

ARQUITETURA À MESA:
AS PIÈCES MONTÉES
DE
ANTONIN CARÊME

POR DÉBORAH DE OLIVEIRA MELO

DISSERTAÇÃO

apresentada como requisito
parcial para obtenção do grau de
MESTRE EM ARQUITETURA E URBANISMO
pela Universidade de Brasília

Área de concentração: Teoria, História e
Crítica & linha de pesquisa: HISTÓRIA E
TEORIA DA ARQUITETURA, sob orientação da
Prof.ª Dr.ª Sylvia Fischer

Brasília, Programa de Pós-Graduação
da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo

Março de 2019

Dissertação defendida em 18 de março
de 2019, perante a banca examinadora
composta por:

Prof.^a Dr.^a Sylvia Ficher

PRESIDENTE DA BANCA

Prof. Dr. Estevão Chaves de Rezende
Martins

MEMBRO EXTERNO

Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti

MEMBRO INTERNO

Prof.^a Dr.^a Elane Ribeiro Peixoto

SUPLENTE

MELO, Déborah de Oliveira. **Arquitetura
à mesa: as pièces montées de Antonin
Carême**. Dissertação (mestrado em
Arquitetura e Urbanismo). Brasília:
Universidade de Brasília, 2019.

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001, durante parte de sua duração.

Agradeço à Universidade de Brasília e ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

Agradeço à professora Sylvia Ficher por ter me guiado nessa jornada e por ter me proporcionado produzir um trabalho tão fora do convencional.

Agradeço a todos os professores das disciplinas que cursei por terem sempre me auxiliado a desenvolver questões da minha pesquisa.

Agradeço em especial ao Professor Doutor Carlos Henrique Lima, meu supervisor na disciplina de estágio docente, por ter me ensinado que conhecimento só é válido quando é compartilhado e que a sala de aula é o espaço mais nobre para esse conhecimento.

Agradeço aos funcionários da secretaria do PPGFAU pelo auxílio.

Agradeço ao meu marido, Pedro Paulo, por todo o amor e dedicação, e por estar ao meu lado sempre.

Agradeço ao meu irmão Felipe, por ser sempre o melhor irmão do mundo.

Agradeço às minhas amigas Verônica Valadares, Rebecca Rios e Safira Cataldi, por aguentarem meus

momentos de desespero e compartilharem meus momentos de vitória.

Agradeço a todos os colegas de curso, amigos e familiares pelo apoio e pelo carinho.

Agradeço especialmente aos meus avós, Teresinha e Tenório, por me ensinarem o valor da educação e estarem ao meu lado sempre.

Agradeço acima de tudo à minha mãe Jurema, que me ensinou tudo que sabe e me apoiou em todos os momentos em que eu quis saber mais. Por todo o seu amor, obrigada.

*A vida é muito curta,
comece pela sobremesa.*

RESUMO

Esta pesquisa investiga o gosto francês pela arquitetura à mesa no início do século XIX a partir dos trabalhos publicados pelo confeitiro Antonin Carême, em 1815, fazendo-se uma leitura do universo arquitetônico da época por suas influências na produção das *pièces montées*, peças construídas em açúcar usadas para adornar as mesas de banquetes. O intento deste trabalho é possibilitar uma camada de leitura a partir da confeitaria, discutindo-se o contexto da produção arquitetônica, tanto material quanto intelectual, e o uso da arquitetura como tema. Para tal, são analisados o conhecimento arquitetônico de Carême, derivado dos debates contemporâneos, a composição das suas peças, influenciada pelos jardins pitorescos dos séculos XVIII e XIX, e a técnica de desenho empregada nas figuras, baseada no estilo Império.

Palavras-chave: Antonin Carême, Jean-Nicolas-Louis Durand, *pièce montée*, jardim pitoresco, estilo Império, Paris.

RÉSUMÉ

Cette recherche concerne le goût français de l'architecture à table au début du XIX^e siècle par le biais des ouvrages publiés par le pâtissier Antonin Carême en 1815. L'on donne un aperçu de l'univers architectural de cette époque selon l'influence qu'il exerce sur la production des pièces montées – sculptures en sucre utilisées dans la décoration des tables de banquets. Ce travail offre une grille de lecture de l'architecture depuis la pâtisserie, en abordant le contexte de la production matérielle aussi bien qu'intellectuelle de l'architecture, ainsi que l'usage de sujets architecturaux dans la pâtisserie. Il est question des connaissances de Carême en architecture d'après les débats contemporains, l'influence des jardins pittoresques des XVIII^e et XIX^e siècles dans la composition de ses pièces, et la technique de dessin employée dans ses illustrations, dérivée du style Empire.

Mots-clés : Antonin Carême, Jean-Nicolas-Louis Durand, pièce montée, jardin pittoresque, style Empire, Paris.

LISTA DE FIGURAS

1. *Maison Potel & Chabot. Buffet d'apparat, reproduzida em L'Art culinaire au XIX^e siècle. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1984, p. 44* 26
2. *Carême. Ruine d'Athènes, in: Le Pâtissier Pittoresque, pl. 6* 27
3. *Croquembouche feito com profiteroles em massa choux, caramelo, nougatine, flores de açúcar, cereja em calda e amêndoas açucaradas. Casamento de Martine Creusot e Estevão Martins, Paróquia de Sainte-Brigide (Nogent-les-Vierges), França, 1976.* 28
4. *Amaury Guichon. The chocolate Pagoda, 2017.*
<https://www.instagram.com/p/BQOYfUYgPwh/> 29
5. *Marie-Antoine Carême, gravura anônima*
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M-A-Careme.jpg> 31
6. *Pierre-Paul Prud'hon. Retrato de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, século XIX*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talleyrand_01.jpg 32
7. *George Dawe. Retrato do Czar Alexandre I, 1826 (detalhe)*
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_I_of_Russia_by_G.Dawe_\(1826,_Peterhof\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_I_of_Russia_by_G.Dawe_(1826,_Peterhof).jpg) 33
8. *Thomas Lawrence. O príncipe regente e Príncipe de Gales, futuro Jorge IV, 1816 (detalhe)*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_IV_van_het_Verenigd_Koninkrijk.jpg 34

9. *Thomas Lawrence. Retrato do Tenente-general Hon. Sir Charles Stewart, K.B., em uniforme de hussardo, 1814 (detalhe)*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Charles_Stewart,_1814,_by_Sir_Thomas_Lawrence.jpg 35
10. *Carl Ludwig Hummel de Bourdon baseado em Jean-Baptiste Isabey: Retrato de Katharina de Bagration-Skawronska, miniatura, 1812*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katharina_Bagration.jpg 36
11. *Barão James de Rothschild. Pintura anônima*
<https://www.alamy.com/stock-photo-james-de-rothschild-132463858.html> 37
12. *Carême. Construction primitive d'où les Ordres tirent leur origine, in: Le Pâtissier Pittoresque, pl. 111* 43
13. *Carême. Uma harpa e uma lira, in: Le Pâtissier Royal Parisien, t. 1, pl. 14* 45
14. *Carême. Um capacete ao estilo romano e um ao estilo grego, in: Le Pâtissier Royal Parisien, t. 1, pl. 15* 45
15. *Carême. As cinco ordens da arquitetura segundo Vignola, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 112* 49
16. *Frans Hogenberg. Mesa com figuras em açúcar para o casamento de Johann Wilhelm, Duque de Jülich, 1587, in: Theodor Graminaeus, Beschreibung derer fürstlicher güligscher &c. Hochzeit, Colônia, 1587, pl. 7*
<https://archive.org/details/beschreibungdereogram/page/n71> 57
17. *Historic Royal Palaces. Modelo em açúcar do Palácio de Hampton Court, in: A History of Royal Food and Feasting [curso online], University of Reading, 2017*
<https://www.futurelearn.com/courses/royal-food/o/steps/17037> 58

18. *Confiseur, pastillage et moules pour les Glaces*, in: *Diderot, Denis e Jean le Rond d'Alembert (orgs.). Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné: Recueil de planches, t. 3. Paris: Briasson, 1763, pl. Confiseur IV*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k321849m/f315> 59
19. *Mesa de cien cubiertos*. In: *Juan de la Mata, Arte de Repostería, Madrid: Antonio Marín, 1747, pl. 10. The Getty Research Institute*
<http://blogs.getty.edu/iris/how-raw-sugar-transformed-the-european-banquet/> 61
20. *Plan géométrial*, in: *Gilliers, Joseph, Le cannameliste français, 1768, pl. 11* 62
21. *Jules Gouffé. Pavillon turc*, in: *Le Livre de Pâtisserie, 1873, pl. 50* 66
22. *Jules Gouffé. Fontaine gothique*, in: *Le Livre de Pâtisserie, 1873, pl. 51* 67
23. *Urbain Dubois. Pavillon chinois*, in: *Grand livre des pâtisseries et des confiseurs. t. 2, 1883, dessin 390* 68
24. *Urbain Dubois. Ruine crénelée, sur un rocher*, in: *Grand livre des pâtisseries et des confiseurs. t. 2, 1883, dessin 400* 69
25. *Frontispício da primeira edição de Le Pâtissier pittoresque, 1815* 72
26. *Folha de rosto da primeira edição de Le Pâtissier pittoresque, 1815* 73
27. *Jean-Nicolas-Louis Durand. Frontispício do Recueil et parallèle, 1800* 77
28. *Durand. Plans de Saint-Pierre de Rome*, in: *Recueil et parallèle, pl. 11* 78
29. *Jacques Legrand e Jacques Molinos. Projeto de cúpula para a Halle au blé*, in: *Jacques Gailhabaud, Monumens anciens et modernes, t. 4, 1857* 80
30. *Durand, frontispício da edição de 1801 do Recueil et parallèle* 81
31. *Legrand, frontispício da edição de 1809 do Essai sur l'histoire générale de l'architecture* 81

32. Piranesi. *Chaminé em estilo egípcio*, in: *Diverse maniere d'adornare i cammini*, 1769 90
33. Durand. *Divers édifices publics, d'après le Champ de Mars de Piranèse*, in: *Recueil et parallèle*, pl. 16 91
34. Carême. *Les cinq ordres d'architecture de Vignole*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 112 98
35. Carême. *Ordens de arquitetura baseadas em Durand*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 118 99
36. Durand. *Détails modernes tirés de Chambray*, in: *Recueil et parallèle*, pl. 87 99
37. Carême. *Détails chinois*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 122 100
38. Durand. *Détails chinois tirés de Chambers*, in: *Recueil et parallèle*, pl. 83 101
39. Carême. *Pagode chinoise*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 50 102
40. Chambers. *Cantonese temple*, in: *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils*, 1757, pl. IV 103
41. Carême. *Caryatides*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 119 106
42. Durand. *Détails romains*, in: *Recueil et parallèle*, pl. 70 107
43. Normand. *Frontispício do Recueil varié de plans et façades*, 1815 107
44. Carême. *Détails grecs*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 120 108
45. Durand. *Détails grecs: ordres doriques*, in: *Recueil et parallèle*, pl. 66 109
46. Carême. *Détails égyptiens*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 121 110
47. Durand. *Détails égyptiens tirés de Norden*, in: *Recueil et parallèle*, pl. 64 111
48. Carême. *Détails gothiques*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 113 112
49. Durand. *Détails gothiques*, in: *Recueil et parallèle*, pl. 86 113

50. *Diotisalvi (ativo meados do século XII). Batistério de São João, Pisa, iniciado 1152. Foto: Borgh, 2002*
https://en.wikipedia.org/wiki/File:PisaBaptistry20020323_rectilinear.jpg 115
51. *Carême. Pavillon Athénien, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 59* 115
52. *Carême. Pavillon gothique, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 79* 115
53. *Carême. Pavillon espagnol, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 108* 116
54. *Vista da tribuna árabe na mesquita de Córdoba, in: Legrand, Voyage pittoresque de l'Espagne, pl. XV* 116
55. *Vista interior da Igreja maior de Córdoba, in: Legrand, Voyage pittoresque de l'Espagne, pl. XI* 116
56. *Porta do sacrário do Alcorão na mesquita de Córdoba, in: Legrand, Voyage pittoresque de l'Espagne, pl. XIV* 116
57. *Carême. Ruine de Kan-kang-kien en Chine, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 9* 120
58. *Carême. Ruine de Balbec, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 75* 121
59. *Carême. Ruine de la mosquée turque, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 90* 122
60. *Carême. Ruine gothique, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 107* 123
61. *Robert Adam. Levantamento e reconstituição do palácio de Diocleciano. Geometrical Elevation of the Crypto Porticus, or South Wall of the Palace; and the elevation of the same Wall as it now Remains, in: Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, pl. VIII* 133
62. *William Chambers. O Pagode de Kew Gardens. Foto por Rafa Esteve, 2016*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kew_Gardens_-_Pagoda_01.jpg 137

63. *Claude Lorrain. Ascânio azeijando o cervo de Rhea Sylvia, óleo sobre tela, 1682. Ashmolean Museum*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ascanius_Shooting_the_Stag_of_Sylvia_1682_Claude_Lorrain.jpg143
64. *Claude Lorrain. Vista de Delfos com procissão de peregrinos, óleo sobre tela, segundo terço do século XVII. Palazzo Doria Pamphilj*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_027.jpg 144
65. *Carmentelle entrega as chaves do parque Monceau ao duque de Chartres. Pintura anônima, 1790*
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Carmentelle_-_Parc_Monceau_1.jpg 153
66. *Jean-Charles Krafft. Vista do Pavilhão da Filosofia, Plan général du jardin de Bagatelle, in: Recueil d'architecture civile, 1812, pl. 119* 158
67. *Carême. Rotonde grecque, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 27* 159
68. *Carême. Ruine de Rome antique, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 17* 160
69. *Krafft. Grand rocher, jardin Saint-James, in: Recueil d'architecture civile, pl. 109* 161
70. *Krafft. Élévation, plan et moitié de la coupe du Pavillon chinois, jardin Saint-James, in: Recueil d'architecture civile, pl. 111* 162
71. *Carême. Grand pavillon chinois, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 25* 163
72. *Carême. Grand cabinet chinois, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 80* 164
73. *Claude-Louis Châtelet. Vue du Jeu de bague chinois, desenho em nanquim, aquarela e guache do Recueil des vues et plans du Petit Trianon à Versailles, editado por Richard Mique, 1786. Módena, Biblioteca Estense* 165

74. *Richard Mique. Moinho no Hameau de la Reine, Versailles.*
Fotografia de Starus, 2011
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Moulin_au_Hameau_](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Moulin_au_Hameau_de_la_Reine_(2).jpg)
de_la_Reine_(2).jpg 166
75. *Carême. Chaumière sur un rocher, in: Le Pâtissier*
pittoresque, pl. 51 167
76. *Carême. Grand pavillon musulman, in: Le Pâtissier*
pittoresque, pl. 39 168
77. *Jean-Baptiste Delafosse. Vista das tendas turcas (detalhe).*
Gravura colorida à mão baseada em pintura de
Carmontelle, in: Vues du jardin de Monceau, 1779 169
78. *Atribuído a diversos artistas do círculo de Piero della*
Francesca. Cidade ideal, c. 1470. Têmpera sobre madeira,
Galleria nazionale delle Marche
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg)
della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_
delle_Marche_Urbino.jpg 181
79. *Filarete. A casa das virtudes, in: Trattato d'architettura, c.*
1465
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filarete,_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filarete,_trattato_di_architettura_02.jpg)
trattato_di_architettura_02.jpg 185
80. *Jean-Jacques Lequeu. Instruments à l'usage du bon*
dessinateur, 1782, in: Rabreau, Architectural drawing in
the eighteenth century, p. 142 189
81. *Robert Lefèvre. Charles Percier, 1807*
[https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Percier_par_Robert_Lefèvre_-_Château_de_Versailles.jpg)
File:Charles_Percier_par_Robert_Lefèvre_-_Château_de_
Versailles.jpg 190
82. *Joseph Désiré-Court. Pierre Fontaine, [s.d.]*
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P-F-L._](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P-F-L._Fontaine_par_JD_Court_-_Château_de_Versailles.jpg?uselang=en)
Fontaine_par_JD_Court_-_Château_de_Versailles.
jpg?uselang=en 191

83. *Pierre Fontaine. Un monument sépulcral pour les souverains d'un grand empire, deuxième grand Prix de Rome, coupe générale et élévation du monument principal, 1785*
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Fontaine_\(architecte\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Fontaine_(architecte)) 193
84. *Jean-Charles Langlois. Retrato de Sophie Dupuis em 1843, in: Jean-Philippe Garric (org.), Le livre et l'architecte, p. 45* 197
85. *Carême, Grand pavillon chinois, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 25. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême* 199
86. *Carême, Pavillon suédois, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 33. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême* 200
87. *Carême, Ruine de Paestum, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 38. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême* 201
88. *Carême, Grand pavillon musulman, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 39. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême* 202
89. *Flaxman. Luta de Marte contra Minerva (Ilíada). Gravura em cobre por Tommaso Piroli, 1793*
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:\(9\)_Flaxman_Ilias_Kupferstich_1795,_Zeichnung_1793,_186_x_364_mm.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:(9)_Flaxman_Ilias_Kupferstich_1795,_Zeichnung_1793,_186_x_364_mm.jpg) 203
90. *Percier e Fontaine. Cheminée exécutée sur un fond en glace, in: Recueil de décorations intérieures, 1812, pl. 31* 205
91. *Percier e Fontaine. Pot à Oille, in: Recueil de décorations intérieures, 1812, pl. 34* 208
92. *Carême. Trufas e gelatina, in: Le Pâtissier Royal, 1815, t. 2, pl. 37* 208
93. *Carême. Ruine de Babylonne, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 62* 211
94. *Carême. Grande cascade de Paestum, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 70* 212
95. *Carême, Le Pâtissier Royal, t. 1, pl. 21* 214

96. *Carême*, *Le Pâtissier Royal*, t. 1, pl. 32 214
97. *Charles-François Ribart . L'Éléphant triomphal, Profil de l'Édifice sur la Longueur*, 1758
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ribart_Elephant_triomphal.jpg 216
98. *Modelo do elefante que deveria ornar a praça da Bastilha, Autor desconhecido, Le Magazin pittoresque*, 1834, p. 160 216
99. *Carême. Achevèment de la Fontaine de l'Éléphant*, in: *Les embellissements de Paris*, fasc. 2, *numero de prancha ilegível* 217
100. *Carême. Grande fontaine du Rédempteur et des évangélistes*, in: *Embellissements de Paris*, fasc. 3, 1826 220
101. *Carême. Cascade demi-circulaire*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 99 221
102. *Carême. Fontaine de la Navigation*, in: *Embellissements de Paris*, fasc. 2, 1823 222
103. *Carême. Fontaine militaire*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 45 223

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 23

Antonin Carême 30

A pesquisa 41

Amuse-bouche

UMA BREVE HISTÓRIA DA ARQUITETURA EM AÇÚCAR 53

DOS LIVROS À MESA: O DEBATE DE ARQUITETURA 71

O debate arquitetônico na França 82

A Académie e a Polytechnique 92

Dos livros à mesa 95

DO JARDIM À MESA: O PITORESCO 125

O pitoresco e a Inglaterra 129

Uma teoria do pitoresco 141

Dos jardins à mesa 154

DO DESENHO À MESA: O ESTILO IMPÉRIO 173

O desenho de arquitetura 175

O Estilo Império 188

Dos desenhos à mesa 209

Considerações Finais

CONFEITEIRO PROFISSIONAL: ARQUITETO AMADOR 225

FONTES E BIBLIOGRAFIA 231

Obras de Carême 231

Obras do século XIX e anteriores 234

Bibliografia geral 243

INTRODUÇÃO

Voilà précisément pourquoi le pâtissier moderne doit être un peu dessinateur, afin que ses idées soient parfaites, et que, par cet heureux résultat, il soit pénétré de l'esprit des pièces qu'il veut faire avant de les entreprendre. [...]

Mais il est de plus grande nécessité qu'un pâtissier dessine un peu l'architecture, afin de savoir au moins les détails des cinq ordres démontrés par Vignole. Alors, par cet ensemble de connaissances, leurs pièces montées à colonnes auront plus d'élégance et de vérité, puisqu'ils emploieront les proportions qui distinguent ces ordres entre eux.

*Marie-Antoine Carême,
Le Pâtissier Royal Parisien...,
1815, p. 412*

Entre os personagens em comum da arquitetura e da confeitaria tem especial destaque Marie-Antoine Carême (1783–1833), mais conhecido como Antonin Carême. Apesar de ter findo sua carreira como um grande chefe de cozinha, foi na confeitaria que iniciou: com apenas dezoito anos havia alcançado o posto de *premier Tourier*¹, denominação dada ao

¹ DUMAS, Alexandre, **Grand dictionnaire de cuisine**, 1. ed. Paris: A. Lemerre, 1873, p. 363.

confeiteiro que produz algumas massas específicas. Ao longo dos anos, produziu suas obras-primas em açúcar: as *pièces montées*, destacando-se por muitas delas serem inspiradas em estilos arquitetônicos – por ele denominadas peças do gênero pitoresco. Carême marca a história por meio de seus desenhos, um dos primeiros a ilustrar esse tipo de confeitaria. Em 1984, uma exposição sobre Carême foi realizada em Paris, onde várias reproduções de suas peças foram apresentadas.

