

## 2 FUNDAMENTOS DA TESE

No sentido de estabelecer um enquadramento histórico que auxilie na compreensão de nossas raízes quanto ao ensino e a prática do projeto arquitetônico, iremos abordar dois aspectos que julgamos úteis para um entendimento mais amplo a respeito da renovação do ensino da arquitetura e do desenho a partir de 1931.

Inicialmente, trataremos da prática do projeto e do desenho no âmbito da tradição "lusu-brasileira", abordando as relações entre a *arte* e a *técnica* e a questão da dependência no encaminhamento dos problemas aonde o projeto e o desenho tiveram um nível de participação durante o período de formação colonial. O segundo aspecto abordado é quanto à própria origem do ensino do desenho, identificando as peculiaridades e diferenciações do ensino do desenho artístico e do desenho arquitetônico, que tiveram origens em instituições diferentes. No entanto, em nosso meio, devido à influência da Missão Artística Francesa (1816) e, mais para o fim do século XIX, da École de Beaux Arts de Paris, a concepção do ensino do desenho no curso básico da antiga Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro se procedeu sob a responsabilidade de artistas pintores, fato esse que atuou de maneira marcante na formação da "primeira geração brasileira de arquitetos modernos".

### 2.1 O Projeto e o Desenho na tradição luso-brasileira no período colonial

Com o objetivo de propiciar um quadro de referência para a compreensão do Projeto e do Desenho no referido período, recorreremos a alguns dados históricos obtidos através do entendimento dos termos Risco, Debuxo e Desenho, então utilizados. O aspecto principal que procuramos evidenciar será o da influência do sistema colonizador sobre o exercício das atividades do projeto e do desenho em nosso meio, representados pelo trabalho do engenheiro militar e pela atividade dos mestres de ofícios, que definiram os contornos de uma cultura artística e técnica, que participaram de um saber arquitetônico. O objetivo é possibilitar que um antecedente funcione como "pano de fundo", auxiliando a compreensão do que foi a didática "neoclássica" das artes plásticas, cuja orientação esteve presente na

formação estética, inclusive, da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros.

### 2.1.1 O risco

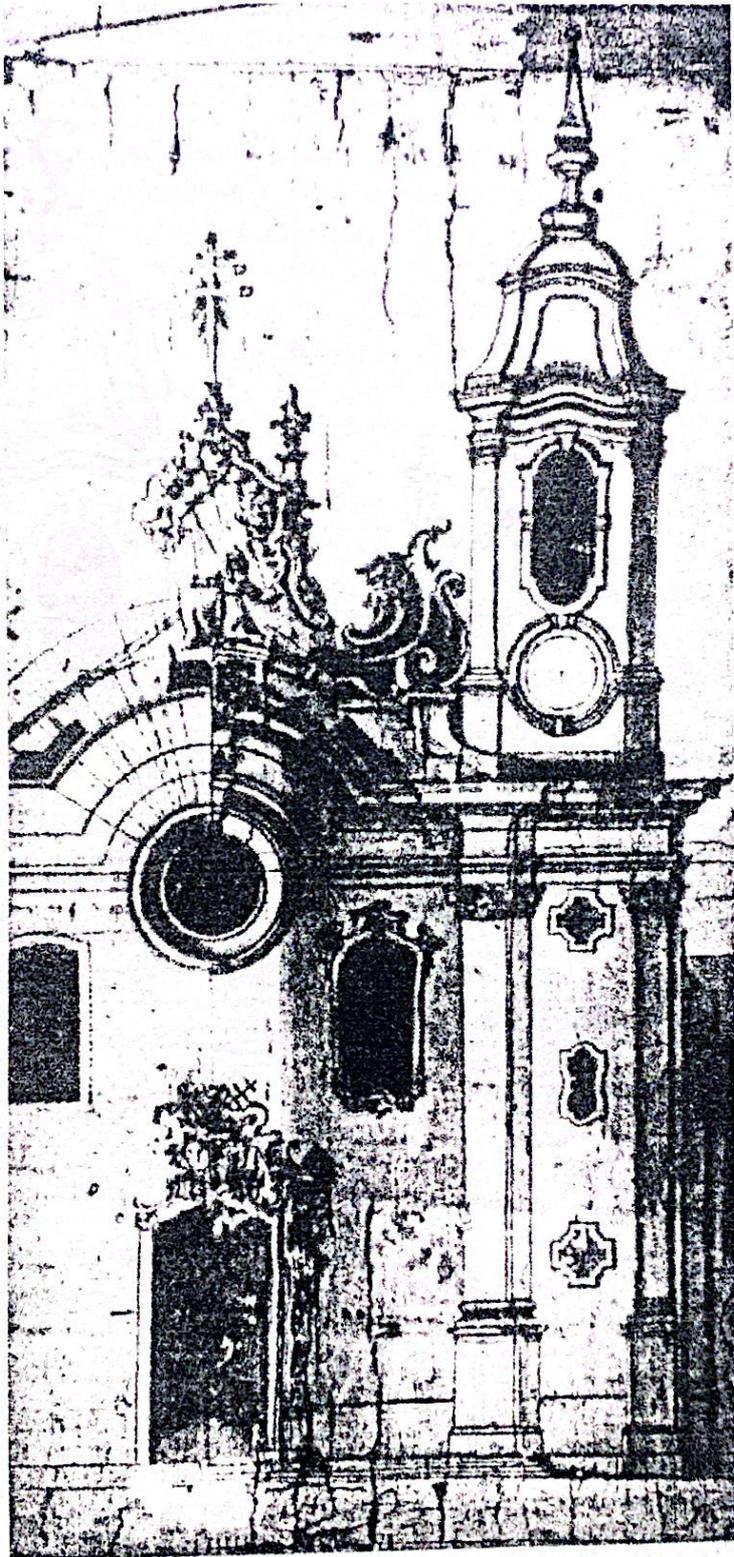
O termo "risco" foi amplamente utilizado para denominar uma etapa do planejamento das construções e das artes aplicadas ao edifício. Segundo Adolfo MORALES DE LOS RIOS FILHO (sd.:55-57), uma das aulas criadas em Portugal, destinadas a formar desenhistas e arquitetos, tinha o nome de *Casa do Risco*, fundada em Maфра (1), sob a orientação do arquiteto alemão João Frederico Ludovice (2), no século XVIII, teve os seus discentes recrutados entre os oficiais da casa militar do Rei.

No seu ensaio sobre "*A Arquitetura de Antônio Francisco Lisboa Revelada no Risco Original da Capela Franciscana de São João del Rei*", Lúcio Costa nos esclareceu o significado desta palavra:

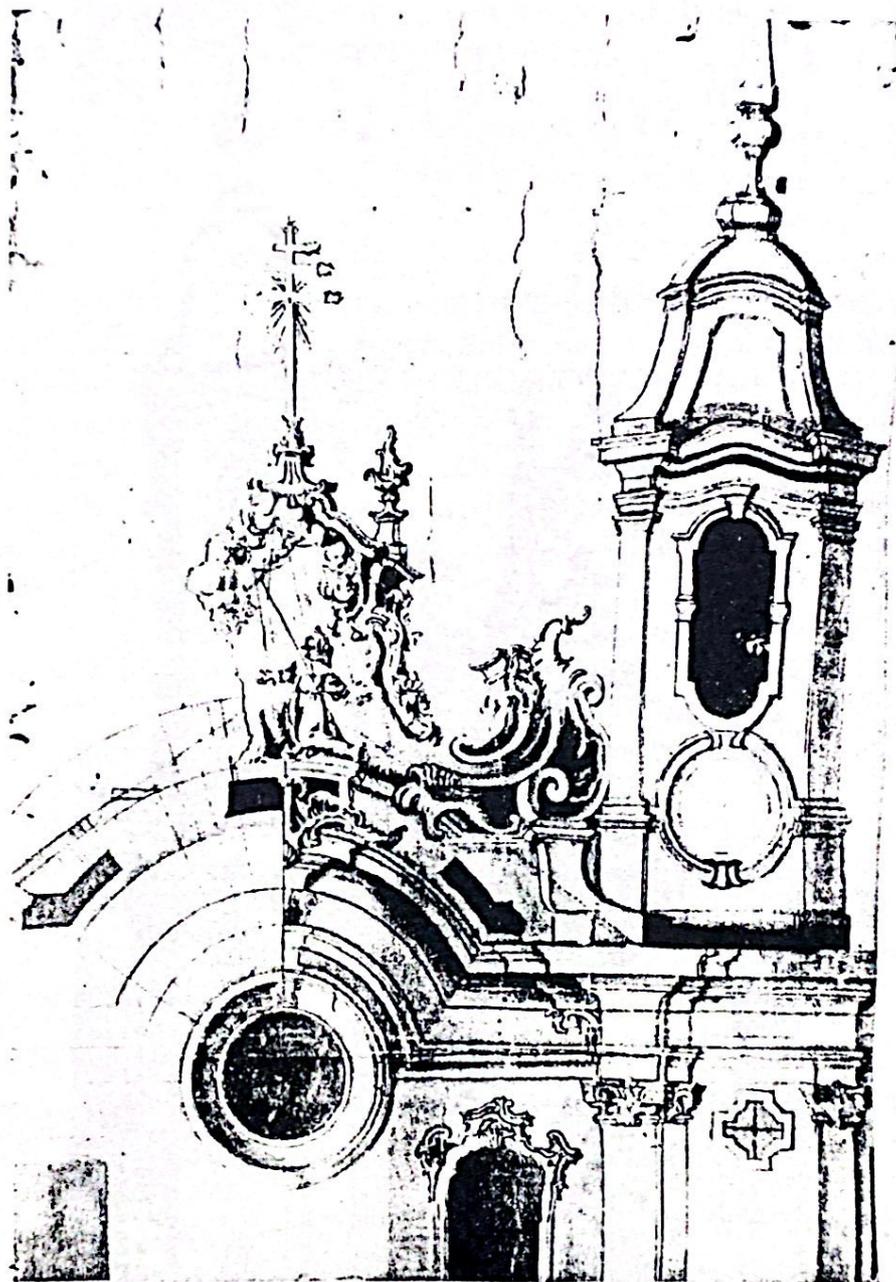
*"Da mesma forma que a expressão inglesa "design", a palavra risco, na sua aceção antiga, está sempre associada à idéia de concepção ou feitio de alguma coisa e como tal não significa apenas desenho, "drawing", senão desenho visando a feitura de uma determinada obra, ou seja, precisamente o respectivo projeto." (COSTA, 1951)*

Quanto à natureza do risco, Sylvio de VASCONCELLOS (1951:95) nos dá a seguinte descrição:

*"Os edificios mais importantes de Vila Rica, como de toda a Colônia, obedecem sempre os prospectos previamente elaborados e sujeitos à aprovação da Coroa. Estes riscos, em escala adequada, acompanhados de seu "petipê", medem-se em palmos e são, em geral, desenhados a traço, em aguadas, coloridos ou não, sobre papel branco ou pergaminho, tal como o que "Se Comprou ao Livreiro Para os Riscos" a Matriz do Pilar, em 1727 (cit. A.P.M. - Livro 4.º da Receita e Despesa da Irmandade do SS. Sacramento, 30). Vez por outra aparecem perspectivas axonométricas, facilitando o entendimento do conjunto das fachadas principal e laterais. Para os interiores, ocorrem cortes detalhados ou esquemáticos."*



Risco de Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho, para o frontispício da Igreja de São Francisco de Assis em São João Del Rey. Fonte: COSTA, Lúcio. Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho. Rio de Janeiro, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.18, 1978. p. 2.

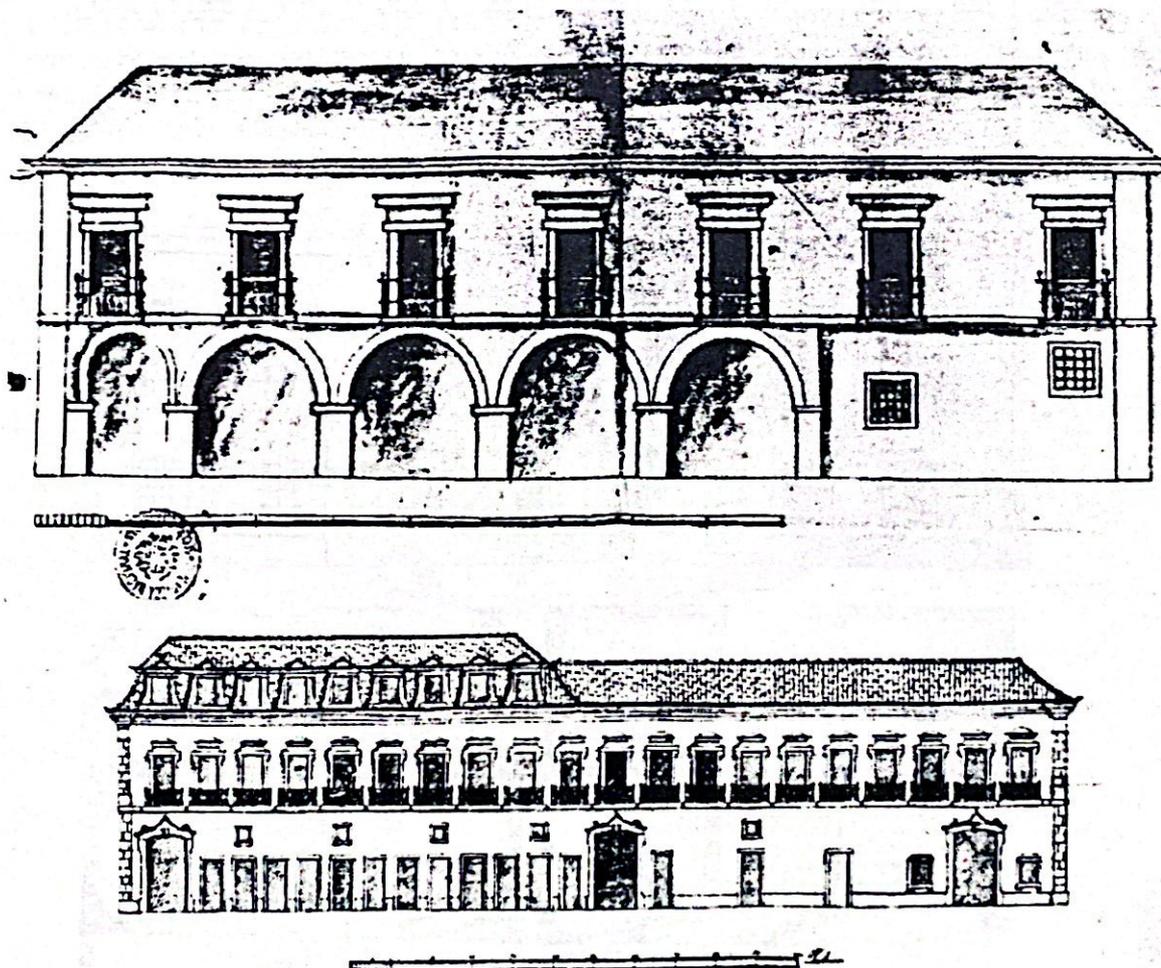


Detalhe do frontispício da Igreja de São Francisco de Assis em São João Del Rey. Fonte: COSTA, Lúcio. Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho. Rio de Janeiro, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.18, 1978. p. 6.

O risco da obra se fazia acompanhar por descrições, contendo os "preceitos e medições" do que se deveria executar, cujo conjunto de documentos os historiadores de nossa arquitetura denominam de "prospecto". O acesso a essas informações é de importância para o próprio conhecimento histórico e técnico da obra, como também consiste em um indicativo seguro das condições em que se processa-

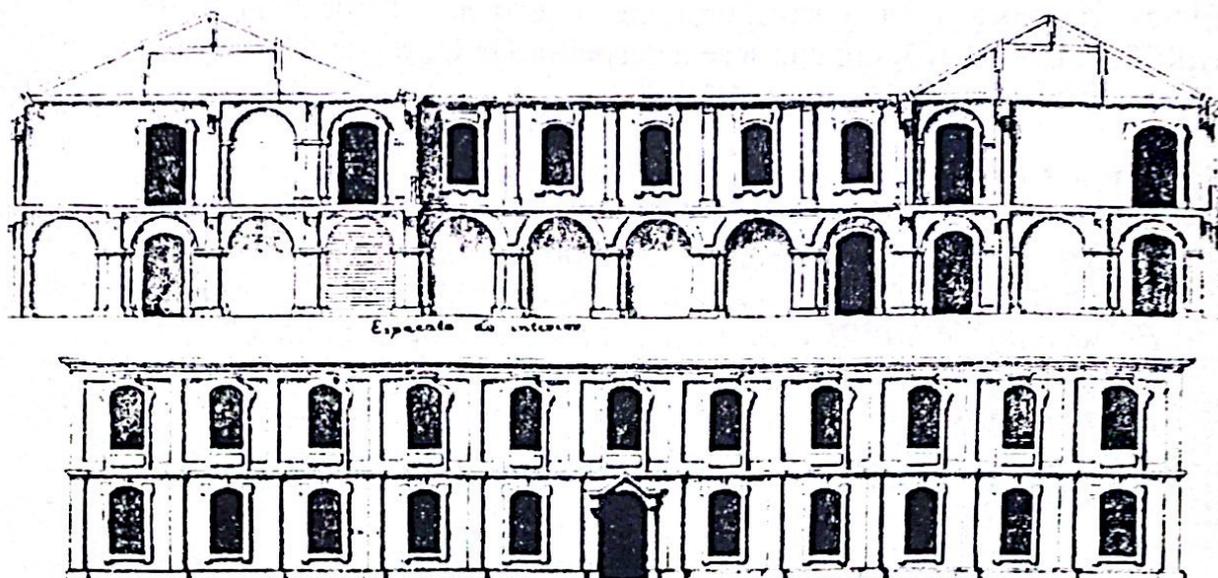
ram as decisões e a correspondente execução. Paulo Thedim BARRETO (1947:143), em sua tese a respeito das Casas de Câmara e Cadeia, assim se refere a esta questão:

*"Para a construção dessas Casas era costume organizarem-se prospectos e apontamentos. Não temos conhecimento de prospectos e apontamentos para Casa de Câmara e Cadeia que datem das duas primeiras centúrias (séculos XVI e XVII). Mas é de se admitir que devem ter existido esses documentos." (...)*  
*"Fomos mais feliz em relação a alguns prospectos e apontamentos dos séculos XVIII e XIX que chegaram ao nosso conhecimento, e baseados neles elaboramos em parte este nosso trabalho."*

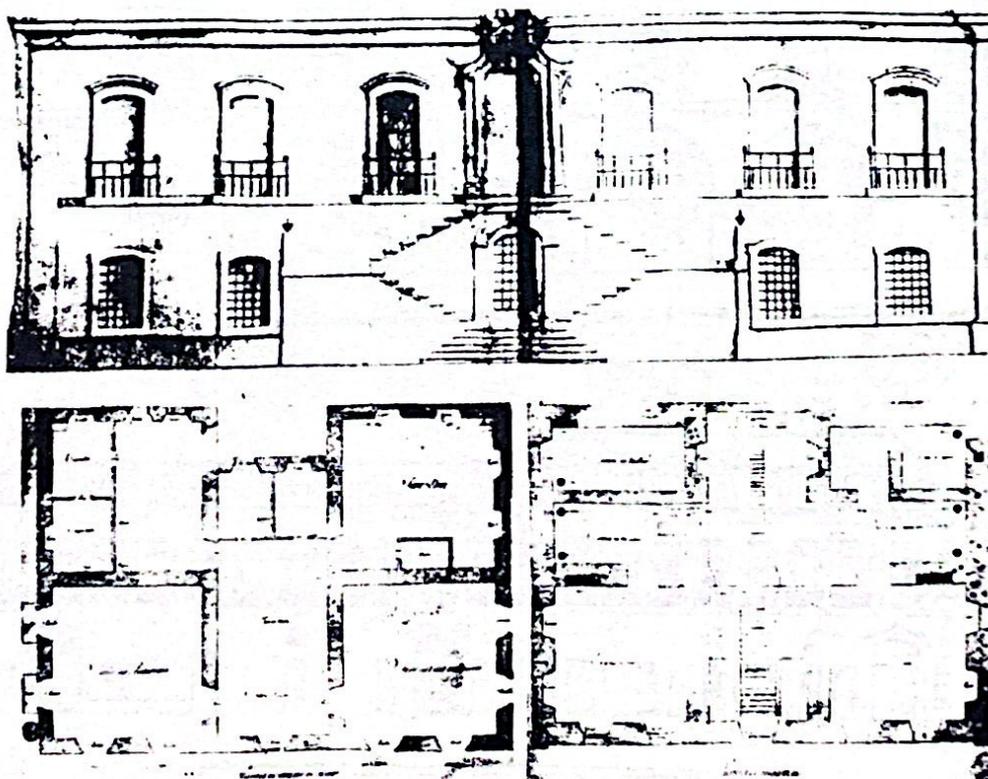


Risco para a Alfândega de Salvador, Bahia. (Lisboa, Arquivo Histórico Colonial) e Prospecto para um trapiche na Bahia. (Arquivo Militar, Rio de Janeiro). Fonte: SMITH, Robert. Arquitetura civil no período colonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.17, 1969. fig. 5 e 26.

