodológica de adequação do mundo dos homens ao mundo natural.

Boullée sente-se obrigado a iniciar o seu tratado, depois do típico elogio à disciplina da Arquitectura, por uma análise pessoal da *Querelle*, focalizada na discussão entre Perrault e o *Grand* Blondel. Notavelmente, o grande inventor da arquitectura do século XIX recusa determinantemente a *fantaisie* e a invenção pura de Perrault, mas afirma que o problema está ainda por resolver. E, naturalmente, propõe-se resolvê-lo. E não só se propõe resolvê-lo, como o resolve mesmo.

De facto, Boullée entende claramente que a invenção de Perrault não é mera imaginação mas sim o instrumento que, paradoxalmente, permite dar início ao verdadeiro racionalismo francês, distante do academismo normativo que o precedeu. Defendendo o avanço da Arquitectura contra a estagnação formal, declara sobre Perrault:

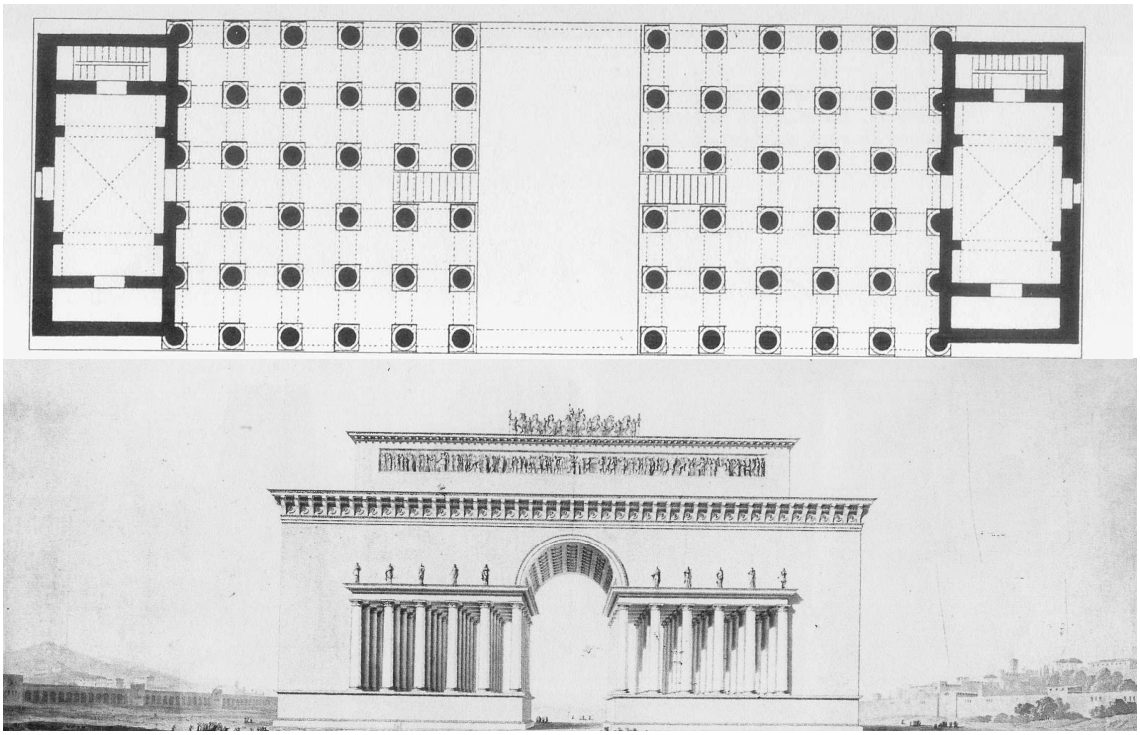
"A arquitectura é uma arte fantástica e de pura invenção, ou os princípios constitutivos desta arte emanam da Natureza?

Antes de mais, seja-me permitido contestar simplesmente que existe uma arte de pura invenção. Se pelas forças do espírito e pelos meios de onde emana uma arte, o homem pudesse estimular na nossa alma as sensações que experimentamos ao ver os objectos da natureza, tal arte seria muito superior à que exercemos, já que esta se limita a uma imitação mais ou menos imperfeita. Mas não existe esta arte com a qual nos bastaríamos a nós mesmos e cuja existência anunciaria que a divindade, autora da natureza, nos havia dotado de uma qualidade que é parte da sua essência.

Que entendia pois Perrault por uma arte de pura invenção? Acaso as nossas ideias nos vêm de mais algum lado além da natureza? E não

---

Etiénne-Louis Boullée, "Arquitectura, Ensayo sobre el Arte", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pag.31-32



Figs.247 e 248 – planta e alçado de um arco de triunfo de Boullée

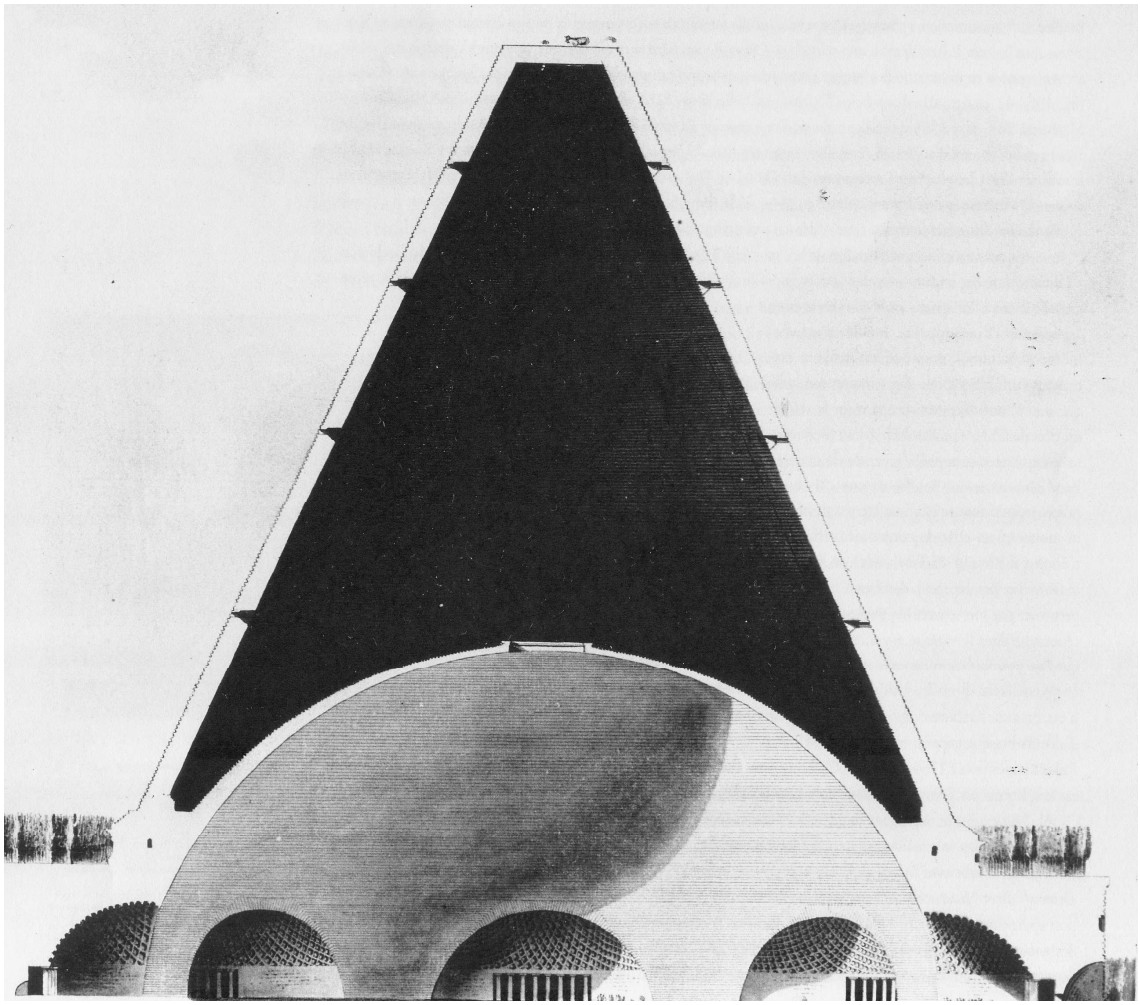


Fig.249 – corte de um cenotáfio troncocónico de Boullée

defendemos, por acaso, que o génio se constata ao trazê-la aos nossos sentidos com toda a energia possível?

(…) Todos estes jogos da imaginação provam o seu alheamento da realidade. Que é que vemos neste tipo de produções? Os objectos da natureza exagerados ou desfigurados, mas sempre objectos da natureza. Pode isto dar lugar ao estabelecimento da possibilidade de uma arte de pura invenção?

(…) Escutemos um filósofo moderno: «Todas as nossas ideias, todas as nossas percepções – nos diz – não nos chegam mais que por meio dos objectos exteriores. Estes objectos levam a cabo sobre nós diferentes impressões em função da maior ou menor analogia que têm com a nossa organização social». Acrescento que classificamos de «belos» os objectos que têm maior analogia com a nossa organização e que rechaçamos aqueles que são desprovidos de tal analogia e não convêm à nossa maneira de ser."[28]

É assim com Boullée que o problema da imaginação fica resolvido, sendo reservada esta imaginação ao recurso às influências externas da Natureza, filtradas pela Sociedade. Assim, Boullée constrói uma tese materialista que resolve o problema que o simples racionalismo não conseguiu. De facto, a transformação das convenções linguísticas, faz-se não separada da Natureza, mas em função do contínuo avanço no conhecimento dessa Natureza, ou seja do Mundo, por um Homem socialmente definido.

É assim na procura de uma nova ordem mundial que se compreendem as suas próprias *fantaisies*, que usam de todos os artifícios da disciplina não para estruturar a nova e utópica organização dos homens, mas para veicular de forma monumental a ideologia dessa organização. Não é na vida comezinha que Boullée age, mas nas grandes ideias por trás dessa vida, expressas da forma que a Arte expressa a vida nos seus desenhos. A estrutura das linguagens socio-formais da nova ordem universal em que os homens dominarão em paz e felicidade a outrora divina Natureza, é de forma rigorosamente albertiana a estrutura das linguagens arquitectónicas de Boullée. Assim, elabora a sua Teoria dos Corpos, na senda de sistematizar as regras de uma composição complexa e gloriosa construída na base de sólidos simples e do uso criterioso das ordens clássicas.

---

[28] Trad. Do Aut. – "La arquitectura ¿es un arte fantástico y de pura invención, o los principios constitutivos de este arte emanan de la naturaleza?

Que ante todo, me sea permitido contestar que solamente existe un arte de pura invención. Si por las fuerzas de su espíritu y por los medios de los que emanaría un arte, el hombre pudiese excitar en nuestra alma las sensaciones que experimentamos a la vista de los objetos de la naturaleza, tal arte sería muy superior a los que ejercemos, ya que éstos se limitan a una imitación más o menos imperfecta. Pero no existe este arte con el cual nos bastaríamos a nosotros mismos y cuya existencia anunciaría que la divinidad, autora de la naturaleza, nos habría dotado de una cualidad que forma parte de su esencia.

¿Qué entendía pues Perrault por un arte de pura invención? ¿Acaso nuestras ideas no nos vienen más que de la naturaleza? ¿Y no defendemos, acaso, que el genio se constata en rememorarla a nuestros sentidos con toda la energía posible?

(...) Todos estos juegos de la imaginación dan prueba de su alejamiento de la realidad. ¿Qué es lo que vemos en estos tipos de producciones? Los objetos de la naturaleza exagerados o desfigurados, pero siempre objetos de la naturaleza. ¿Puede esto da lugar a establecer la posibilidad de un arte de pura invención?

(...) Escuchemos a un filósofo moderno: «Todas nuestras ideas, todas nuestras percepciones – nos dice – no nos llegan más que por medio de los objetos exteriores. Estos objetos llevan a cabo sobre nosotros diferentes impresiones a causa de la menor o mayor analogía que tienen con nuestra organización social». Añado que calificamos de «bellos» a los objetos que tienen mayor analogía con nuestra organización y que rechazamos aquellos que desprovistos de tal analogía no convienen a nuestra manera de ser."

Etiénne-Louis Boullée, "Arquitectura, Ensayo sobre a Arte", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pag.53-56

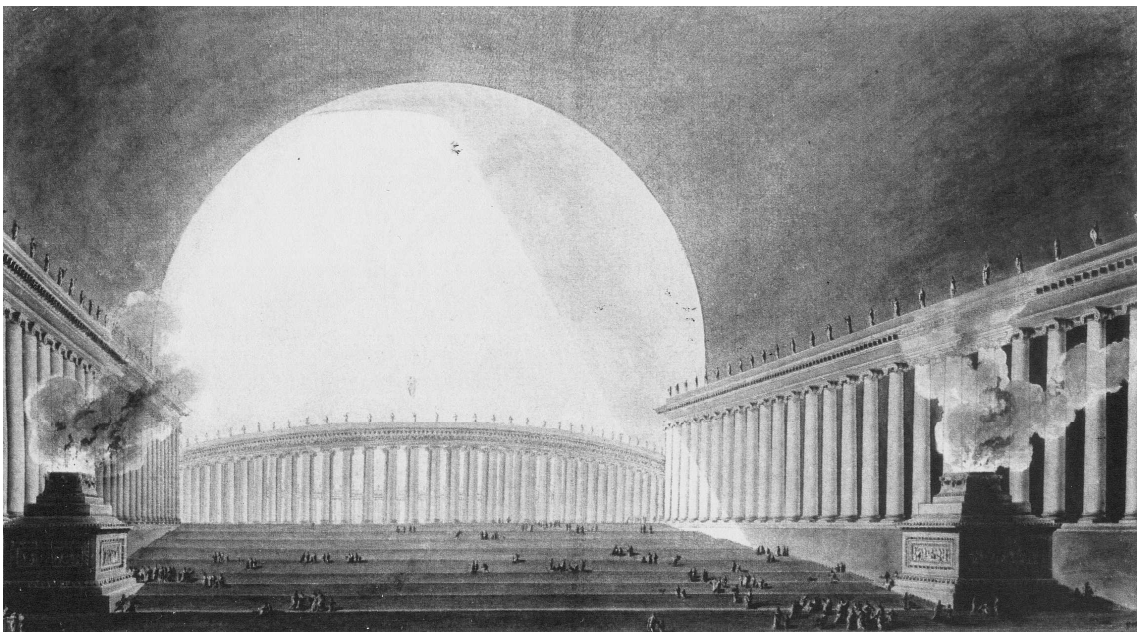


Fig.250 – Museu de Boullée

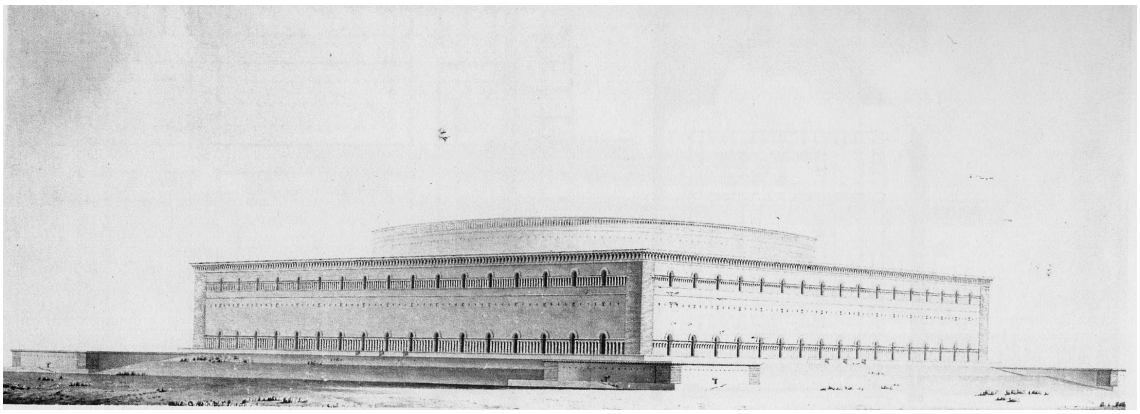
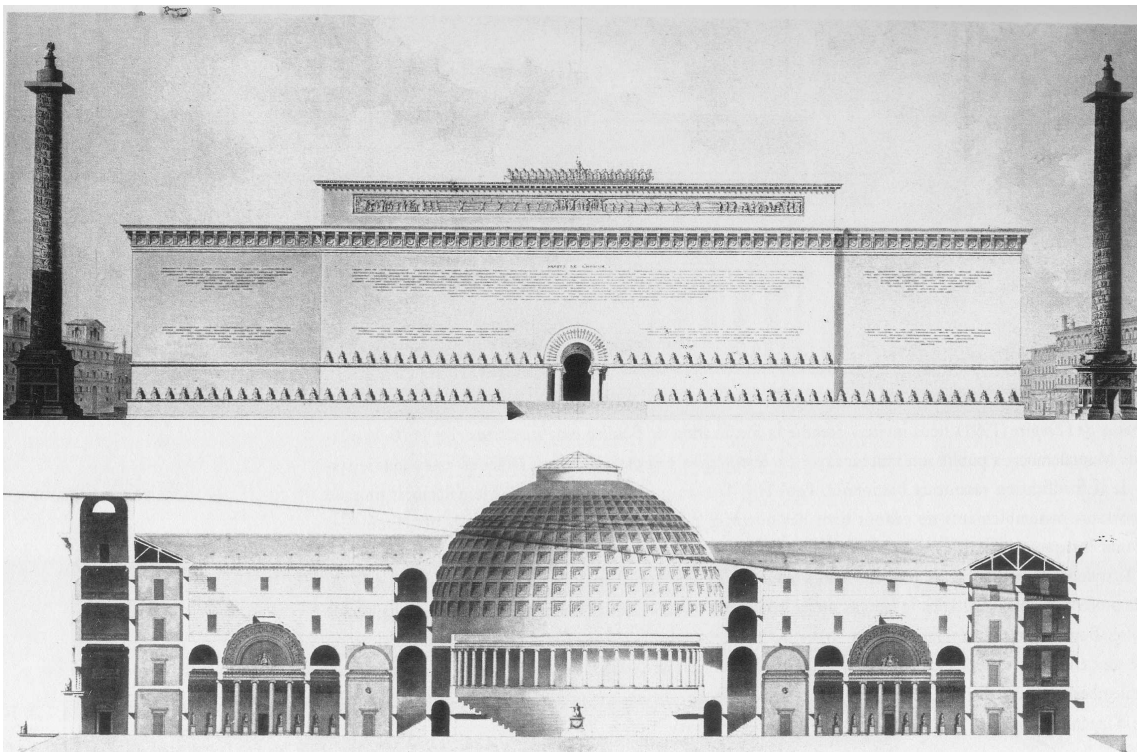