Pièce montée designa, até hoje, uma categoria da confeitaria especializada em estruturas que têm por característica sua altura, como a *croquembouche*, muito comum nos casamentos franceses, ou as hoje famosas esculturas monumentais em chocolate, prática comparável à da execução de *pièces montées*. Apesar de as *pièces montées* arquitetônicas terem caído em desuso, manteve-se o costume, em festas e casamentos, de se usar uma peça decorativa central como o bolo.

Uma definição acurada encontra-se no dicionário de Joseph Favre, jornalista e crítico gastronômico do final do século XIX:

PIÈCE MONTÉE, s. f. – Ensemble de l'exécution d'un projet contenant une base ou socle, des plans pour contenir les garnitures, mets ou entremets, surmontés des sujets allégoriques. [...] la pièce montée doit absolument représenter une idée, un principe ou un monument. L'élégance architecturale et la régularité de l'ornementation sont les conditions indispensables à toute pièce, quel que soit le genre.²

² FAVRE, Joseph, **Dictionnaire universel de cuisine pratique**. t. 4, Paris: l'auteur, 1905, p. 1572.

As piéces montées têm função decorativa, normalmente atrelada a uma temática, e devem ser produzidas em material comestível. Dentre suas diversas formas, contam-se cenas de ópera, instrumentos musicais, troféus e arquitetura. Essa não era, no entanto, uma prática nova no tempo de Carême, sendo atestada em relatos escritos desde finais da Idade Média. Após um hiato no período clássico, o século XIX seria, então, marcado pelo retorno dessa cozinha figurativa.³



Neste trabalho apresentamos o uso da arquitetura como tema em peças decorativas de banquete de Antonin Carême, apontando alguns aspectos do universo arquitetônico que podem ter influenciado o confeitoiro.

A ideia dessa combinação um tanto inusitada surgiu, como não poderia deixar de ser, na mesa de um restaurante, quando eu contava para a professora Sylvia a vontade de unir minhas duas formações, a primeira no curso técnico em confeitaria e a segunda na graduação em história. Para nossa surpresa, encontramos em Carême não só a confeitaria como também a arquitetura, iniciando aí o projeto de pesquisa. Eu havia trabalhado diversas vezes, durante a graduação em história, com a temática do açúcar, apesar de ter sido de um ponto de vista dietético e não propriamente estético, como é o deste trabalho. Também estudei o uso de livros de receita como fonte primária. Livros de receita, ou livros de cozinha, como também eram conhecidos, possuíam

3 STRONG, Roy C., **Banquete: uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura a mesa**, Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 238–242.

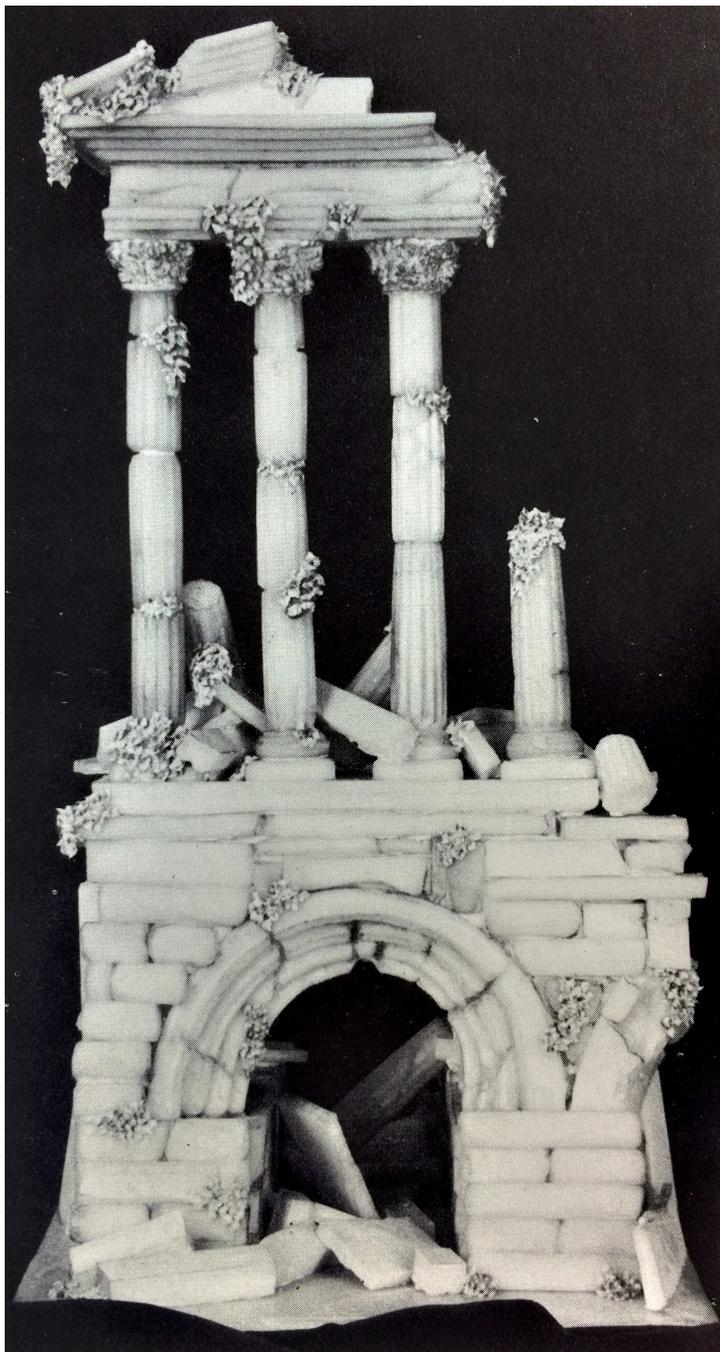


Figura 1. Maison Potel & Chabot. Buffet d'apparat, reproduzida em L'Art culinaire au XIX^e siècle. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1984, p. 44



Figura 2. Carême. Ruine d'Athènes, in:
Le Pâtissier Pittoresque, pl. 6



Figura 3. Croquembouche feito com profiteroles em massa choux, caramelo, nougatine, flores de açúcar, cereja em calda e amêndoas açucaradas. Casamento de Martine Creusot e Estevão Martins, Paróquia de Sainte-Brigide (Nogent-les-Vierges), França, 1976.



Figura 4. Amaury Guichon. The chocolate Pagoda, 2017.

formatos variados e, por vezes, mais funções do que somente instruções para cozinhar. Até o século XVII, era comum esses livros conterem informações sobre hábitos de higiene e outras questões de saúde, lembrando que remédio e alimento sempre andaram lado a lado. Do século XVIII em diante, eles passam a conter frequentemente questões de etiqueta, gestão da casa, planejamento de cardápios, refeições e até compras.

Não é difícil perceber o quanto essas fontes têm a oferecer para além dos tipos de comida, suas quantidades consumidas e seus modos de preparo. Carême, por exemplo, fez muitos relatos de suas viagens, das festas e jantares em que participou e até reflexões sobre temas de gastronomia e mesmo de arquitetura. É por isso que, antes de mais nada, precisamos introduzir nossa personagem principal.

ANTONIN CARÊME

Carême foi abandonado pelos pais ainda na infância, durante a Revolução Francesa, e conseguiu abrigo em troca de trabalho em uma cozinha no centro de Paris. Passaram-se anos obscuros na vida do pequeno Carême, até que, pouco antes da virada do século, ele conseguiu emprego em uma reconhecida confeitaria da cidade, sob o comando do célebre confeitoiro Sylvain Bailly⁴. Este concedia-lhe noites de folga para que o pupilo pudesse estudar na Bibliothèque de la Nation⁵, especialmente no Gabinete de Estampas e

4 DUMAS, *Grand dictionnaire de cuisine*, p. 362–365.

5 Antiga Bibliothèque du Roi, rebatizada após a abolição da monarquia durante a Revolução Francesa, denominada Bibliothèque Impériale com a ascensão de Napoleão I em 1804, atual Bibliothèque nationale da França. Este trabalho vai se referir a



Figura 5. Marie-Antoine Carême, gravura anônima

Gravuras⁶. Suas principais referências vieram desses estudos, que se estendiam de gravuras históricas a recentes, da leitura de tratados renascentistas, como os de Serlio, Palladio e Vignola, a de seus contemporâneos Jean-Nicolas-Louis Durand, Charles Percier, Pierre Fontaine e Charles-Pierre-Joseph Normand.⁷

Foi com o mestre Bailly que Carême aprendeu a produzir as *pièces montées*, desenvolveu sua paixão por arquitetura e começou sua carreira na confeitaria. As *pièces montées* exibidas na vitrine da confeitaria de

ela como a Biblioteca.

6 GOLDSTEIN, Darra, Russia, Carême, and the Culinary Arts, *The Slavonic and East European Review*, v. 73, n. 4, p. 691–715, 1995, p. 692.

7 DI PALMA, Vittoria, Empire Gastronomy, *AA Files*, n. 68, p. 114–124, 2014, p. 118.



Figura 6. Pierre-Paul Prud'hon. Retrato de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, século XIX

Bailly eram encomendadas, elaboradas e compradas para adornar o centro das mesas de festas e banquetes da alta sociedade, o que demonstra a existência de uma demanda por essas peças. Seus serviços estavam inseridos em um círculo de privilegiados, dos letrados e ricos.

O sucesso foi tamanho que, por volta de 1802, Carême abriu sua própria confeitaria, na Rue de la Paix, onde produziu, por cerca de uma década, doces e *pièces montées* para as mesas das mais altas camadas da sociedade. Serviu, em ocasiões especiais, a Napoleão Bonaparte e a Luís XVIII. Concomitantemente ao trabalho na confeitaria, ele também produzia e trabalhava em jantares de luxo, uma espécie de “serviço de buffet”, chamado em francês de *extra*



Figura 7. George Dawe. Retrato do Czar Alexandre I, 1826 (detalhe)

(ou *extraordinaire*). Ganhando fama, logo se tornou *protégé* de Charles Maurice Talleyrand (1754–1838), ministro de Relações Exteriores durante o império de Napoleão I. O confeitiro foi, aos poucos, trocando a confeitaria pela cozinha quente e atuou como chefe de cozinha do ministro.

A pedido do chanceler, serviu ao Czar Alexandre I quando Paris esteve sob ocupação do exército russo, em 1815. Por ocasião do retorno do exército vitorioso para a Rússia, ele ainda foi o responsável pela execução de um grande e famoso jantar na planície de Vertus, para o qual elaborou troféus e peças de temática militar, chamados *grosses pièces*, causando grande impressão nos responsáveis pela casa imperial. Entre o final de 1815 – quando publicou



Figura 8. Thomas Lawrence. O príncipe regente e Príncipe de Gales, futuro Jorge IV, 1816 (detalhe)

seus dois primeiros livros e serviu ao Czar durante sua segunda estadia em Paris – e 1823 – quando começou a trabalhar para a família Rothschild, com a qual terminaria sua carreira –, Carême viajou pela Europa e serviu as mais ricas mesas do continente. Primeiro, chefiou as cozinhas do Brighton Pavilion, residência do Príncipe Regente, futuro Jorge IV, do Reino Unido. Em seguida, aceitou o convite de seu colega *Monsieur Muller*, *maître d’hôtel* do Czar, partindo para São Petersburgo. Sua temporada na capital russa foi curta, apenas *la belle saison*, o verão de 1819⁸.

Após retornar brevemente à França, trabalhou

8 CARÊME, Marie-Antoine, *Le Maître-d’hôtel français* t. 2, Paris: Firmin-Didot, 1822, p. 103.



Figura 9. Thomas Lawrence. Retrato do Tenente-general Hon. Sir Charles Stewart, K.B., em uniforme de hussardo, 1814 (detalhe)

para outro diplomata, o britânico Lord Charles Stewart, principalmente em Viena. Em 1820, regressou a Paris, fazendo alguns *extras*, mas logo se tornou chefe da princesa Catherine de Bagration (1783–1857). Esta, já com mais idade e sem muita aptidão para a promoção de eventos sociais, acabou deixando o cozinheiro pouco entusiasmado, o que o levou a aceitar uma nova proposta de Lorde Stewart. Carême partiu para Viena, porém as muitas viagens do diplomata fizeram com que o reencontro dos dois fosse difícil.⁹ Em seu retorno a Paris, em 1823, ele aceitou o convite do Barão de Rothschild (Jacob

⁹ METZNER, Paul, Carême, Chef de cuisine, in: **Crescendo of the Virtuoso**, Berkeley: University of California Press, 1998, p. 69.



Figura 10. Carl Ludwig Hummel de Bourdon baseado em Jean-Baptiste Isabey. Retrato de Katharina de Bagration-Skawronska, miniatura, 1812

Mayer, 1792–1868), chefe da importante família de banqueiros, a última casa para a qual trabalhou.

Ao longo da década de 1820, Carême publicou a maior parte de seus livros e reeditou os dois que haviam sido publicados em 1815. Em 1822, publicou sua obra mais relevante, no sentido biográfico: *Le Maître d’hôtel Français*. Neste livro, ele trazia os cardápios que serviu em vários dos lugares onde trabalhara. Como boa parte da literatura técnica da época, contém comentários, histórias e informações pessoais, assumindo um tom de diário. Em 1821, publicou duas obras com propostas de cunho propriamente arquitetônico: *Projets d’architecture dédiés à Alexandre Ier* e *Les Projets pour les embellissements*



Figura 11. Barão James de Rothschild. Pintura anônima

de Paris. Nos cinco anos seguintes, ainda publicaria mais quatro fólios de projetos para Paris. Cada fólio apresentava entre 3 e 5 projetos descritos com riqueza de detalhes, medidas precisas e comentários relevantes à construção dos monumentos para embelezar essas cidades.

Os monumentos projetados para São Petersburgo e Paris têm programa iconográfico evocando as grandes culturas do passado, como a egípcia, a grega e a romana¹⁰. Talvez graças a seus anos de experiência com as *pièces montées*, talvez também por ainda se enquadrarem na tipologia das *fabriques*, os projetos de Carême possuíam um caráter contemplativo e predominantemente visual. Ele até mesmo teria

10 GOLDSTEIN, Russia, Carême, and the Culinary Arts, p. 714–715.

recebido comentários positivos ao mostrar algumas de suas propostas de monumentos parisienses ao governo francês e a um colega arquiteto, contudo nenhum de seus projetos foi executado.¹¹ De qualquer modo, seus livros de arquitetura não fizeram muito sucesso e nunca foram reeditados.

Na última década de vida, seu foco foi em publicações sobre banquetes e a nova arte da cozinha. Carême foi parte importante da famosa querela dos antigos e dos modernos (*ancienne et nouvelle cuisine*) que permeou o campo da gastronomia por algum tempo.

Apesar de ter se distanciado da confeitaria, até o final de sua carreira o confeitoiro que havia dentro de si se manifestava. No registro de um jantar oferecido pelos Rothschild em 1829, a romancista irlandesa Lady Morgan narrou com muita alegria a homenagem que recebera, grafada em doces colunas:

[...] and the table, covered with the beautiful and picturesque dessert, emitted no odour that was not in perfect conformity with the freshness of the scene and fervour of the season. [...] he [Monsieur Rothschild] pointed to a column of the most ingenious confectionary architecture, on which my name was inscribed in spun sugar.¹²

Carême sabia do triste final que aguardava aqueles que dedicavam a vida à cozinha e inalavam a fumaça dos fornos e fogões. Em 1829, deixou o serviço dos

11 METZNER, Carême, Chef de cuisine.

12 MORGAN, Lady, **France in 1829-30**, London: Saunders and Otley, 1830, p. 415–418.

Rothschild para cuidar da saúde e se dedicar à sua última obra. A fim de compilar seus conhecimentos, Carême publicou, em 1833, três dos cinco volumes de sua mais importante e reconhecida obra: *L'Art de la Cuisine au XIXe siècle*. Os dois volumes restantes seriam concluídos nos anos seguintes por seu assistente e discípulo Armand Plumerey. Essa coletânea se tornaria a referência da cozinha clássica francesa por quase setenta anos, até a publicação, em 1903, de *Le Guide Culinaire*, de Auguste Escoffier (1846–1935).

A PESQUISA

O presente trabalho discute o contexto da arquitetura no início do século XIX a partir das duas publicações de Carême de 1815, que contêm seus primeiros desenhos: *Le Pâtissier Royal* e *Le Pâtissier Pittoresque*. O objetivo é ilustrar o gosto pela arquitetura à mesa tendo como base a produção impressa sobre arquitetura que o influenciou. Evidencia-se que a arquitetura e o paisagismo não passaram despercebidos e que em inúmeras ocasiões se tornaram tema e influenciaram, entre outros tantos, o trabalho desse confeitiro. No sentido inverso, o trabalho também discute alguns aspectos da arquitetura e do paisagismo através das lentes da confeitaria.

Foi nos primeiros anos do século XIX que Carême dedicou-se às *pièces montées* em sua própria confeitaria, trabalho que o inspirou a produzir uma obra única tanto para a confeitaria quanto para a arquitetura. *Le Pâtissier Royal Parisien* é dividido em dois volumes de receitas, contendo dois capítulos específicos sobre *pièces montées*; já o *Le Pâtissier Pittoresque* é um volume único com 125 desenhos de *pièces montées* e ilustrações sobre o tratado das cinco ordens da

arquitetura segundo Vignola. Este último foi um dos primeiros e raros livros dedicados às peças em açúcar com temática arquitetônica. Carême se vale de autores como Vignola e Durand para dar prestígio a suas composições, mostrando que o conhecimento arquitetônico não estava limitado ao campo restrito de projetistas e construtores e que influenciava outros grupos profissionais com certa facilidade.

A terceira edição de *Le Pâtissier Pittoresque*, de 1828, foi a última lançada em vida por Carême. Ela foi ampliada em conteúdo e teve nove gravuras substituídas por desenhos de outras *pièces* originais. A quarta edição, de 1842, é idêntica à terceira em conteúdo e também a mais usada em trabalhos acadêmicos. Por isso, a pesquisa dará preferência ao uso desta, fazendo referência à primeira edição somente quando o desenho ou conteúdo não constar da quarta edição. Ambas as edições apresentam 110 gravuras de *pièces montées* e outras 13 ilustrando as ordens da arquitetura segundo Vignola, detalhes de outros estilos e até um pouco de história, como uma gravura da origem das ordens clássicas, além de duas gravuras contendo as plantas baixas de 16 *pièces*. A primeira edição conta ainda com a gravura de uma *Colonne Royale*, dedicada à Restauração da monarquia na França. As figuras foram gravadas em água-forte por três artistas: Charles Normand (1765–1840), Auguste Hibon (1780–1857) e Étienne-Jules Thierry (1787–1837).

As *pièces montées* do gênero pitoresco apareceram pela primeira vez em *Le Pâtissier Royal Parisien*, mas *Le Pâtissier Pittoresque* foi-lhes inteiramente dedicado. O primeiro livro seria um manual com tudo o que um confeitoiro deveria saber. No capítulo dedicado às *pièces*, encontram-se 15 gravuras desses doces em

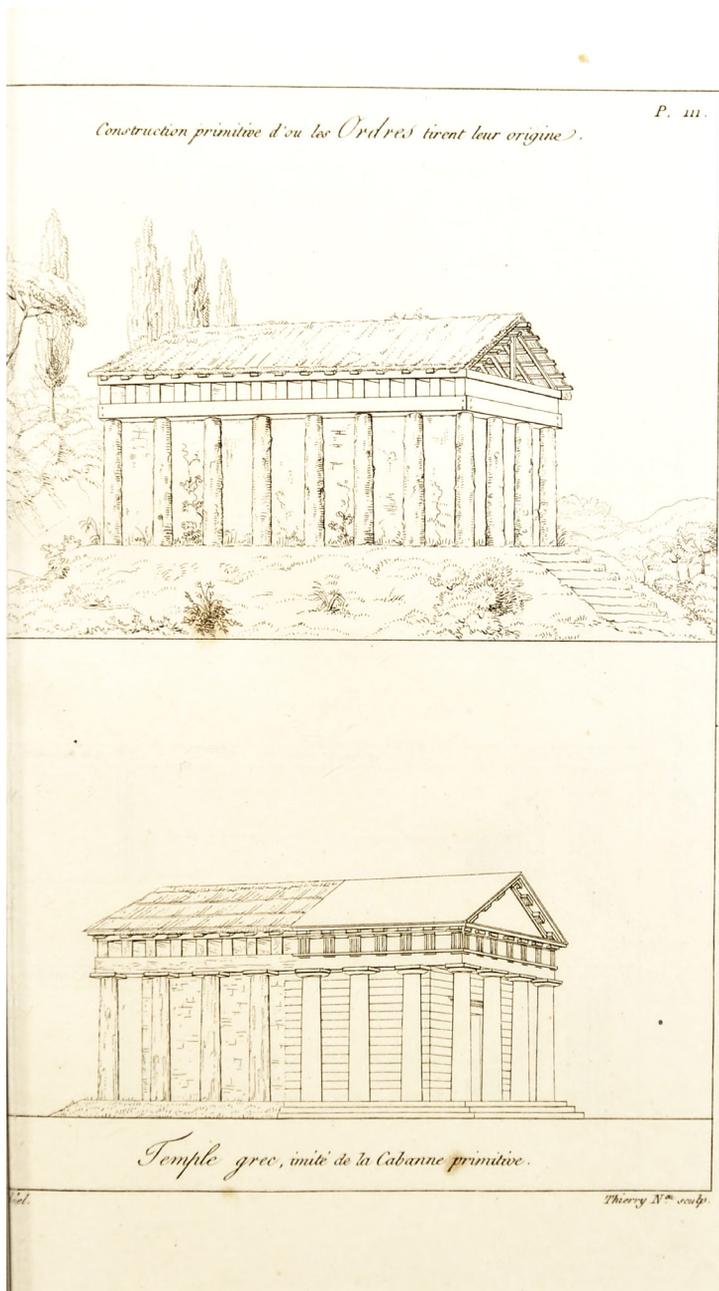


Figura 12. Carême. Construction primitive d'ou les Ordres tirent leur origine, in: Le Pâtissier Pittoresque, pl. III

forma arquitetônica que, apesar de não possuírem tanta diversidade de tipos e estilos como no livro seguinte, trazem os detalhes construtivos de cada peça, como característica, cores e materiais a serem utilizados para que se atingisse o resultado representado nos desenhos. O mesmo não se verifica na primeira edição do segundo livro: *Le Pâtissier Pittoresque* só terá os modos de preparo e outros detalhes incluídos na terceira edição.