A INFLUÊNCIA DO MOVIMENTO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL  
NA CONCEPÇÃO DO DESENHO E NA FORMAÇÃO DO ARQUITETO



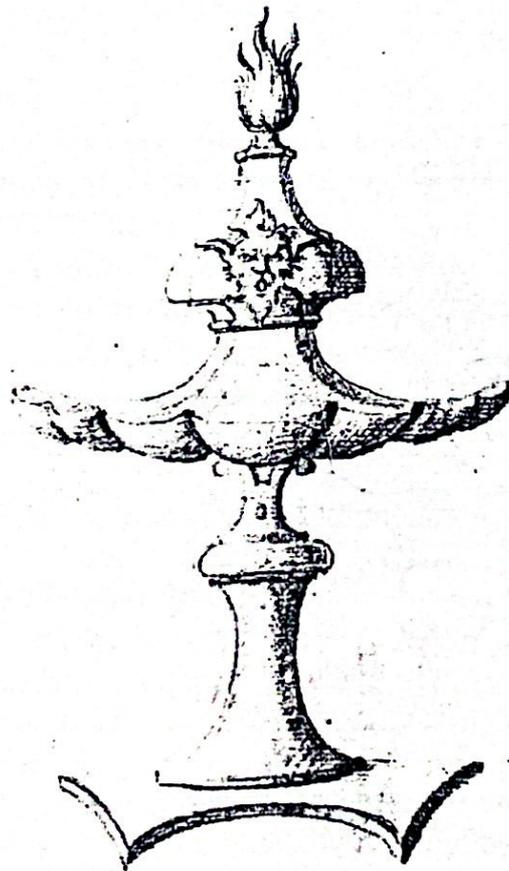
Antônio José Landi - Armazéns da Companhia Geral do Comércio, Belém do Pará. "Spacato" do anterior (seção transversal) e frontaria (elevação frontal). Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.



Plantas e alçados da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana-MG. Projeto do Mestre pedreiro José Pereira dos Santos. Foto Germano, Arquivo SPHAN. Fonte: TELLES, Augusto C. da Silva. *Ensino Técnico e Artístico, evolução e características. Séculos XVIII e XIX. Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n.6, 1988. p.5.

Sylvio de Vasconcellos também fez menção à importância dessas informações, mas, *"infelizmente, esses prospectos, em sua quase totalidade, perderam-se ou jazem esquecidos nos arquivos portugueses, sendo raros os disponíveis."* (op.cit.:95)

A sua ausência deve-se, em parte, ao sistema de dominação colonialista, que subjugava as decisões e impunha limitações à disponibilidade de recursos ao atendimento das necessidades básicas, bem como restringia as possibilidades e a capacidade de auto-gestão da Colônia. Noronha SANTOS, na sua pesquisa sobre as *"Fontes e Chafarizes do Rio de Janeiro"* (1978:9-10), apresenta uma ampla documentação sobre o *"Chafariz da Praça 15 de Novembro"*, o qual diz respeito à construção de tanque para lavagem de roupas e à canalização das águas do pé da ladeira de Santo Antônio, cujas despesas deveriam correr por conta da Fazenda Real na medida em que a Câmara não dispunha de recursos.

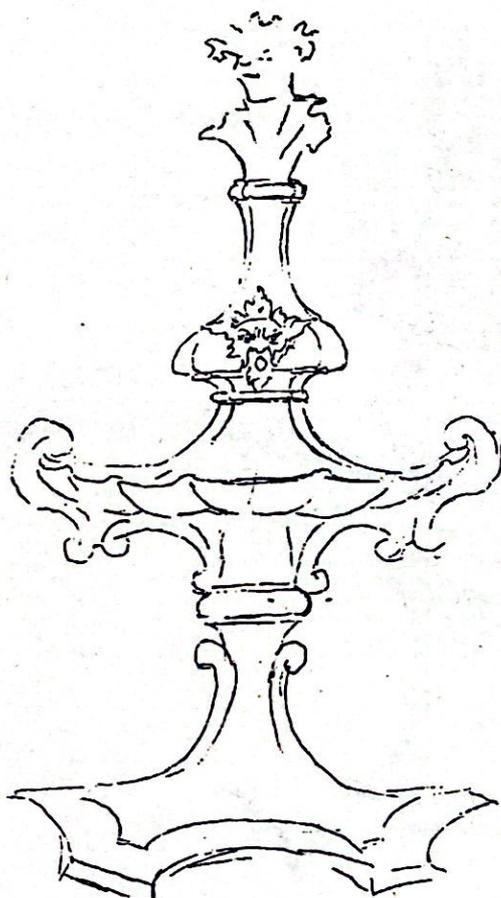


RISCO ORIGINAL DE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA. Fonte: COSTA, Lúcio. Risco original de Antônio Francisco Lisboa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.17, 1969. p. 244.

O Risco "da fonte principal da Praça do Carmo", elaborado pelo sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim (TELLES, 1984:53 e 66), foi remetido ao Conselho Ultramarino que o considerou, *"além de não ser de tão bom gosto como se poderia fazer nesta Corte, é de obra muito miúda do que convém para uso de negros que brevemente destruirão o chafariz."* (SANTOS, op.cit.:13)

O mesmo foi substituído pelo risco produzido no Reino, de autoria do sargento-mor engenheiro Carlos Martel, atitude esta que, inclusive, teria surpreendido o próprio Governador da Capitania, na medida em que este *"dispensava o maior apreço à capacidade profissional do engenheiro Alpoim"*. (3) . (SANTOS, op.cit.:17-18)

Transcrevemos a passagem que esclarece a sistemática adotada pelo Reino, e uma das atribuições do Conselho Ultramarino:



DESENHO DE LÚCIO COSTA COM BASE NO RISCO ORIGINAL DE ALEJJADINHO. Fonte: COSTA, Lúcio. Risco original de Antônio Francisco Lisboa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.17, 1969. p. 245.

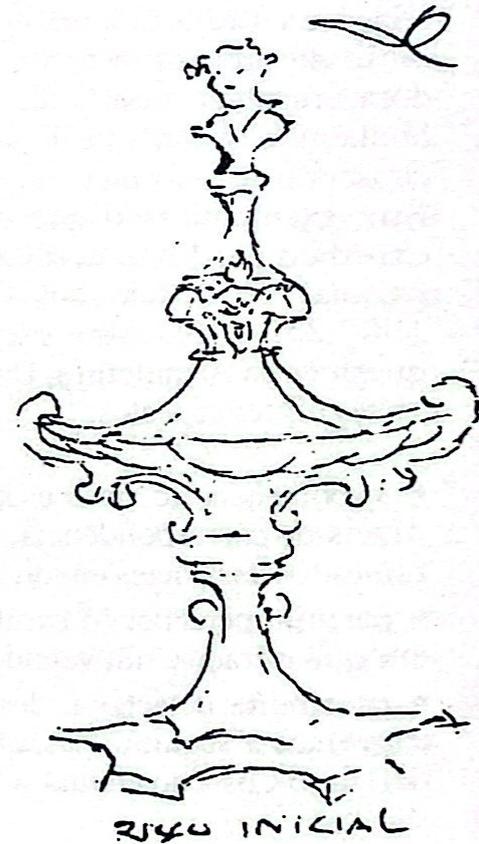
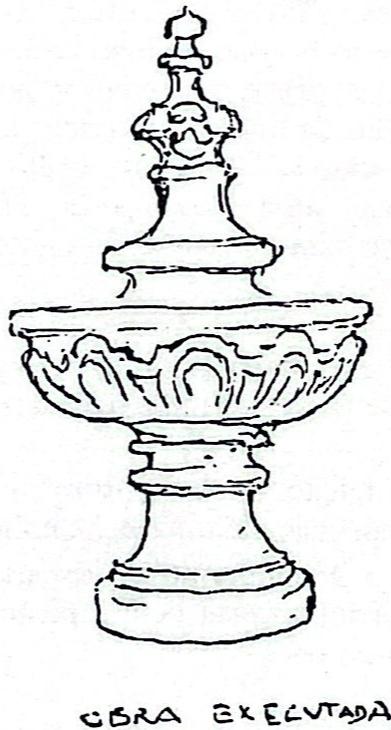
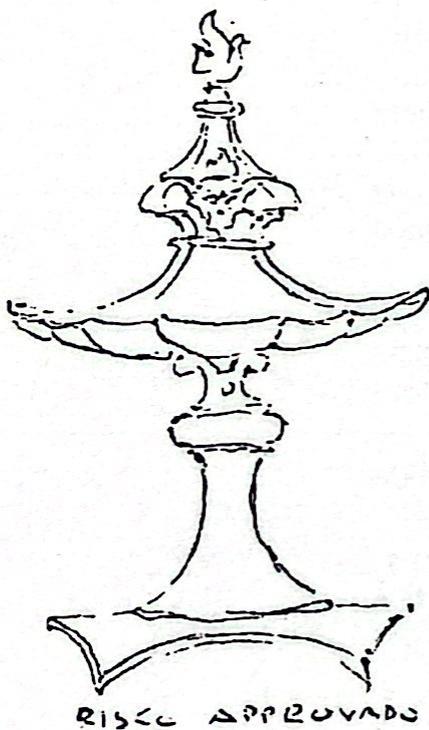
*"(...) fui servido por resolução de dois de Maio do ano próximo passado (1746), em Consulta do meu Conselho Ultramarino mandar fazer nesta Corte outro risco, que é o que com esta se vós envia para se executar por ele à obra da mesma fonte, cuja pedraria, e canos de ferro mandei rematar neste Reino, como vereis nos termos juntos; (...). "*(op.cit.:12)

O presente relato demonstra a maneira como se procediam as relações entre a Colônia e o Reino, envolvendo, inclusive, a elaboração de projetos. A centralização, acompanhada da ação fiscalizadora, resultou num difícil acesso às fontes documentais, como também impediu que aqui se desenvolvesse idêntico cuidado em conservar as informações, o que veio limitar o nosso conhecimento. Para exemplificar o que estamos a dizer, recorreremos ao atestado expedido por Lúcio Costa a respeito da autoria do risco do chafariz parietal do Palácio dos Governadores, em Ouro Preto (COSTA, 1969:239-246), para exemplificar uma maneira de abordar as questões da Arquitetura. Da análise feita por Lúcio Costa, destacamos os seguintes aspectos:

- a existência do risco e da obra executada permite definir os seus níveis de correspondência, além de servir de indicativo dos comportamentos das partes envolvidas;
- permite perceber "o caráter e a feição da obra futura", na medida em que o traço é um veículo de expressão de uma personalidade;
- possibilita detectar a destreza, o desempenho do riscador; transcrevemos a seguinte passagem porque mostra bem a postura crítica de Lúcio Costa ao efetuar a leitura do risco:

*"Não se trata, aqui, de um desenho previamente estudado e transposto, mas de uma composição concebida diretamente sobre a pequena folha de papel que o observador tem em mão; tanto assim que, examinando-se atentamente a sangüínea, verifica-se que o esboço inicial, levemente marcado a lápis, era mais elaborado e mais rico do que a versão definitiva, e o seu contorno extravasa dela; e quando se fixa com a vista a "fogaréu", vê-se surgir por detrás e acima dele, como que emergindo de uma névoa espessa de 216 anos, a tênue indicação de um busto - possivelmente de Baco - à guisa de remate à composição." (COSTA, 1951:240-241);*

- propicia a indagação, no sentido de formular hipóteses de interpretação, já que, no presente caso, o risco guarda as marcas do que fora anteriormente concebido. O desenho passa a assumir uma significação, "tanto pelo que mostra, como por aquilo que, embora encoberto, segue e revela." (op.cit.:241)



ANÁLISE COMPARATIVA EFETUADA POR LÚCIO COSTA. Fonte: COSTA, Lúcio. Risco original de Antônio Francisco Lisboa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.17, 1969. p. 243.

Portanto, a partir da documentação consultada (MARTINS, 1947 e DEL NEGRO, 1967), podemos entender que o risco era uma etapa presente nas tomadas de decisões. Mesmo que este fosse feito de maneira sumária, ou seja, simplesmente de função indicativa, podendo inclusive a sua orientação ser alterada no transcorrer da obra, este tinha a sua importância, servindo para aferir a "perfeição correspondente à magnificência do edifício", conforme documento compilado por DEL NEGRO (1967:126) ao tratar do risco das portas que se ajustarão com José Meyrelles para a Igreja de S. Francisco de Mariana. É com o risco da obra que, inclusive, se estabelece o contrato com os trabalhos de carpintaria, tendo em vista a necessária antecedência para se proceder ao corte e ao preparo das peças, e que as mesmas estivessem em condições aceitáveis de serem utilizadas no momento oportuno.

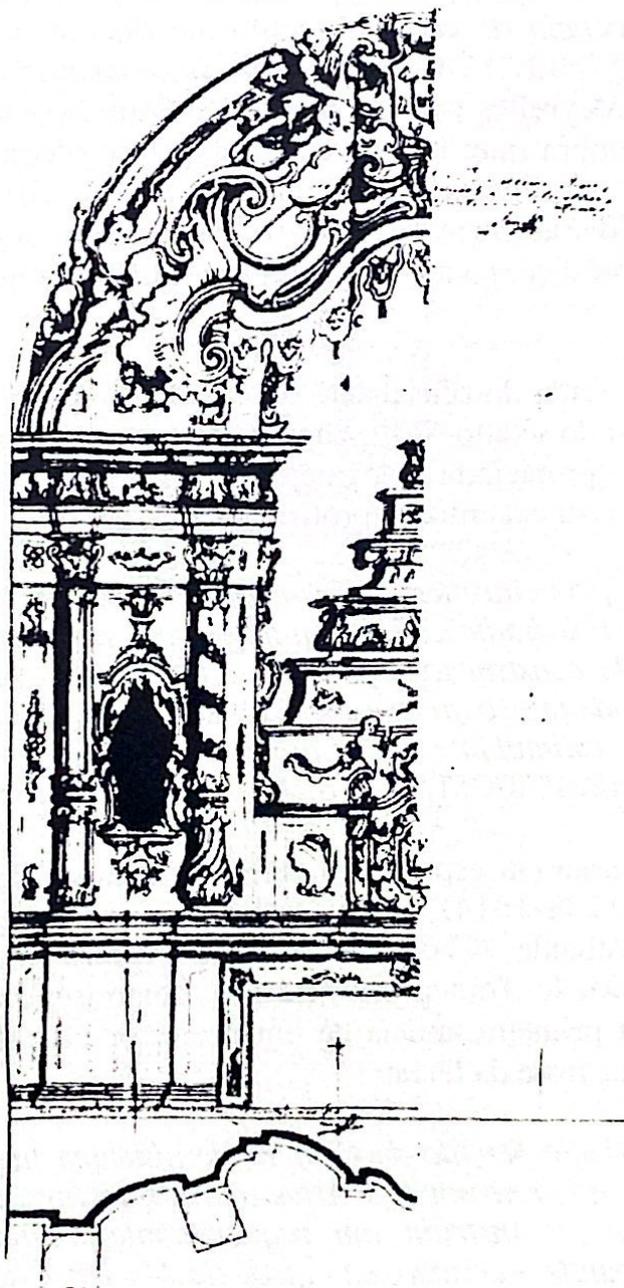
Em Minas Gerais, mais afastada do oficialismo da cidade do Rio de Janeiro, a partir de meados do século XVIII, Lúcio Costa detectou as raízes de uma evolução, propiciada pelo meio, que assinalou a introdução de uma nova tendência entre os profissionais do risco:

*"É que, enquanto na primeira metade do século (XVIII) ainda prevalecia a velha e boa tradição dos arquitetos se formarem através dos ofícios de construção, vai finalmente ocorrer em Vila Rica, nesta segunda fase, o que sucedera na Renascença, ou seja, a interferência estimulante de arquitetos, oriundos do meio dos artistas plásticos". (COSTA, 1978:76)*

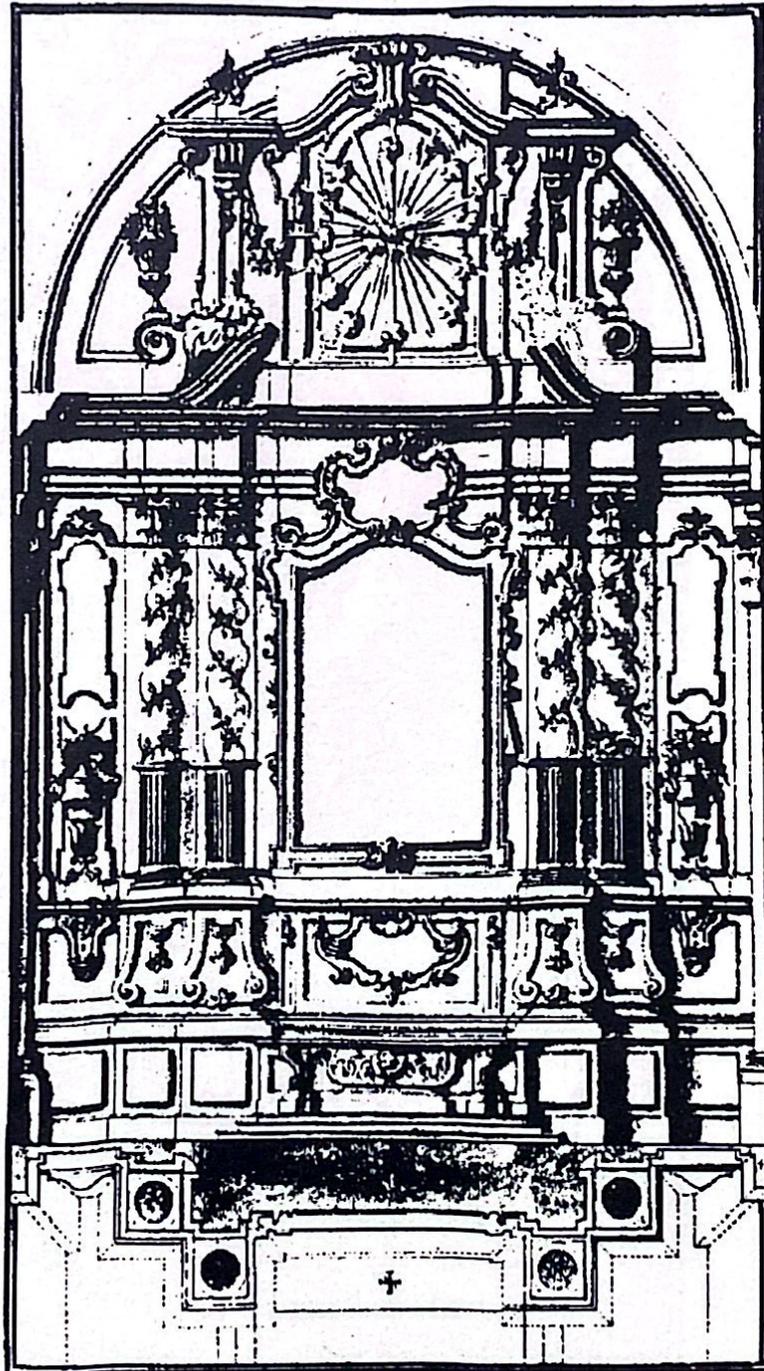
Apesar de estar a fazer alusão em especial ao percurso criativo de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, é, no entanto, com Manuel da Costa Athaide (1762-1830), cuja pintura foi classificada por Rodrigo Mello Franco de Andrade como sendo arquitetônica, que temos a primeira notícia de um professor oficial de Arquitetura e Pintura que fosse da terra:

*"A 29 de abril de 1818, o Senado da Câmara de Mariana lhe ofereceu um atestado de professor das 'Artes de Architectura e Pintura', com o qual ele instruiu um requerimento a sua Majestade Real, pleiteando a criação, na cidade de Mariana, de 'huma aula de Desenho de Architectura Civil e Militar e da Arte da Pintura', afim de ser provido dessa Cadeira". (ANDRADE, 1978:43)*

O entalhe de retábulos e portadas e a pintura de forros e painéis consistiam as atividades nas quais se concentrava quase que exclusivamente a produção artística daquele período.