Fig.251 – Palácio Municipal de Boullée



Figs.252 e 253 – Palácio National de Boullée

"O arquitecto, como aqui o vemos, deve ser capaz de manejar a Natureza; com as suas preciosas virtudes deve produzir o efeito das suas imagens e domar nossos sentidos. A arte de produzir imagens na Arquitectura provém dos efeitos dos corpos e é o que constitui a «poesia»."[29]

"(…) cansado da imagem muda e estéril dos corpos irregulares, examinei os corpos regulares. Além da sua regularidade, notei neles a sua simetria e a sua variedade, e reparei que daí se deduzia a forma e a figura."[30]

"Porque é que a forma dos corpos regulares se percebe à primeira vista? Porque as suas faces são regulares e se repetem e porque as suas formas são simples. Mas como a medida das sensações que temos na vista dos objectos é a razão da sua evidência, aquilo que nos faz distinguir, particularmente, os corpos regulares, é devido ao facto de a sua regularidade e simetria serem a imagem da ordem e esta imagem não é outra que a da evidência em si mesma."[31]

Assim a Arquitectura retira os seus valores dos próprios valores universais da Natureza. Esta obra de Boullée tem de facto um carácter revolucionário. Não só elimina liminarmente todas as preocupações prévias da Teoria da Arquitectura, as ordens, os sistemas canónicos de proporções, etc., como introduz a noção de Arquitectura como prática social. Mais, é o primeiro a entender a especificidade fundamental da Arquitectura enquanto Arte, que é a intervenção material humana sobre o Mundo:

"Sendo que a Arquitectura é a única arte pelo meio da qual se pode manejar a Natureza, esta singular qualidade determina a sua magnificência. Os meios de dominar a Natureza que pertencem à Arquitectura tornam possível, em certos casos, o que a poesia não pode mais que descrever."[32]

Ou seja, enquanto que anteriormente a Arquitectura Arte, no entendimento albertiano, tinha repercussões que derivavam exclusivamente da relação entre a sua interna composição formal, e a composição formal do Mundo e dos homens, a Arquitectura passa agora a transcender as outras artes, cujo funcionamento está limitado à descrição prévia, para construir estas relações no próprio plano material. O que Boullée propõe, e que vai manter-se e refinar-se no movimento moderno do século XX, é uma estetização do domínio humano sobre o Universo, através da Arquitectura. O seu sublime, não é simplesmente a construção romântica de um sentimento de pequenez

---

[29] Trad. Do Aut. – "El arquitecto, como aqui le vemos, debe ser capaz de manejar la naturaleza; com sus preciosas virtudes debe producir el efecto de sus imágenes y domar nuestros sentidos. El arte de producir imágenes en la arquitectura proviene de los efectos de los cuerpos y es lo que constituye la «poesia»."

Ibid., pag.30

[30] Trad. Do Aut. – "(...) cansado de la imagen muda y estéril de los cuerpos irregulares, he passado a examinar los cuerpos regulares. Aparte su regularidad, he notado en ellos su simetria y su variedad, y he visto que de ahí se deducía la forma y la figura."

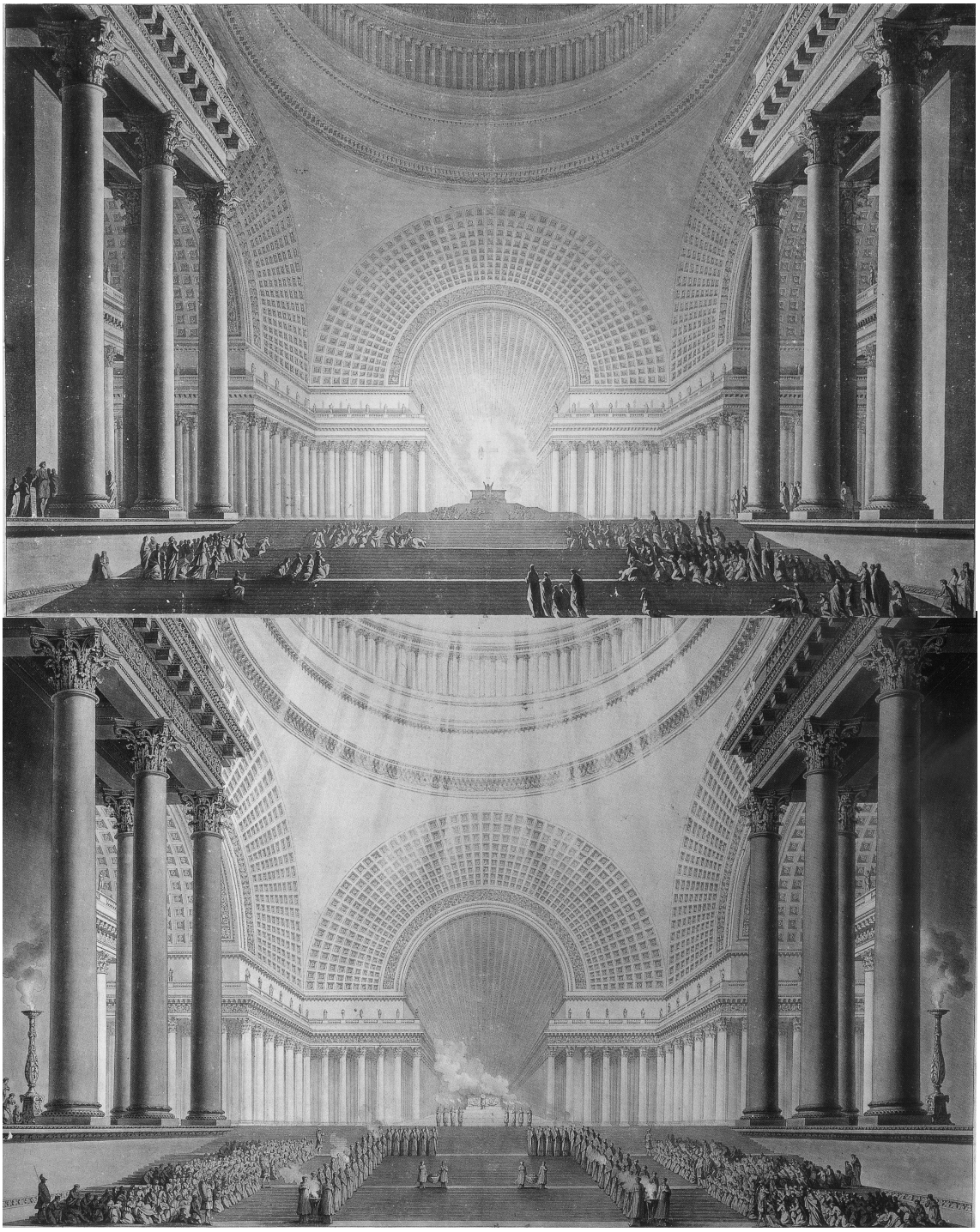
Etiénne-Louis Boullée, "Arquitectura, Ensayo sobre el Arte", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pag.56

[31] Trad. Do Aut. – "¿Por qué la figura de los cuerpos regulares destaca a primera vista? Porque sus caras son regulares y se repiten y porque sus formas son simples. Pêro como la medida de las impressiones que sentimos a la vista de los objetos es la razón de su evidencia, aquello que nos hace distinguir, particularmente, los cuerpos regulares, es debido a que su regularidad y su simetria son la imagen del orden y esta imagen no es outra que la da evidencia en sí misma."

Etiénne-Louis Boullée, "Arquitectura, Ensayo sobre el Arte", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pag.56-57

[32] Trad. Do Aut. – "Puesto que la aquitectura es el único arte por médio del cual se puede manejar la naturaleza, esta singular ventaja da cuenta de su magnificência. Los médios de dominar la naturaleza que pertencen a la arquitectura le son dados en función de hacer possible, en ciertos casos, lo que la poesia no puede más que describir."

Etiénne-Louis Boullée, "Arquitectura, Ensayo sobre el Arte", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pag.30



Figs.254 e 255 – Métropole de Boullée

humana face à obra de Deus. É, sim, a anti-romântica elevação arquitectónica do Homem sobre Deus.

Os sólidos platónicos, as grandes superfícies, e os espaços esféricos que Boullée prefere, são sempre compostos no interior do grande conceito formal, da grande estrutura linguística. Não é a justaposição de formas que faz Ledoux, mas a sua fusão num todo maior do que as partes do qual elas dependem e sem o qual perdem o sentido. Cada obra, cada desenho de Boullée é um pequeno universo criado pela mão dos homens, com as mesmas características do Universo de Deus. É assim o Homem que se torna o produtor do sublime. Através de Boullée, como de Newton, mas da forma que só a Arte consegue, o Homem escreve o seu próprio universo numa língua que conquistou, como Prometeu, a um velha e obsoleta divindade.

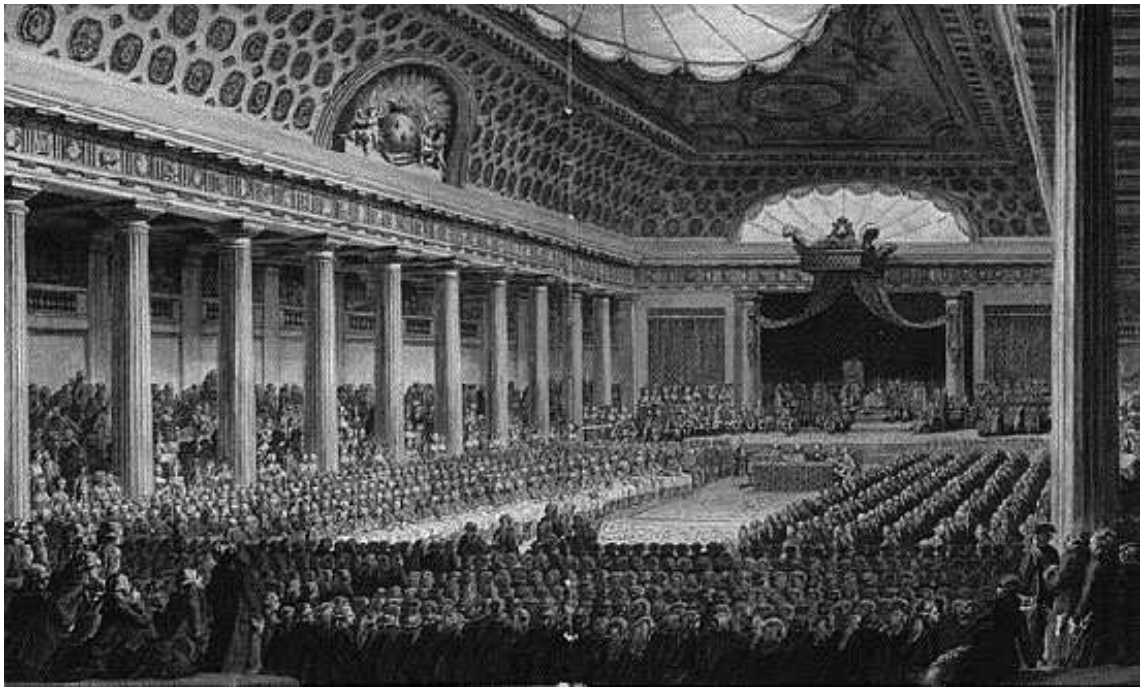


Fig.256 – Sala das Três Ordens, em "Abertura dos Estados Gerais, 5 de Maio de 1789" de Helmann

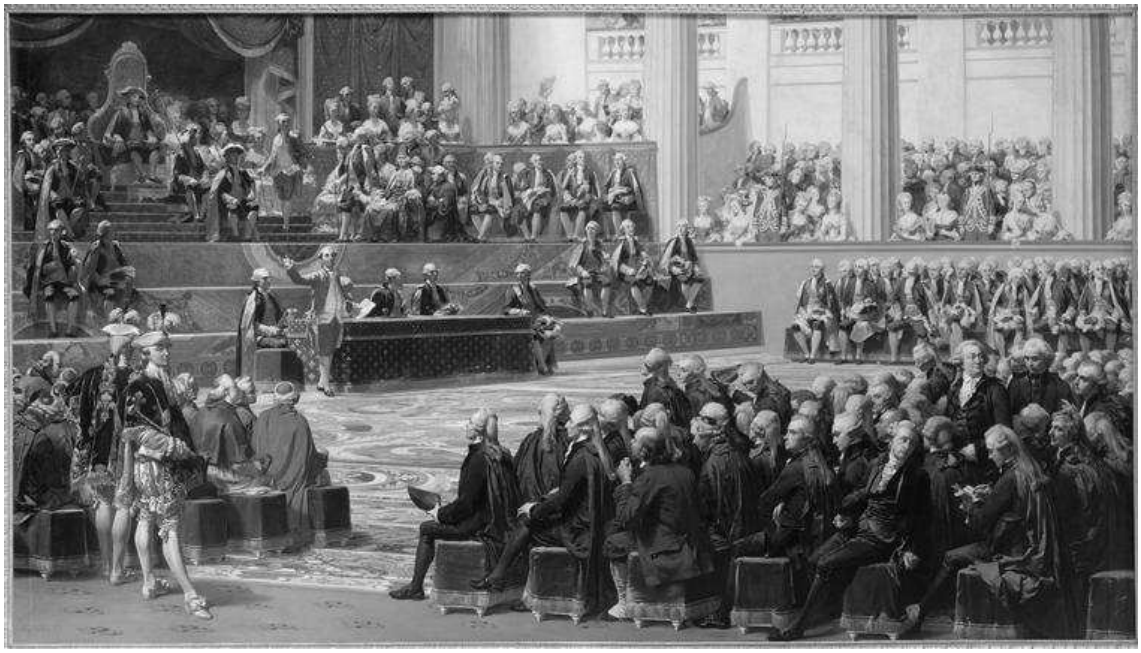


Fig.257 – Sala das Três Ordens, em "Abertura dos Estados Gerais em Versalhes, 5 de Maio de 1789" de Couder

"France, armée, Josephine"

Assim Napoleão resumia a história de França entre o início da Primeira República e o fim do Segundo Império naquilo que uma das várias lendas sobre o assunto conta serem as últimas palavras que proferira em vida, no seu leito de morte em Santa Helena.

Os gritos de cólera e de revolta e os slogans patrióticos e de classe que foram colocando, entre 5 de Maio de 89 e 26 de Outubro de 95, sucessivamente, o Terceiro Estado contra a Nobreza e o Clero, a França contra o resto da Europa, os girondinos e a Monarquia Constitucional contra os jacobinos e a República, e finalmente o governo jacobino e a burguesia urbana contra tanto os rebeldes realistas e seus aliados europeus como os proto-socialistas e os seus apoiantes do proletariado parisiense; essas palavras de ordem de uma revolução cada vez menos popular e cada vez mais repressiva, seriam com a intensificação da guerra, o fim da Convenção, e o governo do Directório, cada vez mais o clamar patriótico pela ordem na França e pela derrota dos exércitos invasores. A partir de 95 e até 99, o verdadeiro poder iria progressivamente abandonar as massas populares cada vez mais fracturadas e situar-se do lado daqueles que controlavam o exército.

Assim a guerra permanente irá ser alavanca estrutural para manter no poder uma nova aristocracia de origem burguesa e militar que irá de facto lançar as fundações de uma nova nação moderna e unificada, de acordo com os interesses e aspirações da classe do dinheiro, que não será já afastada nem pela restauração da monarquia, e que verá a sua imparável ascensão e força revolucionárias culminar num opressivo poder reaccionário confirmado pelo decadentismo efeminado com que marcará a cultura e a ideologia de um novo regime absoluto.

O Espaço do Poder e o Poder do Espaço

Quando Pierre-Adrien Pâris, fiel ex-aluno de Boullée, arquitecto dos *Menus-Plaisirs du Roi*, estrutura responsável pela organização das cerimónias e festividades reais, desenha para a reunião dos Estados Gerais cujos trabalhos iniciarão a 5 de Maio de 89, uma sala provisória em madeira, no pátio do *Hôtel des Menus Plaisirs* em *Versailles*, capaz de albergar os 1139 deputados, com certeza não lhe passava pela cabeça as reviravoltas político-arquitectónicas que lá se passariam nos três meses seguintes. Não terá sido único o seu projecto. Sabemos que o programa do prémio intercalar de Fevereiro de 89 foi precisamente o de um edifício para reunir os Estados Gerais, embora não conheçamos nenhuma das entradas. De qualquer forma, foi o projecto neo-clássico de Pâris aquele que serviu efectivamente de palco para alguns dos acontecimentos mais dramáticos do período.