Publicações de Carême

Livro	Ano	Descrição
<i>Le Pâtissier Royal Parisien</i>	1815	Dois volumes sobre confeitaria
<i>Le Pâtissier Pittoresque</i>	1815	Livro com 125 gravuras de <i>pièces monteés</i> e seus detalhes
<i>Le Maître d'Hôtel Français</i>	1822	Lista de vários menus servidos ao longo dos anos por Carême, com comentários sobre os eventos e suas viagens
<i>Projets d'architecture dédiés à Alexandre 1er</i>	1821	Projetos de monumentos para São Petersburgo
<i>Projets d'architecture pour les embellissements de Paris</i>	1821–26	Cinco fascículos de projetos de monumentos para Paris
<i>Le Cuisinier Parisien</i>	1828	O segundo volume de <i>Pâtissier Royal</i> , com algumas adições
<i>L'Art de la cuisine au XIX^e siècle</i>	1833	Cinco volumes sobre a culinária no século XIX

É importante ressaltar que esses livros foram resultado de anos de trabalho em confeitarias, o que sustenta o argumento de que havia uma demanda comercial por esse estilo específico de peça arquitetônica, em detrimento de paisagens, cenas, troféus, objetos como elmos, instrumentos musicais, etc.

Na bibliografia sobre Carême, encontram-se poucos indícios da sua relação com a arquitetura, já que

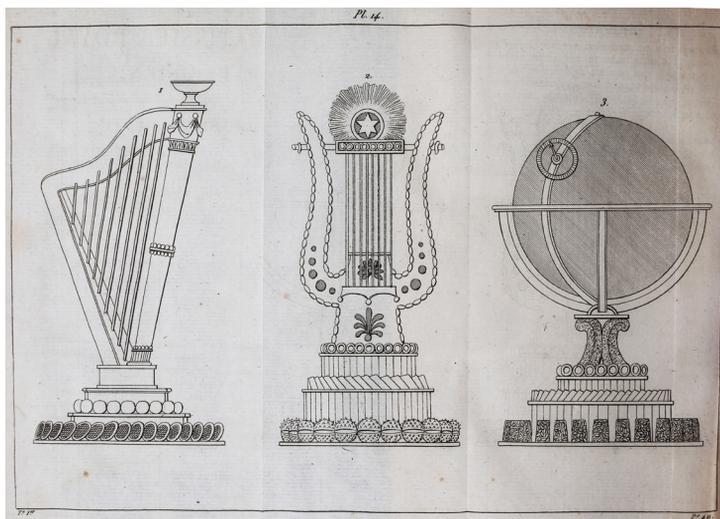


Figura 13. Carême. Uma harpa e uma lira, in:
Le Pâtissier Royal Parisien, t. 1, pl. 14



Figura 14. Carême. Um capacete ao estilo romano e um ao
estilo grego, in: Le Pâtissier Royal Parisien, t. 1, pl. 15

sua mais expressiva obra foi sua última publicação, *L'Art de la cuisine française au XIX^e siècle*, de 1833. No entanto, muito se depreende suas biografias. As mais consagradas são: *Antonin Carême de Paris, 1783–1833*, de Louis Rodil (1980); *Antonin Carême, 1783–1833: La sensualité gourmande en Europe*, de Georges Bernier (1989); *Le Roi Carême*, de Philippe Alexandre e Beatrix de l'Aulnoit (2003); *Carême: o cozinheiro dos reis*, de Ian Kelly (2005); e Precisão sistemática e sabor: *L'art de la cuisine française au XIX^e siècle*, de Antonin Carême, de Rudolf Trefzer (2009).

Além desses livros, há trabalhos curtos sobre o tema. O professor de letras clássicas Jean-Claude Bonnet discute em “Carême ou les derniers feux de la cuisine décorative”¹³ não só o papel do confeitiro na história da cozinha decorativa, como também dá ênfase ao caráter arquitetônico das suas realizações, relacionando suas *pièces* com a arte paisagística, especificamente com as fabriques de jardin, construções que adornavam os jardins da época. Dois artigos, um do historiador da arte Daniel Rabreau¹⁴ e outro da especialista em línguas e literatura eslavas e pesquisadora da alimentação Darra Goldstein¹⁵ investigam mais precisamente a produção arquitetônica de Carême, seus projetos de embelezamento para São Petersburgo e Paris.

O artigo do historiador do paisagismo Peter Hayden, “The fabriques of Antonin Carême”¹⁶, trata

13 BONNET, Jean-Claude, Carême ou les derniers feux de la cuisine décorative, *Romantisme*, v. 7, n. 17, p. 23–43, 1977.

14 RABREAU, Daniel, *Carême, le citoyen-architecte*, in: *L'art culinaire au XIX^e siècle*, 1. ed. Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1984, p. 96.

15 GOLDSTEIN, Russia, Carême, and the Culinary Arts.

16 HAYDEN, Peter, The Fabriques of Antonin Carême, *Garden*

especificamente da relação entre jardins e as peças do confeitoiro, considerando que “Le Pâtissier pittoresque is of interest to garden historians as an example of the influence of garden architecture on another field of design”. Um artigo mais explícito é “Empire gastronomy”¹⁷, da professora de teoria e história da arquitetura Vittoria Di Palma, que estabelece um paralelo entre o desenho de Carême e o estilo Império, com uma análise específica das gravuras dos arquitetos Percier e Fontaine, principais nomes desse estilo, que se desenvolveu durante o reinado de Napoleão I.



O início do século XIX gerou certo amálgama nos estilos das artes. Desde o amor pelas ruínas e o antiquarianismo, o deslumbramento pelo oriente — Índia, China e Japão — ou pelo exotismo do Egito, tudo passava pelas mãos de diversos artistas: poetas, pintores, arquitetos, modistas, artesãos e até confeitários. Por isso, o presente trabalho se desenvolve sobre uma base transdisciplinar, pois os campos da história, arquitetura, paisagismo e confeitaria não só se sobrepõem como interagem, e seria prejudicial para a análise final tentar separá-los.

O principal livro a ser analisado, *Le Pâtissier Pittoresque*, apresenta claramente em seu subtítulo uma relação com a arquitetura, já que discute e demonstra des détails des Ordres Cariatides, Paestum, Égyptien, Chinois et Gothiques; tirés de l’ouvrage de M. Durand. A obra de referência para tanto é *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens*

History, v. 24, n. 1, p. 39–44, 1996.

17 DI PALMA, Empire Gastronomy.

et modernes, publicada em 1799–1801 por Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), contemporâneo de Carême e importante teórico da arquitetura. Durand foi professor da École Polytechnique e fundador da sua cátedra de arquitetura, deixando em seus livros roteiros e exemplos didáticos de fácil apreensão que, por isso, tiveram grande influência na arquitetura durante grande parte do século XIX.

Além de Durand, Carême citou e descreveu o tratado das cinco ordens da arquitetura segundo Vignola, de 1562 (publicado em francês como *Règle des cinq ordres d'architecture de Vignole* por Le Muet em 1632), julgando que seu conhecimento seria essencial para tornar um confeitiro capaz de criar *pièces montées* com a necessária precisão, pois ele acreditava que o estudo da arquitetura era fundamental para o seu próprio ofício.

Assim como são poucos os trabalhos sobre o gosto pela representação da arquitetura na confeitaria, há pouca bibliografia que discuta o trabalho de Carême nessa perspectiva. Esse tipo diferenciado de abordagem é relevante para se compreender a amplitude do campo da arquitetura no período, bem como o gosto e a popularização por meio de seus estilos, ou seja, seu uso como tema em outras artes. Para isso, é indispensável compreender o papel de personagens importantes no período e o universo de trocas e conhecimentos que nele se efetuava. Para um trabalho sobre arquitetura, esta pesquisa traz fontes um tanto incomuns — os livros de confeitaria — visando provocar, com isso, uma leitura distinta e promover uma perspectiva pouco explorada sobre vários aspectos da arquitetura no período.



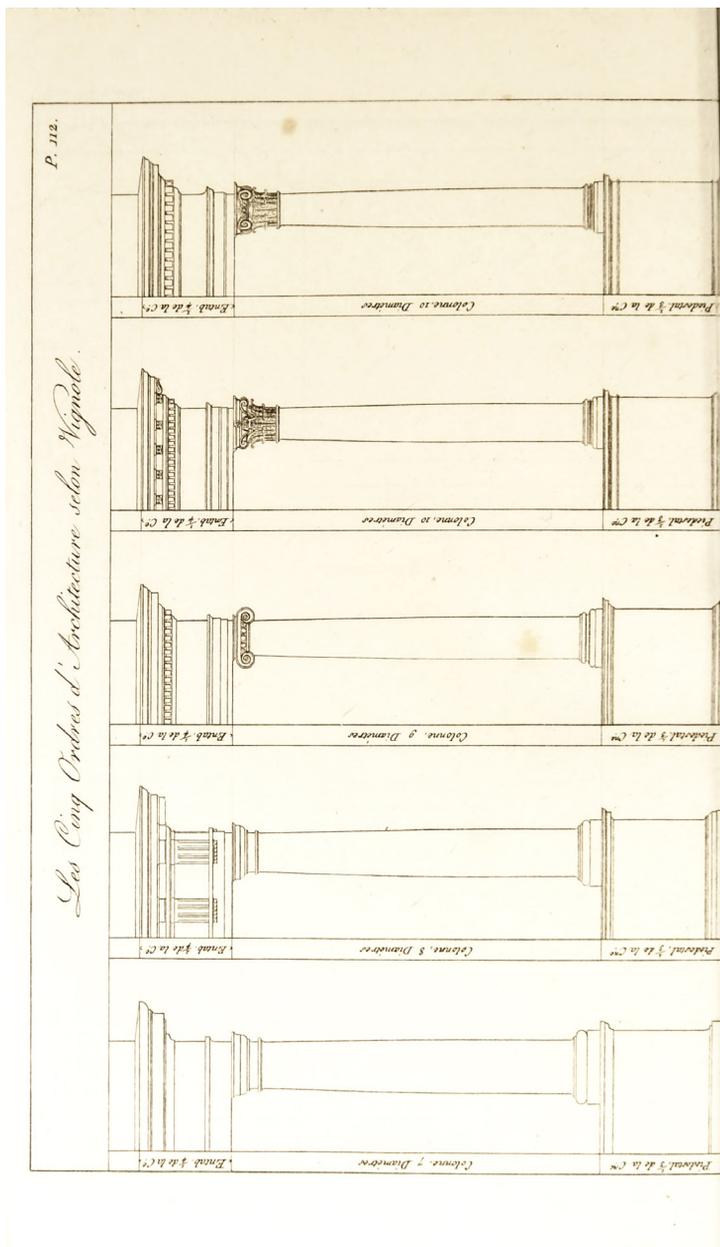


Figura 15. Carême. As cinco ordens da arquitetura segundo Vignola, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 112

A pesquisa foi dividida em três partes a partir de três subtemas dentro da arquitetura: o debate, o paisagismo e o desenho. Cada um desses tópicos é tratado em um capítulo, mas como antes de uma refeição deve-se oferecer ao convidado um aperitivo, oferecemos ao leitor um *amuse-bouche*. O termo se refere a uma pequena porção de comida servida para instigar (abrir) ou limpar o paladar antes dos pratos principais. Esse capítulo *amuse-bouche* traz um pequeno resumo de como a arquitetura em açúcar apareceu ao longo da história até o século XIX. Antes de Carême, essa tradição já havia percorrido alguns séculos e fazia parte dos costumes. Esse panorama se torna importante ao mostrar que o gosto por representar arquitetura em açúcar esteve presente em diferentes épocas e culturas, dando à prática como um todo uma grande importância histórica.

O primeiro capítulo analisa as fontes de conhecimento e conteúdo que Carême usou para escrever seu livro. A primeira pista seguida foi a de Durand, desdobrando-se sobre o estudo da arquitetura no início do século XIX, a fim de expor uma série de questões que circundavam o conhecimento arquitetônico na época.

O segundo discorre acerca da relação entre a arquitetura que se produziu para os jardins pitorescos e as peças de Carême. Os jardins pitorescos foram uma clara fonte de inspiração para o confeitiro, e nesse capítulo narra-se a história da criação dos primeiros jardins desse tipo, na Inglaterra, até sua disseminação e uso na França.

O terceiro capítulo trata da relação entre o estilo Império — principalmente com Percier e Fontaine e seu modo característico de desenho, com linhas uniformemente finas (simplificado e racionalista)

— e as gravuras de Carême. Expõe-se como ele desenvolveu seu próprio estilo a partir das técnicas de desenho e das artes.

Ao final, a divisão temática dos capítulos também acaba por fornecer três aspectos que foram indispensáveis para Carême: o primeiro traz sua fonte de conhecimento; o segundo, sua fonte de inspiração; e o terceiro, sua fonte de técnica em desenho.

Esse trabalho parte do pressuposto de que Carême tornou-se um vanguardista, não necessariamente em construir arquiteturas em açúcar para encantar seus convivas, mas em equiparar as profissões de confeitador e arquiteto em seus modos de difusão de conhecimento. Apesar de nunca ter ensinado em uma escola ou academia, Carême sempre expressou em suas obras um cunho marcadamente didático. É claro que essa é uma característica intrínseca a um livro de receitas, mas, especificamente, no *Le Pâtissier Pittoresque* veremos que ele foi muito além do que caberia ao ensino de confeitaria.

Amuse-bouche

UMA BREVE HISTÓRIA DA ARQUITETURA EM AÇÚCAR

A missa da manhã seguinte [ao casamento] é em São Tiago, seguida por um bom almoço servido enquanto os comensais assistem a um “carrossel”, ou seja, um torneio. Depois, cada senhor é presenteado com uma escultura de açúcar, [...] destacam-se mais uma vez os castelos, símbolos por excelência do poder político: ao comissário do Pontífice coube “um castelo feito à semelhança do Castello Sant’Angelo de Roma”; ao comissário do rei de Nápoles, “Castel Nuovo”; ao comissário do duque de Urbino “uma fortaleza” [...]. Todas elas são microarquiteturas de açúcar, “feitas com tanta maestria e artifício que causavam a cada um não pouca admiração”. Antes de serem entregues aos destinatários, “foram conduzidas três vezes ao redor da sala pelos criados, para maior deleite de cada um.”¹

¹ MONTANARI, Massimo, **Histórias da mesa**, 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2016, p. 145–146.

Nossa história, na verdade, começa muito antes de Carême. A história da arquitetura representada em açúcar é um pouco mais antiga do que se possa imaginar. No trecho acima, Massimo Montanari reconta, a partir de trechos da *Historia di Bologna*, de Cherubino Ghirardacci (1519–1598), publicada no final do século XVI, a cerimônia de casamento de Annibale Bentivoglio e Lucrezia, em Bolonha, 1487, na qual os convidados mais importantes foram presenteados com castelos “esculpidos” em açúcar. Historicamente, são registrados dois modos de se fabricar essas peças: a modelada, quando uma espécie de pasta de açúcar maleável era trabalhada até se atingir a forma desejada, e a de moldes, geralmente em madeira, nos quais o açúcar era prensado e desenhado, dando origem a uma peça maciça. É comum, porém, fazer referência a ambos tipos de peças simplesmente como “esculturas”.

O plantio e domínio da produção de açúcar se deu em regiões no extremo oriente da atual Índia, especificamente em Bengala e Assam, por volta de 1200 a.C.² Isso fica evidente pela etimologia da palavra, que vem do sânscrito *sarkara*, em latim se tornou *succarum*, e em espanhol, como no português, recebeu influência direta da forma em árabe *al-sukkar*.

Os gregos na época de Galeno, por volta do século II d.C., já conheciam o açúcar e o prescreviam como remédio. Pouco se registrou sobre seu uso até a Primeira Cruzada (1095–1099), quando os europeus tiveram mais contato com as tradições do Meio Oriente. No entanto, até o século XV, o açúcar continuava muito ligado à medicina e, normalmente, era manipulado como remédio. É nesse contexto que

2 LIPPMANN, Edmund O. von, *História do Açúcar*, 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1941, p. 87–143.

começam a ser produzidas pílulas de açúcar, muitas vezes misturadas com especiarias, sendo-lhes atribuídas efeitos terapêuticos. Assim, os *confetti*, pílulas de açúcar oferecidas ao final da refeição para auxiliar na digestão, começam a fazer parte da cultura da época. A habilidade de modelar e produzir esses *confetti* fez nascer em Veneza a *confetteria*. A cidade se transformou em um importante porto de comércio de bens açucarados, e junto com Istambul eram as principais receptoras da matéria-prima. Istambul recebia por terra o açúcar vindo do Oriente e o redistribuía, e Veneza era o principal ponto de beneficiamento do produto. Nessa mesma época, surgem na Sicília os *trappeti*, engenhos de cana-de-açúcar que já forneciam o insumo para a Europa.

Além dos *confetti*, também se desenvolveu outra técnica à base de açúcar, o maçapão, mas conhecido no Brasil, segundo a grafia francesa, como *marzipan*. É uma massa maleável, provavelmente de origem árabe, feita à base de amêndoas, açúcar e clara de ovo, que começou a ser usada para representar as frutas que faltavam nos banquetes durante o inverno. Essas “réplicas” logo ficaram populares e foram incorporadas ao ofício dos *confettieri*, não demorando muito para essa arte da imitação alcançar novos objetos.³

Por seu alto valor, o açúcar começou a ser associado à riqueza e ao luxo, usado em grandes quantidades em banquetes e celebrações, proporcionalmente ao *status*, poder e classe social da família. Com o aumento de sua oferta na Europa, o açúcar passa a ser usado também como adoçante. Ele começa a exercer duas funções: a primeira de conservante,

3 HARGREAVES, Lisa Minari, **O espetáculo do açúcar : banquetes, artes e artefatos (século XVI)**, Tese (doutorado em artes), Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

em frutas cristalizadas, por exemplo, e a segunda com uma função semelhante à das especiarias, em geral para mascarar o gosto dos alimentos que já não estavam em condições frescas. Não demorou muito para que as comidas açucaradas ganhassem uma parte separada ao final dos banquetes, pois com o aumento da oferta pôde-se desenvolver receitas nas quais o açúcar era o ingrediente principal. É aí que se iniciam os cortejos de “réplicas” em açúcar.

Como no trecho sobre o casamento de Annibale Bentivoglio, são múltiplas as fontes que oferecem a descrição dessas esculturas de açúcar. Na festa dada por Gaston de Foix, em 1457, nos dois casamentos de Ercole I d’Este, em 1473 e 1491, no casamento de Costanzo Sforza, em 1488, e no de Cosimo I de’ Medici, em 1539, narra-se o mesmo costume: as peças de açúcar são carregadas em procissão, ao final do banquete, para apreciação das multidões que muitas vezes acompanhavam as núpcias dos nobres. Era esse momento que encerrava a celebração, mas muitas vezes se seguia um festejo público.⁴ O casamento de Costanzo Sforza e Camilla, na cidade de Pesaro, foi narrado por um anônimo contemporâneo e registrou o efeito causado pela exibição dessas peças de açúcar:

[...] portò un dono privato ali prefati Signori Sposi; il quale oltre che fusse abbondante e ricco e fato di ottime cose, e fusse di gran valuta, era ancora fato con mirabile artificio, e più bello assai di quello che con la pena si possa esprimere. Imperocchè era un alto e degno Carro di zuccaro candidissimo, messo ad oro fino e menato da buoi pure di zuccaro, et era ben fato

4 STRONG, Roy C, **Banquete: uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura a mesa**, p. 167-168.



Figura 16. Frans Hogenberg . Mesa com figuras em açúcar para o casamento de Johann Wilhelm, Duque de Jülich, 1587, in: Theodor Graminaeus, Beschreibung derer fürstlicher güligscher &c. Hochzeit, Colônia, 1587, pl. 7

e proporzionato all'antica; e in cima v'era una Pudicizia a sedere molto degnissima, pure di zuccaro; e di retro a questa era una Rocca, ovvero Castello, pure di zuccaro candidissimo, fatta a quella forma e proporzione ch'è il disegno, ossia il modelo di quel superbo e forte Castello che f'a edificare il prefato Signore in Pesaro.⁷⁵

Uma das raras gravuras existentes desse período é a do casamento de Johann Wilhelm, duque de Jülich, com Jakobeä de Baden, em 1587. Observa-se, além de diversos animais e plantas, um castelo com diversas torres e uma muralha.