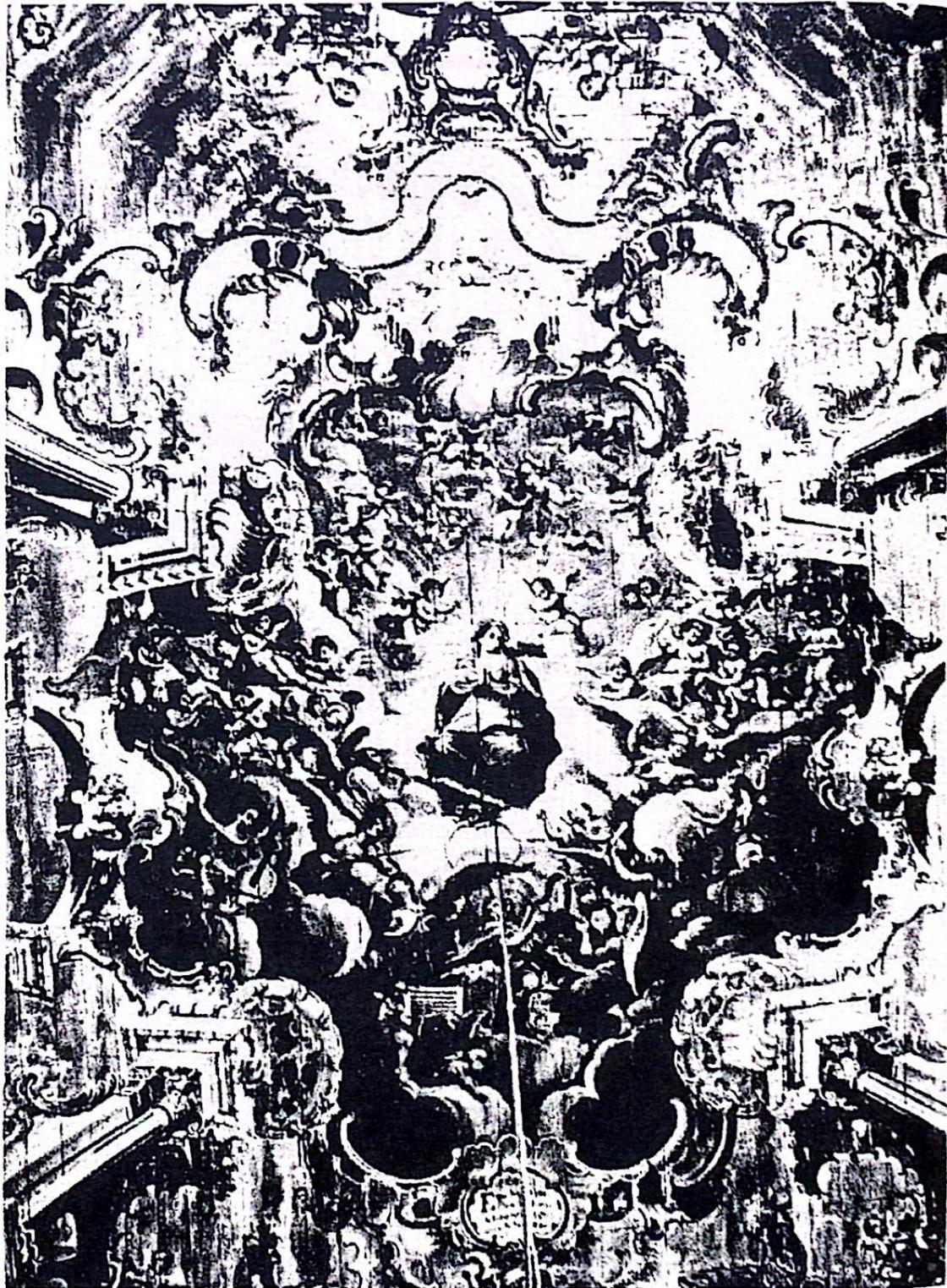


Risco do Retábulo para a Matriz de Santo Antônio de Itaverava. (cerca de 1788) - Original do Arquivo Histórico Colonial - Lisboa. Fonte: ÁVILA, Afonso, GONTIJO, João Marcos M., MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Rio de Janeiro, Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.

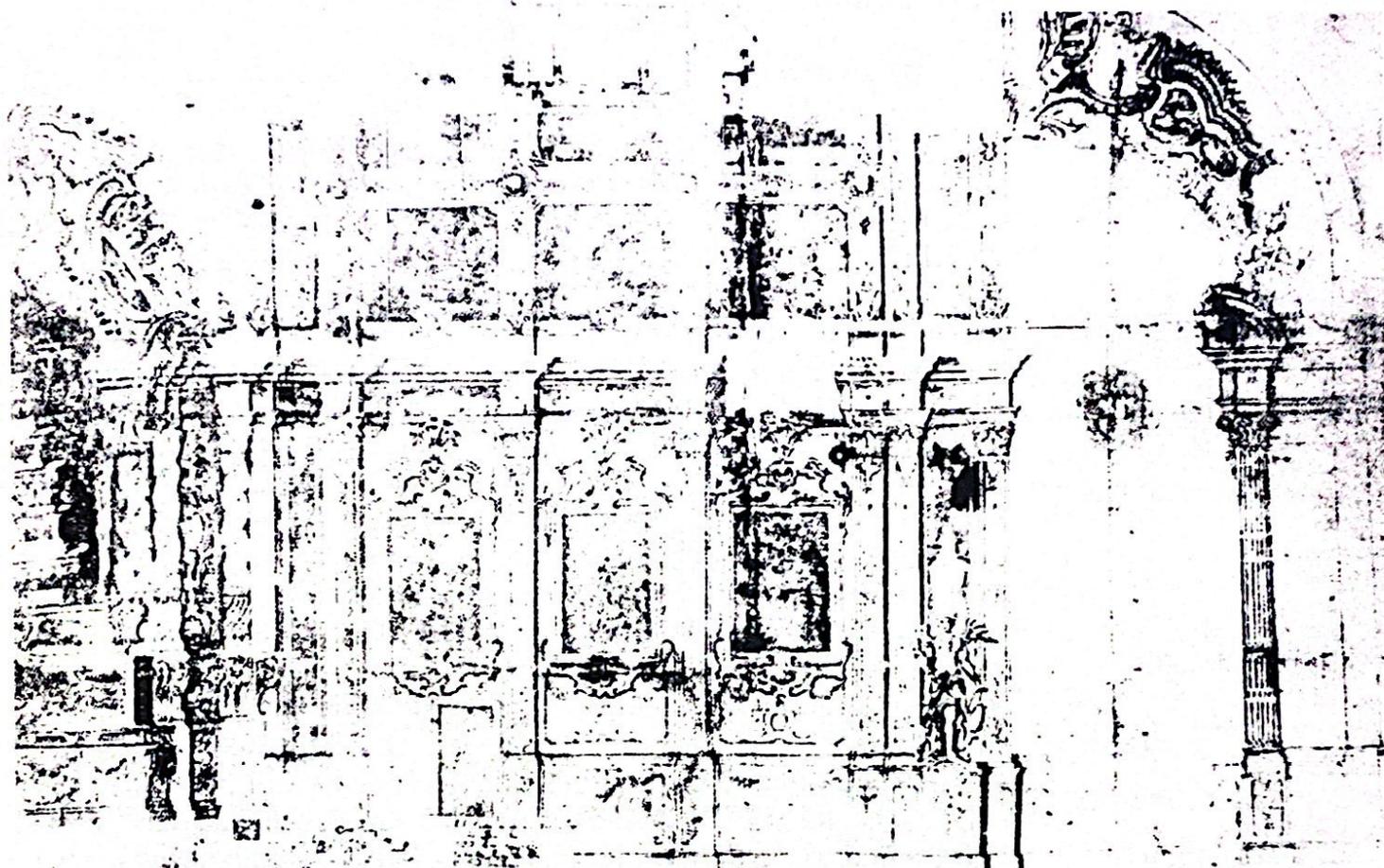


Retábulo da Capela-Mor da Igreja Catedral da cidade de Belém-Pará. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

Antônio José Landi - Retábulo da Capela-Mor da Igreja Catedral da cidade de Belém-Pará. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.



Ouro Preto - Igreja de São Francisco de Assis - Pintura do forro da nave (Manuel da Costa Athaide). Fonte: ÁVILA, Afonso, GONTIJO, João Marcos M., MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Rio de Janeiro, Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.



Alçados da Capela-mór da Igreja do Mosteiro de São Bento - Rio de Janeiro-RJ - projeto do mestre tenente Inácio Ferreira Pinto - Arquivo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Fonte: TELLES, Augusto C. da Silva. Ensino Técnico e Artístico, evolução e características. Séculos XVIII e XIX. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n.6, 1988.

Os conhecimentos práticos acompanhados pelo adestramento necessário para a produção de peças decorativas seguiam um processo de aprendizado que ia do simples aprendiz até chegar no reconhecimento como profissional hábil. Um outro aspecto que não pode ser esquecido é o grau de instrução desses artífices-artistas. Mesmo diante da precariedade da instrução na Colônia, o saber ler e escrever não deixava de ser fundamental para o exercício de uma profissão.

Sylvio VASCONCELLOS, em seu trabalho sobre o "Aleijadinho", cita o testemunho dado por Rodrigo José Ferreira Bretas, Vereador de Mariana, segundo o qual Antônio Francisco Lisboa:

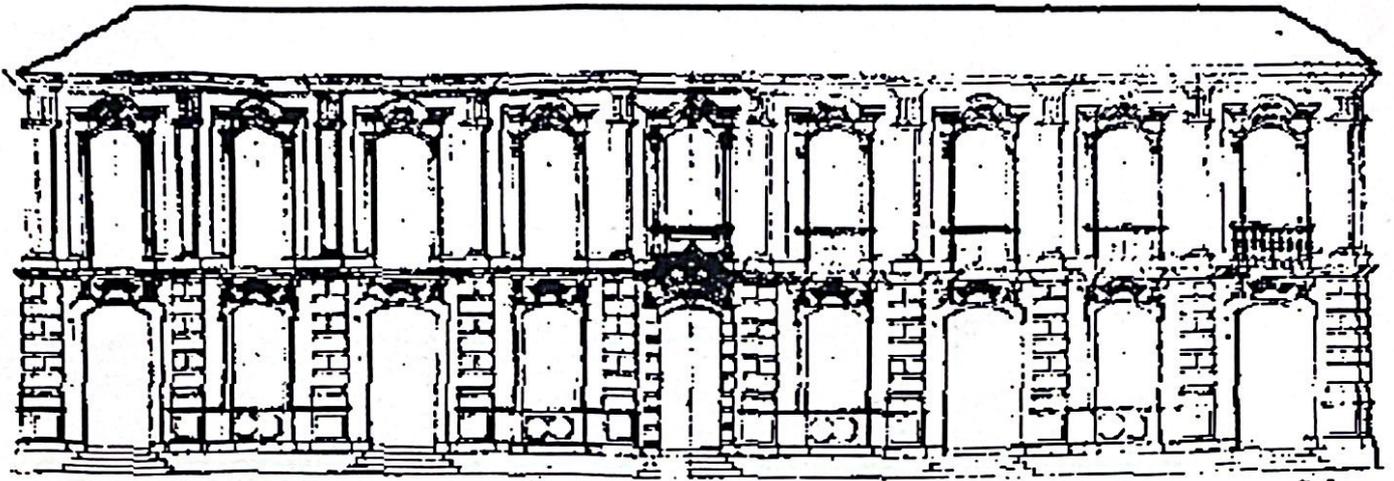
*"(...) sabia ler e escrever e não consta tivesse freqüentado alguma aula além da de primeiras letras, embora alguém julgue provável que tivesse freqüentado a de Latim. O conhecimento que tinha do desenho, de arquitetura e de escultura fora obtida na escola prática de seu pai e, talvez, na do desenhista pintor João Gomes Batista". (1979:13)*

José Ferreira Carrato, em seu livro *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*, presume que, das primeiras escolas surgidas no início do período aurífero, teriam saído todos aqueles jovens mineiros que partiram para completar seus estudos fora da Capitania ou do Brasil. Coloca como exceção quase única dessa geração a de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho: *"Mais ou menos contemporâneo desses primeiros discípulos das escolas domésticas ou de sacristia de Minas Gerais, junto dos quais aprendeu, com certeza, as primeiras letras e, mesmo, algum latim, (...)"* (CARRATO, 1968:165)

Na época, além das primeiras letras, as aulas de matérias que formavam o campo do conhecimento teórico humanístico, tais como a Gramática Latina, Retórica, Poética e Teologia, eram poucas e preferidas isoladamente. Tudo indica que só em 1816, através de uma Representação da Câmara da cidade de Mariana, encaminhada a D. João VI *"para que se digne Mandar reunir, e instaurar alli huns e outros Estudos, formando-se hum Colégio Real de Artes, e disciplinas Eclesiásticas."* (CARRATO, op.cit.:166), foi que se agiu na direção de se criar efetivamente a instituição escola. Mas a sua concretização só ocorreu em 1820, quando D. João VI, através de Carta Régia, doou o Patrimônio da Serra do Caraça à Congregação da Missão de São Vicente de Paula, para constituir anos depois o Colégio do Caraça.

Mas, voltando à proposta da criação de um Seminário em Mariana, este congregaria as cadeiras existentes e criaria apenas *"huma de Geometria, que considerada como parte principal da Mathemática, he de proveito a todos e particularmente aos que professão a vida Militar,"* mas o curso *"não excederia as lições de Aritmética e proposições de Euclides"*. (op.cit.:166-167)

Só então passaria a ser um curso preparatório necessário para o ingresso às Faculdades que, em nosso meio, eram praticamente inexistentes. (4). (AZEVEDO, 1971)



*Frontaria das Casas de Manoel Raimundo Alves da Cunha*

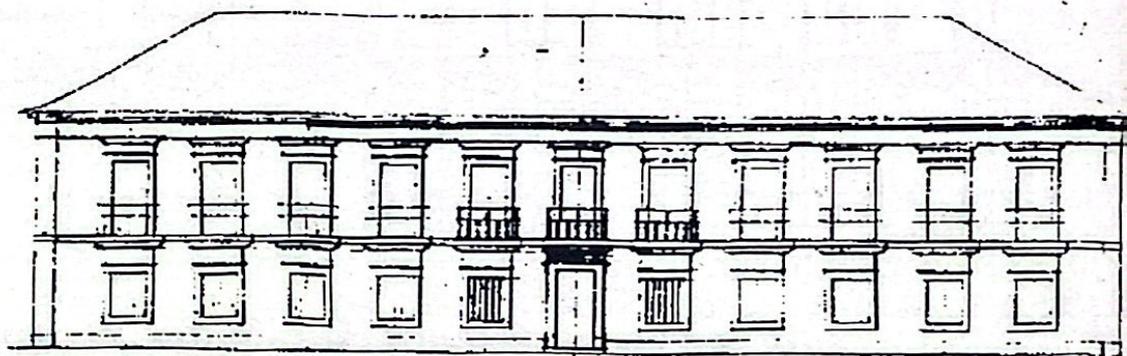
Frontaria das Casas de Manoel Raimundo Alves da Cunha - Cópia do Risco de Antônio José Landi - Feita por Codina . Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

Quanto ao ensino do desenho, Bretas refere-se a João Gomes Batista, que fora oficial da Casa da Moeda de Lisboa, transferido para o Rio de Janeiro em 1735 e para Vila Rica (Ouro Preto) em 1751, na função de "*abrir cunhos na Casa de Fundição Real*", dono de um "*deseinho o mais doce e mimoso*", nas palavras de Bretas, como atestam os documentos, exerceu a sua influência no exercício de professor do "*ofício ou arte*". (5). (VASCONCELLOS, op.cit.:15)

José Ferreira Carrato se refere à criação, em Mariana, de um Curso de Desenho e História, que também não foi adiante.

Nada se sabe a respeito da formação de Manoel da Costa Athaide. Filho legítimo do Alferes Luís da Costa Athaide e de sua mulher Maria Barbosa de Abreu, seguiu a carreira do pai, tendo sido promovido a Sargento de esquadra em 1797, e recebido a patente de Alferes da Companhia de Ordenanças do distrito de Mombaça, termo da cidade de Mariana em 1799; a função e o meio indicam uma formação que, acrescida do exercício da pintura, conferiu-lhe uma posição destacada.

Sua extensa obra, com documentação comprovada, atesta a sua condição e o seu reconhecimento, que o qualificaram como professor para o ensino das "Artes do Desenho e Arquitetura Civil e Militar e da Pintura", que compreenderia também *"o estudo e praxe do risco das cartas geográficas e topográficas, no desenho e pintura dos animais, plantas, aves e outros productos da natureza"*. (MENEZES, 1965:107)

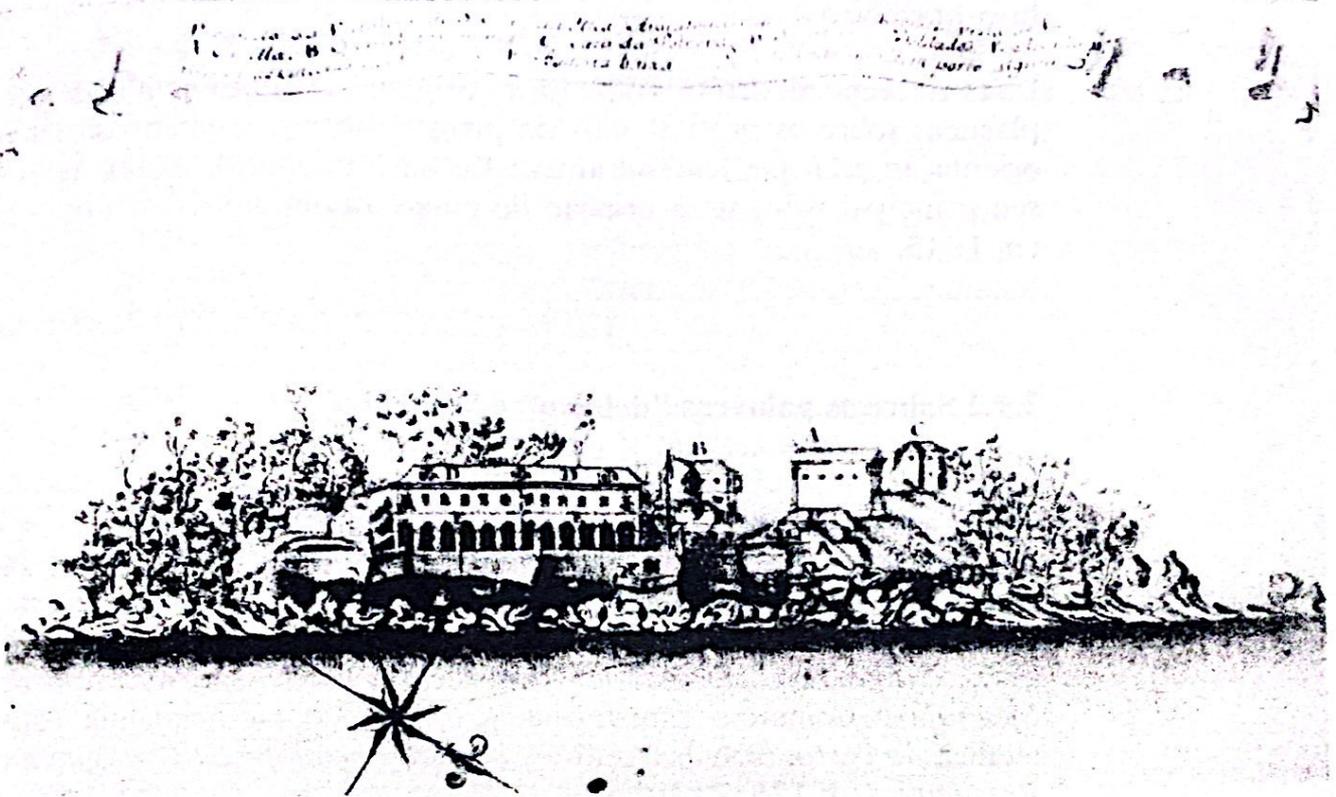


*Frontaria do Hospital Real Militar.*

Frontaria dos Hospitais Real Militar. Cópia feita por Codina do Risco de Antônio José Landi. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

No requerimento de sua própria autoria, endereçado a D. João VI, Athaíde solicita a criação oficial, o reconhecimento daquele ramo do ensino, pela sua utilidade *"ao público, e a sua Nação e ainda a todo o Mundo"*, por ser o seu desejo a *"instrução, adiantamento, e aperfeiçoamento das sobreditas Artes para se colher o fructo dellas e das dispoziçoins do Trhono"*. Nestas suas palavras temos expresso o conceito de Nação justaposto a uma visão do papel das Artes em nosso meio e para o Mundo. Essa intrincada relação entre o internacionalismo da cultura, tão presente na Igreja, e a sua expressão nativa, lhe era bastante familiar naquele seu trabalho de transposição e interpretação do imagismo católico.