À abertura dos Estados Gerais, os 291 deputados do Clero, os 270 da Nobreza, e os 578 burgueses representantes do Terceiro Estado, eram acolhidos na sala a que se chamou a Sala das Três Ordens, e sentavam-se, ordeiramente divididos pela sua origem, em três alas em torno de um eixo dirigido ao trono, elevado numa das extremidades sobre a Mesa que presidia aos trabalhos. Podemos ver na pintura de Auguste Couder, precisamente

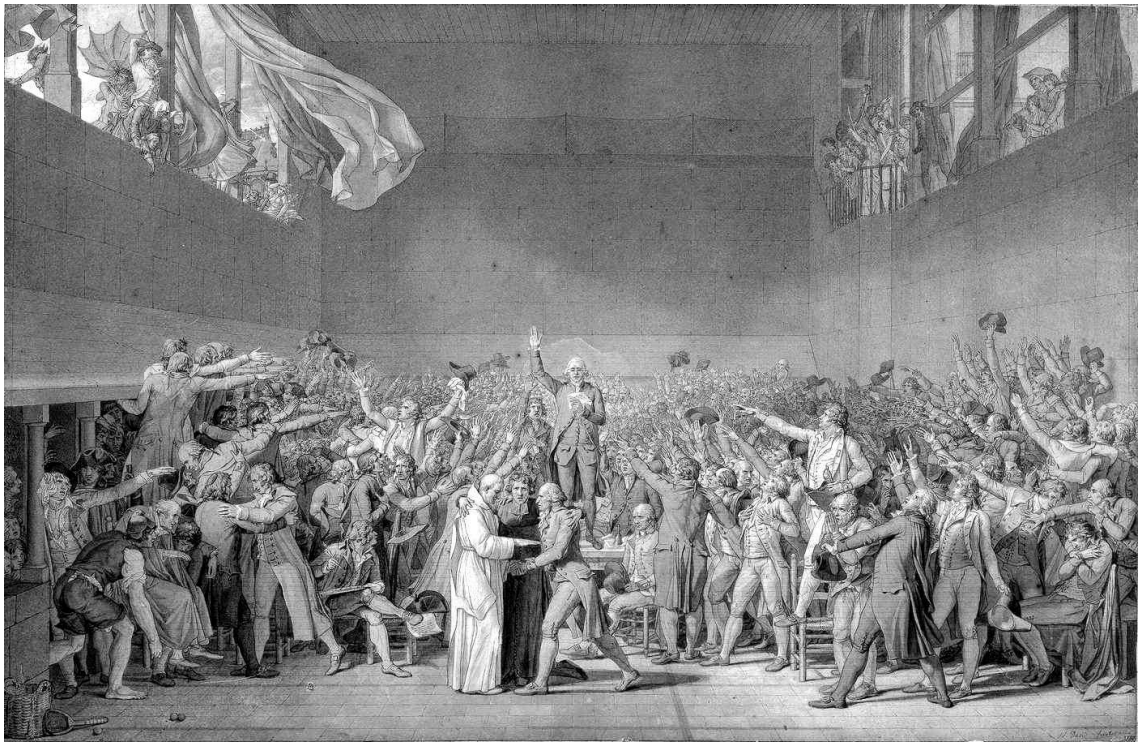


Fig.258 – Assembleia Nacional no Pavilhão de Ténis, em "O Juramento do Pavilhão de Ténis" de David

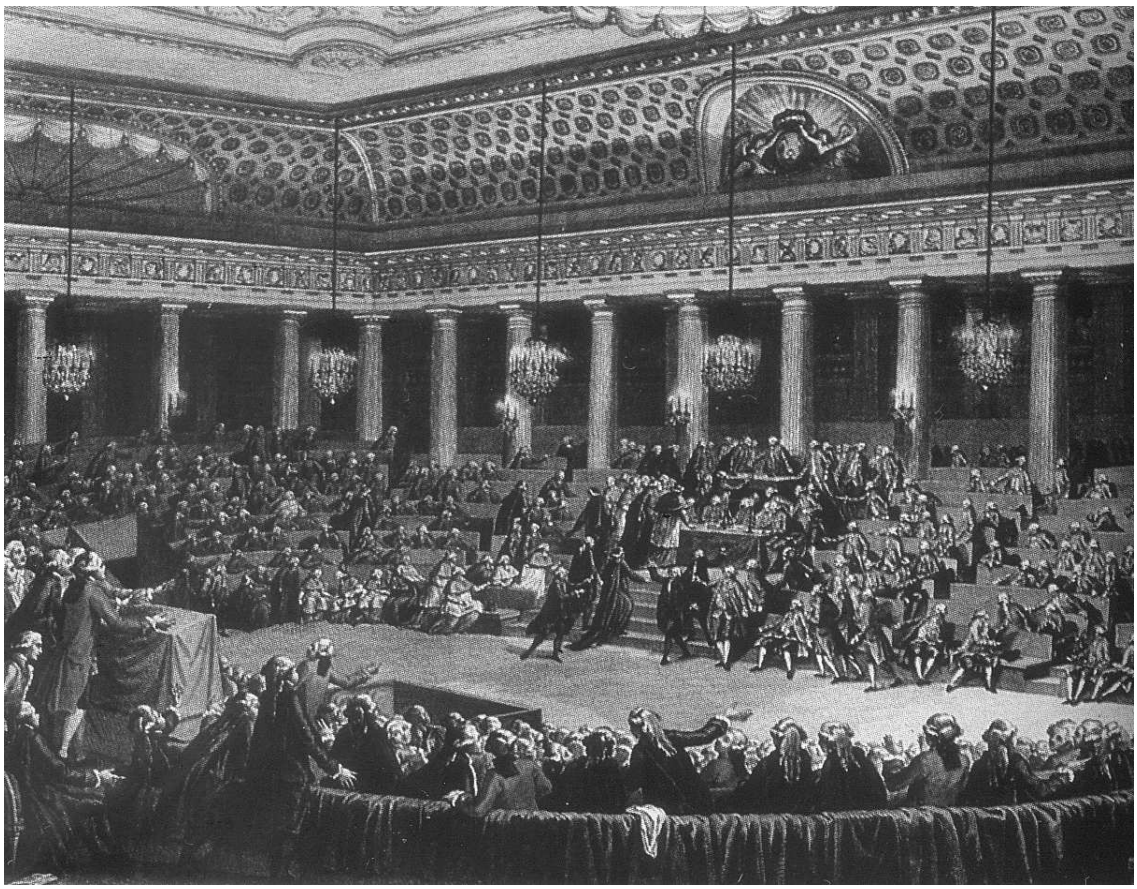


Fig.259 – Sala da Assembleia Nacional, em "A noite de 4 de Agosto de 1789" de Helmann

chamada "Abertura dos Estados Gerais em *Versailles*, 5 de Maio de 1789", como numa sala distorcida em proporções, onde o sentido do comprimento é comprimido para dar espaço às necessidades representativas do quadro, se senta na ala direita o Clero, na ala esquerda a Nobreza, e ao fundo de frente para o Rei os membros encapados de preto dessa plebe enriquecida que representavam todo o povo da França, cujo número duplicado fora arrancado à monarquia com o apoio de Necker, o ministro patriota. Assim as classes definiriam o futuro da nação, sentadas em plateia sob um tecto abobadado com três lanternas zenitais, orientadas para uma tribuna real escavada sob o entablamento, com o aparelho da corte a assistir numa galeria por trás duma colunata dórica que tudo envolve.

Esta reunião nada decidirá. Nenhuma votação terá lugar antes de estar definido o sistema da votação. O Terceiro Estado exige a votação por cabeça, e a realização dos debates em assembleia de todos os deputados. O Clero e a Nobreza querem que os debates sejam entre cada uma das três Ordens, às quais caberá então um voto nas decisões. O Rei não está disposto a fazer mais cedências à plebe, que com a força da maioria não se sabe o que pode fazer.

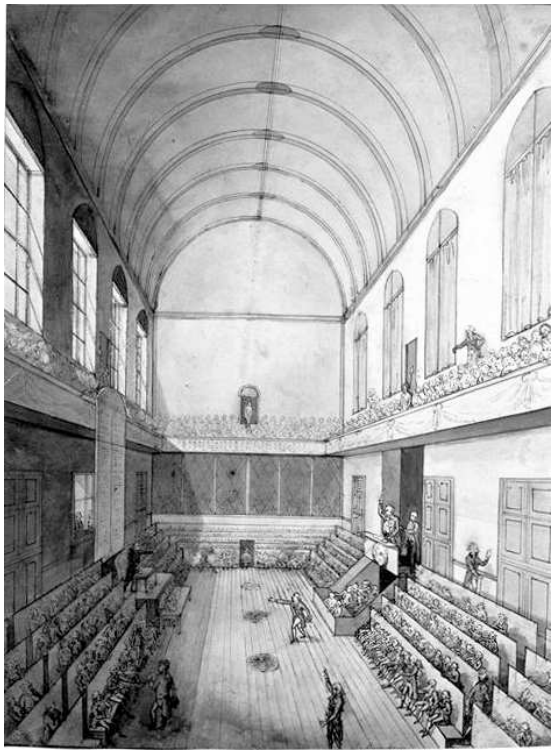
Os membros do Terceiro estado recusam reunir separadamente. Durante mais de um mês nada se adianta. Dia 17 de Junho, o Terceiro Estado, convidando os outros dois a se lhe juntar, apelo a que respondem alguns nobres e membros do clero mais progressistas e liberais, declara-se a Assembleia Nacional. O clero junta-se-lhe por inteiro dois dias depois. Dia 20, o Rei, em pânico, manda encerrar a Sala das Três Ordens e vigiar a porta pela guarda.

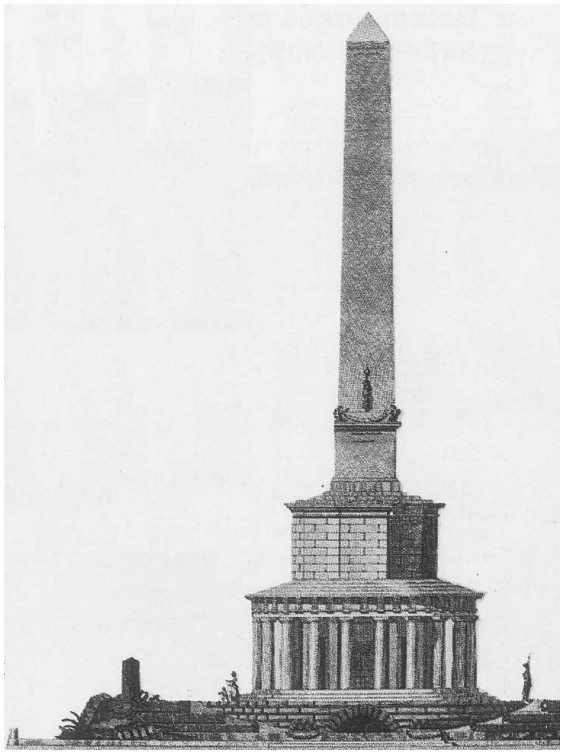
O Terceiro Estado responde imediatamente. Reunindo-se numa outra sala, uma sala de ténis de Louis XIV em *Versailles*, o Presidente da Mesa da Assembleia, Bailly, lê a declaração que Sieyès acabara de escrever, que será para sempre conhecida como o Juramento da Sala de Ténis, onde prometem não deixar de reunir até concluir uma nova Constituição para a França.

A 23 de Junho reabrem as portas da Sala das Três Ordens, para acolher os deputados dos três estados convocados pelo Rei para uma reunião geral. O Rei assim ordena a todos os deputados que se retirem e reúnam separadamente por ordens, saindo em seguida. As duas ordens superiores obedecem, com excepção dos membros liberais do baixo clero. O Terceiro Estado fica. Entre essas colunas se ouve a voz de Bailly dizendo, ao representante do Rei exigindo que abandonem a sala, "Vá dizer ao seu mestre, meu senhor, que a Pátria reunida não recebe ordens de ninguém". Sob essas abóbadas ecoa a voz de Mirabeau declarando "Estamos aqui pela vontade do povo e daqui não sairemos que pela força das baionetas".

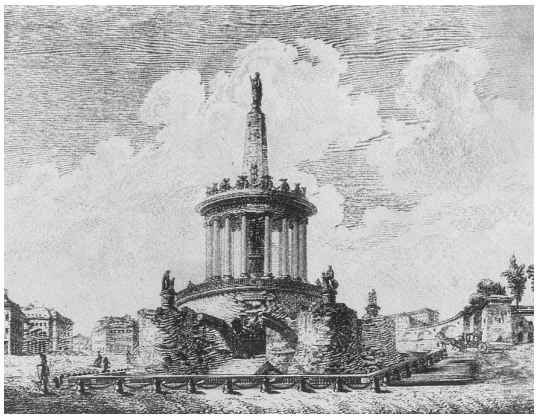
Dia 27 de Junho, o Rei convoca as três ordens a reunir em conjunto. Nem por isso retoma o controlo da situação. O Terceiro estado, agora com a maioria, declara a 9 de Julho a Assembleia Nacional Constituinte.

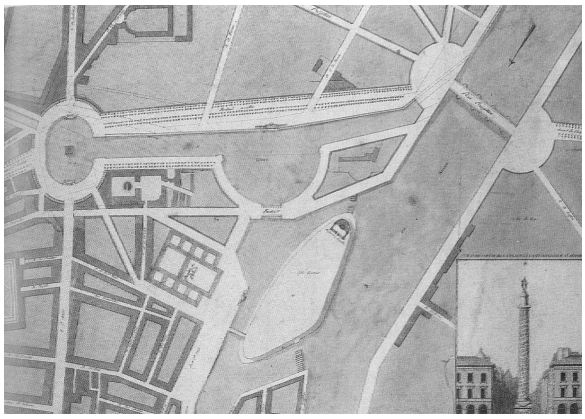
Já não serve ao novo órgão a Sala das Três Ordens. Na Sala da Assembleia Nacional Constituinte, não há Rei, não há ordens, a Mesa é eleita pelos membros. O trono é retirado da sala. As galerias para a corte são fechadas. Às colunas são encostadas as bancadas da galeria e os deputados sentam-se virados uns para os outros. A Mesa e a Tribuna são deslocadas para o meio das bancadas, frente a frente, nos lados do comprimento. É o povo soberano que discute, entre os seus representantes, a nova França que se ergue. Mas não é na nova constituição que se centralizarão os trabalhos. A





Figs.260 e 261 – Assembleia Nacional no salão equestre das Tulherias, e monumento à tomada da Bastilha de Legrand e Molinos





Figs.262 e 263 – monumento à tomada da Bastilha de Prieur, e projecto de um canal para a Bastilha de Cathala

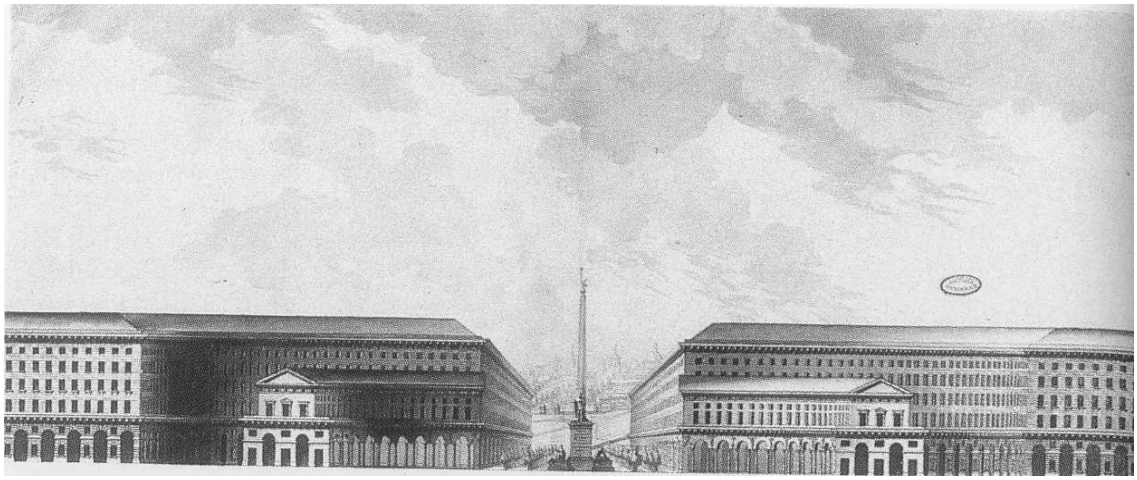


Fig.264 – projecto para uma praça da Bastilha de Mouillefarine

Assembleia criará também os órgãos da governação transitória, e dela se ocupará até o 1º de Outubro de 91.

A 4 e a 26 de Agosto de 89, a Assembleia aprova o fim dos direitos feudais e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. O Rei recusa-se a promulgá-la. A 5 e 6 de Outubro, uma multidão enraivecida invade o palácio de *Versailles* e mata dois guardas e ameaça as vidas da família real. É controlada por La Fayette, popular nobre liberal, líder da facção aristocrática pró-revolucionária, grande general da força expedicionária francesa de apoio à Revolução Americana, cidadão honorário dos Estados Unidos da América, e nomeado pela Assembleia general da nova Guarda Nacional.

É assim com a ameaça da fúria popular que, nos primeiros dias de Outubro de 89, a Assembleia, levando o Rei atrelado, se muda para Paris. É de novo numa sala rectangular, um salão equestre próximo dos alojamentos reais nas *Tuileries*, que Pierre-Adrien Pâris desenhará a forma dos debates do órgão revolucionário. Mas desta vez instala no salão bancadas de madeira a toda a volta às quais todos os deputados, como iguais, se dirigirão da tribuna do orador, num dos lados maiores, estando a Mesa no lado oposto, mimetizando a organização que os próprios deputados tinham imposto na sua alteração à Sala das Três Ordens.

É desta sala que a Assembleia Nacional Constituinte, rodeada pelo mesmo povo eufórico de Paris que incendiara as *barrières* e demolira a Bastilha, e na vizinhança de um Rei cercado no seu palácio envolvido pelas grandes praças e jardins do espaço da imagem do poder que se revelavam agora os espaços das concentrações populares por onde a corte não podia fugir, é deste hemiciclo burguês que a Assembleia forçará o Rei a promulgar os decretos de 4 e 26 de Agosto. No ano de 1790, todo o território é reorganizado. A sobreposição de direitos administrativos feudais dá finalmente lugar à ordenação administrativa que desde Colbert a Necker os governos da monarquia absoluta gostariam de ter conseguido fazer. São eliminadas as fronteiras alfandegárias dentro do reino. As assembleias locais, regionais e nacional, como pretendia Turgot, são eleitas sem distinção de classe, mas apenas pelos cidadãos proprietários.

É no entanto ainda a aliança com o povo que permite à burguesia governar. A celebrar essa aliança, a Assembleia prepara para 14 de Julho de 1790 uma grande festa de aniversário da tomada da Bastilha. Sucedem-se os projectos dos arquitectos das gerações neo-clássicas e vanguardistas para um novo monumento no local da antiga prisão. Mouillefarine imagina uma nova praça circular, onde edifícios de cinco pisos envolvem uma galeria que por sua vez configura um espaço centrado por um obelisco. Cathala desenha um canal unindo uma praça semicircular, um segundo espaço também semicircular em torno do desenho do canal, e uma terceira praça onde o canal remata num lago que tem, ao centro, uma coluna de Trajano. Prieur propõe um monumento constituído por um *tholos* típico dos templos de Vénus, que tem ao centro um obelisco que eleva a estátua da liberdade. A dupla Legrand e Molinos expande a escala desta ideia, numa composição próxima dos pavilhões das colunas da *barrière du Thrône* de Ledoux, assentando na cobertura do templo circular o pesado basamento dodecagonal de um grande obelisco. Todo o conjunto é erguido sobre as ruínas das fundações de uma das torres da demolida fortaleza.