5 Le Nozze di Costanzo Sforza con Camilla di Aragona, celebrate in Pesaro nel M.CCCC.LXXV, Venezia: Alvisopoli, 1836, p. 63.



Figura 17. Historic Royal Palaces. Modelo em açúcar do Palácio de Hampton Court, in: A History of Royal Food and Feasting [curso online], University of Reading, 2017

Há registros também de uma encomenda feita pelo Cardeal Wolsey, em 1527, enquanto servia a Henrique VIII, de mais de duzentas “peças” centrais para enfeitar um banquete oferecido ao embaixador francês que visitava a corte inglesa. Dentre os pedidos, estariam a representação de pessoas, animais, paisagens, a Catedral de São Paulo e o próprio palácio de Hampton Court, então pertencente a Wolsey. No entanto, essas peças não foram registradas em desenhos ou gravuras. Um grupo de estudos da University of Reading, no Reino Unido, recriou a aparência que teria tido uma dessas peças. Vale notar que o método usado foi o de molde em madeira.

Em finais do século XVI, o barateamento do preço do açúcar e o aumento de sua oferta no mercado europeu levaram à criação da *pastillage*, uma pasta feita de açúcar bem fino, água e goma arábica ou adragante (tragacanto). Essas gomas, extraídas da seiva de plantas específicas, funcionam como um



Figura 18. Confiseur, pastillage et moulles pour les Glaces, in: Diderot, Denis e Jean le Rond d'Alembert (orgs.). Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné: Recueil de planches, t. 3. Paris: Briasson, 1763, pl. Confiseur IV

estabilizante para a pasta que, enquanto permanecer úmida, se mantém maleável e, depois de secar por algumas horas, torna-se completamente dura. O desenvolvimento dessa técnica permitiu aos confeitores criar peças mais altas e estruturalmente mais complexas, uma vez que a *pastillage* se mantém rígida em contato com o ar. No entanto, ela absorve umidade do ar e com isso perde sua estrutura ao longo do tempo.

O catálogo de gravuras do *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* apresenta, na prancha IV do capítulo Confiseur, “l’intérieur d’un laboratoire, où différens ouvriers sont occupés aux opérations du pastillage”.⁶ O mesmo catálogo traz, alguns volumes depois, pranchas sobre o trabalho do confeitiro, incluindo uma descrição do uso da *pastillage*, afirmando que:

*[...] les pâtissiers qui sont assortis ont des moules variés à l’infini, ils peuvent exécuter des arbres, des animaux, des figures, des bâtimens, etc., mais comme la difficulté de bien rendre tous ces objets dépend de la perfection du moule & de l’art du ferblantier qui les fait, il arrive toujours que la connoissance du dessein & de l’architecture étant fort rarement du ressort de la ferblanterie, que ces moules sont de mauvais goût & de mauvaises proportions ; & les figures qui en sortent ridiculement dessinées.*⁷

6 **Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques : avec leur explication.** Seconde livraison / Seconde partie, Paris: Briasson, 1763, p. 177.

7 **Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques : avec leur explication.** Septième livraison/ Huitième volume, Paris: Briasson, 1771, p. 99–101.

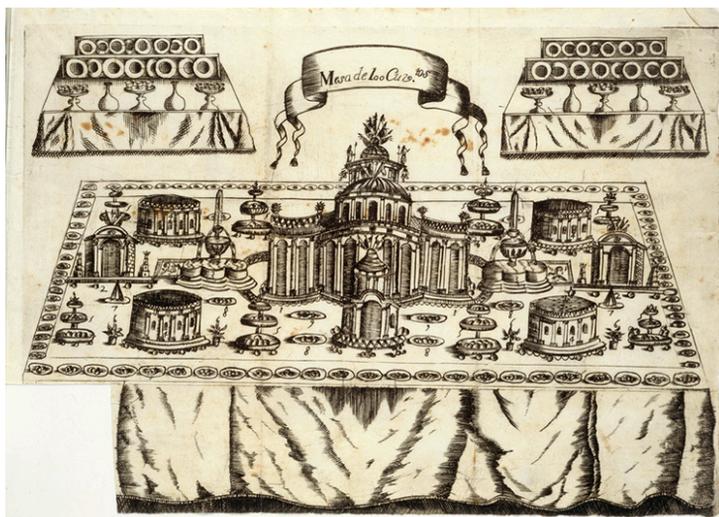


Figura 19. Mesa de cien cubiertos. In: Juan de la Mata, *Arte de Repostería*, Madrid: Antonio Marín, 1747, pl. 10.
The Getty Research Institute

No século XVII, pouco se registrou do costume de fazer peças de açúcar. Já no século seguinte, as peças voltam a comparecer em textos, mas as descrições de casamentos e banquetes dão lugar a livros mais específicos. Um exemplo é o livro de Juan de la Mata, *Arte de Repostería*, publicado em Madri, em 1747. A obra traz receitas de toda sorte de doces e exhibe, em seu último capítulo, dez gravuras para o modo de ser apresentar uma mesa posta de dez até cem convidados. A figura mostra a mesa preparada para 100 convidados com diversas construções distribuídas entre as travessas de comida. O autor descreve a disposição das comidas e da decoração: o elemento central deve ser um castelo ou templo, adornado com árvores, ruas e jardins, cercado de quatro castelos redondos decorados com flores e

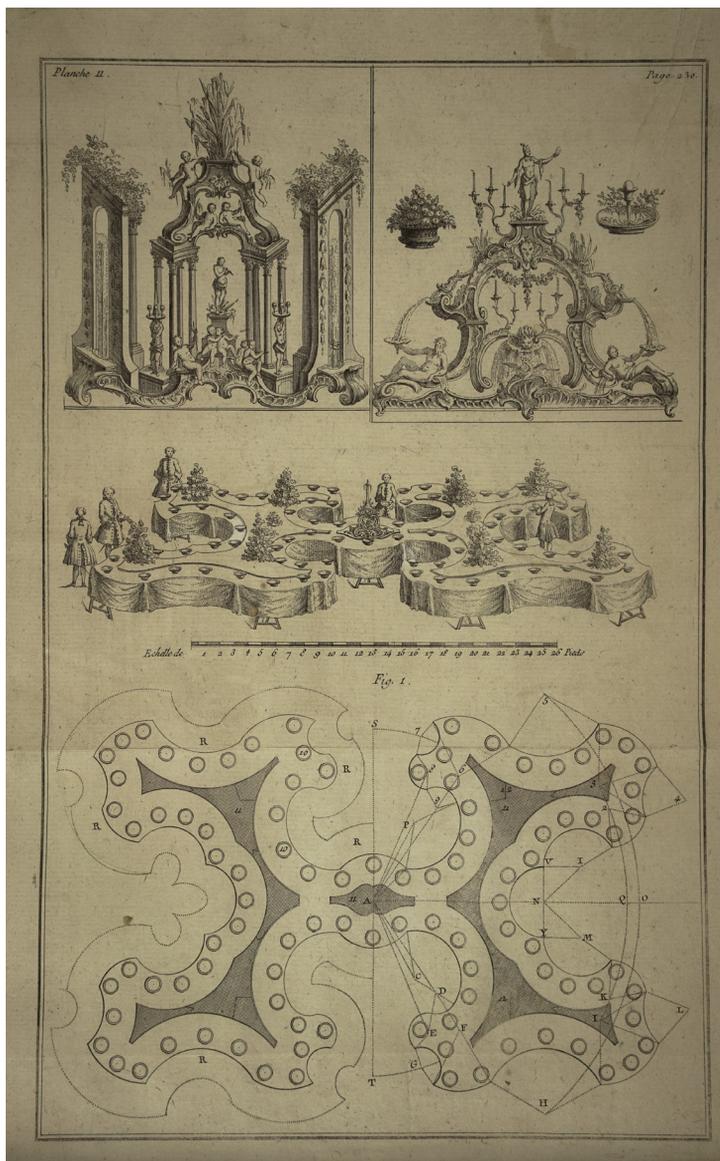


Figura 20. Plan géométrial, in: Gilliers, Joseph, *Le cannameliste français*, 1768, pl. II

doces de todos os gêneros e até canhões.⁸ As peças, em especial a central, apresentam uma clara influência do barroco, com sua fachada dinâmica com curvas e contracurvas, além da balaustrada nas seções laterais do edifício.

O estilo do barroco também aparece na prancha II do livro *Le Cannameliste français*, de Joseph Gilliers, dicionário publicado em 1751. A gravura mostra a vista de uma mesa, sua planta baixa e o modo de se delinear sua forma. Nela, as curvas e contracurvas do barroco saem diretamente das fachadas para as linhas da mesa. O texto do verbete “Table” descreve, dentre as formas de se apresentar uma boa mesa, somente o modo de se calcular as linhas ilustradas na prancha.⁹ O autor não faz comentário algum sobre as peças que aparecem no alto da prancha, mas explica no verbete “Pastillage” o modo próprio de se fazer a massa e moldá-la nas formas necessárias para decorar uma mesa, usando predominantemente a técnica do molde de madeira ou metal e valendo-se do método de modelagem somente para flores.¹⁰

Esses livros tratavam mais propriamente da forma de apresentação da mesa e não da construção das peças de açúcar. Foi somente com Carême que as *pièces* foram ilustradas metodicamente e seu modo de confecção foi descrito com minúcia. É interessante notar que essas peças são um retorno à cozinha figurativa, que estava em declínio desde finais da Idade Média, mas que ressurgiu nos banquetes do século XIX, apesar de haver um movimento em prol

8 MATA, Juan de la, **Arte de repostería en que se contiene todo género de hacer dulces**, Madrid: Imprenta de Josef Herrera, 1786, p. 195.

9 GILLIERS, Joseph, **Le Cannameliste français**. Nancy: J.-B.-H. Leclerc, 1768, p. 227–233.

10 *Ibid.*, p. 167–170.

da ruptura com as influências medieval e italiana¹¹. Ou seja, o gosto por essas peças decorativas em festas e banquetes foi algo que não saiu totalmente de moda desde o período medieval, mas passou por um período de baixo prestígio.

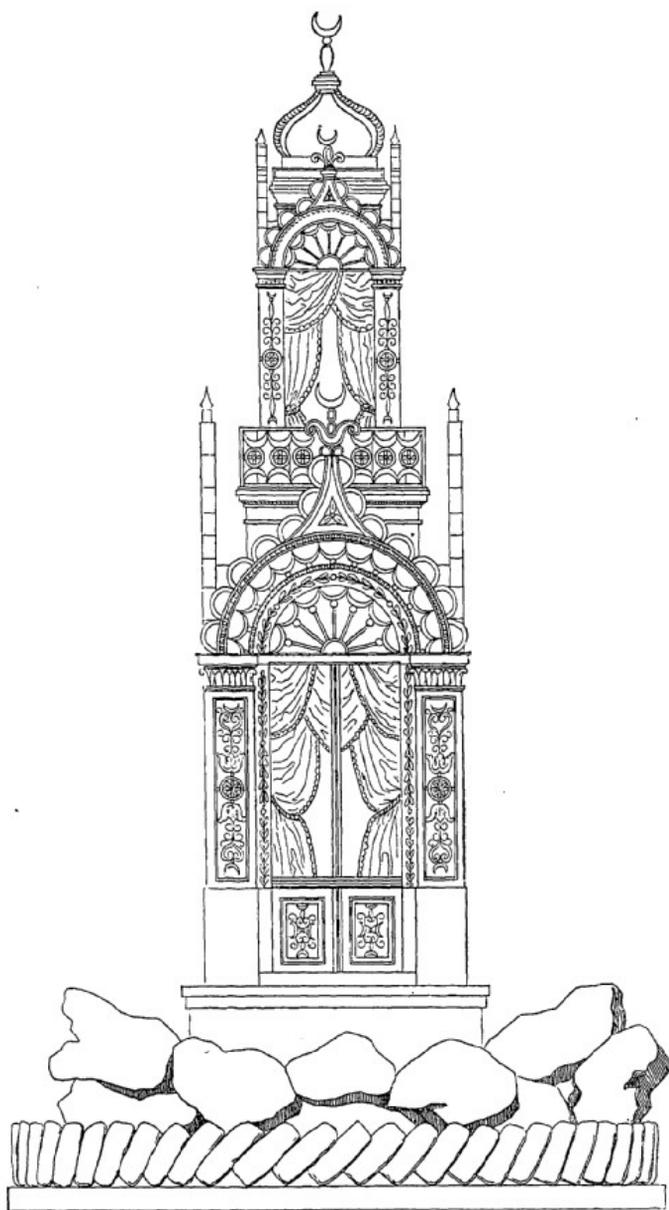
O trabalho de Carême foi pioneiro em dois sentidos: por ser o primeiro totalmente dedicado a transmitir o conhecimento necessário à elaboração das peças, e também por ilustrar cada uma das peças. Até aquele momento, esse conhecimento era transmitido sobretudo por aprendizagem direta, à maneira das corporações de ofício do Antigo Regime, e, quando muito, era relatado em registros textuais descritivos de terceiros, e não dos artistas responsáveis pela fabricação das peças.

Outro diferencial é que trabalhos anteriores, como os castelos no casamento de Annibale e Lucrezia, ou as peças oferecidas pelo Cardeal Wolsey, limitavam-se a reproduzir edifícios já existentes. Carême, no entanto, desenvolveu a abstração simbólica dos tipos e estilos da arquitetura, criando uma tipologia muito específica de construção da *pièce montée* e fazendo de sua obra algo excepcionalmente original. O repertório de *pièces montées* criado por Carême virou referência da profissão, talvez por ser facilmente apreendido pelos desenhos, talvez porque o confeitiro saiu do plano da reprodução para o da criação de peças originais seguindo referências e regras da arquitetura.

Depois de Carême, livros sobre a confecção de *pièces montées*, com suas respectivas gravuras, foram publicados ao longo do século XIX, em especial na segunda metade do século. Como exemplo temos

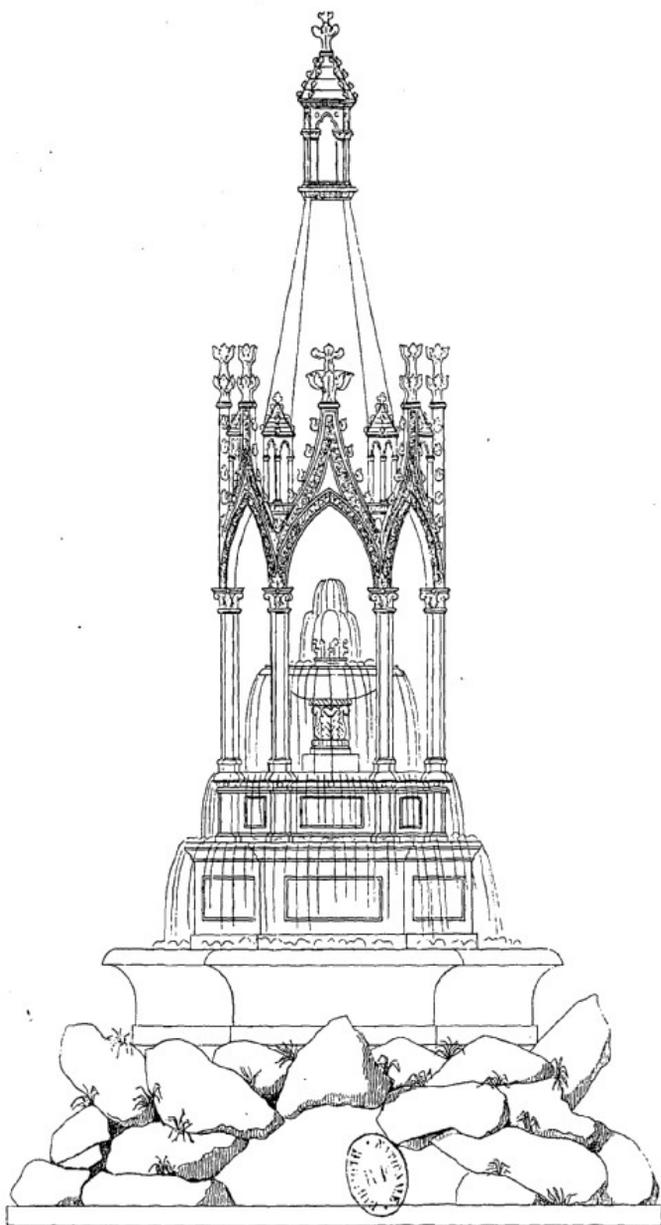
11 ALBERT, Jean-Marc, **Às mesas do poder: dos banquetes gregos ao Eliseu**, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 101–140.

os trabalhos de Jules Gouffé (1807–1877), que foi pupilo de Carême, e Urbain Dubois (1818–1901), dois grandes chefes franceses. Seus livros apresentam a mesma tipologia que se vê no trabalho de Carême: uma estrutura dividida em três seções — base, corpo e coroamento —, e também a mesma variedade de estilos arquitetônicos, ressaltando a influência do confeitoiro como criador de um novo tipo de composição.



50. — Pavillon turc.

*Figura 21. Jules Gouffé. Pavillon turc,
in: Le Livre de Pâtisserie, 1873, pl. 50*



51. — Fontaine gothique.

*Figura 22. Jules Gouffé. Fontaine gothique,
in: Le Livre de Pâtisserie, 1873, pl. 51*

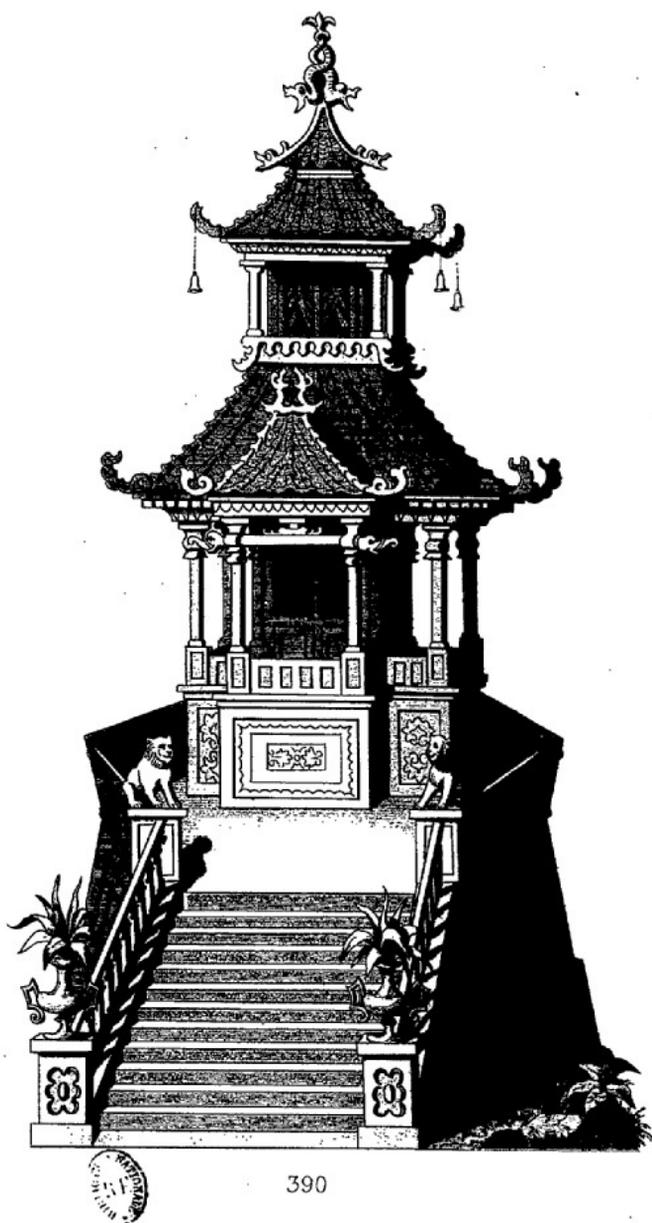
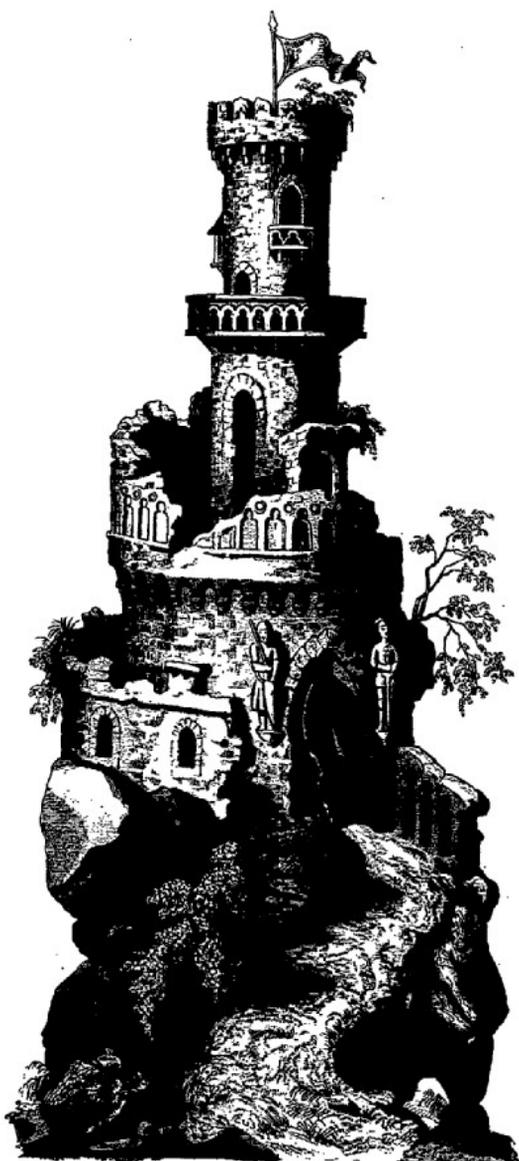


Figura 23. Urbain Dubois. Pavillon chinois, in: Grand livre des pâtisseries et des confiseurs. t. 2, 1883, dessin 390



400

*Figura 24. Urbain Dubois. Ruine crénelée,
sur un rocher, in: Grand livre des pâtisseries
et des confiseurs. t. 2, 1883, dessin 400*

**DOS LIVROS À
MESA: O DEBATE
DE ARQUITETURA**

Je ne manquais jamais le mardi et le vendredi, jour publics, d'y aller [à la Bibliothèque royale] passer quelques heures. Le grand cabinet des estampes et gravures m'inspira le beau sentiment de l'émulation ; et peu-à-peu je sortis du néant où le sort m'avait fait naître : j'éprouvai dès-lors de besoin de m'instruire. [...] tous ce qui avait rapport au dessin saisit mon imagination ; l'Égypte, la Grèce et l'Italie m'inspirèrent le goût de l'architecture.