Não temos informações sobre o encaminhamento dado ao seu pleito, mas vários documentos com data posterior ao pedido se referem, sucessivas vezes, à pessoa de Athaíde como "Professor de Douramento e Pintura". (MENEZES, op.cit.:86)



Fortaleza de Santa Cruz da Ilha de Anhatomirim - Florianópolis-SC. Vista do leste - Des. Brigadeiro José Custódio de Sá e Faria - meados Séc. XVIII - BN. RJ. Fonte: TELLES, Augusto C. da Silva. Ensino Técnico e Artístico, evolução e características. Séculos XVIII e XIX. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n.6, 1988.

Deve-se destacar ainda o seu provável envolvimento com a música e a cultura francesas, elos sugeridos através dos pertences relacionados em seu Inventário lavrado ainda em vida, que incluía "um piano forte", "um dito segredo das Artes" em dois tomos e um "Dicionário Francês". (op.cit.:137-140)

Neste tópico procuramos mostrar, sumariamente, em que termos o risco, o projeto, era executado no período colonial, através dos arquitetos, engenheiros e mestres de ofícios. Destacamos também a transformação que ocorreu a partir de meados do século XVIII, quando se detecta a presença significativa, na elaboração do próprio risco do edifício, dos profissionais que tinham a sua formação mais relacionada com as artes plásticas - os entalhadores e pintores; e salientamos a atenção dada no sentido de se proceder a uma organização e criação do ensino com caráter oficial, inclusive no campo das artes. As "representações" aqui mencionadas são indicativas de

um nível de desenvolvimento que havia atingido o meio cultural luso-brasileiro.

Essas referências dizem respeito às origens da influência das artes plásticas sobre os profissionais do projeto, do risco, em nosso meio, orientação esta que teve na antiga Escola Nacional de Belas Artes o seu principal veio, até a criação do curso autônomo de Arquitetura em 1945.

### 2.1.2 Sobre as palavras "debuxo" e "desenho"

Temos aqui também de deixar registrada a diferença feita entre essas duas palavras, presentes, por exemplo, nas *Aulas de Náutica e de Debuxo e Desenho*, criadas na cidade do Porto em 1762, então destinadas a formar engenheiros, oficiais da Marinha, diretores de fábricas, etc., que, em 1803 foram transferidas para Academia Real de Marinha e Comércio transformada, em 1937, na Academia Politécnica do Porto. (ENGENHARIA - *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, s/d: 725-733)

A palavra *debuxo* contém os significados de desenho, esboço e delineamento, mas, no âmbito das Belas Artes, representa o "*desenho feito a lápis ou a pena, mas que geralmente não vai além do contorno. A maior parte dos autores dão-lhe apenas a significação de esboço, ou primeiras linhas em que a obra se irá desenvolver*". (DEBUXO, op.cit.:434)

Temos aqui a noção do desenho utilizado e concebido como "base" para o desenvolvimento da pintura, que se limita à elaboração de um contorno ou uma marcação para o desenvolvimento da expressão e do material principal, que é o objetivo do trabalho - o quadro. Em Portugal, os dicionaristas informam que a palavra caiu em desuso, conservando-se apenas "*como expressão familiar com referência a desenhos destinados às bordadeiras*". (op.cit.:434)

Em nosso meio, não possuímos o suficiente domínio e conhecimento da extensão e da cronologia do uso desta palavra. Recorrendo à sua forma dicionarizada (FERREIRA, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, s/d), os seus significados chegam a se sobrepor aos das palavras *risco* e *projeto* :

- "*Desenho dum objeto em suas linhas gerais, esboço, risco, bosquejo, delineamento*"; seqüência de termos que nos evidencia o sentido de anotação gráfica sintética, indicativa do que se está a observar ou a se propor a executar;
- "*Plano, rascunho, projeto, traçado*"; contém também o significado de planear, ou seja, ser parte ou etapa daquilo que se pretende executar ou atingir. Adolfo Morales de los Rios Filho nos alerta que "*o termo usado em Portugal era Tracistas para os arquitetos*". (MORALES DE LOS RIOS FILHO, s/d:58).

Neste significado de *risco* e *traçado* é que a palavra *debuxo* poderá nos confundir, mas a sua relação com a própria perícia do ato de desenhar é muito forte, de sorte que era necessária para os trabalhos de cartografia e confecção das cartas orográficas e que registravam os "produtos da natureza". Esta função exercida por engenheiros-militares encontra-se amplamente documentada, por exemplo nos trabalhos executados por Antônio José Landi, (VALLADARES, 1970:IX) que no Dicionário de Souza Viterbo esclarece que veio ao Brasil junto com a Comissão de delimitação de fronteiras, "*exercendo a sua atividade principal no Pará, já como desenhador naturalista, já como architecto*". (6). (VITERBO, 1940:55)

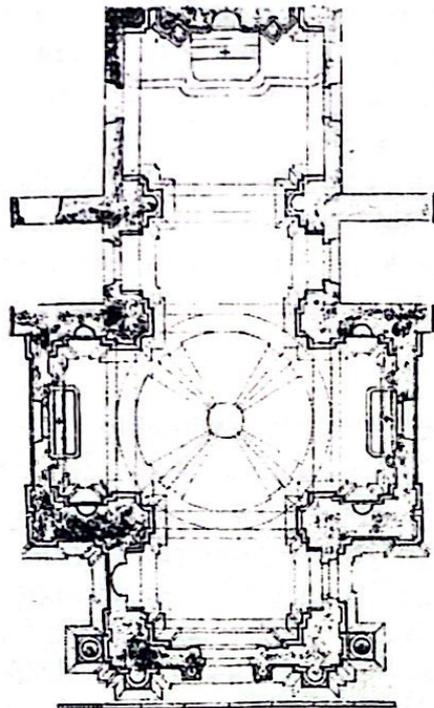
A Biblioteca Pública Municipal do Porto, cita o autor, possuindo um códice manuscrito, o qual registra os seguintes documentos que comprovam a sua função de *desenhador*:

*"Descrizioni di varie Piante, Frutti, Animali, etc., della Capitania del Gran-Pará;"*

*"Rol do que he ness.º para continuação da história natural das plantas sementes e outros productos da America."*

Outra referência, que poderá esclarecer o entendimento da palavra *debuxo*, consta na própria ordem de D. João V:

*" (...) para contratarem na Itália e especialmente em Bolonha, cartógrafos, homens 'versados em filosofia experimental', e 'que sejam suficientes desenhadores para tirarem vistas dos lugares notáveis, e debuxarem as plantas, animais e outras coisas mais desconhecidas e dignas de notícia', nas imensas terras da Amazônia onde era necessidade a demarcação das fronteiras com a América Espanhola". (VALLADARES, op.cit.:IX)*



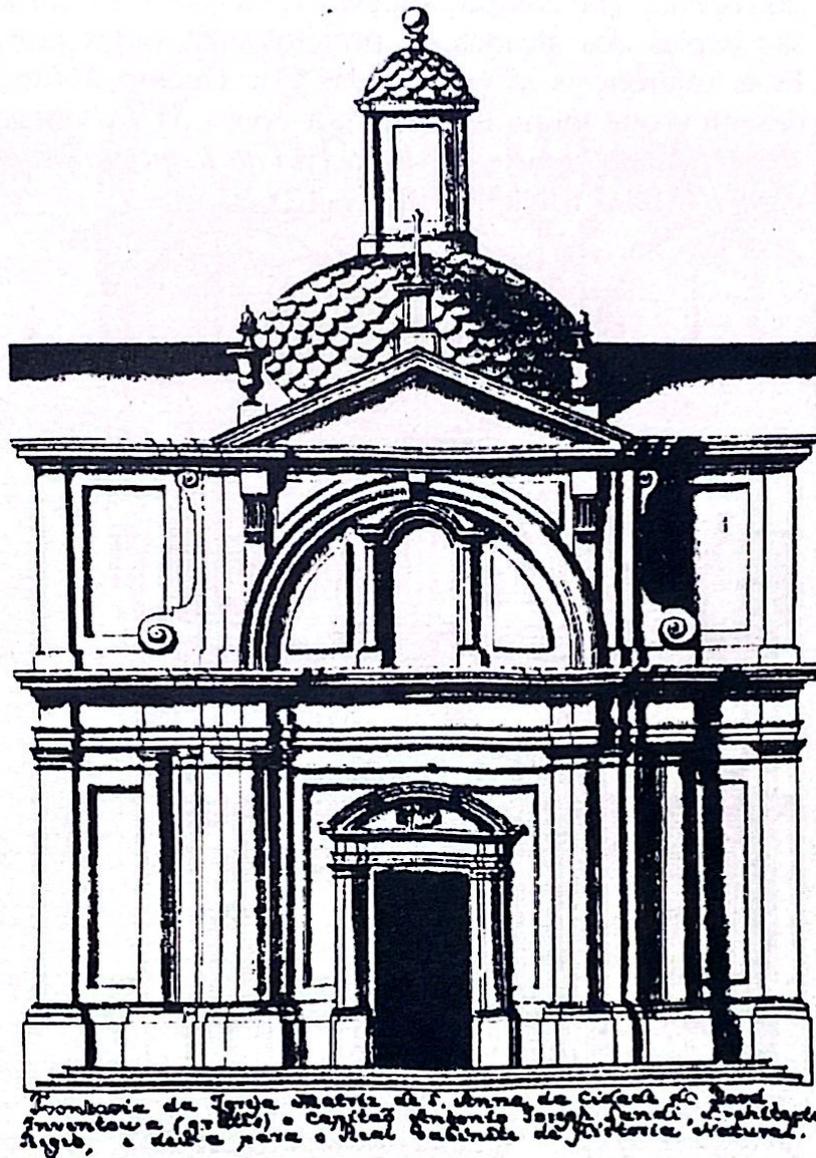
Antônio José Landi - Planta da Igreja de Santa Ana. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues.

*Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792).* Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

Temos aqui a palavra *debuxar* utilizada para o desenho de fins documentais.

Foi seguindo esta orientação que o frei carmelita João Álvares de Gusmão contratou, em Bolonha, o arquiteto Landi e o desenhista e matemático G. Angelo Brunelli, que, segundo Clarival Valladares, por longo período dedicou-se à documentação da flora e da fauna, "*fazendo-se explorador, missionário nas tribos indígenas, naturalista e desenhista*". (op.cit.:IX)

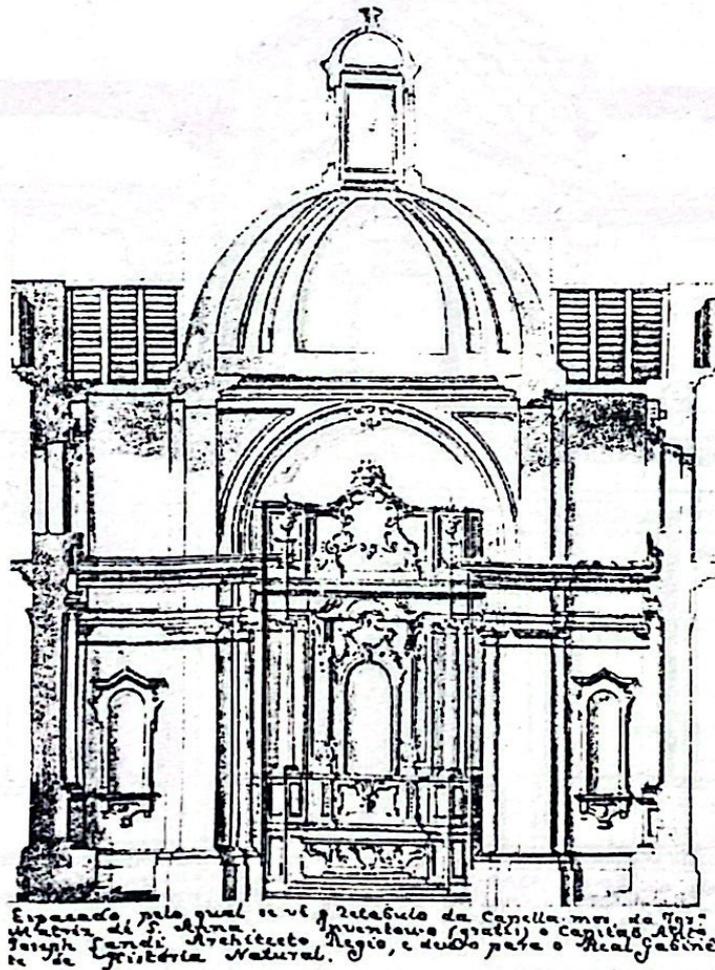
Desta maneira, podemos perceber a amplitude dos conhecimentos necessários ao exercício da função do engenheiro ou arquiteto militar, diante de uma ação colonizadora, e, conseqüentemente, o nível de capacitação gráfica que lhe era exigido pela diversidade de seu trabalho, que abrangia tanto o projeto como os diferentes níveis do desenho documental, implicando tanto o domínio do desenho artístico como o do desenho técnico - ou na linguagem da época - do *debuxo* e do *desenho*, transformando-se assim num excelente *riscador*.



Antônio José Landi - Frontaria da Igreja Matriz de Santa Ana da cidade de Belém do Pará. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

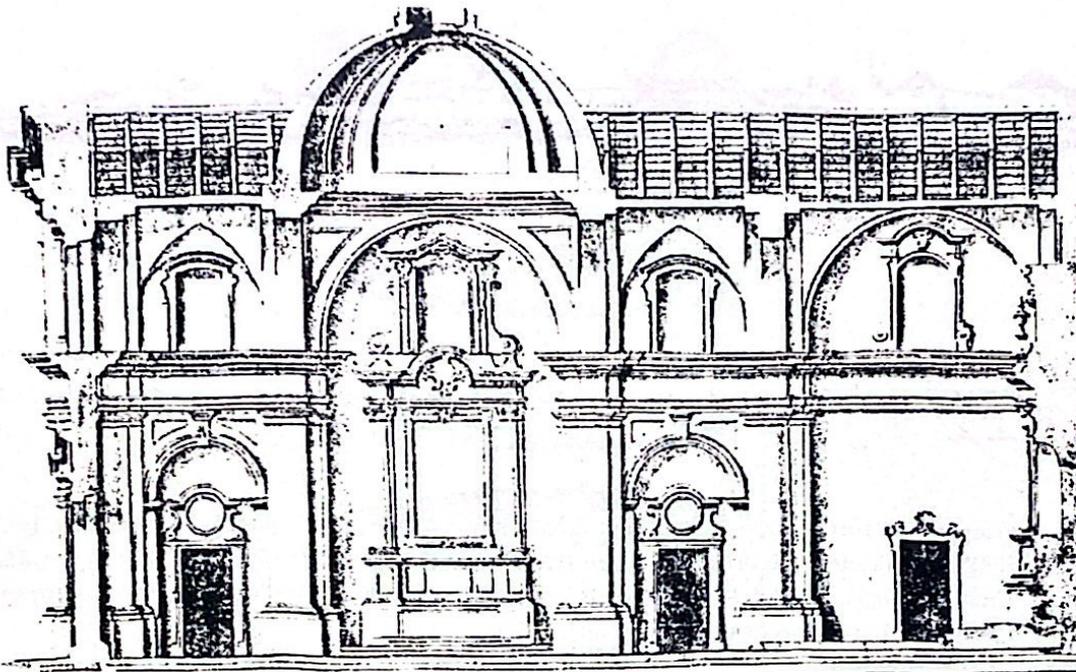
Os trabalhos gráficos divulgados de Antônio Landi são os arquitetônicos, treze deles inclusive na coleção dos desenhos selecionados por Edgar de Cerqueira Falcão para a publicação do álbum referente à *Viagem Filosófica* chefiada por Alexandre Rodrigues Ferreira, realizada nas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, entre os anos de 1783 e 1792 (7) (FALCÃO, 1970:V), desenhos estes que o próprio Landi ofertou a Alexandre R. Ferreira em Barcelos no ano de 1786, além de cinco esboços a lápis

do riscador que compôs aquela expedição, Joaquim José Codina, que são cópias dos alçados de projetos elaborados por Antônio Landi. Estas referências são acrescidas por Donato Mello Júnior, de oito desenhos que foram expostos por época da *Exposição de História do Brasil de 1881* existentes na *Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional*. (MELO JÚNIOR, 1967:7-12)



Antônio José Landi - Igreja Matriz de Santa Ana - Seção transversal (espacato) do interior, permitindo-se ver o Retábulo da Capela-Mor. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

Com base na documentação iconográfica da *Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira*, que já foi mencionada, podemos perceber através dos *debuxos* de Joaquim José Codina e do segundo-tenente da Armada Portuguesa, José Joaquim Freire, a extensão dos trabalhos então exigidos nestas expedições, bem como entender o que seriam as *Aulas de Náutica e de Debuxo e Desenho*.

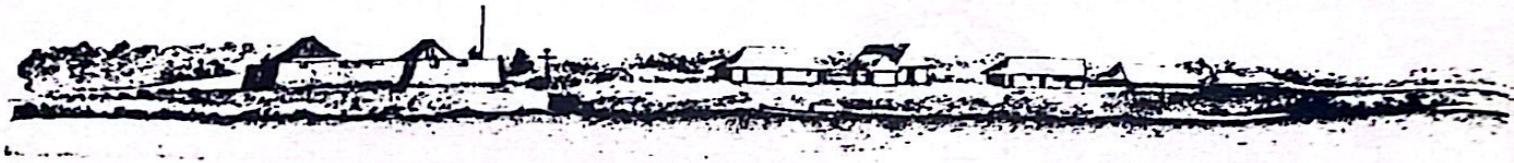


Esplanada ao interior da Igreja Matriz de Santa Ana. Arquiteto: Regis.  
Instituto de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

Antônio José Landi - Igreja Matriz de Santa Ana - Seção longitudinal (espacato). Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

Os desenhos compreendiam os seguintes assuntos:

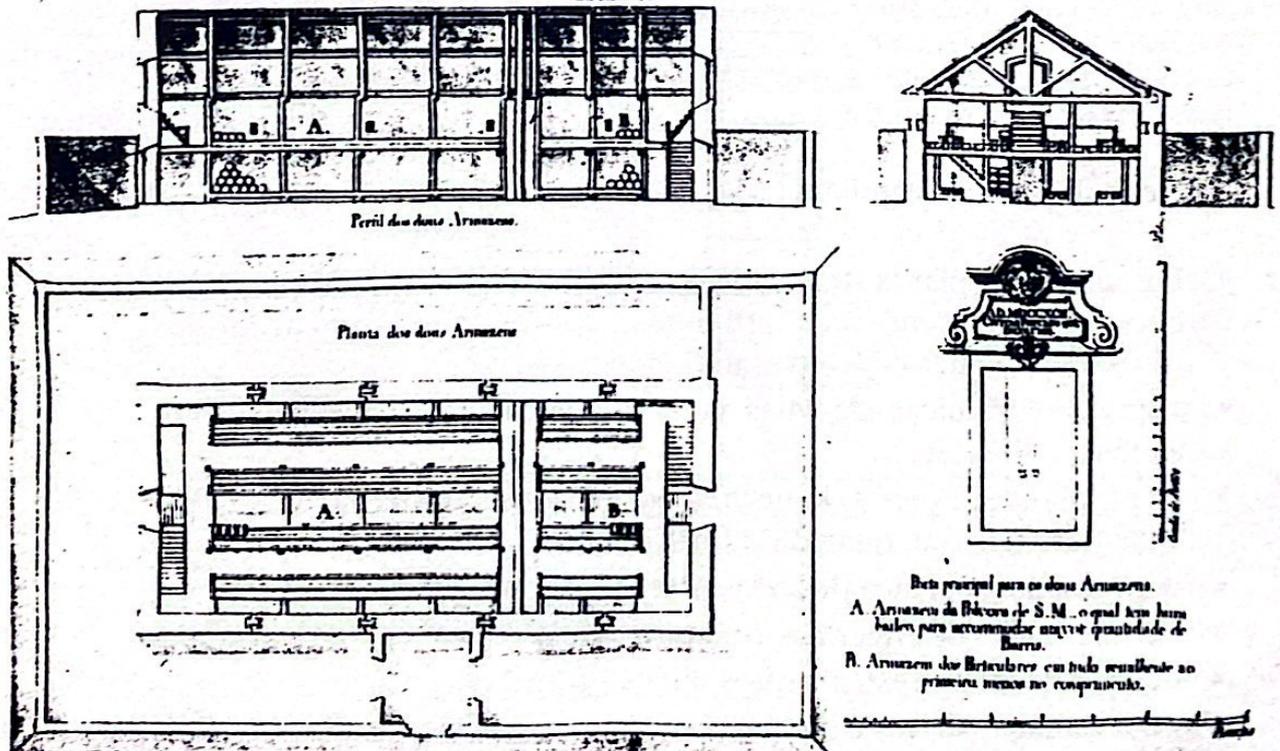
- elaboração de planta de cidade e cartas hidrográficas de pequenos trechos do rio com seus afluentes, contendo a indicação dos principais acidentes e localização de povoações;
- vistas panorâmicas de vilas com a identificação dos principais aspectos e edifícios;
- vistas, plantas e perfis de instalações para fins militares, tais como armazém de pólvora, quartéis e fortificações;
- documentação técnica de todos os tipos de embarcações;
- documentação de engenhos (maquinários);
- documentação de instrumentos musicais típicos;
- documentação de casas típicas, tais como palafitas, casas dos índios e malocas;
- instrumentos de trabalho indígenas;
- além da reprodução dos alçados e riscos de projetos elaborados por Antônio José Landi e pelo Capitão-Engenheiro Phelippe Strum.