Fig.265 – "Demolição da Bastilha" de Hubert Robert

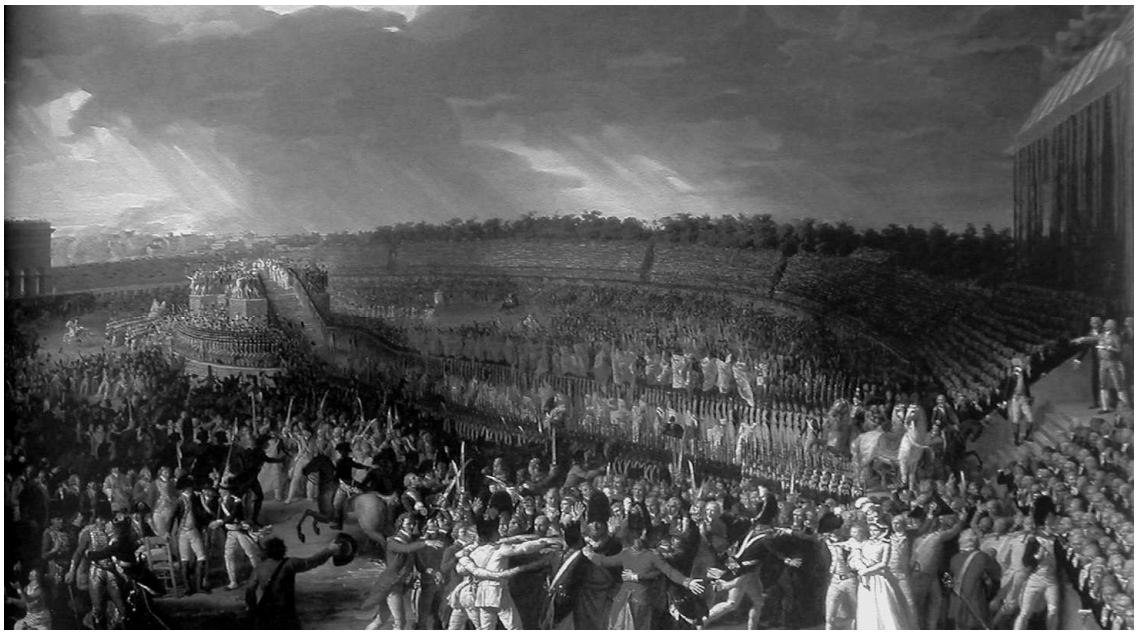


Fig.266 – "A Festa da Federação, 14 de julho de 1790, no Campo de Marte" de Thévenin





Figs.267 e 268 – "Festa da Federação em Lille" de Watteau, e "Rochedo erguido no Campo Federativo de Lyon, em 30 de Maio de 1790" de Bontant

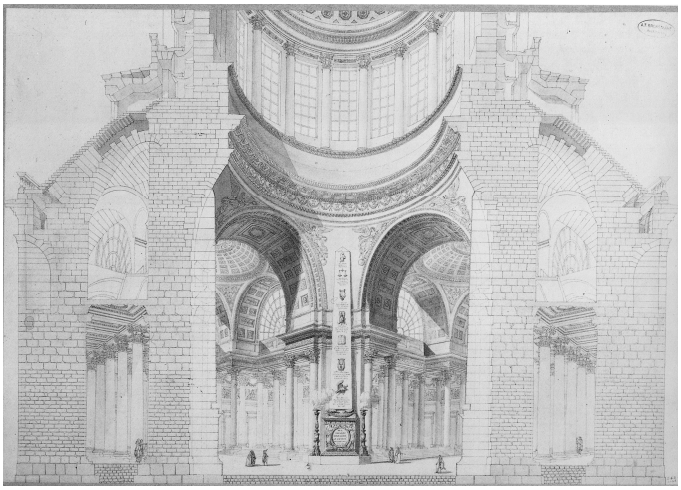
Assim começam os preparativos arquitectónicos das grandes festas da Federação, que reunirão 14 000 franceses de todos os oitenta e três novos *départements* da nação em Paris. Para albergar esta multidão devota aos novos princípios cívicos é preparado o Circo da Federação no Campo de Marte, com a participação de três arquitectos, Mandar, Cellerier e um Blondel que será provavelmente da já longa dinastia a que pertence Jacques-François, que morrera no mesmo ano que Louis XV. Ao centro do *Champs-de-Mars*, é construído um Altar da Pátria, onde Talleyrand celebrará uma missa. No extremo da *École Militaire*, uma tribuna albergará os deputados da Assembleia Constituinte e a família real. No outro extremo, virado para o Sena, será elevado com as pedras da Bastilha um arco de triunfo de 35 metros de altura. Três arcos iguais abrirão este monumento à revolução da nova monarquia constitucional, assentes sobre um basamento rusticado, e expressivamente marcados por um desenho da pedra à moda de Ledoux, contrastando com a lisa superfície rematada pelo entablamento, onde apenas um longo rectângulo baixo com um relevo se destaca, como em vários desenhos de Boullée.

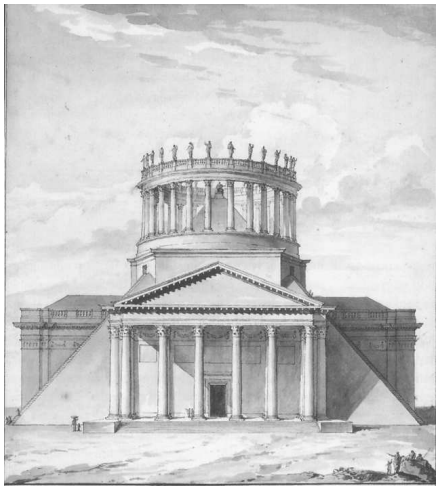
Não é apenas em Paris que as festas têm lugar. Em cada cidade da França se emulará o grandioso espectáculo de Paris. Em Lille, um conjunto cénico entre três colunatas de planta quadrada, em jeito de templo greco-egípcio, e quatro obeliscos, enquadra a procissão revolucionária. Em Lyon, é à volta de uma montanha artificial perfurada por um templo da Concórdia que as massas se reúnem. Muitos mais exemplos haverá de *ensembles* festivos deste momento histórico, mas deles não temos conhecimento.

Esta vai deixando de ser, no entanto, uma revolução popular, e cada vez mais é aparente o conflito latente entre a burguesia que comanda a Assembleia e o povo que, desorganizado, vai passando fome no caos das ruas de Paris. As tentativas populares de mostrar o seu descontentamento e a sua desilusão com o progresso da revolução vão-se acumulando. É assim a 14 de Junho de 91 que o governo da burguesia declara finalmente a extinção do Terceiro Estado, e a sua real divisão entre capital e trabalho, ao proibir a formação de sindicatos e a greve, sob pena de morte.

O Rei, sempre encostado à parede, tenta fugir de Paris a 20 de Junho para se juntar ao movimento contra-revolucionário que começa a reunir-se em Montmédy, na fronteira nordeste próximo da Bélgica Austríaca e da Alemanha. Dia 21 é apanhado em Varennes e preso. As celebrações de aniversário da Bastilha são suspensas. A 16 de Julho é reposto em funções pela Assembleia onde os partidários da monarquia constitucional têm maioria. Os jacobinos republicanos agitam as massas contra os moderados e o Rei. A multidão anti-realista acumula-se no *Champs-de-Mars* para aí apresentar uma petição para revogar o decreto do dia anterior. La Fayette e a *Garde Nationale* são recebidos à pedrada, e um manifestante dispara sobre o general, falhando. A Assembleia Constituinte declara de imediato a lei marcial e a Guarda vê-se forçada a disparar sobre os manifestantes. A cavalaria carrega sobre a debandada geral. Um ano e dois dias depois, as festas da Federação dão lugar, no Circo do Campo de Marte, a cinquenta mortos e centenas de feridos.

Entre 90 e 91, a *Académie Royale d'Architecture* adere consistentemente nos programas dos seus concursos à ideologia revolucionária. Sente-se um primeiro momento de resistência à instituição académica quando os alunos se recusam a concorrer ao grande prémio de 90 sem uma alteração de estatutos e





Figs.269 e 270 – desenho de reforço dos pilares do Panteão de Brongniart e desenho de remodelação do Panteão de De Wailly

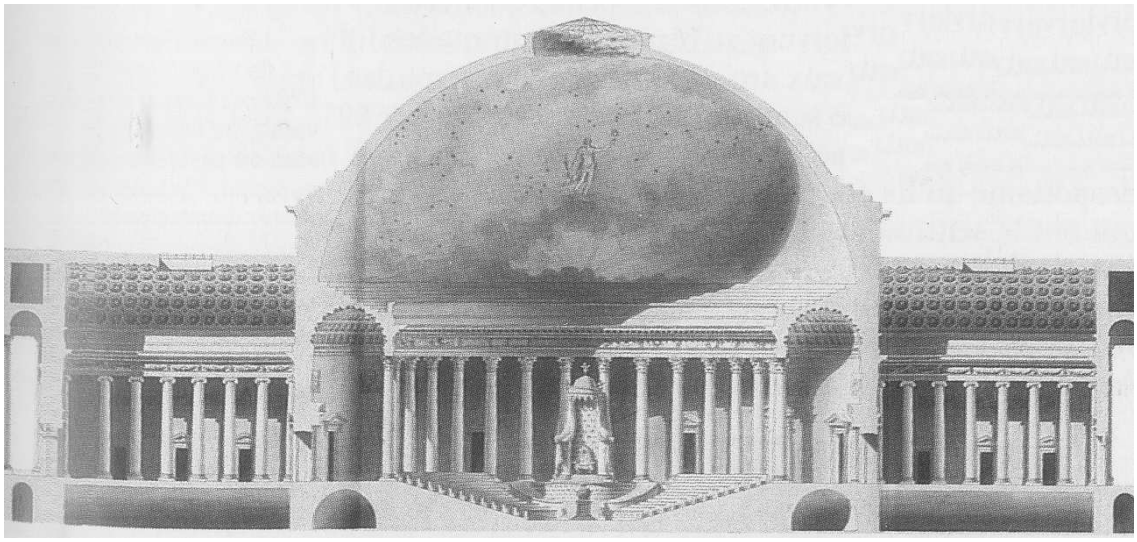


Fig.271 – projecto de Palácio Nacional de Combes

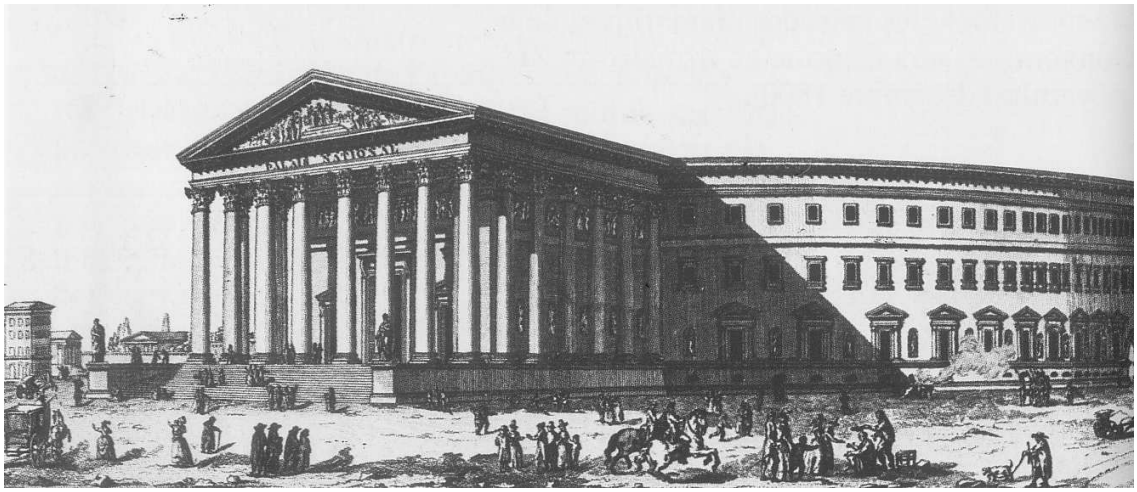


Fig.272 – projecto de Palácio Nacional de Legrand e Molinos

regulamentos. Mas o prémio de Agosto desse ano é para um edifício para reunir a Assembleia Nacional, de que não conhecemos entradas. O de Janeiro de 91 é para uma sede da *Garde Nationale*, e o de Abril ou Maio é o de um cenotáfio a Mirabeau, célebre deputado e jornalista revolucionário que morrera a 2 de Abril de doença, segundo umas teses, ou envenenado, segundo outras. O projecto vencedor de Claude-Mathieu de Lagardette coloca um pequeno pavilhão de planta quadrada, com um interior circular envolvido por uma colunata, no centro de um anfiteatro.

Jacques-Louis David, o grande pintor neo-clássico jacobino líder de um crescente movimento de reforma académica na *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, cria em seu torno a partir do verão de 90 uma Comuna das Artes que ganha rapidamente vários seguidores, inclusive entre arquitectos, com o objectivo de suprimir as academias e tomar o controlo da organização dos Salões de Arte organizados anualmente no *Louvre*. Em Fevereiro de 91 vários arquitectos da Academia apresentam à Assembleia Nacional uma proposta de reformar as duas academias numa única Academia Nacional, que não será aprovada. A 27 de Abril a Academia é substituída na sua tarefa de supervisão dos edifícios reais por um conselho de nove arquitectos, dos quais desconhecemos os nomes. A hostilidade contra o ensino académico e a sua associação ao *ancien régime* é crescente e irá radicalizar-se com a radicalização da situação política.

A 3 de Setembro de 1791, é finalizada e aprovada a nova Constituição, promulgada a 13 pelo Rei. Nesse dia, é decretada a anexação das posses papais em França, particularmente Avignon. A nova Assembleia Nacional Legislativa é eleita pelos cidadãos votantes e toma posse em 1 de Outubro, instalando-se na sala da Constituinte. A 15 de Dezembro é apresentada e aprovada a construção de um edifício para a Assembleia, desenhado por Legrand e Molinos, no local da igreja da *Madeleine*, que estava há 40 anos nas fundações. Eram já várias as propostas de construção de edifícios que servissem de sede ao novo órgão. O próprio Pâris propusera algures em 1790 um palácio nacional na zona do convento dos capuchinhos, perto da *Place Louis le Grand*, assim como Rousseau na dos agostinhos na margem esquerda do Sena face à *Île de la Cité*. De Wailly, que desenha por esta altura uma proposta de transformação de *Sainte-Geneviève* no *Panthéon*, imaginava a adaptação do *Louvre* na Sede da Assembleia. É deste período o projecto de *Palais National* de Boullée. Combes imita-o no seu projecto que coloca no centro de uma planta em cruz uma grande sala onde os deputados se sentam em círculo, deixando especial relevo ao trono, rodeados por uma galeria sob uma colunata coríntia que sustém um segundo andar que será, provavelmente, para a assistência. A grande cúpula é pintada com o céu estrelado tal como era visível no dia 14 de Julho de 89. Mas é o projecto de Legrand e Molinos que será apresentado à Assembleia. Este grande edifício de planta aparentemente circular, tem entrada por um templo grego retirado directamente do projecto da *Madeleine* de Boullée. A sala, de planta rectangular ou mais provavelmente semi-circular, é simbolicamente decorada pela pintura de um globo terrestre encimado pela figura da liberdade, assim compondo o arco da abóbada, e por baixo a pintura de David "O Juramento da Sala de Ténis" ladeado por dez tábuas de leis.

Nada disto será executado nos tempos conturbados que se avizinham. A pressão estrangeira intensifica-se e todos os opositores do poder girondino

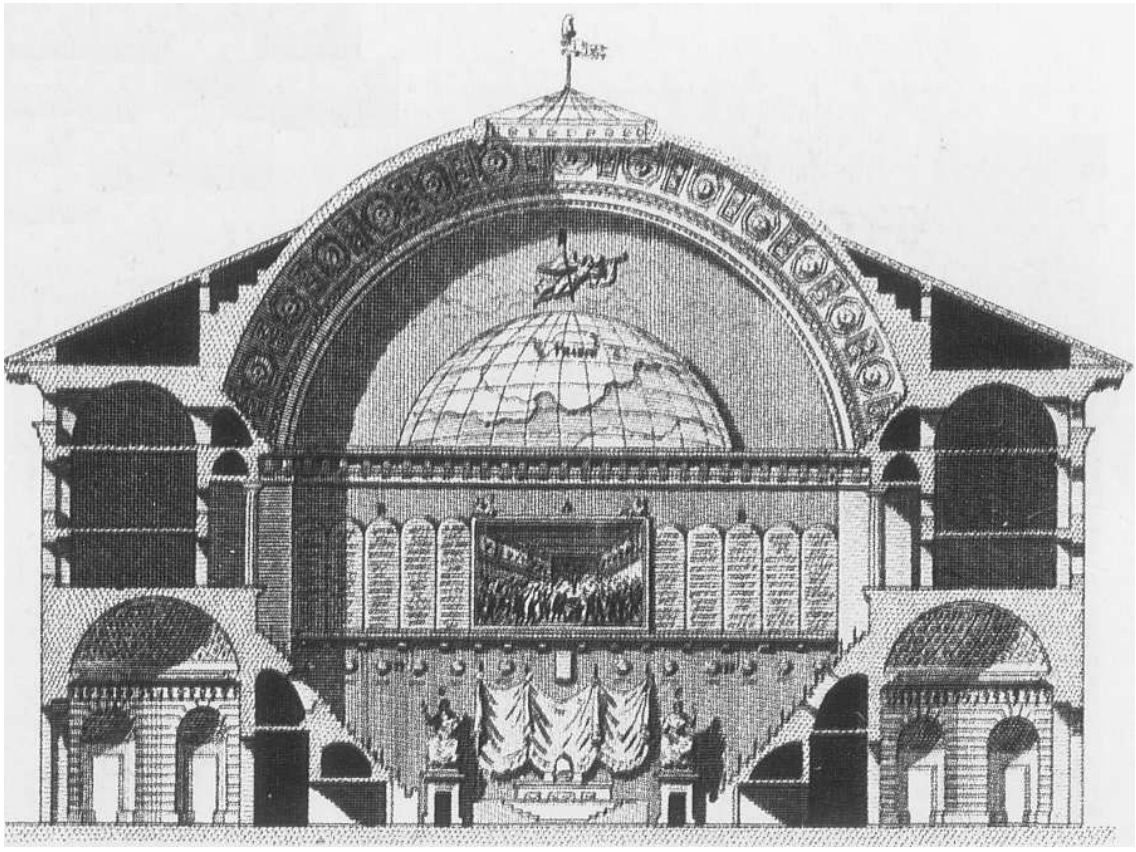


Fig.273 – projecto de Palácio Nacional de Legrand e Molinos

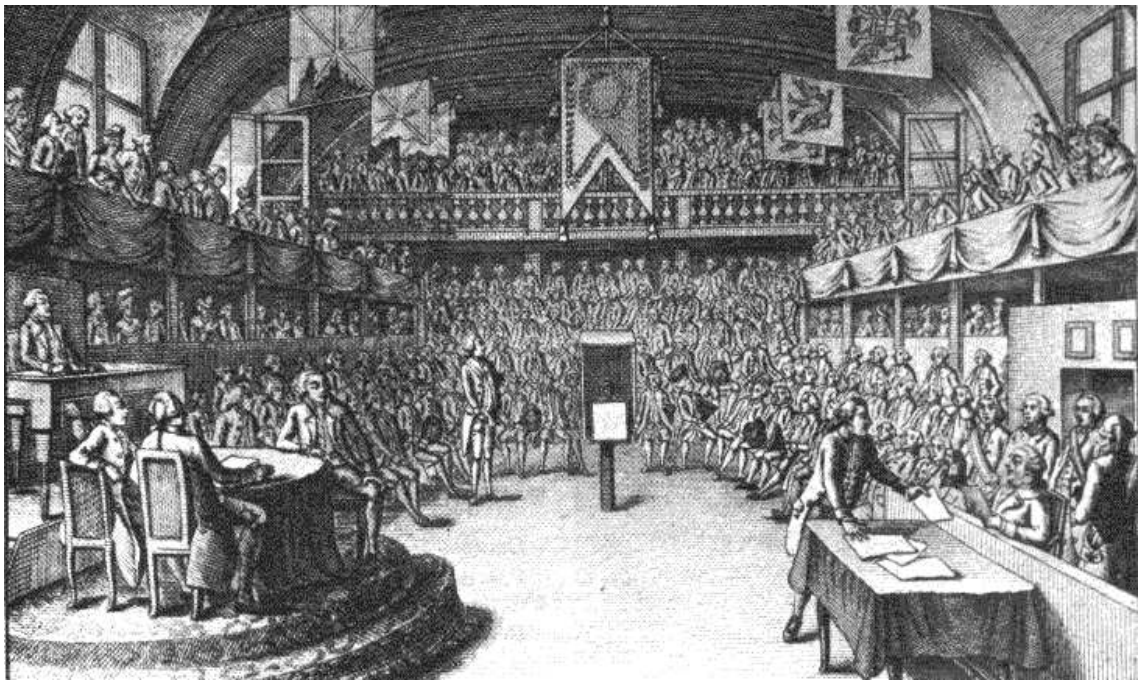


Fig.274 – Julgamento de Louis XVI pela Convenção na Sala Equestre

querem fragilizá-lo com derrotas militares, seja o Rei pretendendo o apoio estrangeiro à instauração de uma nova monarquia absoluta e ao retorno dos privilégios da aristocracia, sejam os jacobinos que pretendem tomar o poder e derrubar definitivamente a monarquia.