Ces recherches me firent un bien infini.

Je me plaisais fort avec Serlio, Palladio et Vignole, et je repassais souvent en revue les beaux ouvrages de nos célèbres architectes modernes, de MM. Durand, Percier, Fontaine, Charles Normand, etc.

*Marie-Antoine Carême,
Le Pâtissier Pittoresque...,
1842, p. 12–13*

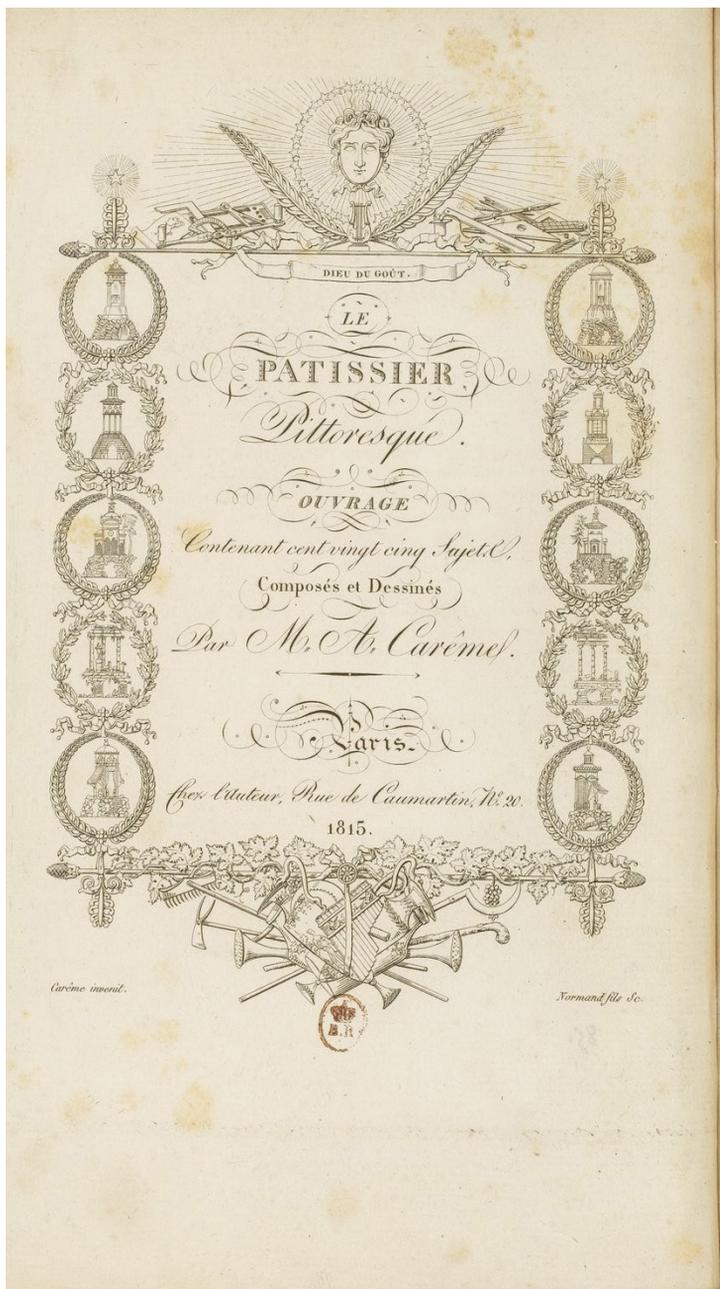


Figura 25. Frontispício da primeira edição de *Le Pâtissier pittoresque*, 1815

N^o 9491
125

LE PATISSIER PITTORESQUE,

COMPOSÉ ET DESSINÉ

PAR M. A. CARÈME,

CONTENANT

Cent vingt-cinq Planches gravées au trait, dont cent dix représentent une variété de Modèles, de Pavillons, de Rotondes, de Temples, de Ruines, de Tours, de Belvédères, de Forts, de Cascades, de Fontaines, de Maisons de Plaisance, de Chaumières, de Moulins, et d'Hermitages ;

PRÉCÉDÉ

D'un traité des cinq Ordres d'Architecture, selon VIGNOLE; auquel on a joint des détails des Ordres Cariatide, Péstum, Égyptien, Chinois et Gothiques; tirés de l'Ouvrage de M. DURAND, Parallèle des Monuments antiques et modernes.



A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT, LIBRAIRE.

IMPRIMEUR DU ROI, ET DE L'INSTITUT,
RUE JACOB, N^o 24.

1815.

85.

Figura 26. Folha de rosto da primeira edição de *Le Pâtissier pittoresque*, 1815

Não foi à toa que o Marquês de Cussy deu a Carême o epíteto de “O Palladio da confeitaria”.¹ Primeiro, porque seus escritos são, muitas vezes, considerados tratados da gastronomia, em especial *L'Art de la cuisine française au XIX^e siècle*, e segundo, porque não só na confeitaria, mas também em seus projetos de embelezamento urbano, Carême transmite seu vasto conhecimento de arquitetura.

Carême passa os últimos anos do século XVIII e quase toda a primeira década do século XIX estudando especificamente arquitetura na Biblioteca e no Gabinete de Estampas, para produzir tanto as peças para seu patrão *Monsieur* Bailly e depois para os clientes de sua própria confeitaria, quanto para produzir os desenhos que seriam gravados em seus dois livros publicados em 1815.

Dentre os arquitetos e contemporâneos deve-se destacar o nome de *Monsieur* Durand, precisamente Jean-Nicolas-Louis Durand (1770–1835), professor na École Polytechnique desde 1795–96 até sua morte. Durand foi pupilo de Étienne-Louis-Boullée (1728–1799), um importante arquiteto do século XVIII, professor da École Nationale des Ponts et Chaussées, e um dos primeiros teóricos sobre função e forma na arquitetura, conceito crucial para o desenvolvimento das obras de Durand. O livro ao qual Carême se refere em seu frontispício, *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, foi publicado por Durand em 1800 e se pretendia uma coletânea de diversas construções de variados tipos, regiões geográficas e períodos históricos, trabalho

1 Como descrito pelo Marquês de Cussy em Georges Bernier, *Antonin Carême 1783–1833*. Paris, 1989, p. 95 apud HAYDEN, Peter, *The Fabriques of Antonin Carême*, *Garden History*, v. 24, n. 1, p. 39–44, 1996, p. 39.

que muitas vezes é comparado a uma enciclopédia. Pouco depois, entre 1802 e 1805, Durand publicou os dois volumes de seu *Précis des leçons d'architecture*, um compêndio de suas notas de aula fartamente ilustrado. A partir dessas obras ele se tornou referência quanto à esquematização do projeto arquitetônico e suas técnicas de representação.

Em ambas as obras o que prevaleceu foi a sistematização. Um claro exemplo disso é que no *Recueil e Parallèle* todas as construções representadas estão reduzidas à mesma escala, fazendo com que elas tenham um valor didático semelhante e não estejam respeitando nenhuma hierarquia clara de tipo ou estilo, uma vez que o livro apresenta uma ampla variedade de construções: templos, aquedutos, pontes, teatro, detalhes como capitéis, e outros mais.

Durand modifica até as proporções das ordens clássicas, que antes eram resultados de minuciosos levantamentos arqueológicos e de fontes canônicas, e agora se encontram circunscritas a um esquema matemático onde, do toscano ao coríntio, as distâncias entre as colunas diminuem e suas alturas aumentam progressivamente.²

Cada página apresenta uma lista de edifícios, construções ou decorações. Os edifícios e construções são categorizados de acordo com o tipo de solução empregado. Então tem-se categorias a partir da função, como quando Durand apresenta igrejas ou pontes; da morfologia, com os templos redondos; estilo, como nos templos romanos; e a categoria historicista, onde questões cronológicas são o critério mais relevante, como por exemplo, na

2 EVERS, Bernd; THOENES, Christof, *Teoria da arquitetura do renascimento até aos nossos dias: 117 tratados apresentados em 89 estudos*, Köln: Taschen, 2003, p. 330.

página dedicada aos castelos franceses construídos no tempo do rei Francisco I.

Essa preocupação cronológica de Durand permeia toda a obra, como quando ele se preocupa em assinalar o ano de início da construção de algumas catedrais, ou quando ele nota o nome do autor de certas reconstituições de famosas ruínas da antiguidade. Porém, o caso mais interessante onde pode-se perceber uma atenção especial com o contexto histórico, está nas duas páginas dedicadas aos planos da Basílica de São Pedro, nas quais ele apresenta não só a planta da basílica tal qual fora executada, mas também inclui uma reprodução dos projetos de Bramante e Michelangelo para o edifício, projetos imprescindíveis para se entender a composição final do edifício.

Jacques Legrand

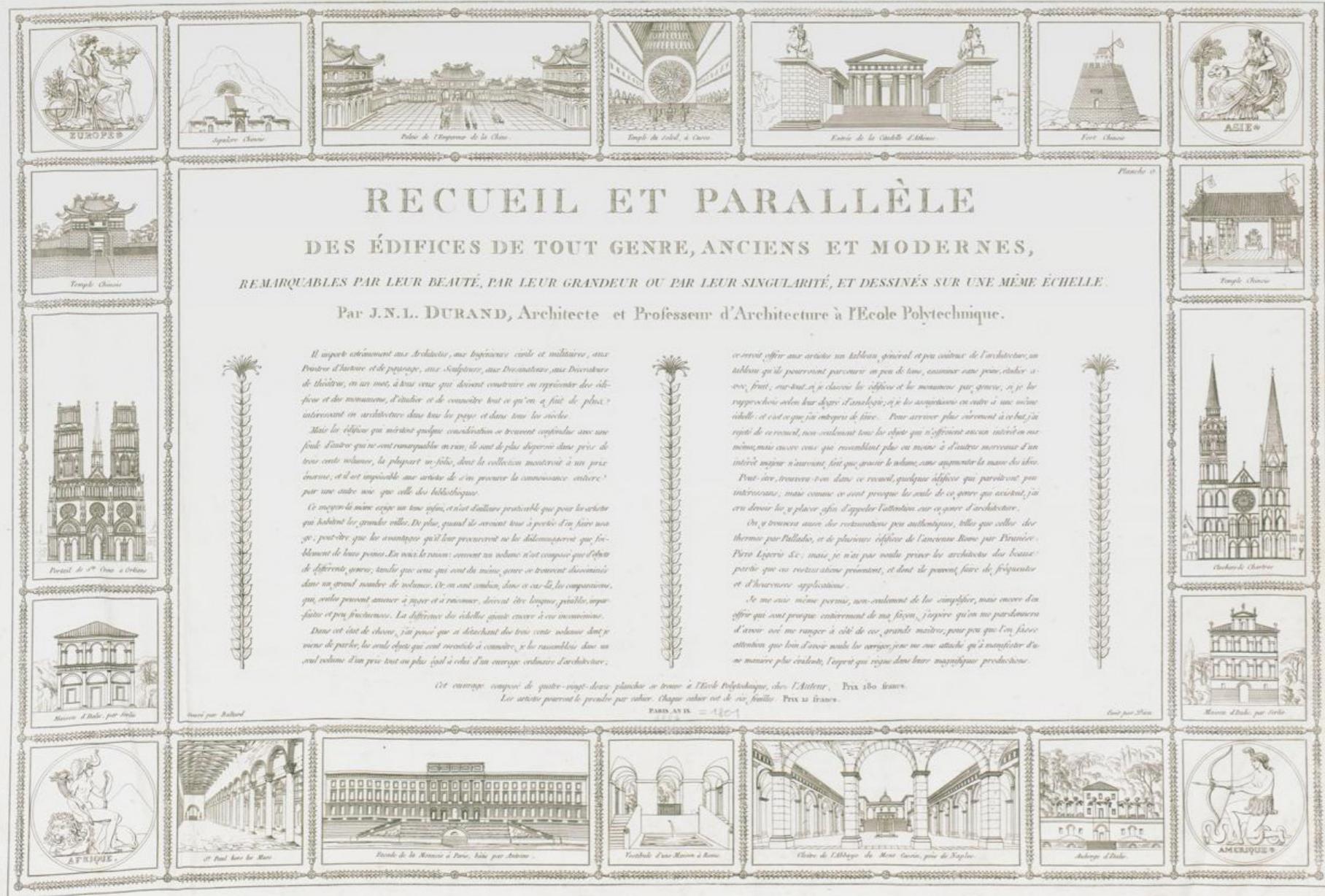
É importante ressaltar que o livro foi publicado acompanhado de um segundo volume contendo um “*extrait de l’histoire générale de l’architecture*” escrito por Jacques-Guillaume Legrand (1753–1807).

O livro de Durand pretendia servir de base de estudos edilícios para seus alunos na Polytechnique e até mesmo em outras escolas. Mas neste trecho da segunda edição fica claro que o público-alvo da obra de Legrand ia muito além do ensino:

*Le texte convient non-seulement aux personnes qui possèdent l’ouvrage [de Durand], mais encore à tous les artistes ou amateurs qui s’adonnent á l’étude de l’Architecture.*³

3 LEGRAND, Jacques-Guillaume, **Essai sur l’histoire générale de l’architecture**, Nouvelle Édition. Paris: Soyer, 1809, p. 6.

Figura 27. Jean-Nicolas-Louis Durand. Frontispicio do Recueil et parallèle, 1800



RECUEIL ET PARALLÈLE

DES ÉDIFICES DE TOUT GENRE, ANCIENS ET MODERNES,

REMARQUABLES PAR LEUR BEAUTÉ, PAR LEUR GRANDEUR OU PAR LEUR SINGULARITÉ, ET DESSINÉS SUR UNE MÊME ÉCHELLE.

Par J.N.L. DURAND, Architecte et Professeur d'Architecture à l'École Polytechnique.

Il importe extrêmement aux Architectes, aux Ingénieurs, civils et militaires, aux Peintres d'histoire et de paysage, aux Sculpteurs, aux Dessinateurs, aux Inventeurs de machines, en un mot, à tous ceux qui doivent construire ou représenter des édifices et des monuments, d'étudier et de connaître tout ce qu'on a fait de plus intéressant en architecture dans tous les pays et dans tous les siècles.

Mais les édifices qui méritent quelque considération se trouvent confondus avec une foule d'autres qui ne sont remarquables en rien; ils sont de plus dispersés dans près de trois cents volumes, le pluspart en folio, dans la collection manuscrite à un prix immense, et il est impossible aux artistes de s'en procurer la connaissance entière, par une autre voie que celle des bibliothèques.

Le moyen le plus simple et le plus utile, et le plus praticable pour les artistes qui habitent les grandes villes. De plus, quand ils auront tout à portée d'en faire usage, peut-être que les avantages qu'il leur procurera ne les dédomageront que médiocrement de leurs peines. En vain le raison, souvent un volume n'est composé que d'échets de différents genres, tandis que ceux qui sont du même genre se trouvent disséminés dans un grand nombre de volumes. Or on sait combien, dans ce cas, les comparaisons, qui seules peuvent amener à juger et à raisonner, doivent être longues, pénibles, répétées et peu fructueuses. Les différences des échelles qu'on a eues à ces occasions.

Dans cet état de choses, j'ai pensé que si détachant des trois cents volumes dont je viens de parler, les seuls objets qui sont susceptibles à connaître, se les rassemblés dans un seul volume d'un prix tout au plus égal à celui d'un ouvrage ordinaire d'architecture.

ce projet offre aux artistes un tableau général et peu coûteux de l'architecture; un tableau qu'ils pourroient parcourir en peu de temps, comme une seule étude; un tel fruit, sur-tout si je classe les édifices et les monuments par genre, et si je les rapproche selon leur degré d'antiquité, et si les acquiescent ou entre à une même échelle; et c'est ce que j'ai tâché de faire. Pour arriver plus sûrement à ce but, j'ai réuni de ce recueil, non seulement tous les objets qui n'offrent aucun intérêt en eux-mêmes, mais encore ceux qui ressemblent plus ou moins à d'autres monuments d'un intérêt majeur; n'importe, soit que, par leur même, sans augmenter la masse du livre.

Pour être, toutefois, et en dans ce recueil, quelques édifices qui paroissent peu intéressants; mais comme ce sont presque les seuls de ce genre qui existent, j'ai cru devoir les y placer afin d'appeler l'attention sur ce genre d'architecture.

On y trouvera aussi des restaurations peu authentiques, telles que celles des thermes par Palladio, et de plusieurs édifices de l'ancienne Rome par Piranesi. Paris, Ligorio &c; mais je n'ai pas voulu priver les artistes des beaux parties que ces restes offrent présentement, et dont ils pourroient faire de fréquentes et d'heureuses applications.

Je me suis même permis, non seulement de les simplifier, mais encore de les offrir qui sont presque entièrement de ma façon; j'espère qu'on ne par-donnera d'avoir été un ranger à côté de ces grands maîtres, pour peu que l'on fasse attention que tout d'abord, seule les corrigés, je me suis attaché qu'à manifester d'un mode plus simple, l'esprit qui régné dans leurs magnifiques productions.

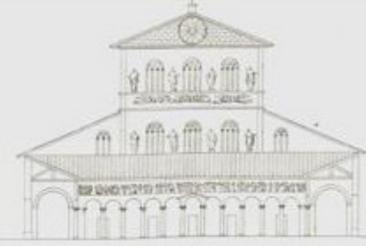
Cet ouvrage composé de quatre-vingt-deux planches se trouve à l'École Polytechnique, chez l'Artiste. Prix 180 francs.
Les artistes pourroient le prendre par cahier. Chaque cahier est de six feuilles. Prix 12 francs.

PARIS, AN IX. = 1801



Figura 28. Durand. Plans de Saint-Pierre de Rome, in: Recueil et parallèle, pl. 11

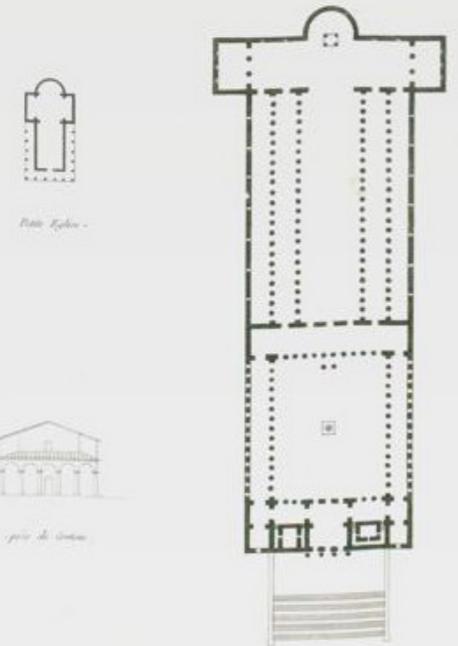
PLANS DE S^T PIERRE DE ROME.



Basilique de S^t Pierre, d'après les plans de Bramante

Cet Edifice fut commencé en 1506, sous Jules II, par Bramante, Jules Sanzelle, Fra. Scovio et Raphael, fortifiés les plans de Bramante; Antonio Sangallo et Baldassare Peruzzi donnèrent au plan la forme d'une croix grecque; Michel Ange s'occupa de l'extérieur et de l'intérieur.

Deux Eglises et Vignoles et front peu de chose; Jacques de la Brosse et Dominique Fontana achevèrent le Caisseau sous Sixte V, en 1585; Carlo Maderno fit la nef et le Portail sous Paul V, en 1612; enfin le Bureau fit la Place et la Colonnade sous Clément XI, en 1702.