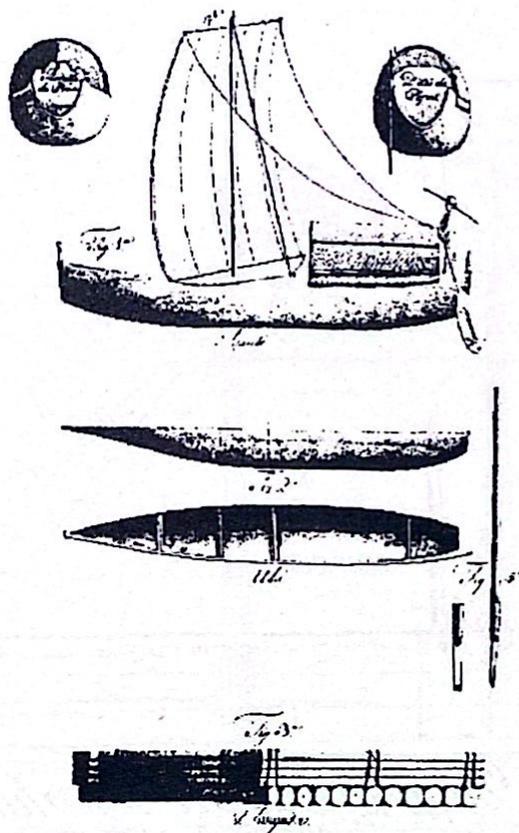
*Prospecto da Fortaleza de São Joaquim do Rio Branco, situada na margem Oriental do Rio Branco, e qual se segue no plano pela sua margem Oriental, nas vistas de 182 leguas do seu fim.*

Prospecto da Fortaleza de São Joaquim do Rio Branco - Desenho aquarelado de Codina. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

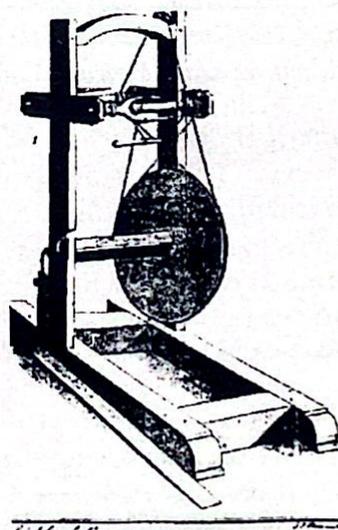
*Planta, perfil do Armazém da Pólvora da Cidade do Pará. Edificado por Ordem do Ill. e Ex. Sr. D. Francisco de Souza Coutinho de Conselho do Sr. Mag. Jm. ou Governador e Capitão General das Capitanias do Pará, e Rio Negro nasitio do Luro na distancia de quazi tres leguas a Leste da Cidade.*



Planta e Perfis do Armazém de Pólvora de Belém. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

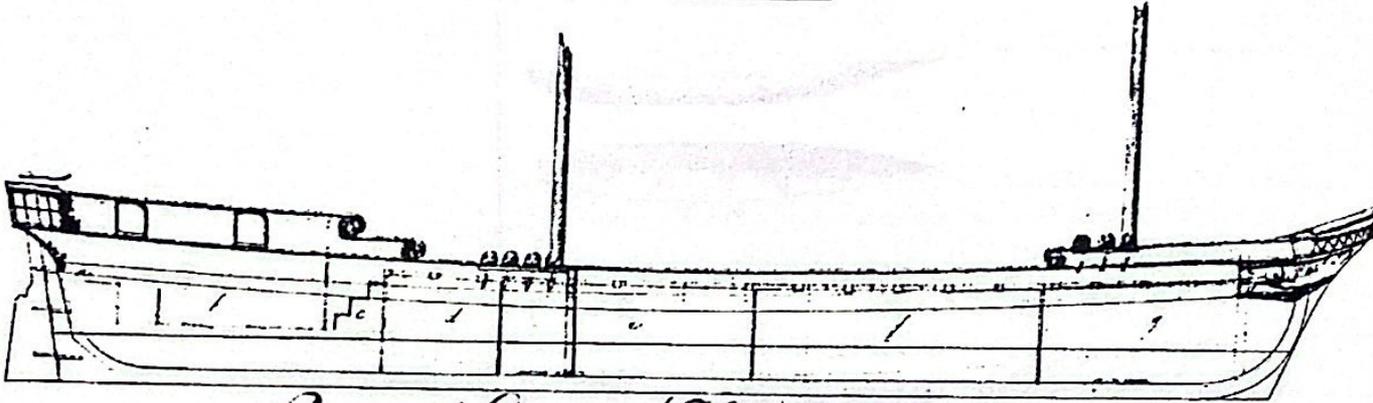
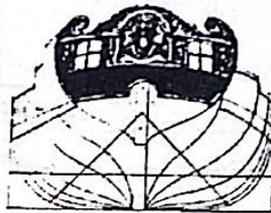


Uma igarité, uma ubá, uma jangada e seus acessórios. Desenho de Codina Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.



Roda de fiar o algodão - Desenho de Codina. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

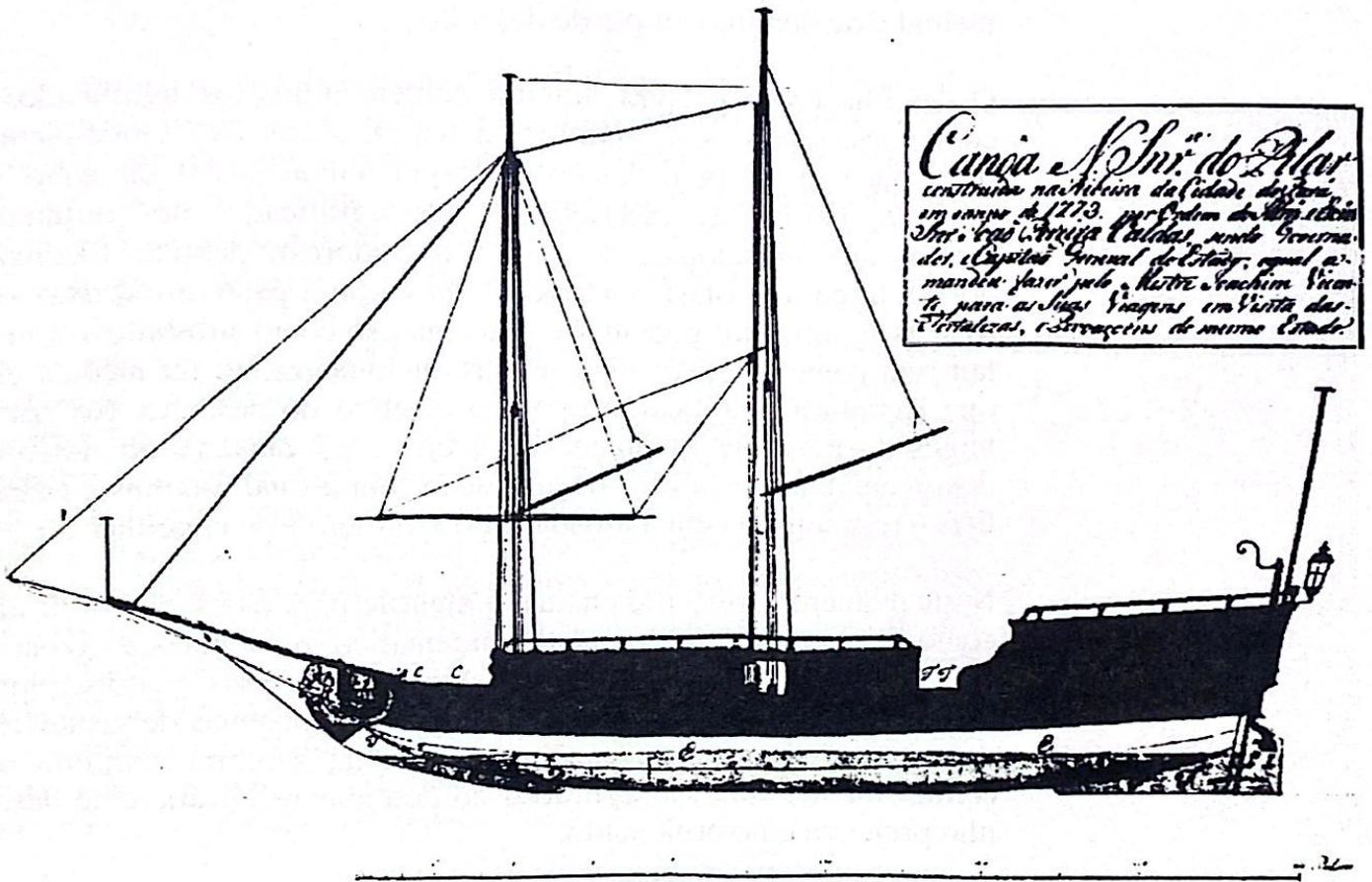
1  
 a. Beliche para a cama do Comandante, com a  
 Gavetão por baixo. b. Caixões em roda da Câmara e  
 Paio para pólvora. c. Paio para as munições de Guerra, e  
 Rancho da Guarnição militar. f. Paio dos  
 mantimentos. g. rancho da Equipagem.  
 N. que as velas consistirão no número, e na armação  
 que constar da Relação, n.º VI.



2  
 Barco de Guerra N. Sra. do Bom Sucesso  
 semelhante ao outro da Invenção de N. Sra. de Boa Viagem; ambos construídos na Ribeira da Cidade do  
 Pará em junho de 1775, por ordem do Ilmo. Exmo. Sr. João Pereira Caldas; o qual os mandou construir pelo modelo  
 que debaixo de sua direção fez em Lisboa o Capitão Tenente Manuel Vicente, Mestre Construtor da Ribeira das Naus;  
 o primeiro para Guarda-Costa do Canal do Norte, e o segundo para o do Sul, da Foz do Rio  
 Amazonas. Tendo S. Exa. dado a cada um dos seus Comandantes o Regimento de Viagem em  
 exploração de ambas aquelas costas, a qual tinha sido ordenada por Aviso de 4 de julho de 1765.

1. " a. Beliche para a cama do Comandante, com seu gavetão por baixo. b. Caixões em roda de Câmara, c. Paio de pólvora, d. Dito para as munições de Guerra, e. Rancho da Guarnição militar. f. Paio dos mantimentos, g. rancho da equipagem. N. que as velas consistirão no número, e na armação que constem da Relação, no. VI"
2. " Barco de Guerra N. Sra. do Bom Sucesso. Em tudo semelhante a outro da Invenção de N. Sra. de Boa Viagem; ambos construídos na Ribeira da cidade do Pará em o ano de 1775, por ordem do Ilmo. Exmo. Sr. João Pereira Caldas; o qual os mandou construir pelo modelo que debaixo de sua direção fez em Lisboa o Capitão Tenente Manuel Vicente, Mestre Construtor da Ribeira das Naus: o primeiro para Guarda-Costa do Canal do Norte, e o segundo para o do Sul, da Foz do Rio Amazonas. Tendo S. Exa. dado a cada um dos seus Comandantes o Regimento de Viagem em exploração de ambas aquelas costas, a qual tinha sido ordenada por Aviso de 4 de julho de 1765."

Barco de guerra Nossa Senhora de Bom Sucesso - Desenho de Codina. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.



Canoa Nossa Senhora do Pilar - Desenho de Codina. Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*. Desenhos originais coligidos pelo Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Edição Gráficos Brunner, São Paulo, 1970.

"Canoa Nossa Senhora do Pilar, construida na Ribeira da cidade do Pará em o anno de 1773, por ordem do Ilmo. Exmo. Sr. João Pereira Caldas, sendo Governador e Capitão Geral do Estado, o qual mandou fazer pelo Mestre Joaquim Vicente para suas viagens em visita das Fortalezas e Povoações do mesmo Estado."

Aqui não fazemos menção aos 912 desenhos da parte do levantamento antropológico e botânico existentes na Biblioteca do Museu Nacional. A maioria desses desenhos são aquarelas policromáticas, que demonstram o aprimoramento e a amplitude da técnica documental e do domínio amplo do desenho.

O desenho como palavra unitária contém múltiplos significados e conteúdos, sejam os de natureza artística, sejam os técnico-científicos, aspecto tão bem demonstrado por Vilanova Artigas sobre *O Desenho* (ARTIGAS, 1981:39-50). Os significados dos inúmeros termos que mencionamos - risco (riscadores), debuxo (debuxadores), traço (tracistas) e, acrescentamos aqui a palavra *esquisso* (8), os seus significados podem ser vistos não só como substantivos, mas também como adjetivos nem sempre dicionarizados, na medida em que passam a qualificar o tipo e o objetivo do desenho. No *risco*, vimos a ênfase na qualidade de projeto; no *debuxo*, no desenho documental, já que a área de aplicação com a qual estamos a trabalhar é relacionada com a atividade do arquiteto e do engenheiro.

Neste momento, cabe-nos chamar a atenção para o desenho utilizado como linguagem do pensamento matemático, da concepção geométrica do espaço, da quantidade, da posição das coisas. É a disciplina do desenho linear, da resolução gráfica dos problemas de geometria descritiva e de suas aplicações à teoria da sombra, conjunto de conhecimentos que são aplicados ao desenho topográfico, ao desenho projetivo e no ornamento.

Um tipo de classificação adotada do desenho é quanto à utilização de diferentes processos e meios de execução que, por sua vez, é função da finalidade que se pretende atingir. Na época, a separação entre o desenho livre e o desenho empregando instrumento tinha como correspondência didática a metodologia do Desenho Artístico de um lado e, do outro, o Desenho Linear, o Desenho Geométrico bastante diferenciado.

Essa interação é que se transformou, ao longo do tempo, numa equação a ser resolvida, na medida em que o desenho na Arquitetura participa dos dois grupos.

## 2.2 A Influência do sistema de Academias na concepção do ensino do Desenho Artístico e do Desenho Arquitetônico

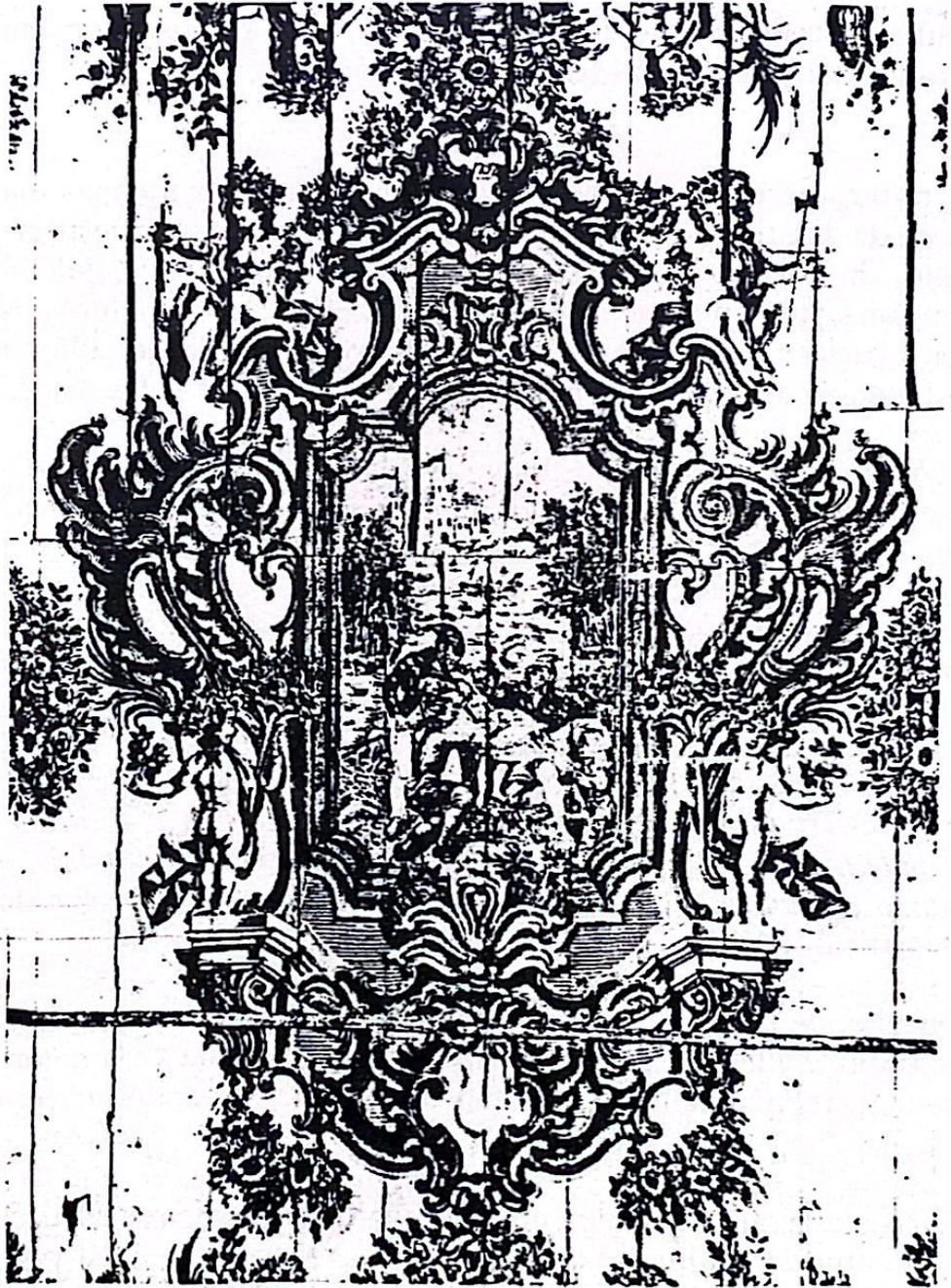
Iremos tratar, nesta abordagem, a influência das Academias na concepção da didática do ensino do Desenho Artístico e, mais especificamente, do Desenho Arquitetônico. O objetivo deste estudo é fornecer uma fundamentação histórica para o conhecimento dos princípios básicos da metodologia clássica do ensino do desenho, a qual influenciou as origens da antiga Escola Nacional de Belas Artes.