São estes quem vão efectivamente levar a sua avante. Em Abril de 92, a França entra em guerra com a Áustria, a quem se junta a Prússia em Julho, perfurando as fronteiras mal guarnecidas por um exército desorganizado cuja classe dirigente oriunda da nobreza tinha toda de forma geral fugido do país. A 11 de Julho a Assembleia Legislativa apela a todos os voluntários a salvar a pátria a se concentrar em Paris. Três dias depois, as festas da Federação iniciam e reúnem no Campo de Marte 20 000 pessoas. Assim o poder girondino reúne as forças da sua própria destruição. Menos de um mês depois, a 10 de Agosto, o partido jacobino despoleta o seu golpe, reunindo as forças descontentes e anti-realistas compostas essencialmente pela *Garde Nationale* e por muitos dos 20 000 representantes das regiões de França que ficaram das celebrações do 14 de Julho. É na Sala da Assembleia que o Louis XVI e a sua família se refugiam, sob protecção dos deputados girondinos. Entretanto os jacobinos, nas ruas, declaram a eleição de uma nova Convenção Nacional.

A 2 de Setembro iniciam as eleições, que são abertas a todos os franceses acima dos 21 anos, sendo eleita uma maioria girondina, mas com uma esquerda jacobina muito mais forte. No mesmo dia, o povo enraivecido com as derrotas militares e empolado pelo golpe anti-realista invade todas as prisões de Paris e massacra todos os prisioneiros, não só os nobres e colaboradores do *ancien régime* mas todos os prisioneiros sem excepção. A *Convention* toma posse a 21 e instala-se, não na Sala da Assembleia Constituinte no pavilhão equestre, mas no próprio palácio real das *Tuileries*, na sala das máquinas do teatro do palácio, sendo o Rei preso e a monarquia abolida, assinalando assim a força dos jacobinos. A 13 de Outubro, David é nomeado para o novo Comité de Instrução Pública, que supervisionará a propaganda revolucionária. A Academia confere ao prémio intercalar de Novembro de 92 o programa de um edifício para a Convenção.

Louis XVI é julgado a partir de 11 de Dezembro como cidadão Louis Capet, condenado a 15 de Janeiro de 93 com apenas 25 votos contra em 721, e gilhotinado a 21 na *Place Louis XV*, agora chamada *Place de la Révolution*. A pressão a que os moderados girondinos estão sujeitos é imensa, movida pelo controlo jacobino de boa parte das massas parisienses. A Inglaterra junta-se à guerra contra a República a 1 de Fevereiro, e em breve os Espanhóis e os estados Italianos do Piemonte. A estabilização da relação de forças militar que se conseguira estabelecer no ano anterior, é duramente derrubada por esta Primeira Coligação. Com o regresso das derrotas militares, volta também a pressão jacobina. A 24 de Fevereiro a Convenção decreta o recrutamento militar de 300 000 homens. A 3 de Março, movidas pela péssima situação económica e pelo recrutamento forçado, começam as sublevações populares que se espalharão um pouco por todo o território francês, e que serão apoiadas pelo movimento contra-revolucionário realista, que ganha força. A 19 de Março a Convenção condena à morte todos os que pegarem em armas ou participarem nas insurreições. O povo é de novo mobilizado contra os inimigos interiores. A convenção é pressionada a criar a 6 de Abril o Comité de Salvação Pública, composto por nove membros entre os quais se destaca Danton, girondino carismático e moderado.

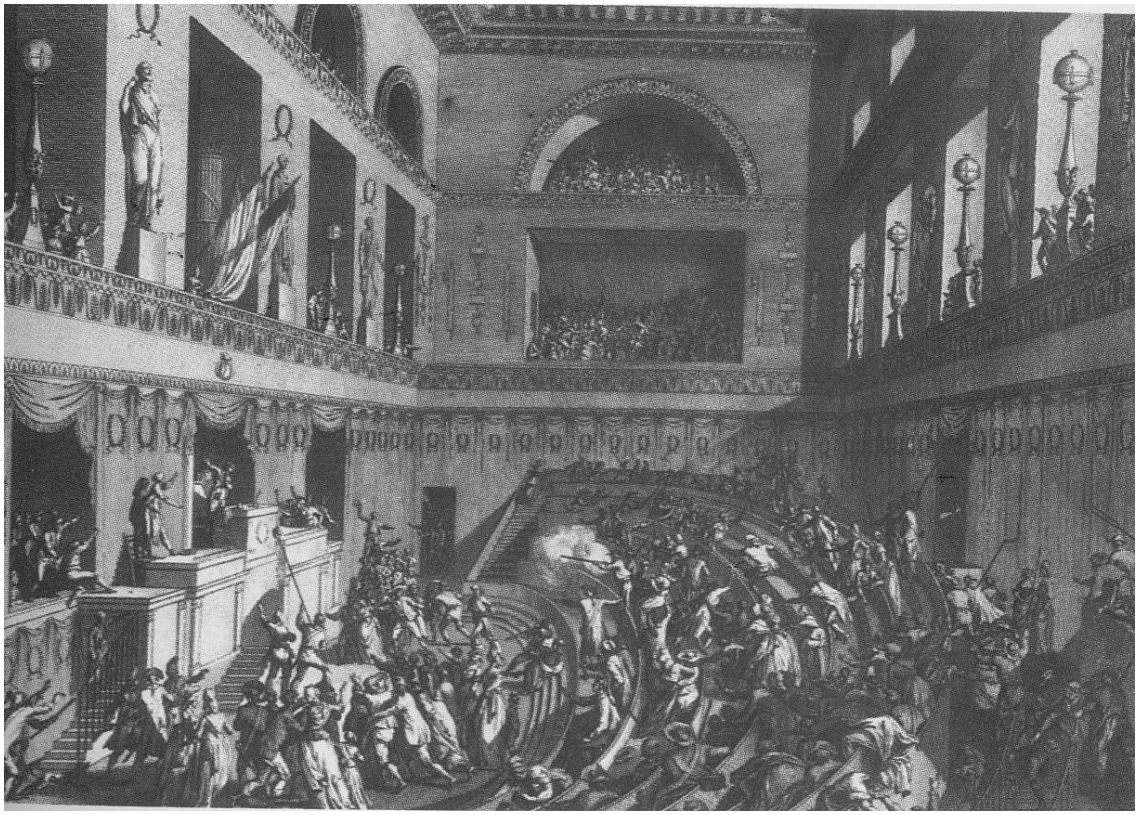
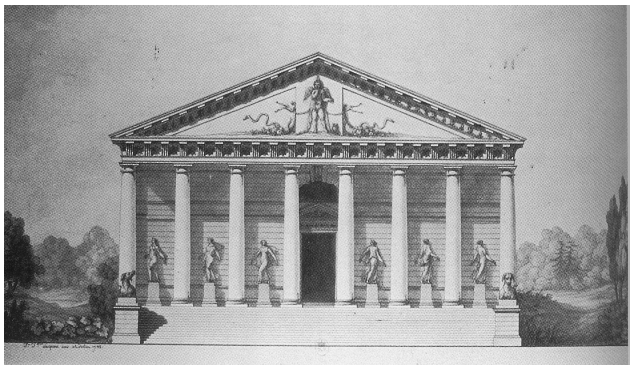
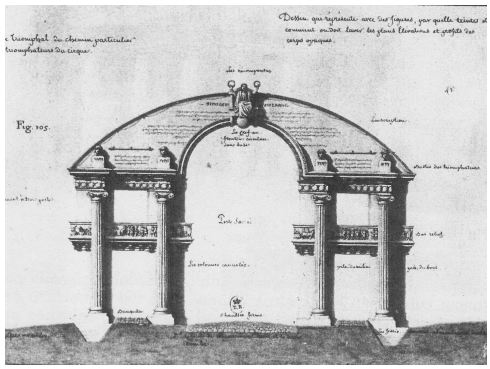
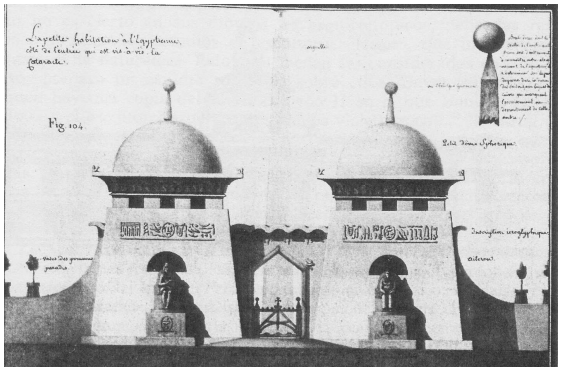


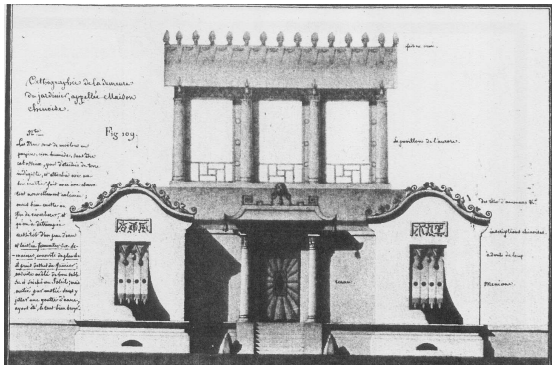
Fig.275 – Sala das Sessões nas Tulherias, em "Assassinato do deputado Ferraud na Convenção Nacional no 1º de Prairial do ano III" de Berthaux e Berthault





Figs.276 e 277 – Templo do Silêncio e arco de triunfo de Lequeu





Figs.278 e 279 – casa egípcia e casa chinesa de Lequeu

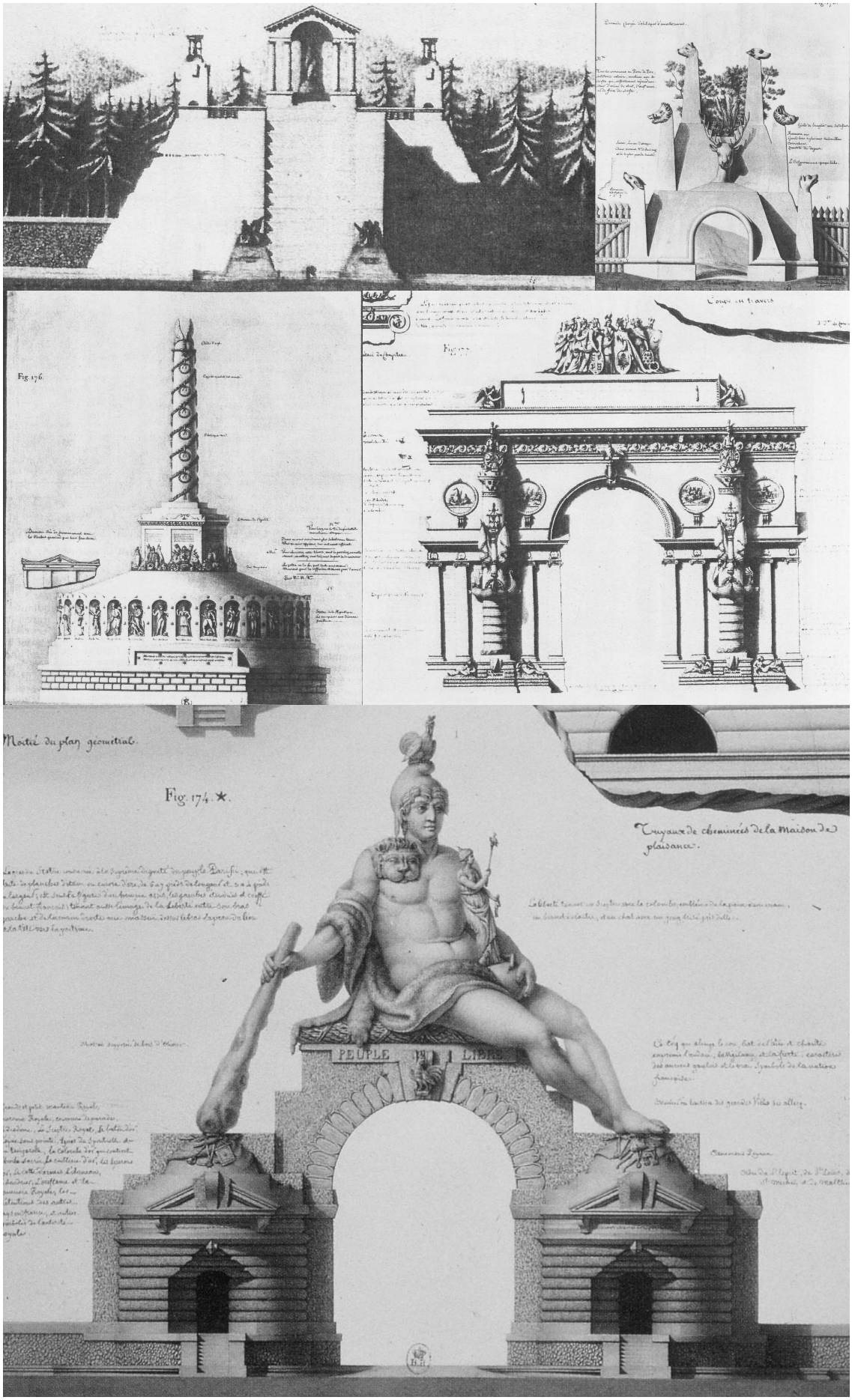
A nova sala da Convenção é inaugurada em Maio. Projecto de Gisors, outro fiel discípulo de Boullée, arranja um salão de entrada a que será chamada Sala da Liberdade, que, por um pórtico dórico, abre para a Sala das Sessões. Esta sala rectangular é organizada através de uma bancada semicircular de madeira em torno de uma tribuna com claro protagonismo. A assistência espreita pelos grandes vazios dos pisos superiores, um conjunto de uma abertura rectangular e um arco em cada topo, e cinco em cada lado maior. Nesta sala se instala definitivamente uma Convenção num momento em que a sua direcção está prestes a mudar.

O proletariado de Paris, francamente na miséria, incapaz de manter um nível de vida mínimo frente à enorme inflação dos preços e do desemprego, exigindo apoios públicos aos pobres e às famílias dos voluntários no exército, rapidamente deixará de tolerar o governo burguês que se recusa a regular os preços que praticam os comerciantes e que se vê impossibilitado pela guerra de dedicar fundos à solidariedade social. A 31 de Maio de 93, uma insurreição popular liderada por jacobinos e proto-socialistas apresenta à Convenção recém-instalada na sua nova sala uma petição que exige a fixação do preço do pão, o aumento dos impostos sobre os ricos, a solidariedade social pública, a criação de um exército revolucionário e o afastamento dos líderes girondinos. Dois dias depois, o comité da insurreição mobiliza 80 000 soldados da *Garde Nationale* que tomam o controlo de Paris e cercam as *Tuileries*. A Convenção tenta sair, mas é forçada a voltar à Sala das Sessões e, dirigida pelo partido jacobino, demite a direcção girondina. Vários deputados girondinos são presos, e muitos outros fogem de Paris e apelam à revolta contra o novo governo jacobino que se constituirá com a demissão de Danton e a nomeação de Robespierre para o Comité de Salvação Pública a 27 de Julho. Um mês antes, a 24 de Junho, tinha sido aprovada a nova Constituição do ano I da República, que mudara inclusivamente o calendário.

É no novo regime que David irá exercer a sua real aspiração. A 5 de Agosto de 93, propõe a dissolução das Academias, medida executada no dia 9. Assim terminam a *Académie Royale de Peinture et Sculpture* e a *Académie Royale d'Architecture*. É permitido continuar o ensino escolar enquanto não se organiza a alternativa institucional, e Leroy continua a reunir os alunos no *Louvre*, e nomeia pessoalmente um júri temporário para os concursos. David será nomeado a 14 de Setembro para o Comité de Segurança Pública e aí fará parte activa do período do Terror, sendo responsável pela execução da irmã do pintor Vernet, mulher de Chalgrin. Este período, que durará até Julho de 94, quando a Convenção, sob pressão popular, finalmente demitir Robespierre e o entregar à Comuna de Paris, será o período da arte propagandística populista por excelência.