Plan de l'Eglise



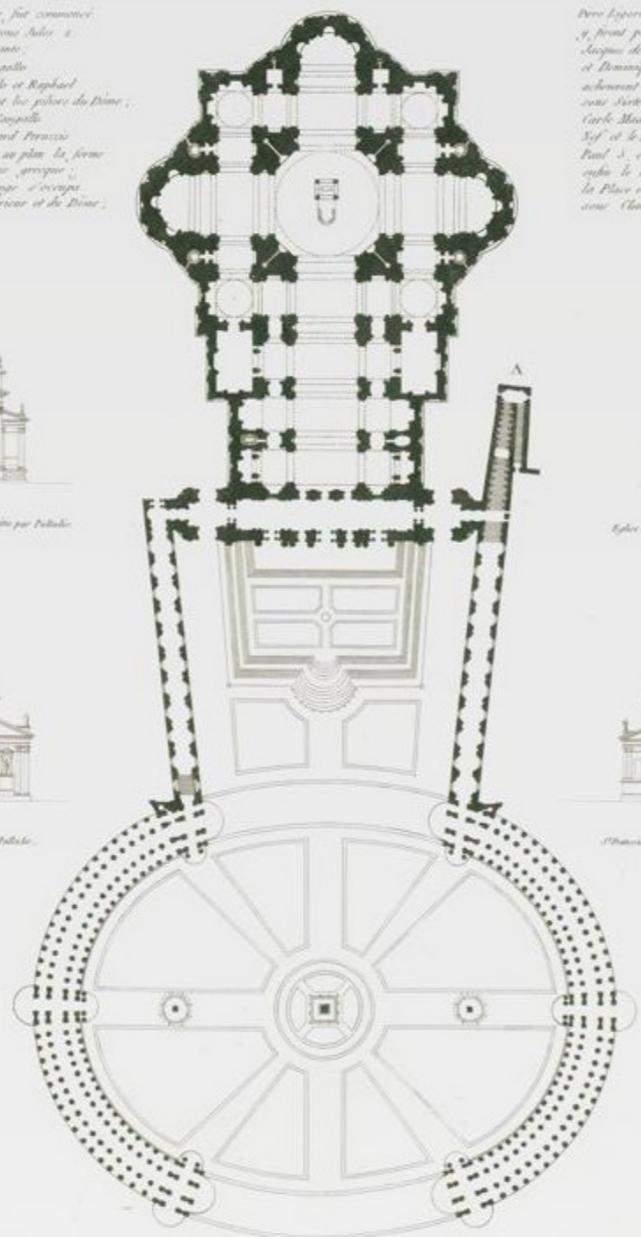
Plan de l'Antique



Eglise de S. Agapito à Trévise, d'après Palladio



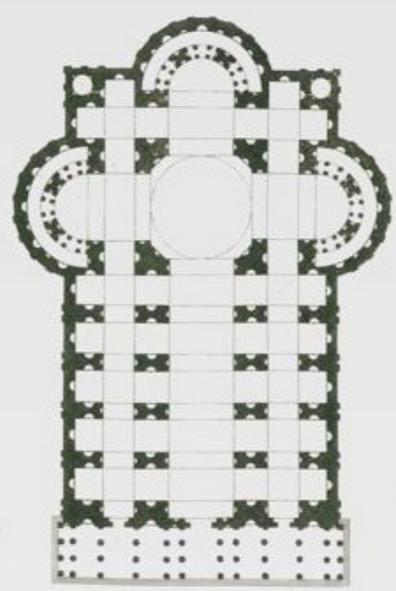
l'Eglise de S. Agapito à Trévise, d'après Palladio



Eglise de S. Agapito à Trévise, d'après Palladio



l'Eglise de S. Agapito à Trévise, d'après Palladio



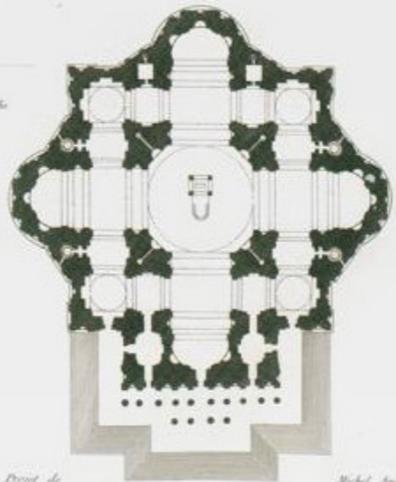
Plan de Bramante



l'Eglise de S. Agapito à Trévise, d'après Palladio



l'Eglise de S. Agapito à Trévise, d'après Palladio



Plan de Michel Ange



Legrand foi arquiteto e membro do *Conseil des Bâtimens civils*, comissão de obras públicas, e também empreendeu uma série de projetos tanto públicos quanto privados. O mais conhecido deles foi, em colaboração com Jacques Molinos (1743–1831), a edificação da cúpula da Halle au blé de Paris, uma impressionante estrutura com cerca de 38 metros de vão, construída em madeira e executada entre 1782–83. O projeto contava com um sistema estrutural baseado nos estudos de Philibert de l'Orme (1514–1570) sobre arcos e abóbadas em madeira.⁴ O edifício ainda sofreu alguns incêndios, foi reconstruído e atualmente abriga a Bourse de commerce de Paris.

Porém, o trabalho mais intrigante de Legrand não foi completado nem publicado. Legrand estudou na École des Ponts et Chaussées onde foi aluno de Jacques-François Blondel (1705–1778), que o teria incentivado a persistir nos estudos acadêmicos. Foi também nas aulas de Blondel que ele conheceu Molinos, com quem se associaria para diversos projetos, incluindo a Halle au blé. Em 1785, ele e Molinos partiram para a Itália em busca de conhecer e observar seus grandes monumentos da antiguidade. Legrand levou consigo *Les édifices antiques de Rome* de Antoine Desgodets, publicado originalmente em 1682, contendo desenhos e levantamentos desses edifícios, e que os guiou nessa jornada.

Em seu retorno a Paris, Legrand ainda conseguiu manter seus projetos arquitetônicos e sua produção acadêmica. Os longos anos de estudos seriam compilados em uma audaciosa obra, *Histoire générale de l'Architecture, ou Comparaison des Monumens de*

4 WIEBENSON, Dora, The Two Domes of the Halle au Blé in Paris, *The Art Bulletin*, v. 55, n. 2, p. 262–279, 1973.

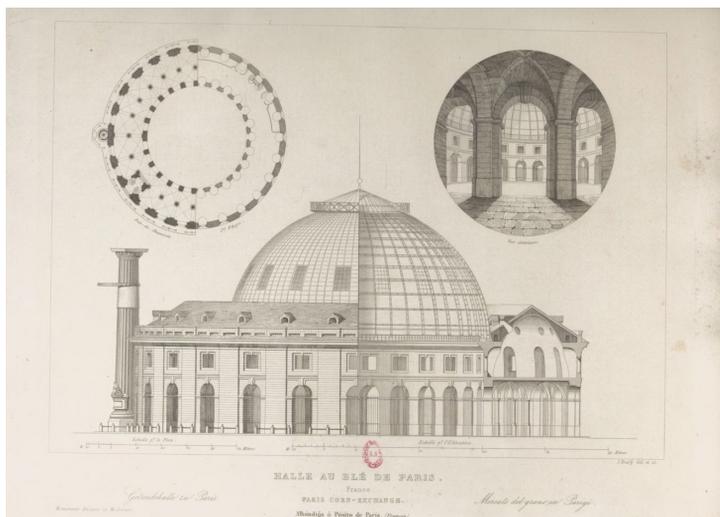


Figura 29. Jacques Legrand e Jacques Molinos. Projeto de cúpula para a Halle au blé, in: Jacques Gailhabaud, *Monumens anciens et modernes*, t. 4, 1857

tous les âges chez les différens peuples, que teria cerca de 30 volumes, mas que na época de sua morte se encontrava incompleta e manuscrita.⁵ Assim, seu trabalho com Durand é sua obra mais conhecida.

Originalmente o *Recueil et Parallèle* de Durand foi publicado em dois volumes, um contendo os desenhos de Durand e o outro os textos de Legrand, ambos em *double in-folio de colombier*, o que corresponde a cerca de 63 × 90 centímetros de tamanho. Essas dimensões faziam muito sentido para os desenhos de Durand, que deveriam ser apresentados em paralelo e em uma mesma escala na qual ainda fosse possível perceber os detalhes necessários para compará-los. Entretanto, a segunda edição do livro de textos, de 1809, corrigida e ampliada, levou em consideração a

5 LEGRAND, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, p. 7-12. Essa edição conta com uma seção "Notice sur Legrand", um resumo da vida do autor.

RECUEIL ET PARALLÈLE DES ÉDIFICES DE TOUT GENRE

ANCIENS ET MODERNES,

REMARQUABLES par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même Echelle.

Par J. N. L. DURAND,

ARCHITECTE, ET PROFESSEUR D'ARCHITECTURE A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE:

AVEC UN TEXTE

EXTRAIT DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ARCHITECTURE:

Par J. G. LEGRAND,

ARCHITECTE des Travaux publics, Membre du Conseil des Bâtimens civils, de la Société libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE GILLÉ FILS, RUE JEAN-DE-BEAUVAIS.
An VIII

Figura 30. Durand, frontispício da edição de 1801 do Recueil et parallèle

Figura 31. Legrand, frontispício da edição de 1809 do Essai sur l'histoire générale de l'architecture

ESSAI SUR L'HISTOIRE GÉNÉRALE

DE

L'ARCHITECTURE,

PAR J. G. LEGRAND,

Architecte des Travaux publics, Membre du Conseil des Bâtimens civils, de la Société libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris;

POUR SERVIR DE TEXTE EXPLICATIF

AU RECUEIL ET PARALLÈLE DES ÉDIFICES DE TOUT GENRE, ANCIENS ET MODERNES,

Remarquables par leur beauté, leur grandeur, ou leur singularité, et dessinés sur une même échelle;

PAR J. N. L. DURAND,

Architecte, et Professeur d'Architecture à l'École Polytechnique.

NOUVELLE ÉDITION,

Corrigée et augmentée d'une Notice historique sur J. G. LEGRAND, avec Portrait.

A PARIS,

Chez L. Ch. SOYER, rue du Doyenné, n° 2, au coin de celle S. Thomas-du-Louvre.

IMPRIMERIE DE CHAIGNIEAU AÎNÉ.

dificuldade de manuseio do volume, e acabou sendo editada em um formato menor, principalmente por seu objetivo de ser usado em conjunto com as pranchas de Durand. Essa edição mede aproximadamente 15 × 20 centímetros e apresenta seu texto em uma única coluna em vez de três como na primeira edição. Note-se também que, a partir dessa segunda edição, o título principal se torna *Essai sur l'histoire générale de l'architecture* em vez do *Recueil et Parallèle* que originalmente nomeava ambos livros, e vem acompanhado do subtítulo: “pour servir de texte explicatif au Recueil et Parallèle [...] par J.N.L Durand”.

É importante falar de Legrand pois, apesar de ele ser responsável por metade do *Recueil et Parallèle*, seu trabalho acabou por muitas vezes omitido, e essa troca de títulos entre as duas edições é prova de que os dois volumes da obra original não foram recebidos da mesma maneira.

O DEBATE ARQUITETÔNICO NA FRANÇA

O aprendizado e a prática da arquitetura, sobretudo desde o Renascimento, esteve atrelado ao estudo do passado, porém essa relação se modificou ao longo dos séculos. É no século XIX que a consciência histórica sobre o ensino e por conseguinte a produção arquitetônica irá prevalecer. É claro que antes disse se estudavam trabalhos canônicos como de Philibert de l'Orme, Palladio, Serlio, Scamozzi, Alberti e Vitruvius, mas foi só com a fundação da Académie Royale d'Architecture, em 1671, e depois com o envio de bolsistas para a Académie de France à Rome (criada em 1666), que essa consciência e as discussões que

a cercavam foram se aprofundando.

Primeiro criou-se o costume de mandar arquitetos e desenhistas em grandes viagens, para que eles estudassem a fundo a arquitetura e a arte. Essas viagens, conhecidas na França, na Inglaterra e na Alemanha como o *Grand Tour*; começaram a ficar cada vez mais longas, e muitas vezes incluíam percorrer toda a extensão do mundo helenístico, ou o que se conhece como Oriente Próximo e Egito.

Esse conhecimento arqueológico tornou-se tão valioso para a produção nas artes, que a Académie Royale de Peinture et de Sculpture começou, em 1663, a distribuir bolsas de viagem e estudo para os vencedores do que passou a ser conhecido como Grand Prix de Rome.

Na última década do século XVII a Académie Royale d'Architecture traça seu programa com base em um sistema de aulas e concursos. A partir de 1701 a instituição começa a distribuir medalhas para os ganhadores do concurso e em 1720 ela estabelece um grande prêmio anual no qual o ganhador era premiado com uma bolsa e estadia na Académie de France à Rome.⁶ Todas as premiações das Académies Royales receberam o nome de Grand Prix de Rome, mas nesse trabalho só serão citados ganhadores dos concursos de arquitetura.

Até a primeira metade do século XVIII, a Académie Royale d'Architecture focava seu estudo nas cinco ordens a fim de desenvolver um sistema universal para a arquitetura. Já na segunda metade do mesmo século, o ensino se voltou para questões construtivas, o que levou a uma valorização do gótico

6 EGBERT, Donald Drew, **The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome**, Princeton: Princeton University Press, 1980.

e essa “oposição entre os defensores da linguagem clássica e do gótico fez os argumentos históricos avançarem”.⁷ A metodologia, no entanto, permaneceu a mesma.

Os alunos estudavam com base em uma série de referências selecionadas pela Académie e sua evolução dentro do programa estava atrelada aos concursos. Além do Grand Prix, os alunos também concorriam mensalmente nos chamados *prix d'émulation* introduzidos formalmente em 1762. O aluno, que deveria ser cidadão francês e possuir um nível de conhecimento avançado, tinha como teste desenvolver um esboço para uma construção de caráter monumental e entregá-lo ao júri. Esse primeiro esboço (*esquisse*) era preparado com a presença de Membros da Académie e executado em um único dia.⁸ Passados alguns meses, o aluno deveria entregar o projeto desenvolvido de acordo com o programa proposto. Cabia ao júri eleger o melhor projeto dentre aqueles que conseguiram se ater à ideia original.⁹ Esses projetos funcionavam apenas como exercício, já que não eram criados para serem construídos. A ideia expressa no projeto, ou seja, a capacidade conceitual do aluno era mais importante do que qualquer outro aspecto do projeto.

A partir da segunda metade do século XVIII a Académie começa a competir com os cursos particulares — ateliês privados como os de Jean-Laurent

7 ROCHA-PEIXOTO, Gustavo, *A estratégia da Aranha = The Spider's Stratagem*, Rio de Janeiro: Rio Book's, 2013, p. 32.

8 EGBERT, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome*, p. 11–13.

9 PEREIRA, Sônia Gomes, O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX, in: OLIVEIRA, Beatriz Santos de *et al.* (Orgs.), *Leituras em teoria da arquitetura*, Rio de Janeiro: Viana & Mosley : FAPERJ, 2009, p. 77.

Legeay e o de Blondel —, o que começou a promover uma diferença entre o ensino da Académie e esses cursos, inclusive aprofundando uma discussão que ficou mais evidente com a queda da monarquia: o nacionalismo, primeiro com uma acirrada discussão sobre o gótico e depois sobre a universalidade das proporções clássicas, tudo isso claro, em busca de uma resposta para a o desenvolvimento de uma arquitetura nacional francesa. Esses debates chegaram até nós quase homogêneos, visto que muitos dos donos desses ateliês também lecionaram nas escolas institucionais, como o próprio Blondel, que se tornou professor da Académie treze anos depois de abrir seu ateliê, o que dificulta delinear esse antagonismo.

Isso quer dizer que, em finais do século XVIII e início do século XIX, o uso consciente da história como modelo de ensino de arquitetura se tornou praxe. Os professores selecionavam uma variedade de edifícios considerados notáveis e que, após serem agrupados em uma série de categorias, constituíam uma espécie de cânone da arquitetura. Foi a discrepância entre os edifícios constituintes desse cânone que acalorou a discussão entre os cursos privados e os das instituições francesas. A partir desse cânone, o aluno possuía um conjunto de referências que poderiam ser rearranjadas em novas composições. Criou-se assim, o conceito de arquitetura analítica, uma contribuição fundamental para o estudo da composição arquitetônica.



Esse claro uso de um discurso baseado na história para desenvolver o programa pedagógico do ensino acadêmico, principalmente no século XIX, foi classificado por alguns autores como historicista. Nesse

sentido, este trabalho se apoia na definição de Alan Colquhoun de historicismo, que nos oferece três interpretações para o termo:

(1) a teoria de que todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e de que todas as suas verdades são relativas; (2) uma preocupação com as instituições e tradições do passado; (3) o uso de formas históricas. A palavra historicismo pode, portanto, ser aplicada a três objetos totalmente distintos: o primeiro é uma teoria da história; o segundo, uma atitude; o terceiro, uma prática artística.¹⁰

No caso do ensino de arquitetura e deste trabalho, a descrição compatível é a terceira. Jean-Pierre Épron delimita um pouco mais como o historicismo se aplica para a arquitetura:

Il consiste à reconstituer, en une synthèse toujours approximative, les éléments divers d'une classification stylistique, à appliquer cette reconstitution à un édifice moderne et à lui attribuer ainsi le sens, les valeurs ou significations de ce style.¹¹

Compreender o significado do historicismo, em especial para o período analisado aqui, é imprescindível. Épron defende que, na falta de uma instituição forte e homogênea como era a Académie no início do século XVIII, são o debate e a crítica que dominam

10 COLQUHOUN, Alan, **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura, 1980-1987**, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 23.

11 ÉPRON, Jean-Pierre, **Comprendre l'éclectisme**, Paris: Norma, 1997, p. 12.

a discussão em torno dos usos da história.¹² E assim, na ausência do que o autor chama de doutrina arquitetônica, o século XIX vai avançar em dois sentidos: no uso do historicismo para inscrever a produção arquitetônica daquele período (dita moderna) em estilos antigos, e uma adaptação desse mesmo discurso em função de realizar uma nova arquitetura, que o autor considera o ecletismo.

Épron cita ainda outro historiador da arquitetura, Peter Collins, para falar da distinção entre o que se entendia por historicismo antes e durante o século XIX.¹³ Apesar do texto de Épron ter usado o termo em francês *historicisme*, o texto em inglês de Collins fala de *revivalism*:

*In fact, the singularity of nineteenth century Revivalism, as compared with earlier revivals, was that it revived several kinds of architecture at the same time, and none of them was ever authoritative or fashionable enough to vanquish its competitors, or even to supersede the kind of architecture which had previously been built.*¹⁴

Collins ainda segue dizendo que a arquitetura que havia revivido até então era vista como a única forma de se trabalhar sob princípios arquitetônicos.

O historiador da arquitetura brasileiro Gustavo Rocha-Peixoto faz uma divisão diferente do historicismo acadêmico de Collins e Épron. Ele separa o período entre “modo historicista” e “modo histó-

12 *Ibid.*, p. 152.

13 *Ibid.*, p. 141.

14 COLLINS, Peter, **Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950**, 2. ed. Montreal: McGill-Queen's Press - MQUP, 1998, p. 62.

rico-modernista” para os séculos XVIII e XIX, respectivamente, apesar de colocar Durand em ambas categorias e admitir que seu *Recueil et Parallèle* é claramente historicista, pois nele o autor “reconhece o valor de vários estilos” e de “várias épocas”¹⁵, além de usar a história como elemento de autoridade.

É claro que essas periodizações são feitas também com função didática, acabando por deixar alguns trabalhos de fora. Como o próprio Rocha-Peixoto aponta¹⁶, alguns trabalhos anteriores ao século XIX já apresentavam a história como parte conceitual da arquitetura. Um belo exemplo é o de Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), arquiteto italiano, muito conhecido pela série de *vedute* (vistas) da cidade de Roma.

Piranesi

Piranesi publicou várias séries de gravuras de Roma, trabalhos que obtiveram a colaboração de inúmeros arquitetos dentre os bolsistas do Grand Prix, estudantes da Académie de France à Rome e aventureiros do *Grand Tour*, em especial os ingleses. O artista ainda encontrou tempo para medir e documentar dezenas de monumentos antigos, publicados em *Le Antichità Romane de’ tempo dela prima repubblica e dei primi imperatori*, em 1756 com a publicação subsequente de mais três volumes.

Sua obra é impressionante, porém, um de seus trabalhos mais importantes no âmbito do entendimento e uso da pesquisa histórica e arqueológica

15 ROCHA-PEIXOTO, A *estratégia da Aranha/The Spider’s Stratagem*, p. 47.

16 *Ibid.*, p. 31–32.

como argumento de legitimação, é também um dos menos lembrados: *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, de 1761. Esse livro participou de um debate importante para a época sobre as origens da arte e arquitetura romana, e usava inclusive os levantamentos de Le Roy. Nele, Piranesi advogava que as origens da arte romana provinham dos etruscos, e não dos gregos como se pensava na época. Piranesi tentou traçar as origens da arquitetura a partir do uso do Toscano, um argumento que é importante por refletir um pensamento que ecoou pelo resto do século: a busca de uma arquitetura nacional, e nesse caso específico, essencialmente romana. É importante ressaltar que, apesar dos esforços de Blondel, nos quatro volumes de seu *L'architecture française* de 1752–56, que pretendeu catalogar a arquitetura francesa, este não carregava o mesmo cunho ideológico e nem o método arqueológico de Piranesi. Tendo Piranesi convivido com muitos bolsistas da Académie de France à Rome e viajantes do *Grand Tour*, não seria impossível que essas pessoas tivessem absorvido a discussão guiada pelo estudo de arqueologia e história, e levado na bagagem a discussão sobre arquitetura em essência de suas nações.