Para a compreensão do significado histórico das Academias, é necessário ter-se em mente o processo de integração das artes figurativas nas artes liberais, que veio alterar a herança que a idade moderna recebera da epistemologia das ciências e das artes da Antigüidade. Dentro desta orientação filosófica e prática, as artes se classificavam em duas grandes categorias: as servis ou mecânicas, e as liberais. As artes servis abrangiam todas as ações operativas que requeriam o uso da mão. Por sua vez, as artes liberais se dividiam em duas partes, cujo ensino comandou todo o *Cursus Studiorum* da Universidade medieval: "O Trivium e o Quadrivium. O primeiro abrange a gramática, a dialética e a retórica; o segundo, a geometria, a aritmética, a astronomia e a música," esta última então julgada como decorrente da matemática. (BAZIN, 1989:5-6)

Este conceito, de relegar os ofícios mecânicos a segundo plano, tendia a imprimir à idéia de progresso a de perfeição, e esta viria a corresponder, principalmente, à questão da qualidade do discurso: a retórica.

Estas noções estavam presentes no contexto luso-brasileiro; os artesãos, que eram denominados oficiais mecânicos, tiveram a sua profissão codificada por Duarte Nunes de Leão em 1573 - *Livro dos Regimentos dos Officiais Mecânicos de Mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lisboa*. Germain Bazin chama a atenção para:

"Os escultores, ou entalhadores, da mesma forma que os pintores, também não podiam receber cartas de habilitação, certamente porque sua profissão era mais uma arte do que um ofício "mecânico", isto é, técnico, e tal fato, aliás, lhes dispensava o pagamento do imposto profissional". (BAZIN, 1983:41)



SERRO - Igreja do Bom Jesus de Matozinhos - Pintura do forro da capela-mor . Silvestre de Almeida Lopes. Fonte: ÁVILA, Afonso, GONTIJO, João Marcos M., MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Rio de Janeiro, Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.

Foi na Itália, e mais precisamente em Florença, que ocorreu a ação de artistas e humanistas no sentido de reivindicar a *Liberalita* em favor do artista, "*invocando o fato de que para estes a operação mental (il disegno) precede a operação manual que lhe será sujeita.*" (BAZIN, 1989:6)



Estudo para figura de anjo. Desenho de Sandro Botticelli. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: MARTINDALE, Andrew. *O renascimento*. 7. ed., Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

Ao analisar na qualidade linear do estilo de Sandro di Mariano Filipepi Botticelli (1444-1510) sua correspondente difusão na pintura da época, Andrew Martindale fez uma menção ao desenvolvimento do desenho naquele período, esclarecendo o nível de sua participação no processo de transformar a arte, no caso a pintura, numa ciência:

*"O desenho ganhava então crescente destaque na preparação e planejamento do trabalho porque, presumivelmente, na busca do 'realismo', os próprios estágios preparatórios assumiram importância crucial para o bom êxito do trabalho concluído. Na execução de grandes obras, como os afrescos, o uso dos desenhos tornou-se comum.*

*Há, sem dúvida, inúmeros desenhos que datam de período anterior a este, mas o atual desenvolvimento dessa técnica em Florença tendia para uma nova formulação. A comparação entre estudos de panejamento de Pisanello e Leonardo da Vinci mostrará que seus objetivos são fundamentalmente diferentes. O estudo de Pisanello provavelmente não irá além do registro do contorno e dos pormenores da superfície; mas os estudos de Leonardo se concentram na estrutura subjacente à forma, ao invés da ornamentação da superfície. No estudo de Leonardo, o desenho tornou-se veículo para pesquisa e experimentação; e é este aspecto do uso do desenho que foi durante muito tempo característica exclusiva de Florença". (MARTINDALE, 1979:47)*

Ainda sobre a palavra *disegno*, BAZIN e BRAMLY (1989) mencionam o célebre *Livre de L'Art e Traité de La Peinture* do pintor Toscano Cennino Cennini (n. por volta de 1370), que possui cento e noventa capítulos, nos quais é exposta minuciosamente a técnica de pintura. Tem-se sintetizado o seu pensamento estético na seguinte frase: "*Natura, fantasia (sinônimo, de imaginação criadora) e intelletto dell'artista conducono alla professione dell'arte, alla maniera mediante il disegno*". (BAZIN, 1989:9)

Segundo nos informa Bazin, para Cennini o termo *disegno* tem duplo significado - um é *externo*, aprendido pelo exercício e pela prática, e o outro é *interno*, quando apreendido em termos mentais. Esclarece também que, apesar da distinção feita ter palavras correspondentes em francês - *Dessin* (desenho) e *Dessein* (propósito) - o autor recomenda que é preferível que se conservem para esses conceitos italianos suas designações vernáculas. (9). (MOTTA, 1967:9)

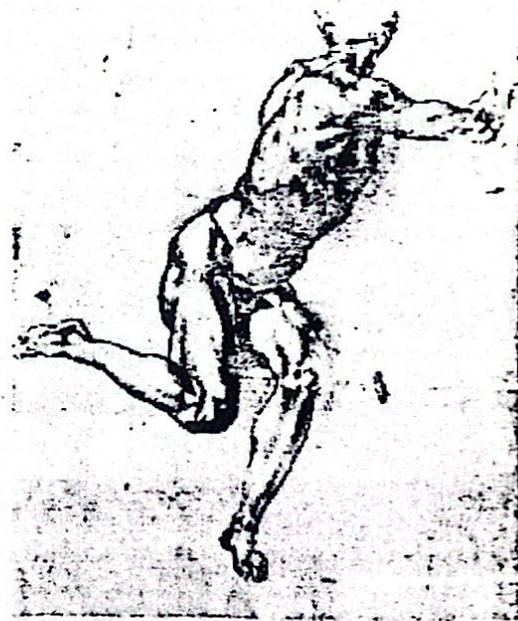
Os artistas que construíram "o Espírito do Quattrocento" que, segundo Bramly, tudo experimentaram, abrindo e traçando todos os caminhos da pesquisa estética, "*não deixaram mais grande coisa a inventar. Depois deles, virtuosidade abusiva - no esteticismo, na conumpção, no maneirismo, no barroco,*" (BRAMLY, 1989:97), foi o que caracterizou a orientação da arte em sua fase posterior ao Renascimento, bem como a atuação e a influência das Academias. Como exemplo, o aprendizado de Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael Sanzio (1483-1520) e Miguel Angelo Buonarroti (1475-1564) se fez na *botteghe* de artistas, aprendizado que, segundo Cennini, considerava o prazo de treze anos um período razoável para que o aprendiz (*discepolo*) passasse para condiscípulo (*garzone*), e depois,

de discípulo para mestre (*maestro*), dedicando-se aos seguintes afazeres ao longo desse tempo:

*"Um ano consagrado ao 'desenho em Tabuinha', depois seis para familiarizar-se com o material - que não se compra pronto, e é necessário que a própria pessoa fabrique -, para aprender a confeccionar os pincéis, a cozer os vernizes, a colar em telas sobre painéis de madeira, de tília ou de salgueiro, a reconhecer e a preparar as cores que são moídas quase que cotidianamente, porque não se dispõe nesse período de tubos ou dos instrumentos que permitiriam conservá-las em estado pastoso, a aplicar o ouro dos fundos, a limpar o pó, a raspar, a debulhar, a retalhar'. Além disso, mais seis anos para aprender a colorir, a 'ornar os dormentes', a fazer as tapeçarias de ouro, a trabalhar em murais - e juntamente com isso desenhando sempre, nunca abandonando o trabalho, nem em dias comuns, nem em feriados." (10). (op. cit.:81-82)*

As Academias foram criadas após o período que os críticos consideram como sendo "os limites do Renascimento italiano" - 1400 a 1527. (op.cit.:97) Foi também em Florença que se formou a primeira academia artística organizada e que assumiu o aspecto de uma instituição oficial - em 1562 -, Giorgio Vasari (1511-1574) solicitou a proteção do grão-duque para uma associação que recebeu o nome de *Accademia Del Disegno*, que teve por objetivo agrupar os melhores artistas e ministrá-los o ensino das artes. Mas antes desse empreendimento, Vasari, considerado como o fundador da História da Arte, procedeu a uma extensa pesquisa, formando inclusive uma coleção de desenhos que lhe possibilitasse lembrar a "maneira" de cada pintor, cuja coleção ele denominou de *Libro Dei Disegni*. Apesar de ter sido dispersada, esta coleção foi recuperada, pelo menos parcialmente, tendo o seu último inventário catalogado quinhentos e vinte e seis desenhos de duzentos e vinte e seis artistas.

Este material subsidiou a sua obra *Le Vite Dei Piu Eccelenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani da Cimabue Insino a Tempi Nostri Descritte In Langua Toscana da Giorgio Vasari Pittore Aretino Con Una Sua Utile e Necessaria Introduzione Ale Arti Loro*, publicada em 1550 em dois volumes de noventa e duas páginas. (BAZIN, 1989:28-29)



"Luca Signorelli. Estudo de dois nus. 1503. Aquarela, realçada de branco. 35,5 x 25,5 cm. Louvre, Paris. *"Executada no período dos afrescos de Orvieto. Signorelli foi um importante precursor de Miguel Angelo no seu interesse pelo nu.."*

"Miguel Angelo. A Batalha de Cascina (estudo). 1504-5. Bico de pena e pincel realçado de branco. 42 x 49 cm. British Museum, Londres. *"O cuidado com que Miguel Angelo realizou o afresco da Batalha de Cascina é evidenciado, ainda que de maneira incompleta, pelos seus desenhos e esboços. Este estudo mostra que Miguel Angelo, como escultor, conferiu a seus desenhos uma interpretação da superfície de torso humano muito mais sensível do que qualquer de seus predecessores, inclusive Signorelli."*

Fonte: MARTINDALE, Andrew. *O renascimento*. 7. ed., Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979. p. 75.

Sobre a importância desse livro para a própria orientação do ensino das artes podemos imaginá-la, por exemplo, através da menção feita por Bramly à *botteghe* de Andrea Verochio, onde se deu o início da formação de Leonardo da Vinci, cujo testemunho é baseado em Vasari:

*"Desenhava-se segundo a natureza, não se tolerava o aproximativo: para ter incessantemente, sob os olhos, modelos precisos, executavam-se moldagens em gesso de mãos, de pés, de pernas, de dorsos. (...) Dava-se também forma a modelos em argila, sobre os quais se dispunham 'panos molhados e depois revestidos de terra' - a fim de lhes conferir mais peso e para que as pregas caíssem melhor - que se preocupava, em seguida, reproduzir meticulosamente com o pincel em uma só cor, em tela ou em papel, aliás, nos chegaram ao conhecimento vários estudos de largos panos, feitos por Leonardo, executados segundo um princípio, de uma justeza e de um relevo admiráveis".*  
(BRAMLY, op.cit.:95)

As bases para o ensino das artes nas Academias estavam lançadas, seja pela tratadística já existente para a Arquitetura, a Pintura e a Escultura, como pelo trabalho do próprio Giorgio Vasari. Em Roma, a *Accademia di San Luca* congrega pintores, escultores e arquitetos para o ensino dessas artes, isto em 1593. A mais célebre, na informação de Bazin, foi a *Accademia degli Incamminati*, criada em Bolonha em 1598 para ensinar a pintura, o que nos indica que se estava a separar a pintura das atividades corporativas. Na França esse rompimento com a tutela só se deu em 1648, com a criação da *Academia Real de Pintura e Escultura*.

Ao contrário da Itália, o Estado Francês assumira a feição mais perfeita do Absolutismo, delineando uma condução das artes, e por sua vez, da função atribuída às Academias, que passaram a servir de modelos aos regimes de orientação despótica. Foi o que ocorreu com a própria Academia francesa de pintura e de escultura; na primeira década do século XVII ainda dominava a tendência liberal da atividade artística, que iniciou a sua transformação a partir de 1655, quando obteve subvenção real, chegando ao seu ponto culminante com Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), o *Superintendente e Ordenador-Geral dos Edifícios, Artes, Tapeçarias e Manufaturas de França*. No reinado de Luís XIV (1643-1715), quando a vida artística passa a ter, conforme caracterização feita por Arnold Hauser, através das pessoas de Charles Le Brun (1619-1690) e Nicolas Borleau-

Despréaux (1636-1711) os seus legisladores e, nas Academias, os seus tribunais (HAUSER, 1968:119). Um dos aspectos decorrentes do dirigismo que se instalou no aprendizado e no exercício das artes foi uma mudança em relação às manifestações da vida real: passou-se a se distanciar do naturalismo - à imitação da natureza vai pois, suceder-se a dos mestres - esta, no dizer de Bazin, "*é muito mais tirânica que a natureza, cujas possibilidades são infinitas, enquanto o exemplo dos artistas precedentes só oferece ao postulante o já feito, e portanto o faz esbarrar num limite.*" (BAZIN, op.cit.:20)

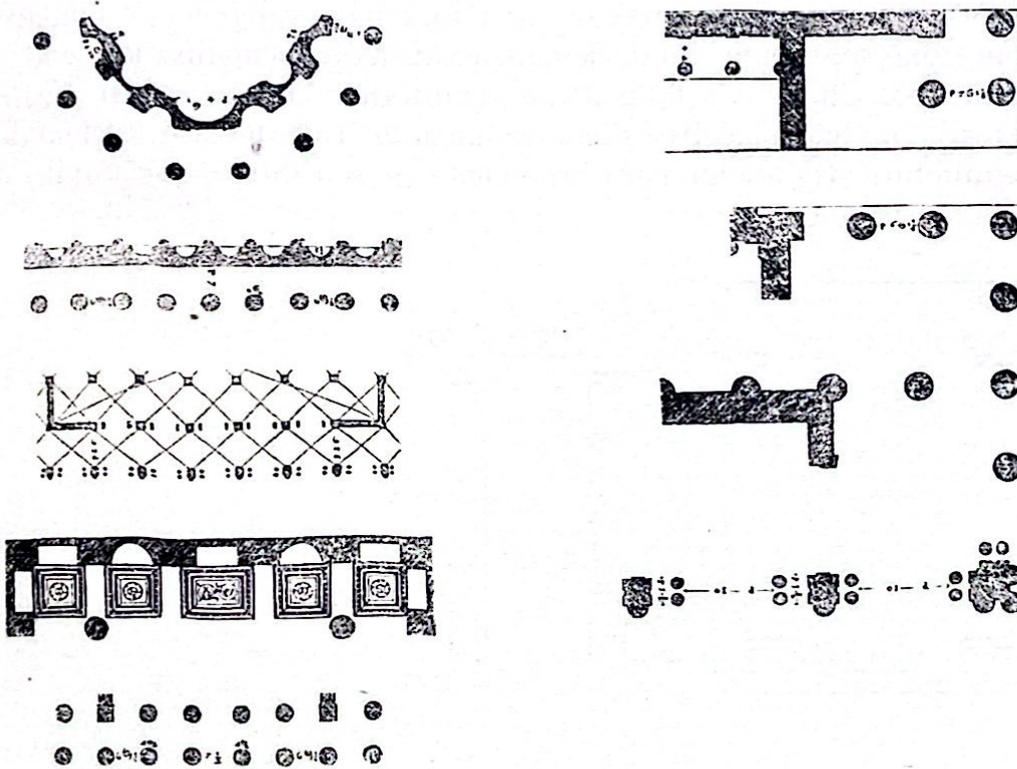
Iniciaram-se então a reorganização das instituições existentes e a criação de novas, dentro do espírito de convertê-las em "*conservatório de boas doutrinas e escola de aplicação onde se formem os jovens artistas*". (GUINARD, 1931:281)

Foi o caso das manufaturas de Gobelins, instaladas no reinado de Luís XVIII (1610-1643), reorganizadas por Colbert em 1663, que as vinculou a uma escola de desenhistas e artesãos, no sentido de unir em um trabalho comum todos os artistas, incluindo os arquitetos, com o objetivo de produzir arte e decoração para os palácios (11) (TAPIÉ, 1972) e jardins reais (12) (CLIFFORD, 1970), obras de arte para exportação e para o rei oferecer às outras cortes e altas personalidades estrangeiras, imprimindo assim um caráter semi-industrial às obras de pintura e escultura e atingindo um certo tipo de estandarização e um padrão de qualidade sob determinado controle. Aqui temos localizadas as raízes da futura *Esthétique Industrielle* francesa que tanto impressionou a Inglaterra e o mundo quase um século depois, por época da realização da "*Grande Exposição de Trabalhos de Indústria de Todas as Nações*" em 1851.

O objetivo de transformar a França no centro da produção artística da Europa, tornar a arte francesa perene e fazer com que o estilo de seus artistas se impusesse "*como a melhor opinião dos homens*" (TAPIÉ, op.cit.:241) fazia parte de um programa político de tornar a França o centro das atenções, o modelo a ser seguido, e as Academias faziam parte deste sistema.

A Arquitetura fez parte de instituto específico, a Academia de Arquitetura, dirigida por François Blondel (1617-1685), cujo discurso de abertura a 31 de Dezembro de 1671, se refere à orientação que o seu ensino deveria seguir, de invocar "*a autoridade dos teóricos, discípulos de Vitruvio, Vignola e Scamozzi*", que recomendam o respeito às ordens arquitetônicas, a observância das proporções e

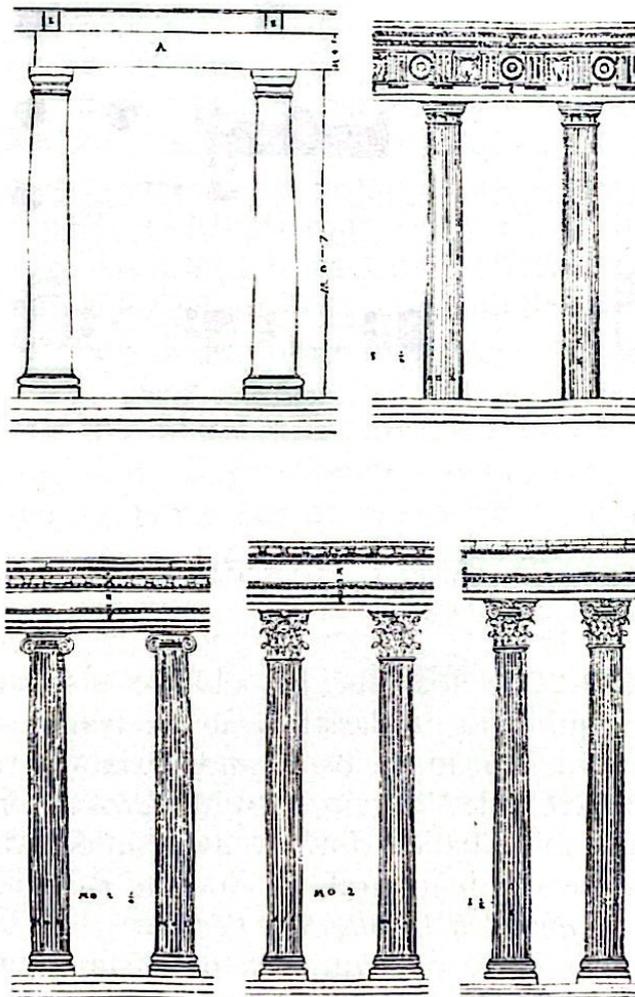
uma escolha conveniente dos motivos alegóricos (13) (op.cit.:243). A publicação de suas conferências proferidas na Academia, sob o título *Cours d'Architecture enseigné dans l'académie royale d'architecture* (Paris, 1675-1683), além de estabelecer um novo tipo de tratado arquitetônico, manteve uma influência durante os séculos XVIII e XIX. (SUMMERSON, 1978:151)