Sucedem-se os projectos de engrandecimento da ideologia revolucionária, patrocinados por uma série de concursos organizados em 94 pela Convenção com prémio em dinheiro, a que acorrem mais de 200 arquitectos. O júri destes concursos fora nomeado por proposta de David a 15 de Novembro de 93, e incluía os arquitectos Leroy, Rondelet, Balzac, Lussault, Hubert, Haroux-Romain, Delannoy, Poidevin, Goust, Allais e Boullée como suplente. Destes, só Boullée, Leroy e Rondelet são nomes estabelecidos. Todos os outros são muito novos, sem obra, nem presença significativa nos concursos da Academia.

As formas simples e neo-clássicas da arquitectura vanguardista das últimas décadas enchem-se progressivamente de adornos simbólicos, e vão



Figs.280, 281, 282, 283 e 284 – templo do deus dos exércitos, entrada para um bosque de caça, monumento à memória dos homens ilustres, arco em honra dos bravos da Pátria, e Porte du Parisis de Lequeu

perdendo o seu carácter de obra total para se constituírem como aglomerações de formas que se sobrepõem. Os projectos aliam o geometrismo de Boullée a um arqueologismo ferozmente simbolista, manifesto nas composições de Jean-Jacques Lequeu, que é provavelmente o arquitecto mais expressivo da poética deste período. O seu Templo do Silêncio é um exemplar exercício neo-grego a que é aposto um significativo simbolismo escultural. Desenha eclecticamente tanto uma casa egípcia, como uma chinesa e uma turca. Um seu arco de triunfo é manifestamente anti-clássico, encostando quatro colunas jónicas às faces interrompidas a meio por um friso decorado sobre um entablamento, decorando o entablamento superior com bolas, e conjugando de forma original os dois arcos. Um seu desenho para um farol mostra uma coluna envolta por uma escadaria em espiral. Desenha um pórtico e um galinheiro persas, e uma leitaria gótica. Os seus monumentos patrióticos não são menos insólitos. O seu monumento dedicado à memória dos homens ilustres é composto por uma coluna encimada por duas asas, sobre uma base octogonal, sobre uma base cilíndrica sobre uma base de planta quadrada. Os homens ilustres são representados dentro de uma sucessão de nichos a toda a volta do cilindro. No seu arco em honra dos bravos da pátria, coloca duas colunas ornamentais de novo interrompendo o entablamento, mas desta vez são assumidamente separadas da composição do volume do arco. Sobre o entablamento, quatro relevos circulares decoram cada lado do arco, um de cada lado de cada uma das colunas. O seu monumento aos bravos cidadãos mortos pela pátria é uma pirâmide cortada no topo onde é aposto um esferóide de entrada com um frontão completamente insólito constituído por um único lintel sobre três cachorros. O seu templo do deus dos exércitos é uma pirâmide azteca. Faz mais uma série de desenhos de templos a várias entidades, onde funde a arquitectura grega, egípcia, persa, romana, etc., de forma absolutamente original. O seu edifício para uma Assembleia partilha do mesmo ecletismo. O uso de um pitoresco de gosto gótico em composições formais extraordinárias de volumes simples manifesta-se na sua entrada para um bosque de caça. O mesmo tipo de composição é visível no túmulo de Porsena, onde três pirâmides sustêm uma esfera sobre a qual é construído um altar, num conjunto de escala enganadora. O seu mais célebre exemplo de simbolismo é a sua *Porte du Parisis*, arco triunfal de composição piramidal onde uma gigantesca figura da República com uma moca representa a protecção do povo francês pelo governo do Comité de Salvação pública. Neste desenho, que Lequeu fez em pleno período do Terror sob suspeita de traição, situação criada pela confusão entre ele e um médico do mesmo nome, escreveu posteriormente "*dessin pour me sauver de la gillotine – tout pour la patrie*".

Os arquitectos e artistas são assim colocados na posição assumida de propagandistas. A ideologia da época, que sempre é vertida nas obras de Arte de forma mais ou menos subtil, agora passa a ser o tema fundamental do trabalho dos artistas. O próprio David, já não pinta simplesmente os quadros da revolução e as alegorias da liberdade, já não apenas desenha os ornamentos dos cenários das festas, mas desenha o próprio ritual festivo, o percurso das procissões, quem vai à frente e atrás, onde está o público, quem vê o quê, as solenidades da abertura, as apoteoses finais. É o apogeu da função ideológica da Arte. Neste contexto, a Arte e a Arquitectura não podem ficar iguais ao que eram. A transmissão gritante da mensagem revolucionária passa a ser a

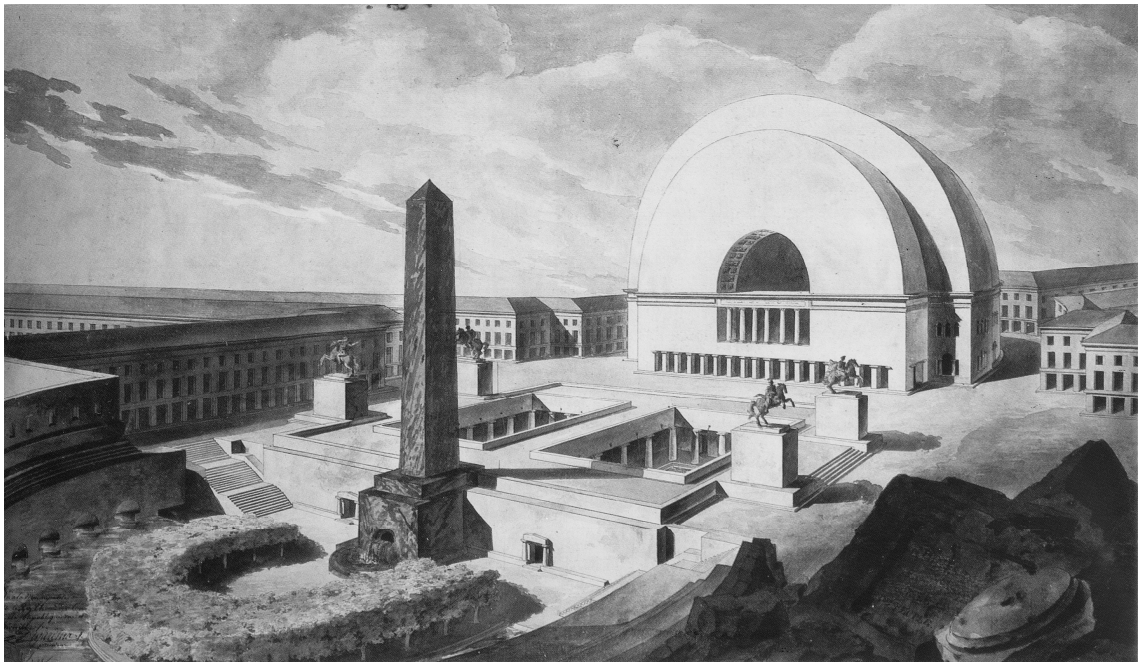
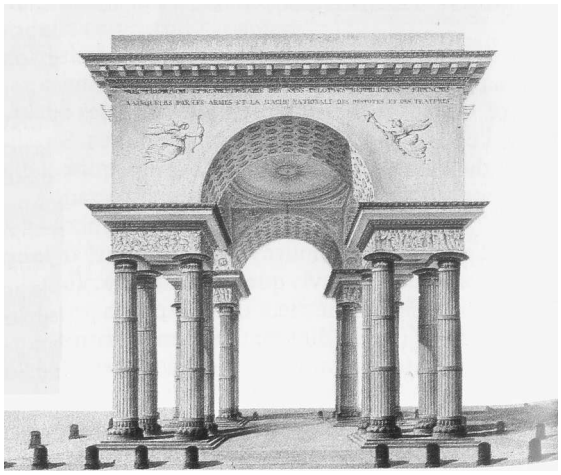
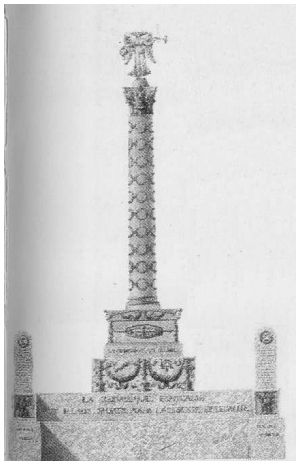
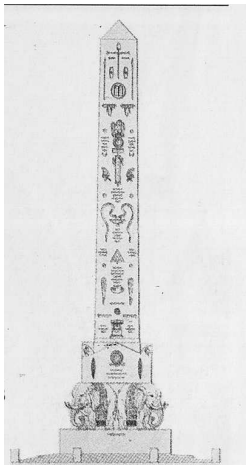


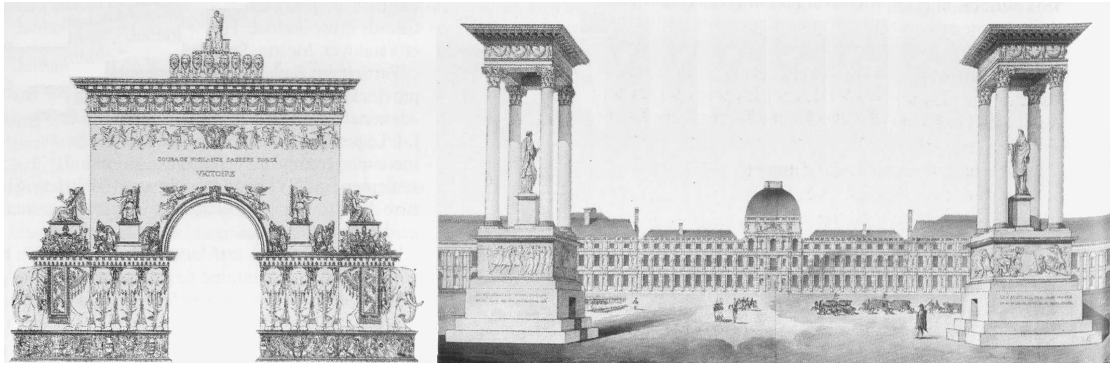
Fig.285 – teatro e banhos para o centro de Lille de Verly







Figs.286, 287 e 288 – arco de triunfo de Brongniart, coluna para o Panteão de Chevalier e obelisco para a Praça das Vitórias de Sobre



Figs.289 e 290 – arco de triunfo de Moitte e Place du Carrousel de Delannoy

principal componente do programa, e manifesta-se sempre pelo ornamento e pelo uso dos símbolos convencionais facilmente percebíveis pelo povo.

Assim nasce uma estética do arqueológico disforme e do ornamental simbólico. Isto verifica-se no desenho de Verly para a reconstrução do centro de Lille após os bombardeamentos austríacos, onde um grande *Théatre Municipal* de faces lisas e proporções gigantescas, com um piso térreo numa ordem primitivista, é colocado frente a uma praça de dois pátios de tipo minóico onde se situam os banhos públicos, que abrem para uma grande fonte ajardinada em forma de ferradura, em volta de um gigantesco obelisco. O próprio Brongniart, clássico depurado, desenha um estranho arco de triunfo de planta quadrada, composto por uma volumetria bem boulleeniana apoiada em quatro conjuntos de quatro colunas decoradas como feixes de lanças atadas, apontadas para cima, sobre bases esculpidas às bolinhas. Chevalier desenha uma rebuscada coluna para o Panteão, sobre um obelisco suportado às costas de quatro elefantes, Moitte um arco de triunfo ricamente esculpido, assente sobre dois volumes cada um composto por três conjuntos decorativos. Cada um deles se projecta para a frente, para trás e para o exterior da respectiva base do arco, sobre um prisma quadrado baixo cujas três faces visíveis são em baixo relevo. Sobre esse prisma, três elefantes apoiam um entablamento que serve de base a uma estátua de um anjo, arauto da Liberdade. Bonnet coloca um templo da Igualdade sobre um monte artificial. O templo é composto por uma secção troncocónica, onde são encostadas duas entradas dóricas, encimada por uma colunata que suporta um telhado baixo. Lequeu desenha um templo esférico à moda de Boullée envolvido por um peristilo dórico. Durand e Thibault, vencedores de um prémio, desenham um notável templo grego onde as colunas são substituídas por lisos pilares onde são inscritos os princípios da República, personificados em seis faces em relevo.

Em 93 vários projectos monumentais se preparam, sob a direcção política de David. Uma coluna para o Panteão, cuja remodelação estava nos seus momentos finais. Um Templo da Igualdade nos jardins Beaujon que na altura preenchiam o quarteirão a Nordeste da *Étoile*. Um monumento na *Place de la Victoire*, o actual *Carrousel* do *Louvre*, onde De Wailly desenha um *stoa* circular centrado pela típica coluna à liberdade, remodelando também o Pavilhão do Relógio. No *Louvre* situar-se-ia um novo museu dedicado às artes, para o qual De Wailly desenha a entrada no seu gosto neo-clássico depurado. Delannoy prepara um desenho onde coloca dois plintos para estátuas retirados dos desenhos de reconstituição da cidade romana de Palmira por Cassas, e desenha dois pedestais para a colocação de duas estátuas equestres à entrada dos Campos Elísios. A *Madeleine* seria um templo da Revolução. A predilecção pela estética vanguardista de base neo-clássica de associações volumétricas e proporções heterodoxas confirma-se quando as *barrières* de Ledoux são declaradas monumentos públicos e convertidas, com a adição de inscrições em bronze, em memoriais da República.

Também em 93 é nomeada uma comissão de artistas que trabalhará até 97 na elaboração de um plano para a cidade de Paris. Nesta comissão estão presentes os arquitectos De Wailly, Allais, Callet, Petit-Radel e Lenoir. Não sabemos quem é Callet, Petit-Radel e Lenoir são da geração anterior à de De Wailly, Allais da seguinte. Usando como base o levantamento extremamente rigoroso de Verniquet, farão um conjunto muito substancial de propostas de transformação urbana, essencialmente nos *faubourgs* da margem Sul, mas

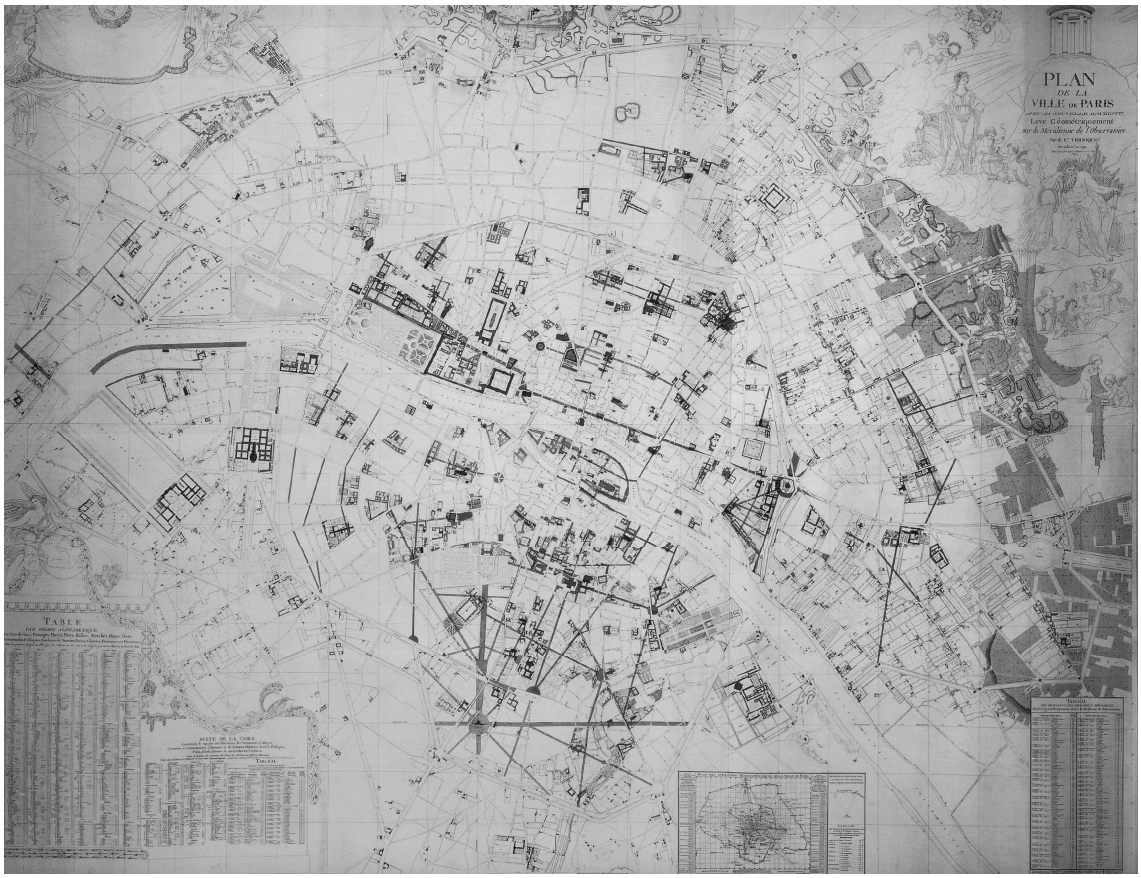


Fig.291 – Plano da Comissão de Artistas

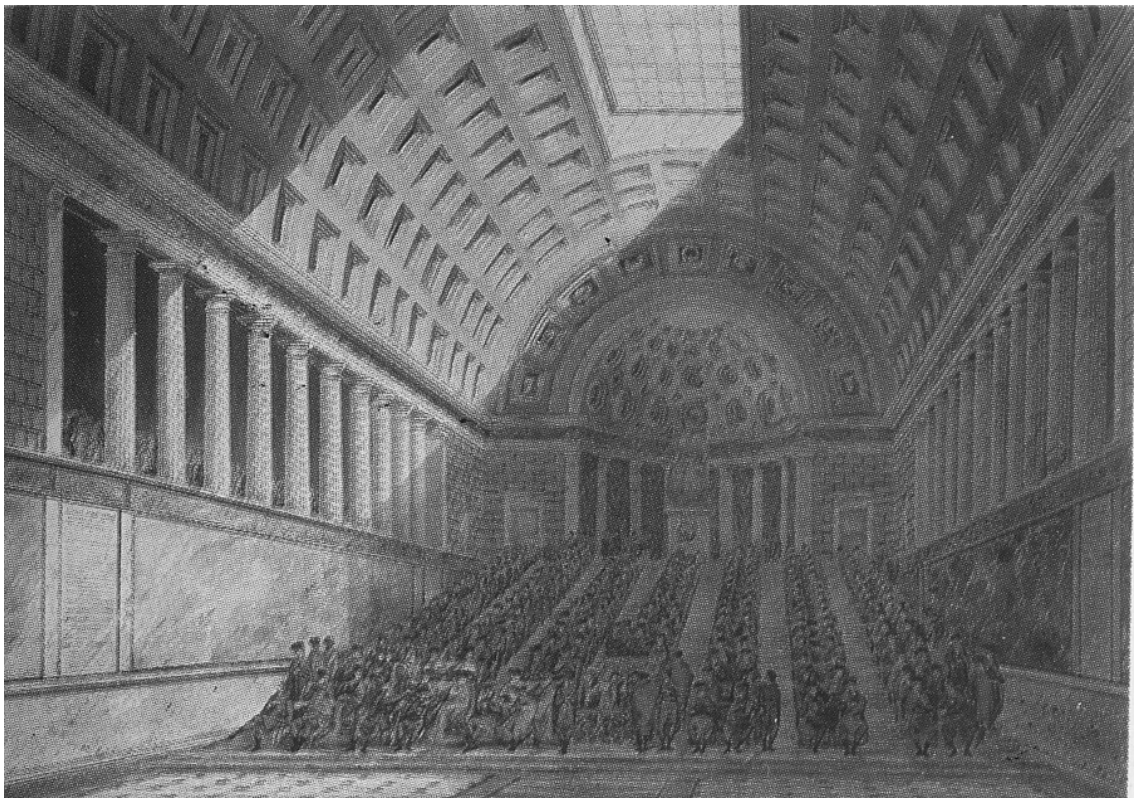


Fig.292 – Sala do Conselho dos Quinhentos de Leconte

também prevendo pela primeira vez a abertura da *Rue du Rivoli* a Norte do conjunto Louvre-Tulherias, e um grande eixo ligando o centro da colunata oriental do *Louvre* a uma nova praça da Bastilha, que por sua vez continua para o *Thrône* e pelo eixo de Vincennes. A realização deste eixo empurrá-lo-á ligeiramente para Norte, na continuidade da *Rue du Rivoli*.