Outra obra desse italiano que por vezes passa despercebida é *Diverse maniere d'adornare i cammini*, publicada em 1769. O autor deixa claro de que modo a arqueologia e o resgate de monumentos antigos deve ser usado no trabalho do arquiteto:

Quello che io pretendo co' presenti disegni si è di mostrare qual uso far possa un avveduto architetto degli antichi monumenti alla presente nostra maniera, e a nostri costumi acconcia-

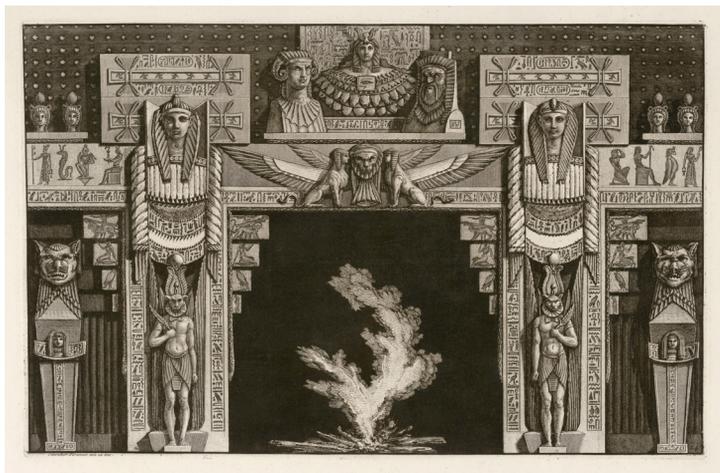


Figura 32. Piranesi. Chaminé em estilo egípcio, in:
Diverse maniere d'adornare i cammini, 1769

*mente adattandoli.*¹⁷

No trecho, além de expressar um conceito que pode ser enquadrado na definição de historicismo de Épron, Piranesi ainda incentiva o uso de uma pluralidade de estilos — no caso desse livro, do etrusco, grego, romano e egípcio —, algo que começa a entrar em voga nessa época, e que acabou influenciando a decoração de interiores também. Ele também mostra a tentativa do autor em tratar os diferentes estilos de forma congênere, deixando a noção de hierarquia de lado. O livro visava a atingir um amplo público, já que foi publicado em três idiomas no mesmo volume: italiano, inglês e francês, possivelmente um reflexo do contato de Piranesi com os bolsistas fran-

17 PIRANESI, Giovanni Battista, *Diversi maniere d'adornare i cammini : ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana*, Roma: Nella stamperia di Generoso Salomoni, 1769, p. 2.

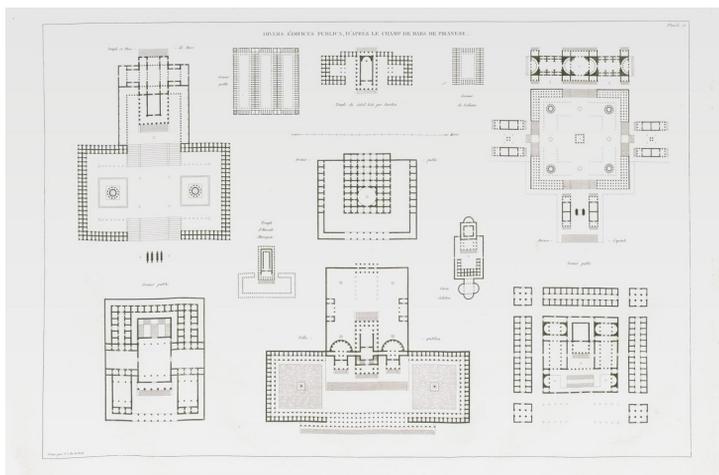


Figura 33. Durand. Divers édifices publics, d'après le Champ de Mars de Piranèse, in: *Recueil et parallèle*, pl. 16

ceses e exploradores ingleses. Alguns dos elementos decorativos que aparecem nesses desenhos eram fragmentos antigos restaurados pelo próprio artista.

Piranesi chegou a trabalhar com venda de artefatos e no restauro dessas antiguidades. Por conta da sua inserção e conhecimento do meio, assim como de suas amizades com importantes ingleses, entre eles William Chambers e Robert Adam, para quem dedicou o livro *Il campo Marzio dell'antica Roma*, 1762, Piranesi acabou se tornando membro honorário da *Society of Antiquaries of London*, indicado por Thomas Hollis (1720–1774), advogado e erudito inglês que o conhecera durante seus *Grand Tours*.

É possível ver a influência que esse artista exerceu sobre Durand e provavelmente sobre toda a geração da segunda metade do século XVIII. Pelo menos quatro das pranchas de *Recueil et Parallèle* foram criadas a partir dos trabalhos do italiano. Legrand ainda comenta que:

*Dans les belles Planches de Piranesi [...] on trouve réunis au même degré de force le talent original de l'Architecte, du Peintre et du Graveur.*¹⁸

A ACADEMIE E A POLYTECHNIQUE

A arquitetura abarcada pela Académie Royale d'Architecture termina o século XVIII em crise, em grande parte fruto dos questionamentos dos alunos que viram uma discrepância entre os levantamentos de edifícios em Roma e a proposta universalista das ordens que a Académie propunha e também pela crescente diferença entre ela e os ateliês. A Académie foi extinta em 1793, mas se reconstituiu em 1795 como parte do Institut de France. O Instituto por sua vez, se reorganizou dando origem, em 1816, à Académie des Beaux-Arts, considerada pela historiografia a sucessora de todas as Académies fundadas no século XVII, incluindo a de arquitetura. Esse momento conturbado, aliado à criação em 1794 da então chamada École Centrale des Travaux Publics, que se reforma para École Polytechnique no ano seguinte, fizeram com que o debate arquitetônico no início do século XIX tomasse novos rumos.

A Académie já vinha sofrendo críticas no final do século XVIII, o que inclusive acabou por promover a criação de alguns ateliês particulares, que com a crise na escola e na profissão durante a Revolução Francesa, acabaram se multiplicando no início do século seguinte. Assim, o ensino tradicional da Académie se vê desafiado por dois novos sistemas: o dos

18 LEGRAND, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, p. 303.

ateliês, muitos criados por ex-membros da Académie que buscaram outras fontes de renda após a extinção; e o ensino técnico das École Polytechnique e École des Ponts et Chaussées (fundada em 1747), mais ligadas à engenharia e do ensino técnico.

Entre 1799 e 1805 Durand publica suas duas obras. A primeira foi seu *Recueil et Parallèle*, que só no título já revela seu criterioso procedimento de sistemas e categorização: coleção e paralelo (comparação) dos edifícios de todo gênero, antigos e modernos, notáveis por sua beleza, pela sua grandeza ou pela sua singularidade, e desenhados na mesma escala. Assim, dentre todos os tipos (gênero) de edifício, dentre todos os períodos (antigo e moderno), os critérios empregados são o da beleza, da grandiosidade e da singularidade. Esse sistema de categorias era muito mais abrangente e apesar de incluir as 5 ordens e referências de arquitetos clássicos como Serlio, Palladio e Vignola como a Académie fazia, Durand expandiu o universo de referência para, entre outros, detalhes egípcios, chineses e mouriscos.

O segundo livro, *Précis des leçons d'architecture*, é o que vai trazer uma novidade quanto à composição do projeto dentro do ensino. Durand parte de um sistema de decomposição da arquitetura, analisando cada elemento e os reorganizando, o que é considerado sua revolução na metodologia de projeto. Existe uma grande discussão quanto à influência da própria Académie, já que, após entrar para o ateliê de Boullée, Durand concorreu quatro vezes, recebendo por duas vezes a segunda colocação no Grand Prix da Academia, em 1779 e 1780.¹⁹ Esse sistema de decompor os elementos construtivos do edifício e

19 PEREIRA, O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX, p. 84.

rearranjá-los teve seu início tímido na metodologia da arquitetura analítica em finais do século XVIII. Alguns argumentam que seu berço foram os ateliês, outros que foi na própria Académie, mas como já foi dito, o trânsito dos mesmos arquitetos nos dois meios dificulta muito sua atribuição.

Mesmo que existam algumas similaridades entre os dois ensinamentos, o trabalho de Durand recusa o cânone baseado nas cinco ordens e usa a tradição histórica como base para seu método de composição, o que em si já é uma revolução. O ensino de Durand, considerado funcionalista e tecnicista pelo tipo de abordagem metodológica, que almejava sempre a solução mais condizente com o projeto, foi parte do programa de ensino da École Polytechnique. Desde sua fundação, criada para suprir a falta de profissionais qualificados durante a Revolução Francesa, a Polytechnique alcançou um lugar de destaque na produção arquitetônica, em parte pela lacuna que a crise da Académie deixou e em parte pela aversão à tradição clássica que remetia ao período da monarquia. Porém, com a coroação de Napoleão em 1804, o Imperador, que até aquele momento havia favorecido a arquitetura da Polytechnique, passou a valorizar um outro estilo, algo que remetesse a seu novo papel imperial e que ele acabou encontrando nos ateliês independentes, mas que continuaram produzindo de acordo com o programa academicista.²⁰

Disso se inicia um antagonismo entre as práticas dos ateliês e da Académie, onde o ensino continuou mais artístico, e a École Polytechnique de ensino

20 LASSANCE, Guilherme, Ensino e teoria da arquitetura na França do século XIX: O debate sobre a legitimidade das referências, *in*: OLIVEIRA, Beatriz Santos de *et al.* (Orgs.), **Leituras em teoria da arquitetura**, Rio de Janeiro: Viana & Mosley : FAPERJ, 2009, p. 99–100.

técnico. A abordagem academicista vai partir de um aspecto ideal do projeto e depois desenvolver suas particularidades, onde o projeto é que qualifica a construção.²¹ No utilitarismo da Polytechnique, é a solução proposta para um dado “problema” que vai nortear a construção.

DOS LIVROS À MESA

Carême vai passear entre esses dois mundos: o ensino academicista e a base técnica de Durand:

*[...] il faut de toute nécessité que les jeunes praticiens apprennent les détails et les proportions des cinq ordres d'architecture, selon Vignole, que j'ai rapportés dans ce volume, augmentés d'un traité des ordres cariatides, paestum, égyptien, chinois et gothique. J'ai pensé, en réunissant ces détails d'architecture à cet ouvrage, que les jeunes gens pourraient aisément y puiser les notions des ordres selon Vignole, et selon le célèbre Durand, auteur du grand ouvrage d'architecture intitulé : Parallèle des Monumens antiques et modernes, ouvrage dans lequel j'ai puisé les détails des cinq ordres que j'ai ajoutés à ceux de Vignole.*²²

O trecho mostra que, para Carême, mesmo que as cinco ordens, tais como as descreveu Vignola, ainda fossem de grande importância, elas deveriam ser equiparadas às outras cinco ordens que ele diz

21 FICHER, Sylvia, O ensino da construção no domínio da arquitetura, *Revista projeto*, v. 112, p. 129–130, 1988.

22 CARÊME, Marie-Antoine, *Le Pâtissier Pittoresque*, 4. ed. Paris: J. Renouard, 1842, p. III–IV.

ter tirado da obra de Durand. Ainda que Durand sequer as chame de ordens, ele apresenta pranchas com detalhes gregos, egípcios, chineses e góticos, e apresenta as cariátides junto aos atlantes na prancha de detalhes romanos.

Apesar de tratar todos esses estilos como ordens, Carême só apresenta detalhes escritos nas ordens clássicas, explicando aos leitores como calcular, a partir do módulo, o diâmetro e altura das colunas de cada ordem para que respeitassem as proporções adequadas. Além disso, descreve as outras especificidades de cada uma das ordens clássicas, citando inclusive Vitruvius para contar a anedota que envolvia a criação do capitel coríntio, que teve sua origem com a morte de uma jovem de Corinto. Durante o sepultamento da jovem, sua ama teria levado um cesto com suas joias, e o depositado sobre a planta acanto, típica do mediterrâneo. Calímaco, admirado com o arranjo das folhas, do cesto e as joias, teria concebido o capitel que leva o nome do lugar.²³

Buscou-se comparar partes do livro de Carême com dos de Durand e Legrand no intuito de traçar pontos de contato entre os autores. Entretanto, visando a manter uma criteriosa relação com as fontes, devemos ressaltar que existe uma discrepância entre os números das pranchas de desenhos no volume de Durand e as referências a essas pranchas nos comentários escritos abrigados no volume de Legrand. Este trabalho consultou duas fontes digitais distintas, o portal de arquivos digitalizados da Bibliothèque nationale de France (gallica.bnf.fr) e o portal de arquivos digitalizados da Eidgenössische Technische Hochschule de Zúrique (e-rara.ch). Assim, sempre

23 *Ibid.*, p. 46.

que necessário, citaremos o número de referência da prancha de desenho e o número indicado no texto de Legrand. O texto de Legrand usado é o da segunda edição de 1809, que não apresenta diferenças relevantes quanto à primeira edição e tem formato mais simples de consulta.

Carême equiparou vários estilos fazendo com que eles tivessem o mesmo peso teórico, ao chamá-los de ordens, e provavelmente não descreveu a maneira de calcular as proporções das outras “ordens” porque essas razões não estavam indicadas por Durand.

Durand apresenta uma prancha com quatro das ordens clássicas (excetuada a compósita) segundo três importantes tratadistas: Serlio, Palladio e Vignola. Essas referências foram tiradas do livro *Parallèle de l'Architecture ancienne et moderne* de Roland Fréart Chambray (1606–1676), publicado em 1650, que consistia numa coletânea dos dez principais autores que escreveram sobre as ordens clássicas. Legrand (pl. 83) a considerou um obra de referência essencial, que já estava defasada como demonstraram os levantamentos de monumentos antigos na Grécia, Itália, Egito e Sicília, mas que Chambray não poderia ter conhecido por terem sido realizados após a sua publicação.²⁴

Esta pesquisa fez uma análise dos tipos e estilos presentes em *Le Pâtissier Pittoresque* a fim de comparar se o trabalho de Durand de fato influenciou nas suas temáticas mais recorrentes. Carême sempre define suas *pièces* com duas classes de categorias: i) tipo arquitetônico e ii) estilo ou caráter. Nos tipos temos fontes, cascatas, pavilhões, ruínas, mesquita, forte, etc. Dentre os estilos, o que mais comparece é

24 LEGRAND, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, p. 308.

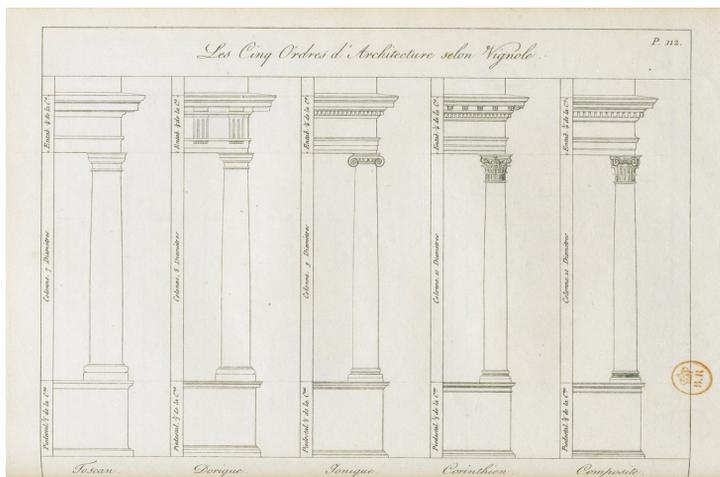


Figura 34. Carême. *Les cinq ordres d'architecture de Vignole*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 112

o grego antigo, empregado em templos, rotundas e ruínas, seguido do estilo chinês, que comparece em uma variedade maior de tipos, inclusive uma ruína. Em terceiro lugar aparece o gótico, predominantemente em pavilhões. Ao todo, Carême apresenta quase vinte estilos ou caracteres diferentes.

No estilo chinês, fica claro que os trabalhos não têm uma correspondência temática proporcional. Carême apresenta 10% de suas gravuras em estilo chinês enquanto Durand, se contar com pranchas em que o chinês aparece juntamente a outros temas, apresenta apenas três pranchas, cerca de 3 % do livro. Porém, o próprio Carême se diz leitor de William Chambers, fonte de Durand para sua prancha de detalhes chineses e provavelmente para as outras duas pranchas chinesas também. Chambers publicou *Designs of Chinese buildings* em 1757.

Aussitôt que vous entrez dans ces beaux salons, vous vous croyez transporté dans la capitale de

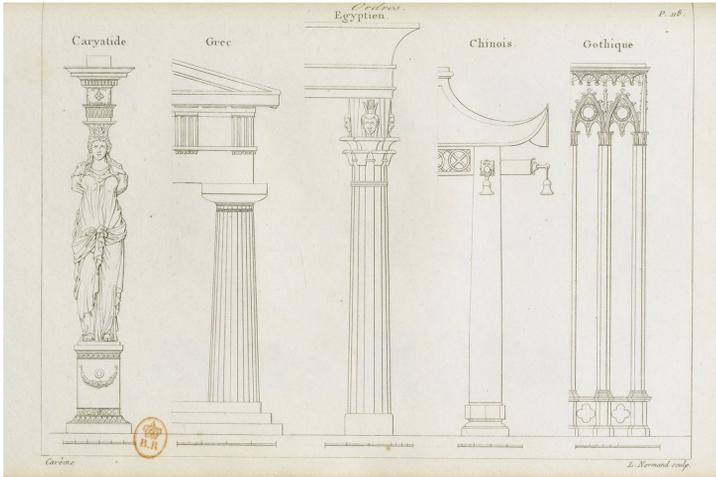
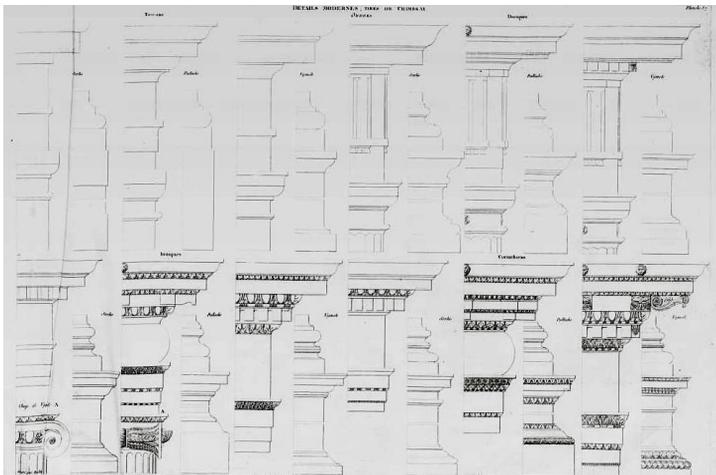


Figura 35. Carême. Ordens de arquitetura baseadas em Durand, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 118

Figura 36. Durand. Detalhes modernos tirés de Chambray, in: *Recueil et parallèle*, pl. 87



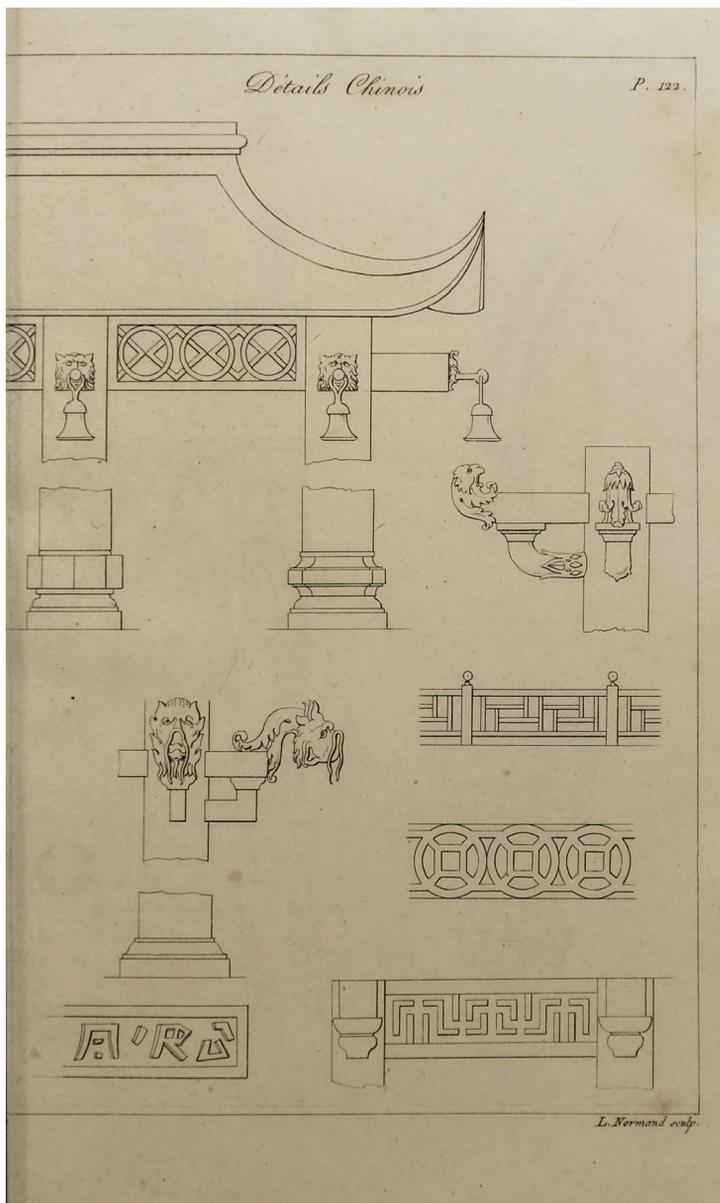


Figura 37. Carême. Détails chinois, in:
Le Pâtissier pittoresque, pl. 122

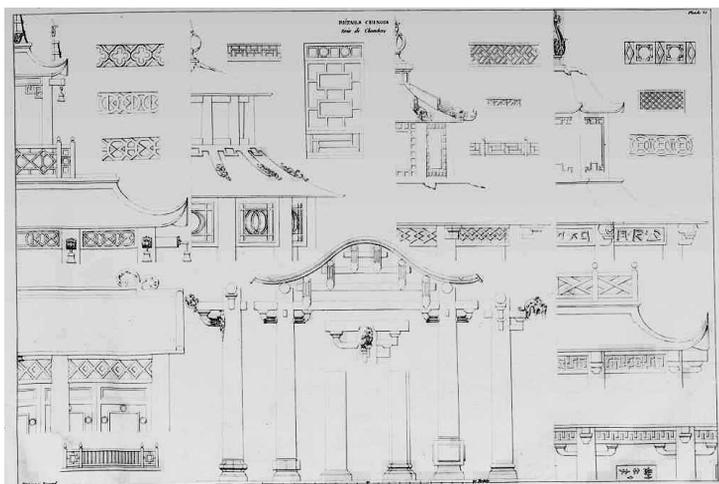


Figura 38. Durand. Détails chinois tirés de Chambers, in: Recueil et parallèle, pl. 83

la Chine, parcourant les riches et somptueuses salles habitées par l'empereur chinois [...]. Je m'estimais heureux d'avoir été à même de parcourir à mon aise cette demeure étrangère et royale, et surtout connaissant les détails de l'architecture chinoise que Chambert a décrite avec tant talent. Je me sus bon gré de mes recherches à la bibliothèque royal ; car ce que j'avais vu et revu dans les dessin des voyages en Chine, je le retrouvais là, mais en grand et très-beau style.²⁵