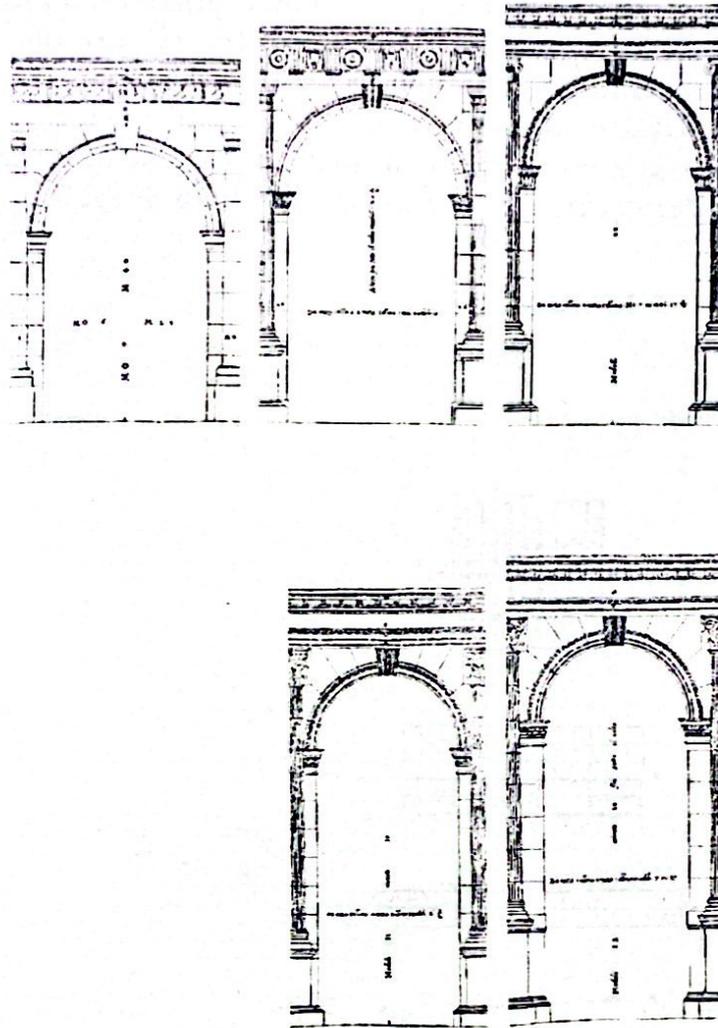
Palladio, *I quattro libri*, 1570. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura*; la poética del orden. Madrid, H. Blume, 1984. p.98-99

Françoise CHOAY (1985:205-206) nos elucidia sobre o sistema aplicado pela Academia de Arquitetura na classificação dos tratados, o qual se baseava no valor e contribuição que os mesmos teriam para o entendimento do *De Architectura* de Vitruvio, a "verdadeira tradição antiga", questão esta que foi debatida durante as reuniões da Academia logo após a sua sessão inaugural. A Andrea Palladio (1508-1580), com *I Quattro Libri Dell'Architettura* (Veneza, 1570), era atribuído o primeiro lugar entre os arquitetos modernos que podiam ser seguidos sem hesitação com relação aos seus ensinamentos gerais. Ocupava, na classificação absoluta, o primeiro lugar depois de Vitruvio, e antes de Vincenzo Scamozzi (1552-1616) com

*Idea Dell'Architettura Universale* (Veneza, 1615), e, em seguida, vinham Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) com *Regola Delli Cinque Ordini Di Architettura* (1562), e Sebastiano Serlio (1475-1554) com *Regola Generale Di Architettura Sopra La Cinque Maniere Degli Edifici (...)*, ( Livro IV, Veneza, 1537, Livro III, Veneza, 1540. São sete livros no total). Quanto a Leon Battiste Alberti (1404-1472) com *De Re Aedificatoria* (Roma, 1452), a Academia reconhecia uma posição particular, na medida em que este autor tinha procurado superar Vitruvio, cuja abrangência e unidade conceitual sobrepunham os demais textos teóricos analisados detidamente por Choay. Os fatos a que a autora está a se referir dizem respeito, inclusive, às bases da orientação teórica que a Academia de Arquitetura iria adotar para ordenação de seu curso, que implicou uma teoria do desenho.



Palladio, *I quattro libri*, 1570. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura*, la poética del orden. Madrid, H. Blume, 1984. p.96-97.

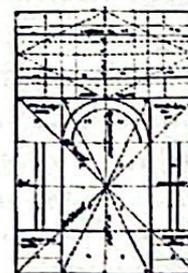
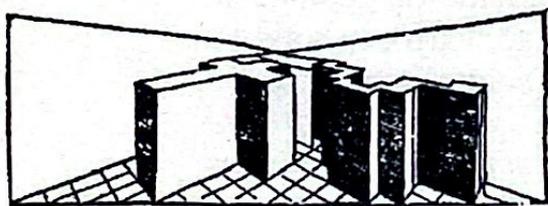
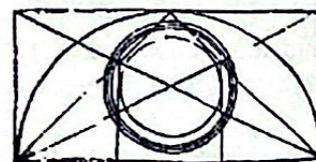
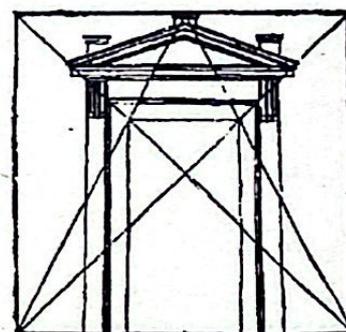
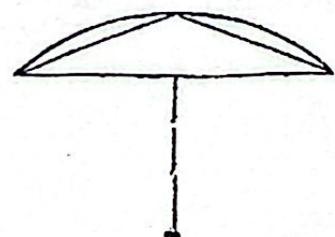
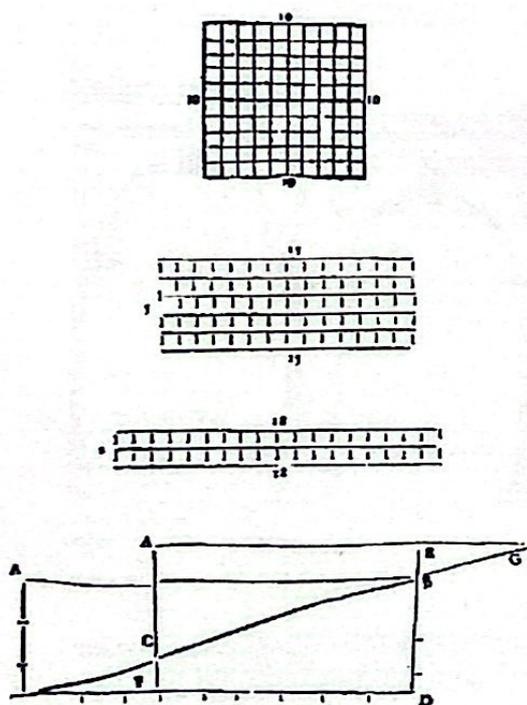
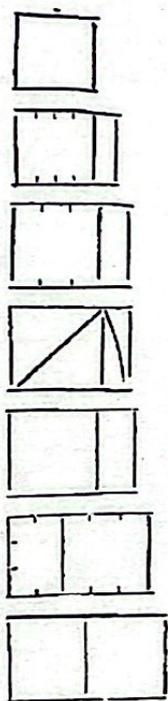


Palladio, *I quattro libri*, 1570. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura*, la poética del orden. Madrid, H. Blume, 1984. p 60-61.

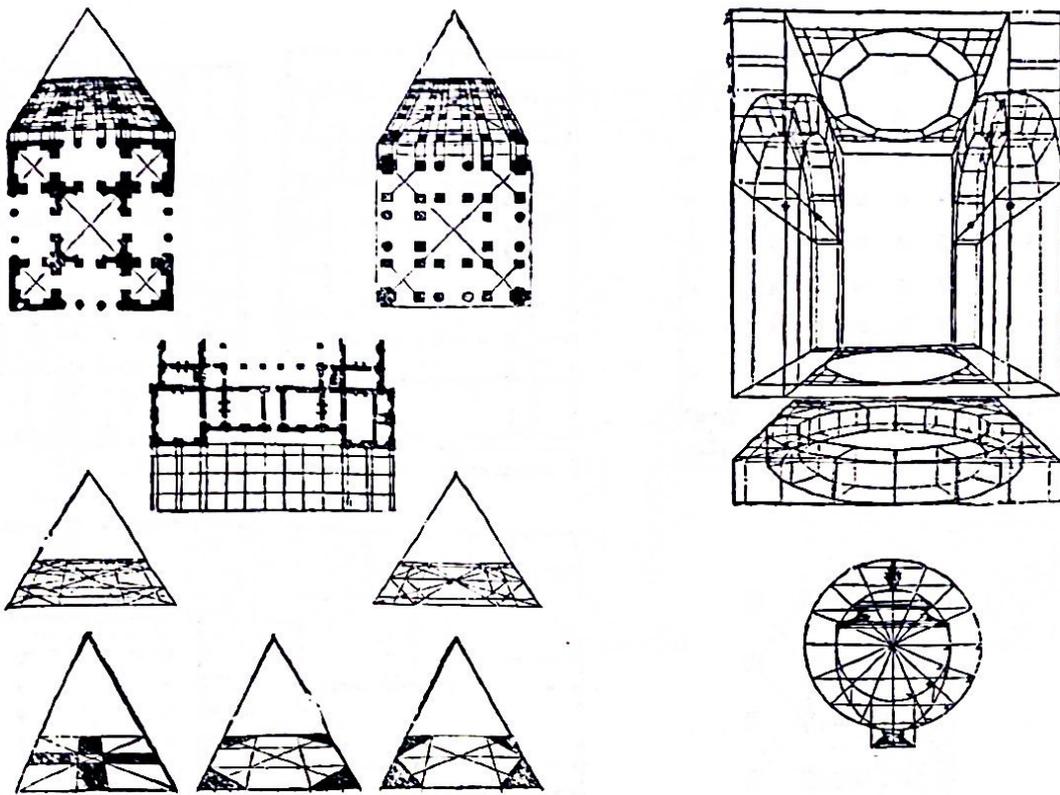
Para exemplificar, tomemos como referência *Os Sete Livros de Serlio*: os dois primeiros volumes correspondem a um tratado de geometria elementar e um tratado de perspectiva aplicada ao teatro, propondo um método de análise de concepção; os outros volumes são inventários arquitetônicos: "uma coletânea de edifícios célebres tirados de Roma antiga, da Roma moderna e do Egito, catálogos tipológicos consagrados respectivamente às ordens, aos templos, às portas e enfim a edifícios variados, públicos ou privados". (op.cit.:207)

A autora detecta a ruptura da abrangência da abordagem albertiana, portanto, renascentista, cujo enfoque consistia em seis partes básicas ou princípios a serem atendidos pela arquitetura: a região (*Regio*), a

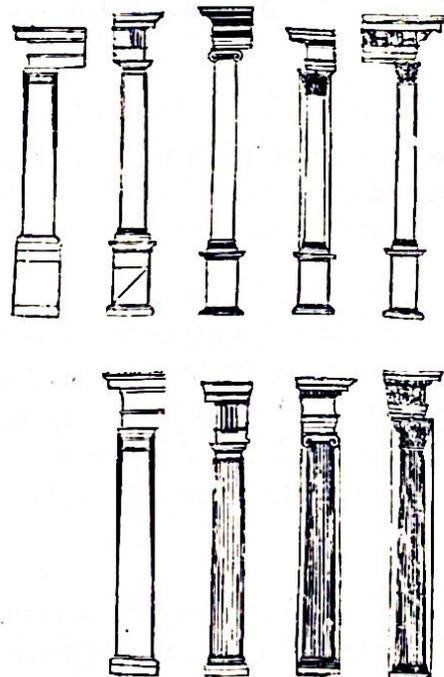
área (*Area*), a divisão ou planta (*Partitio*), a parede (*Paries*), a cobertura (*Tectum*) e as aberturas (*Apertiones*), que são tratadas especificamente e cada uma delas associada aos axiomas da necessidade (*Solidez*), da comodidade e do prazer. Esse conjunto de condições passa a ser reduzido à questão da fruição estética, "quase totalmente absorvido pelas regras concernentes às ordens". (op.cit.:84)



Serlio, *Tutte l'opere*, 1619 e Colonna, *Hypnerotomachia poliphili*, 1499. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura; la poética del orden*. Madrid, H. Blume, 1984. p 34-35.

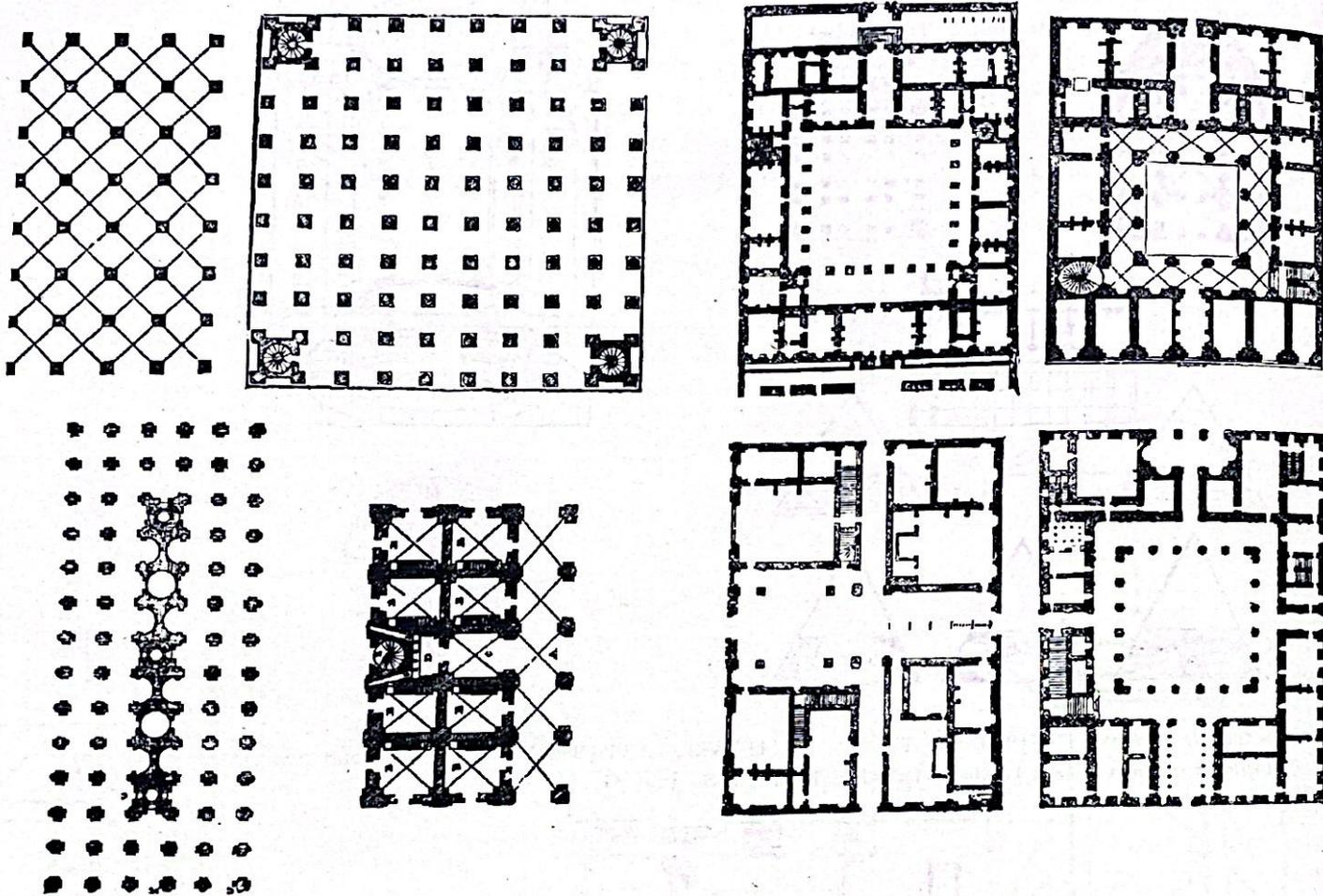


Serlio, *Tutte l'opere*, 1619. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura*, la poética del orden. Madrid, H. Blume, 1984. p36-37.



Serlio, *Tutte l'opere*, 1619. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura*, la poética del orden. Madrid, H. Blume, 1984. p 54-55.

A INFLUÊNCIA DO MOVIMENTO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL  
NA CONCEPÇÃO DO DESENHO E NA FORMAÇÃO DO ARQUITETO



Serlio, *Tutte l'opere*, 1619. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura, la poética del orden*. Madrid, H. Blume, 1984. p126-127.

Este processo de diminuição dos aspectos relacionados à solidez e à comodidade chega inclusive à exclusão desses níveis da abordagem, como no caso do tratado de Vignola, que apresenta somente as ordens arquitetônicas (op.cit.:209). A autora constata uma redução drástica do espaço consagrado às questões da solidez e comodidade das edificações:

*"François Blondel dedica apenas setenta e cinco de suas oitocentas e quarenta e duas páginas aos problemas de construção, ao passo que, dos seis volumes de Jean-François, quatro e meio dizem respeito à beleza e aos problemas criados pelas regras das ordens". (op.cit.:211)*



Blondel, *L'Architecture française*, 1752-1756. Casa de M. Croisat, Place Vendôme, Paris. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura*, la poética del orden. Madrid, H. Blume, 1984. p 160-161.

Temos aqui registrada a tendência a ser imprimida a uma teoria do desenho arquitetônico pelas Academias, que correspondeu ao setor do sistema de ensino que foi difundido para todas as Academias criadas durante o século XVIII. Com isto, estamos a querer dizer que o método de ensino adotado na Escola de Arquitetura de Paris era mais amplo, conforme atesta o plano apresentado por Jacques-François Blondel (1705-1774) aprovado pela Academia Real, em 06 de março de 1743, que passamos a reproduzir:

*"M. Blondel (sic) ensina, pelas tardes e manhãs, todos os dias, a teoria da Arquitetura segundo os princípios dos melhores autores. Nos meses de maio, junho e agosto, leva os discípulos aos edifícios mais consideráveis de Paris, para fazer-lhes ver as regras de situação, examinando a falta ou bondade dela.*

*Nos meses de abril e setembro, vão os discípulos às obras que se constroem, sobre as quais se dão lições de prática e conhecimento dos materiais.*

*M. Chalous ensina todo o ano, desde às oito da manhã até a uma da tarde, as partes da Matemática que têm por objetivo o cálculo numérico, o algébrico, que tem uso na Arquitetura.*

*M. de la Porte, todos os dias, desde às duas da tarde ao anoitecer, ensina a teoria da fabricação segundo os sistemas dos melhores autores.*

*M. de Sn. Aubin, todas as terças, quintas-feiras e sábados de cada semana, desde as três às oito, dá lição de corpo humano, da História Geral das Alegorias, dá a História particular da Arquitetura, e o bom gosto da colocação das figuras.*

*M. Grabelot, todos os meses de setembro, outubro e novembro, dá um curso de prática e teoria de Perspectiva, por um método novo.*

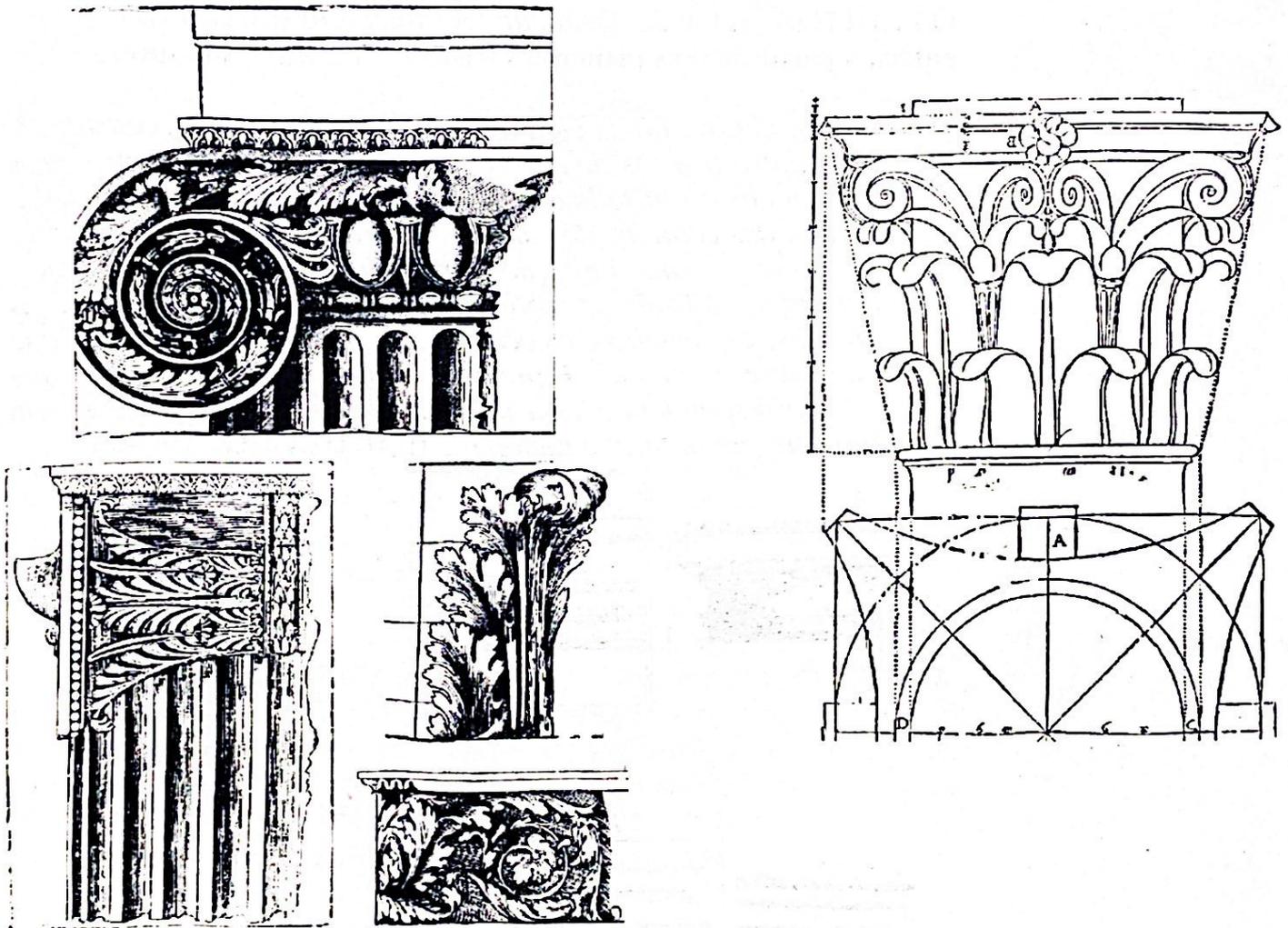
*M. Girard, nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro, ensina a desenhar os adornos da Arquitetura.*