Este plano será parcialmente posto em prática já não pela Convenção, mas pelo Directório. No início de 94, a França começava a tomar a ofensiva contra os invasores estrangeiros e seus aliados realistas. O esforço de mobilização e a debilidade económica e social dá uma crescente força à facção proto-comunista dos *enragés*, liderados pelo pregador vermelho, Jacques Roux, e aos mais moderados hebertistas, liderados por Jaques-René Hébert, que confere às massas proletárias uma progressiva consciência de classe anti-burguesa. Contra os inimigos realistas e as sublevações proletárias, o governo jacobino organiza uma violenta repressão e dezenas de execuções são levadas a cabo. Roux é preso em Setembro de 93 e suicida-se em Janeiro de 94. Em Março são presos e gilhotinados os líderes dos hebertistas, incluindo Hébert. Também a ala direita da Convenção é eliminada e o próprio Danton é gilhotinado a 5 de Abril. Em Junho de 94 cerca de 1400 pessoas são guilhotinadas por toda a França. A própria Convenção não mais pode apoiar o governo de Robespierre que deixou por terra a popularidade do poder revolucionário. Em 27 de Julho, Robespierre é demitido pela Convenção e gilhotinado no dia seguinte. Consciente que não poderá manter-se no poder, a Convenção começa os preparativos para uma nova Constituição, que irá ser promulgada a 17 de Agosto de 95 e posta em prática, após referendo, a 26 de Setembro. As forças realistas lançam uma insurreição golpista a 5 de Outubro, que é derrotada nas ruas de paris a fogo de metralha de canhão sob comando do jovem capitão de artilharia corso Napoleão Bonaparte, recém-nomeado general. A 26 de Outubro, é eleita a nova estrutura de governo. O poder executivo é constituído por um Directório de cinco pessoas. O parlamento é dividido em duas câmaras eleitas, o Conselho dos Quinhentos e o Conselho dos Anciãos, que têm nas primeiras eleições uma representação realista significativa. A instabilidade política, cujo fim fora o grande objectivo da Constituição do ano III, será permanente.

Os dois Conselhos instalam-se no *Palais Bourbon*, na margem esquerda do Sena oposta à *Place de la Révolution*. Gisors e Leconte transformam o antigo palácio da Duquesa de Bourbon-Condé num *palais national* à moda das propostas de 91. Imaginam uma fachada de colunatas semicirculares virada para a Concórdia, que nunca será executada, e desenham o novo hemiciclo que hoje abriga a Assembleia Nacional da República Francesa. Sabemos que Leconte imaginou primeiramente uma sala rectangular abobadada para o Conselho dos Quinhentos, onde os deputados se sentavam numa única bancada provavelmente orientada para a tribuna. A sala terminava numa concha sobre colunas ao centro do arco do topo, por onde provavelmente se faria a entrada. A abóbada era rasgada por uma grande lanterna zenital rectangular, a apoiava sobre duas colunatas elevadas à cota da entrada por trás das quais se sentaria a assistência. A familiaridade com a sala da Biblioteca Real de Boullée é evidente.

Mas é o modelo em hemiciclo o que vigora. É a mesma ideia de organização e disposição dos espaços que se desenha na sala do Conselho, mas agora torcida em torno da planta semicircular. A abóbada torna-se uma



Fig.293 – Sala do Conselho dos Quinhentos, actual Assembleia Nacional, de Leconte e Gisors

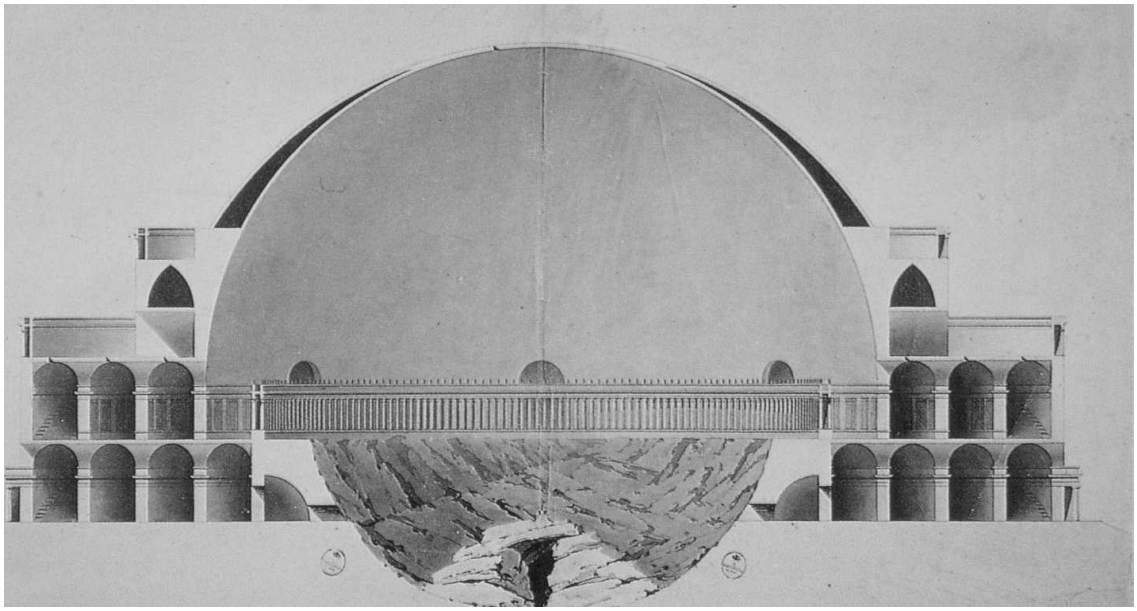


Fig.294 – Templo da Natureza e da Razão de Boullée

semi-cúpula. A lanterna coroa a cúpula acima do quarto módulo de caixotões, e o primeiro módulo é ocupado com nove baixos-relevos. E as duas colunatas fundem-se numa só que abraça todo o hemiciclo, por trás da qual a assistência se senta em dois níveis.

O programa monumental do Comité de Salvação Pública é continuado pelo governo do Directório. A Praça da Revolução é arranjada e renomeada *Place de la Concorde*. No seu lado ocidental, ao centro, os cavalos de Louis XV situados no *Château de Marly* são colocados sobre os pedestais de Delannoy. Mas são as transformações urbanas que serão a marca deste período, e constituirão o paraíso da promoção imobiliária. Durante o Directório, começa-se a desenhar e abrir a *Rue du Rivoli*, cujas fachadas Percier desenha sobre contínuas galerias de arcadas, que irão, quando concuídas, completar finalmente o *Grand Dessein* de Louis XIV para o conjunto *Louvre-Tuileries*. A Norte do *Palais Royal*, Poyet desenha a *Rue des Colonnes* no mesmo modelo, onde as arcadas apoiam em atarracadas colunatas toscanas. Vários dos eixos planeados pela Comissão de Artistas na margem esquerda começam a ser desenhados neste período e serão abertos entre o governo do Directório e o Consulado que se lhe seguirá. A avenida do Observatório, que continua para Sul o eixo monumental do *Palais du Luxembourg*. A *Rue d'Assas* que ligará o cruzamento entre a Avenida do Observatório com os *boulevards* periféricos de Louis XIV ao actual quarteirão da cruz vermelha no coração do *faubourg Saint-Germain*. A *Rue d'Ulm* que ligará a face Sul do Panteão ao conjunto de *Val-de-Grâce*. E o *Quai d'Orsay* que continuará a marginal esquerda do Sena desde os *Invalides* ao *Champs-de-Mars*. É assim que se começa, sob o Directório, a esboçar a Paris moderna.

Romantismo, Razão, e Progresso

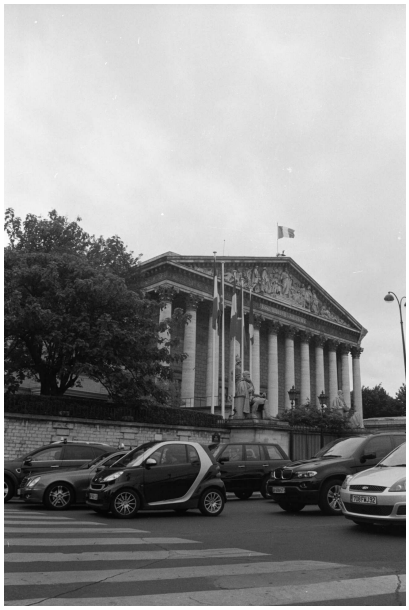
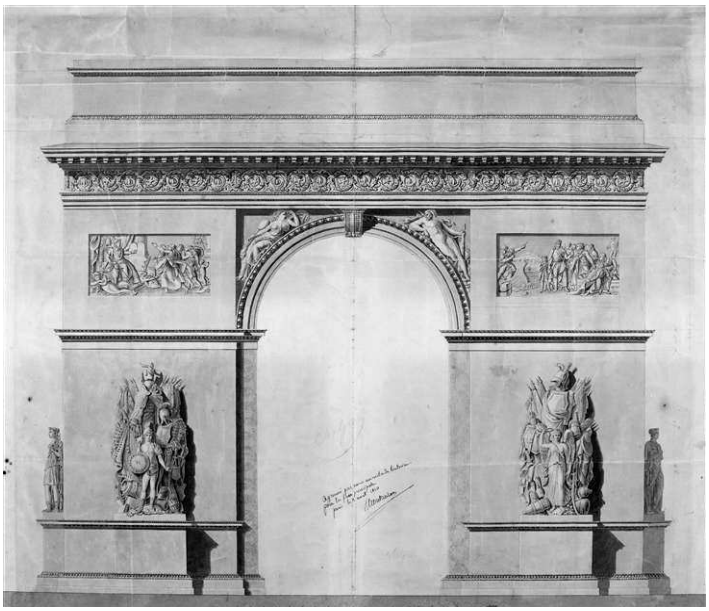
A Consolidação do Mundo Burguês e a Herança de Boullée

A 4 de Fevereiro de 1799, Boullée morre. O seu último projecto é provavelmente o de um Templo da Natureza e da Razão, que datará de cerca de 93. O espaço esférico do Cenotáfio de Newton, em vez de dirigir a humanidade ao firmamento, aqui a coloca entre o céu e a terra. A colunata circular no centro do seu Museu, agora desenha o espaço dos homens. Acima, a cúpula celestial. Abaixo, a cúpula invertida, o leito rochoso do berço.

As ideias que vão nas profundezas das mentes dos homens não se exprimem que através da poesia. Boullée não inscreve nas suas paredes as palavras da Liberdade. Ele imbui de Liberdade as superfícies dos seus templos do conhecimento. Não projecta as habitações dos membros da nova sociedade com atenção ao custo e à eficácia. Ele desenha as grandes formas com a mesma economia com que o Universo foi criado. Em momento algum vemos Boullée embrenhado nas dificuldades materiais da vida dos homens ou nas suas ideológicas reivindicações. Mas em momento algum o vemos cessar de anunciar a vitória última das forças do progresso. Não com colunas ou minaretes ou arcos de triunfo à glória deste ou daquele homem ou desta e daquela revolução. Mas com monumentos à capacidade única dos homens de se superarem a si próprios, de conhecer o universo, de dominar as suas forças, de ascender ao trono do Olimpo. As complexidades e contradições da luta de




Figs.295 e 296 – Igreja da Madeleine de Vignon e Palácio da Bolsa de Brongniart

Figs.297 e 298 – Palais Bourbon de Poyet e Arco do Triunfo da Étoile de Chalgrin



Fig.299 – Arco do Triunfo do Carrousel de Percier e Fontaine

classes, estão muito bem, mas são um meio para um fim. A Liberdade, é o destino último dos homens.

Boullée não o proclama com versos ou com estátuas. Os seus descendentes não emularão uma política para a construção. A sua herança, é vertida através de uma doutrina estética e poética. A ideologia de Boullée manifesta-se exclusivamente pela Arte. Boullée é um clássico. Boullée não prega. Boullée demonstra.

Dez meses depois da morte de Boullée, Napoleão Bonaparte faz o seu dezoito de Brumário. Com ele voltarão os monumentos à glória militar, que o Directório evitara por temer a popularidade dos generais. De novo as colunas. Uma por Departamento, ordena. E os obeliscos e os minaretes e os nomes dos mortos no campo de batalha.

Até 1807, os herdeiros de Boullée ainda enchem as aspirações da burguesia com as riquezas de Roma e as ambições do general com as conquistas de Alexandre. Para a primeira, a fachada da Assembleia de Poyet, a *Madeleine* de Vignon, e o Palácio da Bolsa de Brongniart. Para o segundo, o Arco de todos os triunfos, de Chalgrin, ao centro da *Étoile*.

Quando, em 1808, David finaliza o seu quadro da coroação imperial de 1804, já não é a grande forma clássica que povoa os imaginários das classes dominantes, mas sim os ornamentos do dinheiro. Quando Percier e Fontaine desenham em 1807 para o *Carrousel* um arco triunfal, já mais não valem as volumetrias simples, as superfícies lisas e as profundidades perspécticas do arco de Chalgrin. Agora exige-se um cenário, de novo a parede levantada, a sobreposição de motivos, a contradição das formas. As colunas soltas de Lequeu, o entablamento interrompido, os relevos na pedra branca, os capitéis pretos, as estátuas douradas. Cada parte em conflito com as outras na busca do protagonismo, cada plinto, cada fuste, cada pedra de fecho gritando "olhai, e prostrai-vos, que um novo poder mora nesta praça".

O poder centralizado e o dinheiro concentrado andarão a partir de agora de mãos dadas. O regresso do Rei a cavalo nas montadas dos cossacos já não mais incomoda a burguesia. Contra a monarquia, é o proletariado que de hoje em diante se alevanta. Por duas vezes o clamor da Liberdade encherá as ruas de Paris, em 27 de Julho de 1830 e em 22 de Fevereiro de 1848. Das duas vezes, o poder burguês reorganiza-se. A 9 de Agosto de 1830, a nova casa de Orléans assume a face duma monarquia popular. A 2 de Dezembro de 51, um novo Bonaparte toma o controlo dos exércitos e impõe uma ordem militar.

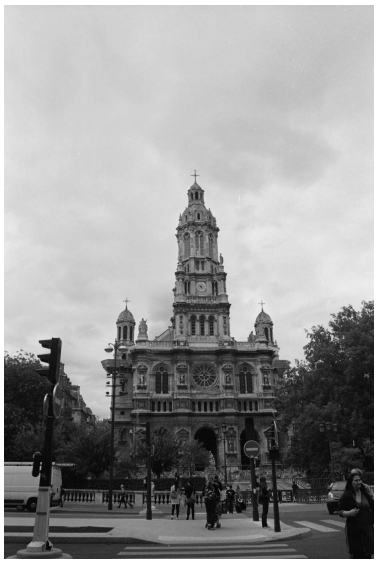
O desenvolvimento da indústria cresce par a par com a construção urbana. O mundo burguês já não quer os grandes espaços ou os infinitos enfiamentos de Le Notre. O terreno vale dinheiro. O berço da monarquia absoluta é derrubado com a ocupação dos terraços de *Saint-Germain-en-Laye* e a demolição do *Chateau Neuf* onde Louis XIV passara a sua infância. No seu lugar, a especulação imobiliária, os palacetes cor-de-rosa da burguesia endinheirada que conquistara à monarquia o direito de olhar, sobranceiramente, as fronteiras ocidentais da cidade de Paris.

Os monumentos deste mundo, são os monumentos da repressão e do dinheiro. Em 1857, a ampliação do Palácio da Justiça na *Île de la Cité*. Em 1861, a *Ópera Garnier*. As obras da devoção, passarão a ser feitas como apenas os medievos a sabiam fazer. A prová-lo, as Igrejas de Ballu. Mas são também os monumentos do progresso. A indústria multiplica-se. Caminhos-de-





Figs.300 e 301 – fachada ocidental do Palácio da Justiça de Daumet e Duc, e Palácio da Ópera de Garnier





Figs.302 e 303 – Sainte-Trinité de Ballu e Gare du Nord de Hittorff



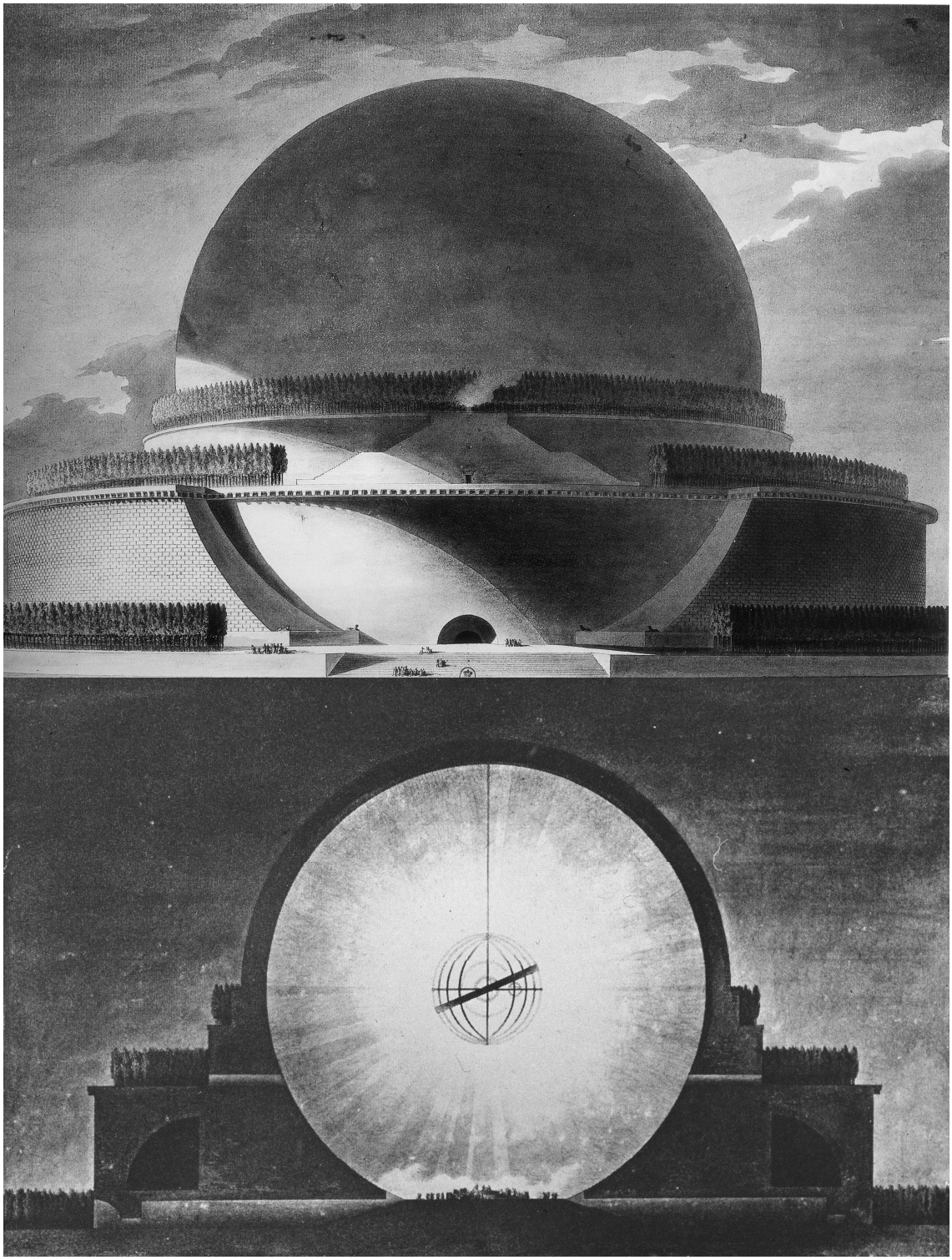
Fig.304 – Rue du Rivoli

ferro percorrem toda a França. Em 1861, com o *Palais Garnier*, faz-se também a gigantesca *Gare du Nord*. A Escola racionalista de Durand tem seguimento na *Polytécnique* e na *École Nationale des Beaux Arts*. Desta nova Academia, sairá Violet-le-Duc. De Violet-le-Duc, sairá Corbusier.

É contudo a cidade o grande monumento do mundo burguês. Desde Napoleão I a Napoleão III, se desenham os Planos de Alinhamentos, não apenas em Paris mas em todas as cidades de França. Assim se começa a programar o alargamento das ruas, a eliminação dos quelhos, e a vasta campanha de demolições necessária. Em 1853, um plano de rasgamento de novas avenidas no centro de Paris, proposto por uma comissão nomeada pelo próprio Imperador. Em 1853, ano em que Haussmann é nomeado Prefeito de Paris, Jacoubet sintetiza o estado da reestruturação da cidade que se inicia. As expropriações e demolições que decorrerão a partir desta altura durante vinte anos, e os novos eixos que serão rasgados, terão algumas coincidências com os previstos em 53, mas serão, de forma geral, desenhados *ad-hoc*. As balas não viram à esquerda. Mas será ingénuo pensar que as motivações do poderoso estado central da burguesia urbana são exclusivamente repressivas. A nova estrutura da cidade, se bem que pouco estruturada, desenha o espaço urbano do século vindouro.

Venturi tinha razão quando assinalava a beleza das contradições. É nestas grandes avenidas que o povo de Paris, atrás das suas barricadas, melhor resistirá aos soldados de Thiers no final de Maio de 1871. As barricadas das ruas estreitas, aparentemente mais defensáveis, são atacadas e tomadas pelo próprio interior dos edifícios, onde os soldados derrubam as paredes perfurando os quarteirões. Fora o proletariado da Comuna de Paris que fechara definitivamente os três séculos do absolutismo, Bourbon ou Bonapartista, em que Nobreza e Burguesia lutavam pelo controlo do futuro. Quando põem a fogo as Tulherias, as massas de Paris assinalam o fim de uma época e o início de uma nova. A partir desse momento, não mais haverá sangue azul. A História do próximo século e meio, será a História do mundo burguês, e a História do proletariado.

Boullée não concebia, e provavelmente não se interessava, pelas dinâmicas socio-políticas deste mundo que haveria de vir. Mas este mundo não deixará de ter consciência de Boullée. O germe do progresso e do engrandecimento da sociedade dos homens estará sempre no fundo das ideologias transformadoras. A arquitectura revolucionária do século XX herdará os seus valores, a sua estética do conhecimento, a sua poética da libertação.



Figs.305 e 306 – Cenotáfio de Newton de Boullée

Créditos das imagens

Fotografias do autor

Figs. 9, 14, 18, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 79, 86, 90, 91, 94, 95, 136, 137, 138, 139, 144, 160, 198, 199, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 304

sites

Figs.1, 4, 7, 10, 13, 19, 20, 25, 32, 38, 46, 49, 53, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 82, 87, 88, 89, 92, 93, 125, 129, 165, 257, 258, 260, 265, 266, 270, 298, 303 – www.wikipedia.org

Fig.2 – www.all-art.org

Fig.3 – www.friendsofart.net

Fig.21 – learn.colombia.edu

Fig.33 – www.luxist.com

Fig.47 – hanser.ceat.okstate.edu

Fig.51 – www.ebay.com

Fig.57 – chateaumarly.wifeo.com

Fig.72 – aasid.parsons.edu

Fig.121 – www.panoramio.com

Fig.122 – www.ensba.fr

Fig.126 – www.flickr.com

Fig.127 – www.culture.fr

Fig.128 – www.artvalue.com

Fig.141 – www.wayfaring.info

Fig.175 – picasaweb.google.com

Fig.202 – www.antiquemapsandprints.com

Fig.274 – les.guillotines.free.fr

Fig.293 – www.ambafrance-cn.org

Publicações

Figs.5, 6, 8, 11, 12, 23 – Jacques Androuet du Cerceau, "Les Dessins des plus excellents Bâtiments de France", Picard, Le Passage, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2010

Figs.15, 16, 17, 39, 62, 64, 194, 291 - Pierre Pinon e Bertrand le Boudec, "Les Plans de Paris – histoire d'une capitale", Atelier Parisien d'Urbanisme, Bibliothèque Nationale de France, Éditions Le Passage, Paris Bibliothèques, Paris, 2004

Fig.50 – Claude Perrault, "Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients", tradução para Inglês de Indra Kagis McEwen, Getty Center Publications, Universidade de Chicago, EUA, 1993

Figs.73, 85, 119, 120, 134, 135, 239, 269, 285 – Daniel Rabreau, "Les dessins d'Architecture au XVIIIe siècle", Bibliothèque de l'Image, Paris, 2001

Figs.74, 75, 76, 80, 81, 83, 84, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 123, 124, 130, 131, 132, 133, 140, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 203, 204, 205, 206, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243 – "Les Prix de Rome – concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII siècle", Berger-Levrault e École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1984

Figs.142, 143, 145, 146, 147, 148, 167, 168, 169, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 294, 305, 306 – Jean Marie Pérouse de Montclos, "Étienne-Louis Boullée", Flammarion Ed., Paris, 1994

Figs. 149, 150, 153, 154, 155, 156, 197, 200, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283 – Emil Kaufmann, "Tres Arquitectos Revolucionários – Boullée, Ledoux y Lequeu", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980

Figs.151, 152, 170, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 196 – Anthony Vidler, "Claude Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the era of French Revolution", Birkhäuser Ed., Basileia, 2006

Figs.157, 158, 181, 183, 184, 186, 192, 201 – Emil Kaufmann, "De Ledoux à Le Corbusier – origine et developpement de l'architecture autonome", Éditions de La Villette, França, 2002

Figs.171, 172, 173, 174, 276 – Anthony Vidler, "L'Espace des Lumières – architecture et philosophie de Ledoux à Fourier", Picard, Paris, 1995

Figs.256, 259, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 271, 272, 273, 275, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292 – Annie Jacques e Jean-Pierre Mouîleseaux, "Les Architectes de la Liberté", Gallimard, France, 2005

Bibliografia

Esta investigação foi feita com recurso a uma diversidade de documentação de origens diversas e de diferentes naturezas. A bibliografia está organizada de acordo com a natureza da informação, e não está de todo aqui compilada toda a literatura envolvida neste projecto, mas apenas a mais directamente ligada a ele e a mais relevante.

Foi usada como fundamental orientadora da investigação a excelente monografia de Pérouse de Montclos, integrada numa visão abrangente fornecida por uma vasta colecção de tratados e volumes de teoria de autores entre Vitrúvio e Viollet-le-Duc, e por uma grande quantidade de desenhos e projectos publicados em várias edições especializadas.

É de notar a ausência de uma grande quantidade de monografias existentes sobre uma parte substancial dos arquitectos abordados. Se bem que muitas tenham sido folheadas, nenhuma delas foi usada de forma consistente, por limitações que fundamentalmente foram de orçamento.

Por fim, é referência fulcral o trabalho prévio do mesmo autor, "Prolegómenos a toda a Teoria da Arquitectura Futura", prova final de Licenciatura da qual foram aproveitadas uma série de traduções e, inclusivamente, um ou dois excertos.

Filosofia e Estética

Immanuel Kant, “Prolegomena to any future Metaphysics”, tradução para Inglês de James W. Ellington, Hackett Publishing Company, Cambridge, 2001

Aristóteles, “Poética”, tradução para português de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Universidade Nova de Lisboa, 1986

Adriana Natrielli, “A crítica de Platão ao discurso poético no livro X da República”, São Paulo, 2004, em www.fflch.usp.br

Luciana Gabriela E. C. Soares, “Plotino, acerca da beleza inteligível, em “Kriterion, revista de filosofia”, vol.44 nr.107, Belo Horizonte, Junho 2003”, em www.scielo.br

Georg Lukács, “Introdução a uma Estética Marxista”, tradução para português de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Ed. Civilização Brasileira, Brasil, 1970

Galvano Della Volpe, “Esboço de uma História do Gosto”, tradução para português de Manuel Gusmão, Editorial Estampa, Lisboa, 1973

Arnold Hauser, “História Social da Arte e da Literatura”, tradução para português de Álvaro Cabral, Martins Fontes Ed., São Paulo, 2003

Mao Tse-Tung e V. I. Lenine, “Sobre Literatura e Arte”, tradução para português de Rui Santos, Edição do Tradutor, Porto 1971

Sergei Eisenstein, “Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução”, tradução para português de C. Braga e I. Canelas, Editorial Presença, Porto, 1974

Álvaro Cunhal, “A Arte, o artista e a sociedade”, Editorial Caminho, Lisboa, 1996

Gianni Carchia e Paolo D'Angelo, "Dicionário de Estética", tradução para português de Abílio Queirós e José Jacinto Correia Serra, Edições 70, Lisboa, 2003

Robert Jan van Pelt e Carroll William Westfall, "Architectural Principles in the Age of Historicism", Yale University Press, New Haven e Londres, 1991

Karl Marx, "The German Ideology", retirado da edição por Progress Publishers, 1968, em www.marxists.org

Karl Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", retirado da edição alemã de 1869, tradução para Inglês de Saul K. Padover, em www.marxists.org

Martin Heidegger, "Ser y tiempo", tradução para castelhano de José Gaos, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1951

Martin Heidegger, "Kant y el problema de la Metafísica", Fondo de Cultura Económica, México, 1951

António Damásio, "O sentimento de si", Public. Europa-América, Portugal, 2000

Tratados e Teoria

Vitrúvio, "The Ten Books on Architecture", tradução para inglês de Morris Hicky Morgan, Dover Publications, Nova Iorque, 1960

Vitrúvio, "Decem Libri", tradução para português de M. Justino Maciel, ISTpress, Lisboa, 2006

Leon Batista Alberti, "On the Art of Building in Ten Books", tradução para inglês de Joseph Rykwert, Neil Leach, e Robert Tavernor, The MIT Press, Cambridge e Londres, 1988

Andrea Palladio, "I Quattro Libri dell'Architecttura", em www.octavo.com

Jiacomo barozzi da Vignola, "Regola della Cinque Ordini d'Architecttura", em "Trattati", Edizioni il Polifilo, Milão, 1985

Jacques Androuet du Cerceau, "Les Dessins des plus excellents Bâtiments de France", Picard, Le Passage, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2010

Claude Perrault, "Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients", tradução para Inglês de Indra Kagis McEwen, Getty Center Publications, Universidade de Chicago, EUA, 1993

Claude Perrault, "Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault", Pierre Mardaga Ed., Liège, 1996, em books.google.pt

Francesco Milizia, "Principi di Architectura Civile", edição facsimilada

Marc-Antoine Laugier, "Ensayo sobre la Arquitectura", tradução para espanhol de Maysi Veuthey Martínez e Lilia Maure Rubio, Ediciones Akal, Madrid, 1999

Claude Nicolas Ledoux, "L'Architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs, et de la législation", Editionbes Akal, Madrid, 1994

Etiénne-Louis Boullée, "Arquitectura, Ensayo sobre el Arte", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985

Jean-Nicolas-Louis Durand, "Précis of the Lectures on Architecture", Getty Research Institute, Los Angeles, 2000

François Benoit, "L'Art Français sous la Révolution et l'Empire – les doctrines, les idées, les genres", edição facsimilada

Eugéne Emmannuel Viollet-le-duc, "L'Architecture Raisonnée – extraits du dictionaire de l'architecture française", Hermann Ed., Paris, 1990

Eugéne Emmannuel Viollet-le-duc, "Entretiens sur l'architecture", Pierre Mardaga Éditeur, Paris, 1986

Compilações de Tratados e Teoria

"Teoria da Arquitectura, do Renascimento aos nossos dias", Taschen, Itália, 2003

Charles Harrison, Paul Wood, e Jason Gaiger, "Art in Theory – 1648-1815", Blackwell Publishing, UK, 2000

Charles Harrison, Paul Wood, e Jason Gaiger, "Art in Theory – 1815-1900", Blackwell Publishing, UK, 2000

Françoise Fichet, "La Théorie Architecturale a l'Age Classique", Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1979

Harry Francis Mallgrave, "Architectural Theory – Vol I – an anthology from Vitruvius to 1870", Blackwell Publishing, UK, 2006

Publicações sobre a Arquitectura em França no período abordado

Pierre Pinon e Bertrand le Boudec, "Les Plans de Paris – histoire d'une capitale", Atelier Parisien d'Urbanisme, Bibliothèque Nationale de France, Éditions Le Passage, Paris Bibliothèques, Paris, 2004

Marc Gaillard, "The Quays and Bridges of Paris – an historical guide", Martelle Éditions, França, 1994

"Les Prix de Rome – concour de l'Académie royale d'architecture au XVIII siècle", Berger-Levrault e École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1984

Daniel Rabreau, "Les dessins d'Architecture au XVIIIe siècle", Bibliothèque de l'Image, Paris, 2001

Annie Jacques e Jean-Pierre MouÎleseaux, "Les Architectes de la Liberté", Gallimard, France, 2005

Emil Kaufmann, "Tres Arquitectos Revolucionários – Boullée, Ledoux y Lequeu", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980

Emil Kaufmann, "De Ledoux à Le Corbusier – origine et developpement de l'architecture autonome", Éditions de La Villette, França, 2002

Anthony Vidler, "Claude Nicolas Ledoux: Architecture and Utopia in the era of French Revolution", Birkhäuser Ed., Basileia, 2006

Anthony Vidler, "L'Espace des Lumières – architecture et philosophie de Ledoux à Fourier", Picard, Paris, 1995

Monografias e Volumes dedicados a um arquitecto

Jean Marie Pérouse de Montclos, “Étienne-Louis Boullée”, Flammarion Ed., Paris, 1994

Anthony Vidler, "Claude-Nicolas Ledoux – architecture and utopia in the era of the french revolution", Birjhauser, Basel, 2006

Domingos Tavares, "Louis Leon Baptista Alberti – teoria da arquitectura", Dafne Editora, Porto, 2004

Domingos Tavares, "Andrea Palladio – a grande roma", Dafne Editora, Porto, 2008

Domingos Tavares, "Philibert Delorme – profissão de arquitecto", Dafne Editora, Porto, 2004

Domingos Tavares, "Louis Le Vau – a dimensão do infinito", Dafne Editora, Porto, 2008

Domingos Tavares, "Francesco Borromini – dinâmicas da arquitectura", Dafne Editora, Porto, 2004

Domingos Tavares, "Claude-Nicolas Ledoux – formas do iluminismo", Dafne Editora, Porto, 2011

Trabalhos e Artigos

Ricardo Ruivo, "Prolegómenos a Toda a Teoria da Arquitectura Futura", Prova Final de Licenciatura, 2009

Ricardo Ruivo, “A consciência da prática e a praxis arquitectónica”, em Revista Vértice nº131, Novembro-Dezembro 2006, Editorial Caminho

Franklin Morais e Ricardo Ruivo, “Para uma estética materialista e anti-irracionalista: uma visita aos lugares comuns das Artes”, em Revista Vértice nº131, Novembro-Dezembro 2006, Editorial Caminho

Domingos Tavares, “Arte, Subjectividade e Criação Arquitectónica”, em Revista Vértice nº131, Novembro-Dezembro 2006, Editorial Caminho