*M. de la Fée, pela manhã e tarde todo ano, a lição de Arte de Montea". (MARTINEZ, 1983:19)*

Por este documento vemos qual era o procedimento didático proposto, no qual J. F. Blondel unia à informação teórica a visita "in loco" dos edifícios construídos ou em fase de construção, portanto não se restringindo ao domínio da tratadística. Devemos ainda destacar, conforme Louis Hautecoeur nos esclarece, duas tendências básicas no pensamento arquitetônico francês: um deles tem os seus fundamentos em Philibert de L'Orme (1515-1570) autor dos livros *Nouvelles Inventions Pour Bien Bastier Et à Petits Fraiz Trouvé es Naguères Por Philibert de Lorme, Lyonnois* (1561) e *Premier Tome de L'Architecture* (Paris, 1568), considerado como o mais importante arquiteto e teórico na França do século XIV, cuja produção arquitetônica une o passado medieval, o gótico, com o espírito das formas clássicas. Seu livro, *L'Architecture*, guarda semelhança quanto à sua abrangência, com o *De Re Aedificatoria* (1452) de Alberti, que veio a ser a base da escola racionalista francesa. Choay nos transcreve um trecho bastante esclarecedor, quando este enumera as partes constitutivas do edifício em sua *Epístola ao Leitor*:

*" (...) as partes que são em número de sete: a saber, paredes sem as quais o edifício não pode estar (...); as portas para nele*

entrar; chaminés para aquecê-lo; janela para lhe dar claridade; a área e calçada para (?) e caminhar; telhado onde estão as vigas e traves para fechar as salas (...) e quanto a última e sétima parte, as coberturas e carpintarias (...) para abrigar a habitação e defender os habitantes contra as injúrias do ar e dos ladrões". (CHOAY, 1985:208)



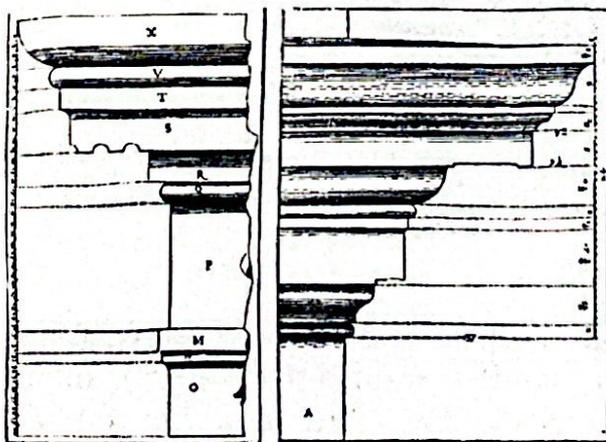
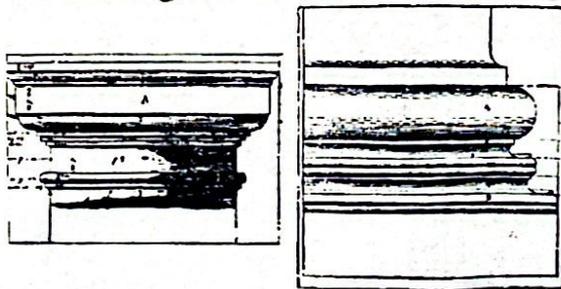
De l'Orme, *Architecture*, 1648. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura, la poética del orden*. Madrid, H. Blume, 1984. p 58-59.

A segunda tendência identificada pelo autor foi o classicismo academizante, relacionado com Claude Perrault (1613-1688), autor de uma versão de Vitruvio, *Abrégé des Dix Livres d'Architecture de Vitruve* (Paris, 1674) e do tratado *L'Ordonnance des Cinq Espèces de*

*Colonnes Selon la Méthode des Anciens* (Paris, 1676), e François Blondel (1617-1685), ao qual já fizemos menção anteriormente.

Na linha do pensamento racionalista, Luis Hautecoeur, indicando como expressão mais remota na era moderna Philibert De L'Orme, nos informa que esta orientação persistiu durante todo o século XVIII com Frémim, Frézier e com o padre jesuíta Marc-Antoine Lougier (1713-1769), autor do *Essai sur l'Architecture* (Paris, 1753), que a enfoca a partir de dois princípios básicos - a razão e a natureza:

*"A arquitetura, (dizia ele), tem por origem a cabana, constituída por quatro troncos de árvores ou postes (esteios), quatro vigas horizontais e um telhado. Esses elementos indicam-nos qual a origem das colunas, dos dintéis, dos frontões. A Maison Carrée de Nîmes é uma imitação, em pedra, da cabana. É ilógico, portanto, utilizar as colunas ligadas, inchadas, torsas, as arcadas, os ressaltos, colocar um frontão em outra parte que não sobre a empena. É preciso condenar todas as formas que não correspondem a essa necessidade estrutural, que não têm uma origem natural e racional". (HAUTECOUEUR, 1964:30)*



De l'Orme, *Architecture*, 1648. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura*, la poética del orden. Madrid, H. Blume, 1984. p 56-57.

No ponto mais avançado no tempo desta corrente estava Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834), que fora aluno de Etienne-Louis-Boullée (1727-1799), que ensinou no fim do século XVIII e no começo do seguinte os princípios da arquitetura racional para os seus alunos da *École Royale Polytechnique de Paris*. Seu livro *Précis Des Leçons d'Architecture Données a l'École Royale Polytechnique* (Paris, 1809) teve ampla divulgação em seu tempo, no dizer de Reyner BANHAM (1975:26).

Em síntese, o que está a se processar em meados do século XVIII, em relação à cultura arquitetônica é a formulação de uma linguagem para o desenho arquitetônico, na qual a tratadística exerceu uma influência significativa. Na análise de Choay, a função que passa a ser atribuída ao desenho seria bem diferente daquela relacionada com Alberti: *"Ela não mais consiste em apreender operações e traduzir projetos, mas em apresentar objetos"*. (CHOAY, 1985:212)

O Desenho Arquitetônico estava a suplantar o discurso verbal.

Pelo menos desde Palladio, no seu tratado *I Quattro Libri Dell'Architettura* (Veneza, 1570), já acenava na direção de que o desenho torna-se-ia a linguagem mais adaptada aos propósitos dos tratados arquitetônicos pós-Renascimento:

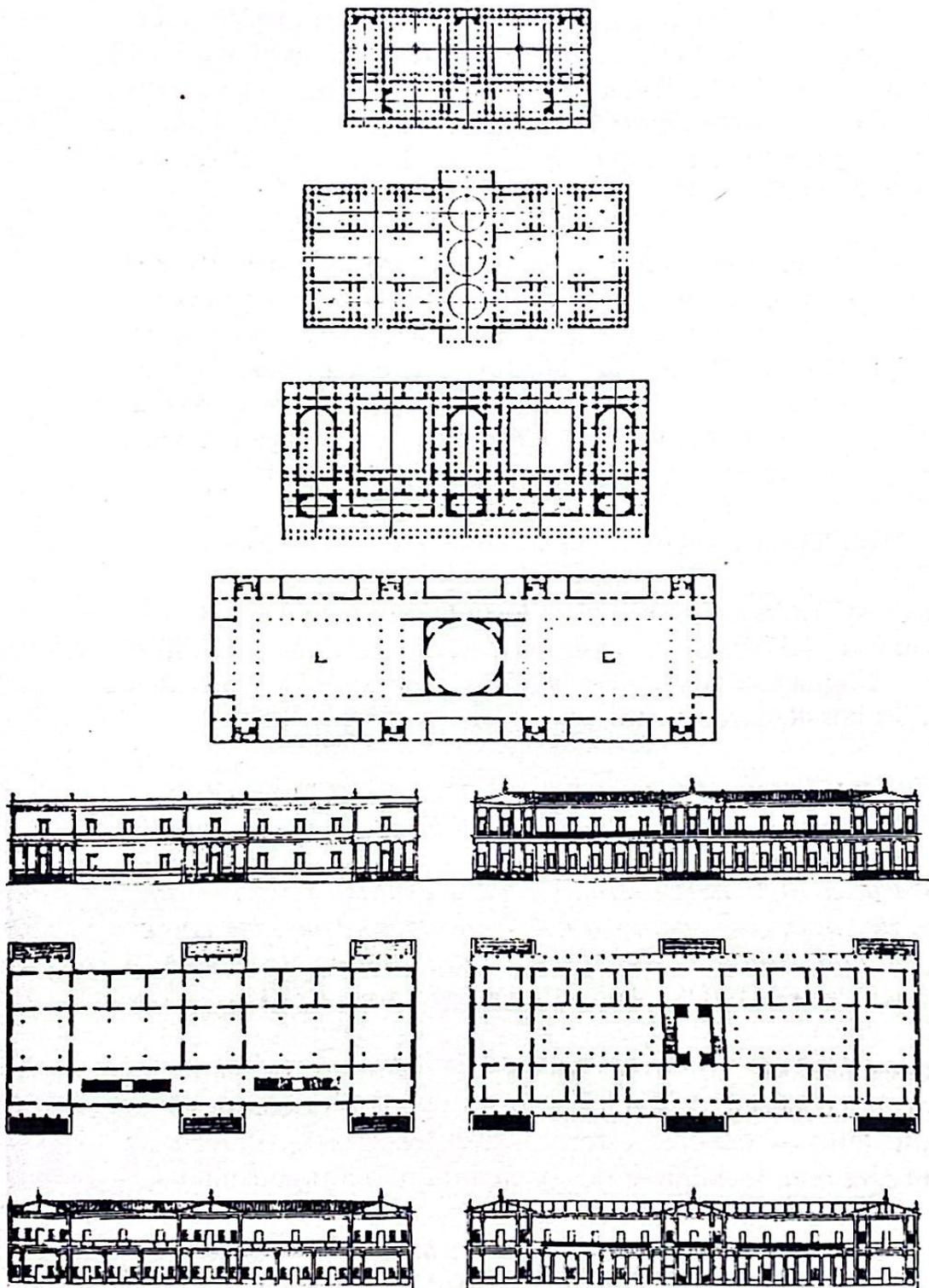
*"Vendo no papel vários exemplos das melhores coisas e podendo medir facilmente os edifícios inteiros e separadamente cada uma de suas partes, ganhar-se-á o tempo que teria sido necessário a uma longa leitura e para estudar palavras que, depois de tudo, dão apenas fracas e incertas idéias das coisas, cuja escolha ainda é difícil de fazer quando se chega à execução"*. In: PALLADIO, Livro III, Prólogo. (op.cit.:213)

Palladio estava fazendo alusão ao tratado de Vitruvio do qual não chegara um único desenho, tendo os arquitetos e teóricos desde o Renascimento feito os maiores esforços de interpretá-lo e aferir as suas informações com levantamentos da arquitetura antiga romana.

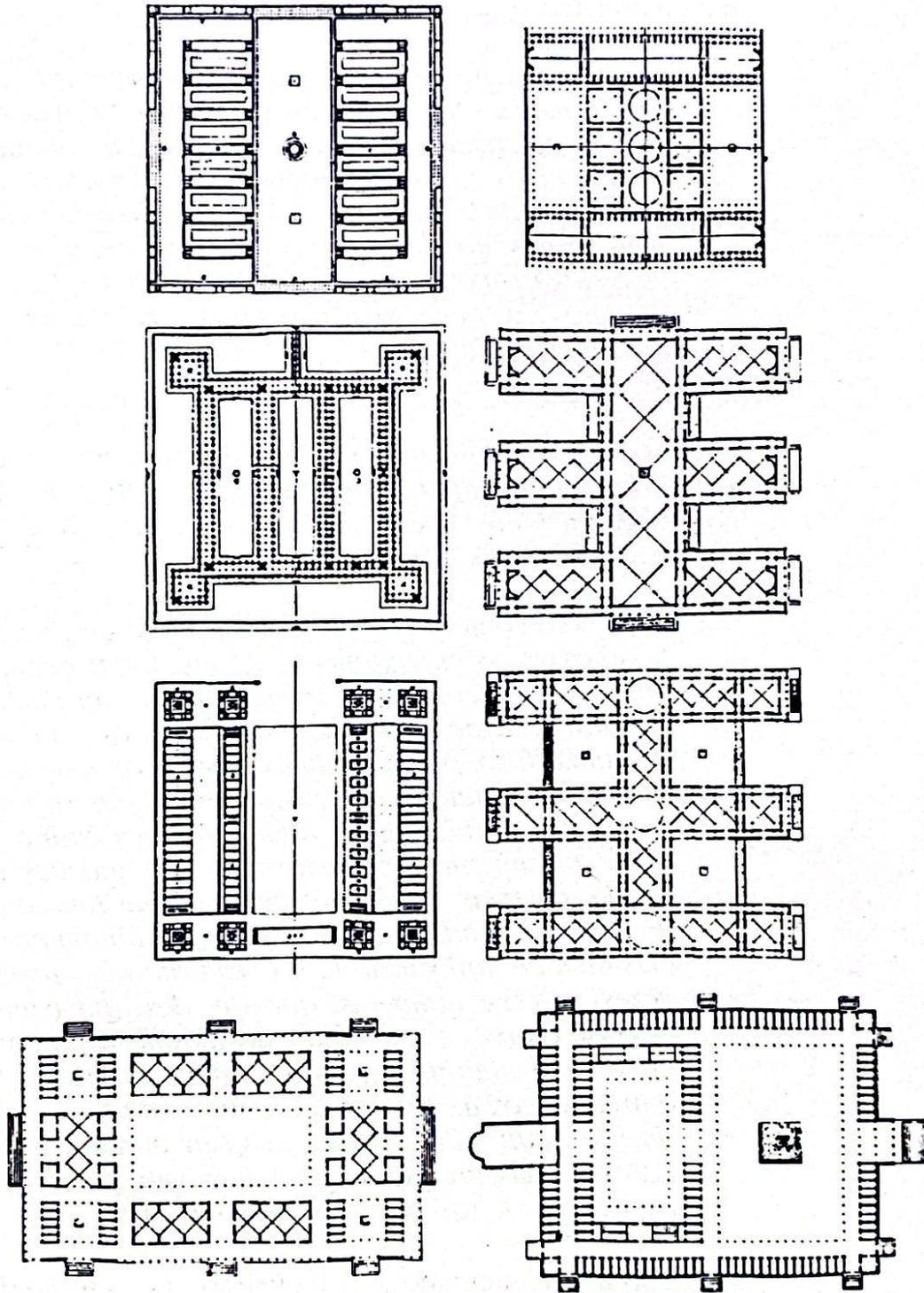
Diante desse processo ocorreu uma perda gradativa da função dos *princípios* e *postulados* como elementos estruturadores dos tratados de Arquitetura. A preocupação com a qualidade e a fidelidade das informações gráficas - os levantamentos - passa a predominar.

A INFLUÊNCIA DO MOVIMENTO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL.  
NA CONCEPÇÃO DO DESENHO E NA FORMAÇÃO DO ARQUITETO

---



Durand, *Précis des Leçons d'Architecture*, 1819. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D.  
*El clasicismo en arquitectura, la poética del orden*. Madrid, H. Blume, 1984. p 170.



Durand, *Précis des Leçons d'Architecture*, 1819. Fonte: TZONIS, A., LEFAIVRE, L., BILODEAU, D. *El clasicismo en arquitectura, la poética del orden*. Madrid, H. Blume, 1984. p 171.

François Blondel, em seu *Cours D'Architecture* (Paris, 1675-1683) diz no prefácio:

*"Acrescentei numerosas coisas nas figuras que atribuo a cada uma das Ordens desses Arquitetos, a fim de fazer que se compreendam mais facilmente suas intenções. Há mesmo erros em seus desenhos que corriji, porque para dizer a verdade, Palladio e Scamozzi não são cuidadosos nem exatos no detalhe das medidas de suas molduras cujos algarismos muitas vezes têm pouca relação com os números que deveriam ter para as regras gerais. A maior dificuldade que tive foi na redução das de Scamozzi". (op.cit.:212)*

Jacques-François Blondel no prefácio de seu *Cours D'Architecture ou Traité de la Décoration, Distribution des Bâtiments, Contenant les Leçons Données en 1750 et les Années Suivantes* (Paris, 1771-1777) esclarece a orientação adotada:

*"Esta obra conterà seis volumes, e cerca de duzentas pranchas necessárias ao entendimento do Discurso: persuadido de que um desenho bem feito, quer represente um plano, uma elevação, um corte ou alguns desenvolvimentos das diferentes partes de um Edifício, prova melhor e mais prontamente que a narração mais satisfatória; as frases mais claras substituindo mal o desenho (...) há sempre uma diferença muito grande entre lições puramente especulativas, e as ajudadas pela demonstração. Quantas vezes não sentimos que uma ou duas figuras levemente traçadas na ardósia, poupavam em nossas Conferências uma circunlocução (...). O espírito mais metódico algumas vezes concebe quimeras, que um desenho bem feito destrói. Decerto é preciso ser muito versado na Arquitetura, para imaginar com alguma precisão, e para explicar suas idéias aos outros sem o auxílio de uma figura que fala aos olhos. Podemos dizê-lo aqui: Vitruvio não pareceu obscuro a seus comentadores apenas porque as pranchas com que acompanhou suas explicações foram perdidas". (op.cit.:213)*

Temos aqui documentado, e demonstrado por Choay, que o desenho na Arquitetura passava a ser um instrumento que formulava e dava imagem a uma teoria figurativa dos elementos arquitetônicos, e esta maneira de ver o desenho arquitetônico consubstanciou o que se

pode denominar de postura clássica: *"É um confronto permanente, através do desenho, das obras (gráficas e arquitetônicas), que os tratadistas estabelecem os sistemas tipológicos aos quais atribuem o valor de exemplo à imitação de seus discípulos"*. (op.cit.:213)

Nesta introdução ao presente capítulo procuramos mostrar, em linhas gerais, qual foi o desenvolvimento do desenho, mais particularmente na linha da pintura e da arquitetura, a partir do Renascimento e de seu respectivo tratamento na etapa da criação das Academias. De certa maneira, abordamos as bases das metodologias clássicas do ensino do Desenho Artístico e do Desenho Arquitetônico, tendo o capítulo inicial focado o que seriam os procedimentos do projeto então adotados na etapa da nossa formação colonial.

Cabe-nos destacar que esta condução autônoma do ensino da pintura e da escultura, e o da arquitetura, foi rompida no período napoleônico, quando se criou a École des Beaux-Arts, que veio a unir numa única instituição as "três artes". Este sistema foi aquele concebido por Le Breton para a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, o qual perdurou até o ano de 1945.