Contudo, Legrand (pl. 62) parece questionar a autoridade de Chambers dizendo que, comparando seus desenhos com o de outros autores que teriam sido autenticados pelas bibliotecas públicas (francesas), ficaria claro que os desenhos de Chambers

25 CARÊME, Marie-Antoine, *Le Maître-d'hôtel français*, T. 2, Paris: Firmin-Didot, 1822, p. 157-158.

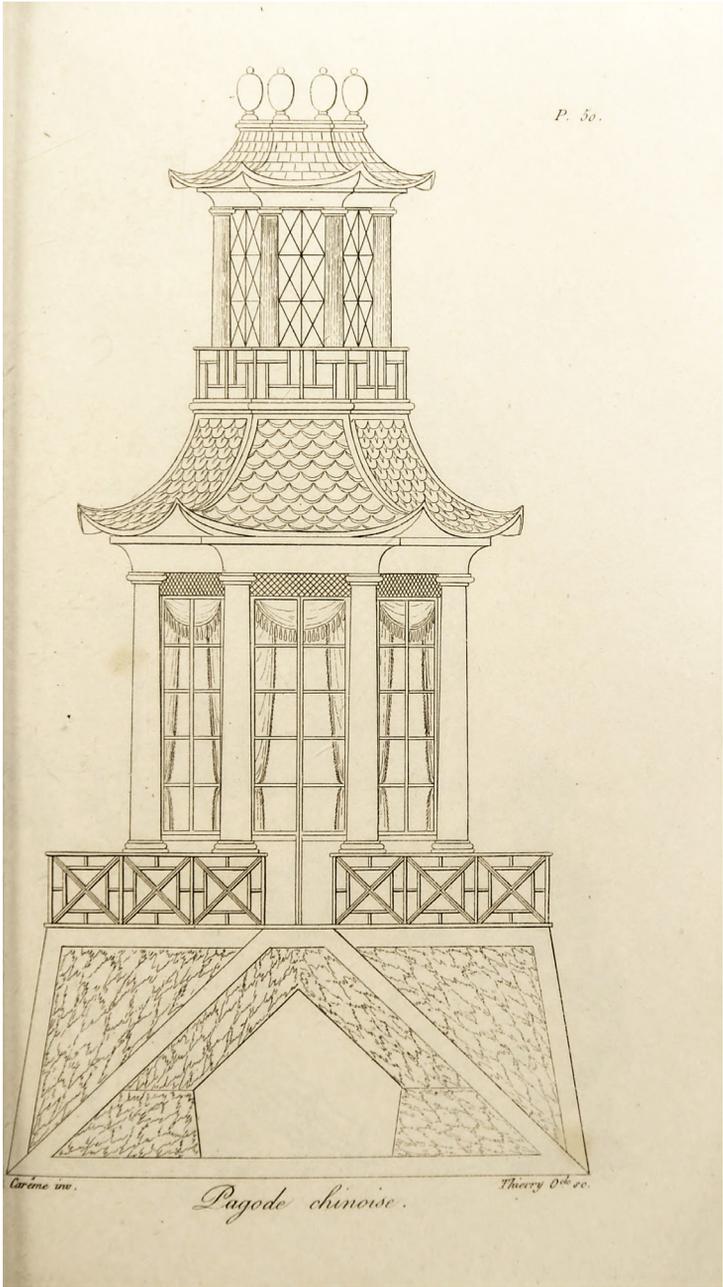


Figura 39. Carême. Pagode chinoise, in:
Le Pâtissier pittoresque, pl. 50



Figura 40. Chambers. Cantonese temple, in: Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils, 1757, pl. IV

oferecem detalhes incorretos²⁶, apesar de Legrand não apontar casos específicos.

Carême apresenta muito menos detalhes do que Durand, que por sua vez também condensou as informações que retirou de Chambers. Carême tem um modelo básico de peça que impõe muitos limites, logo não precisa dar tantas opções a seus leitores-aprendizes. Ainda assim, ele traz um grande número de peças nesse estilo, mostrando que o gosto pelo chinês se sobressai em relação à quantidade de informação que Durand traz. Talvez a partir do próprio livro de Durand, Carême tenha encontrado os trabalhos de Chambers, como cita acima.

As cariátides de Carême apresentam estilos variados, como se pode notar: o egípcio, o grego e o romano. Durand as inclui nos detalhes gregos, junto com télamos, persas e atlantes, mostrando a diferença de valor dada pelos dois quanto a esse ornamento. Legrand não oferece nenhuma observação quanto a elas, mas Carême, por sua vez, traz a fonte de sua inspiração para a segunda cariátide que nesse caso não foi Durand, mas sim “tirée du dernier ouvrage de M. Charles Normand”²⁷. Charles-Pierre-Joseph Normand (1765–1840) foi um arquiteto e exímio gravurista, que inclusive gravou para Durand e para Carême, além de outros grandes nomes da época. A obra a que se refere é *Recueil varié de plans et de façades, motifs pour des maisons de ville et de campagne*, publicado em 1815, e a cariátide em questão aparece nas duas laterais do frontispício da obra, o que demonstra o quão expandido era o campo de

26 LEGRAND, *Essai sur l’histoire générale de l’architecture*, p. 280.

27 CARÊME, *Le Pâtissier Pittoresque*, p. 48.

conhecimento de Carême.

Os detalhes gregos de Carême, a partir do templo de Paestum, foram tirados dos vários detalhes da prancha de Durand. Legrand (pl. 63) não teceu muitos comentários sobre a prancha de Durand.

Já os detalhes egípcios de Durand foram retirados das obras do dinamarquês Frédéric Louis Norden (1708–1742), que realizou uma expedição ao Egito em 1737–38, e dela produziu um livro de memórias e diversos desenhos, e de Dominique Vivant, barão Denon (1747–1825), um diplomata que acompanhou o general Louis Charles Antoine Desaix durante a campanha de Napoleão no Egito e registou sua aventura em *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte*, de 1801–02, como conta Legrand (pl. 61).²⁸

O gótico é talvez o que apresenta a maior redução na quantidade de detalhes, o que nada mais é do que uma simples adaptação à escala das peças em açúcar, onde não seria possível executar tantos detalhes quanto em uma catedral, por exemplo. É interessante ressaltar a definição que Legrand (pl. 8–12) faz do gótico:

*On appelle vulgairement gothique toute décoration [...] s'éloignant des formes simples de l'Architecture antique [...]*²⁹

Legrand ainda faz uma série de distinções entre o gótico de diferentes características e origens como romano, árabe, mourisco, alemão, normando, etc. Curiosamente, ele também vai classificar como “gó-

28 LEGRAND, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, p. 275–277.

29 *Ibid.*, p. 66.

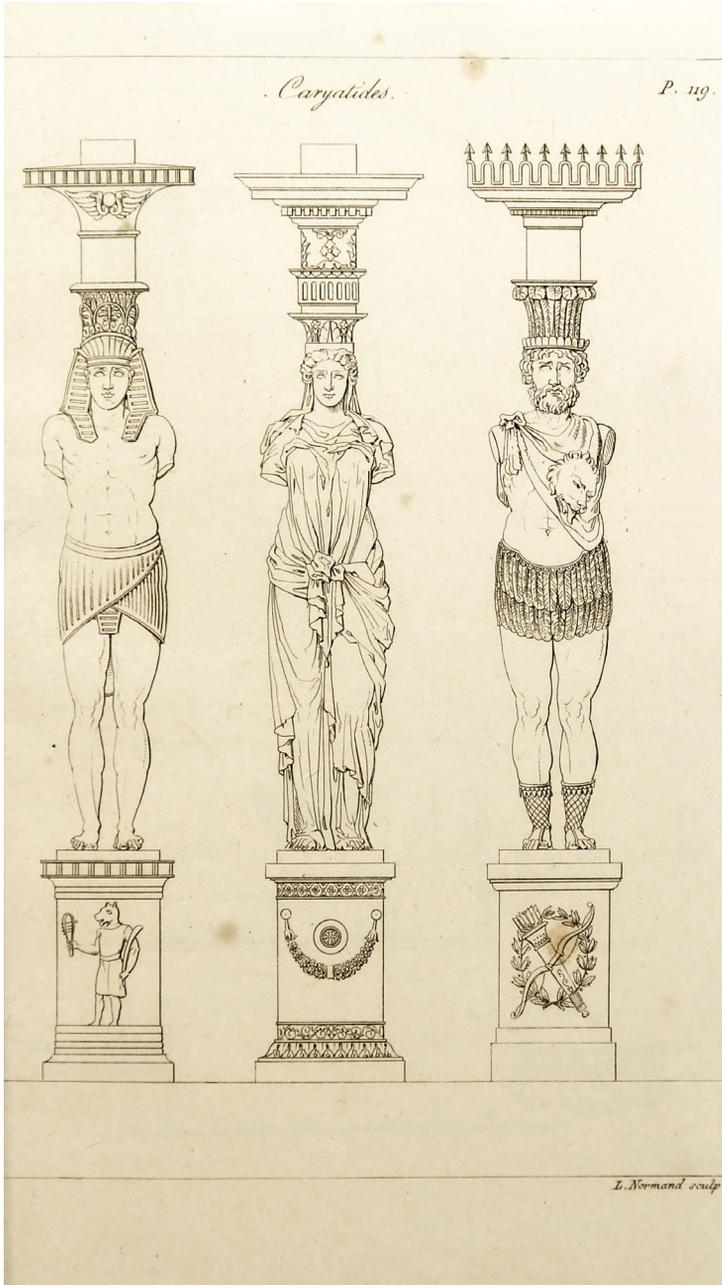


Figura 41. Carême. Caryatides, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 119

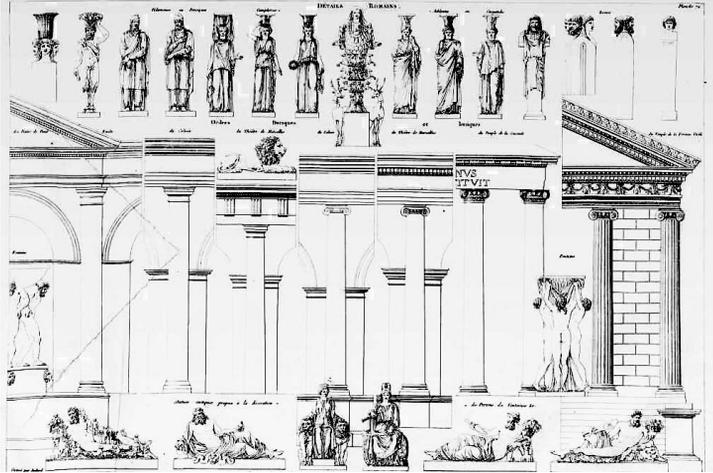


Figura 42. Durand. Détails romains,
in: Recueil et parallèle, pl. 70

Figura 43. Normand. Frontispício do Re-
cueil varié de plans et façades, 1815



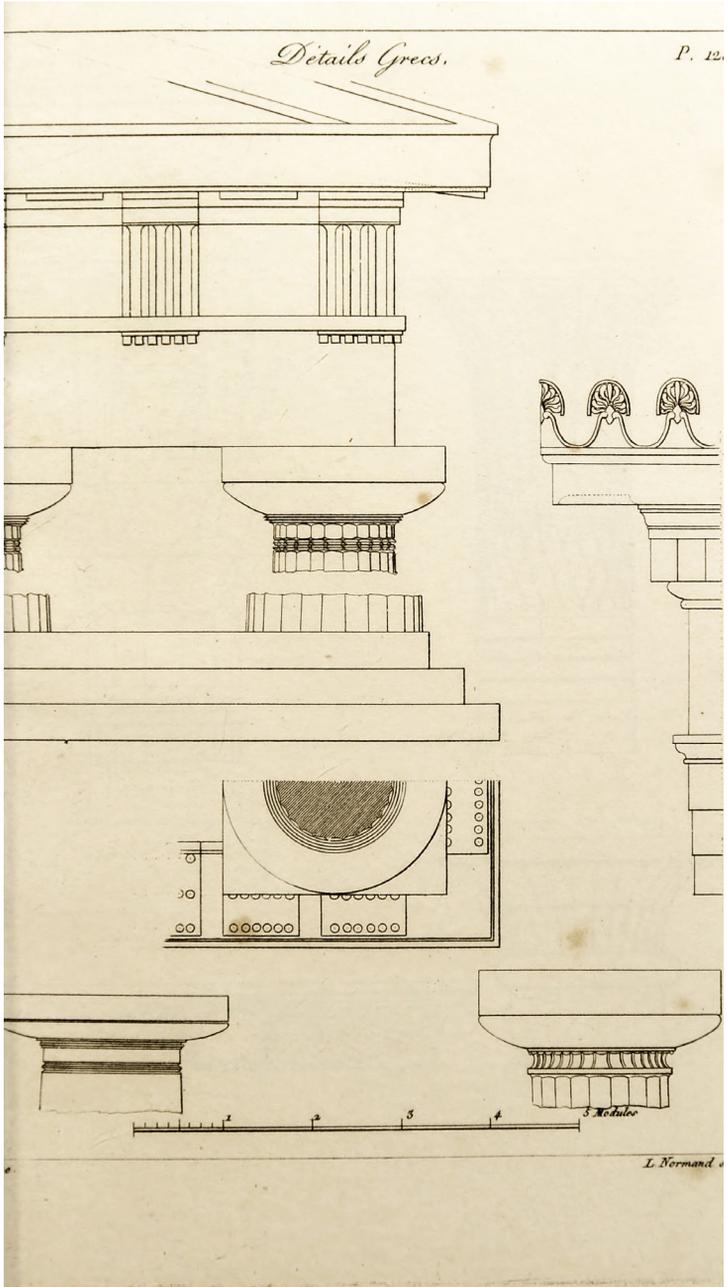


Figura 44. Carême. Détails grecs, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 120

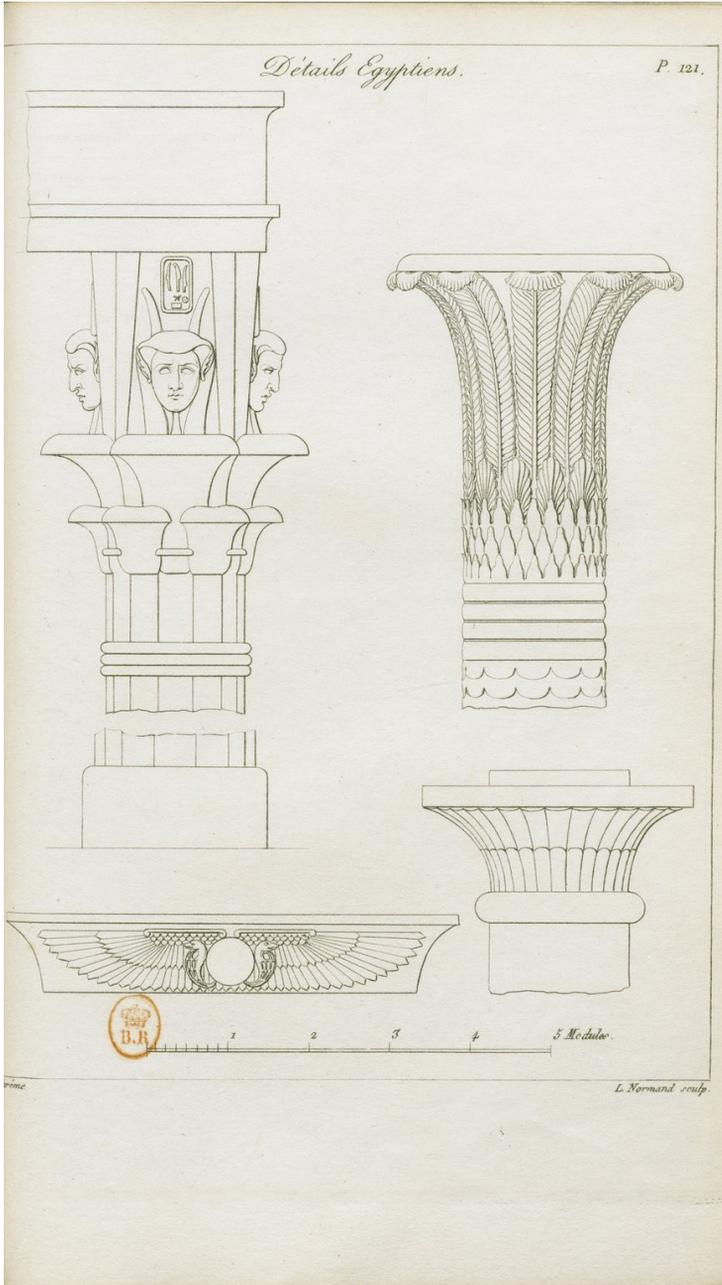


Figura 46. Carême. Détails égyptiens, in:
Le Pâtissier pittoresque, pl. 121

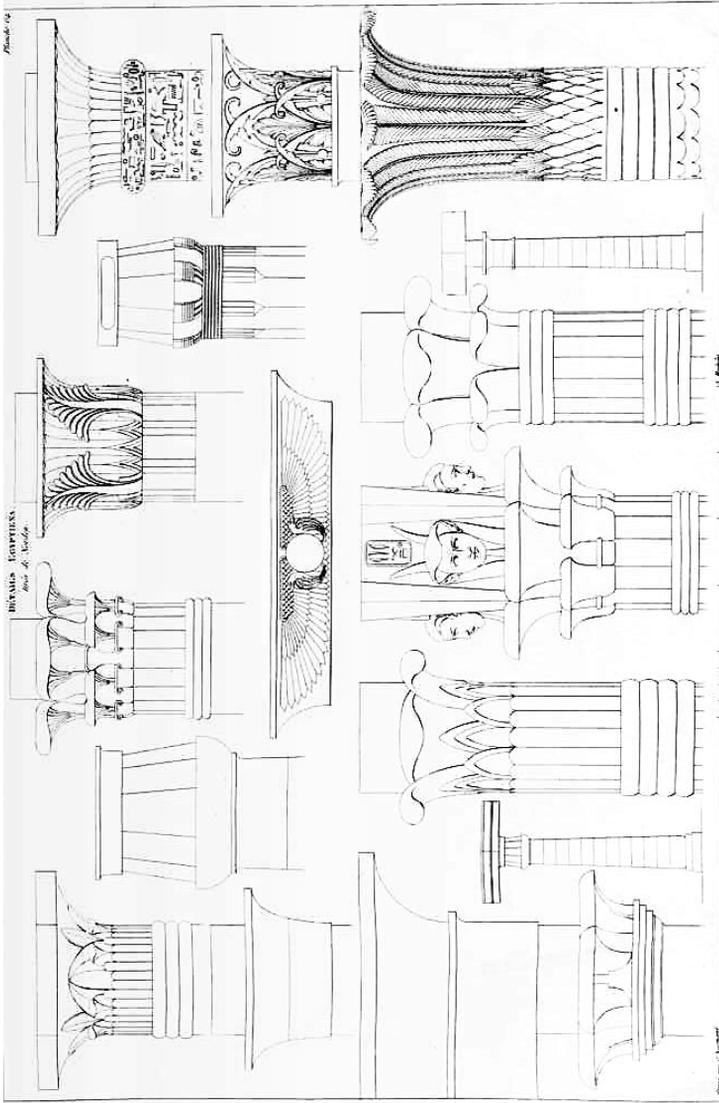
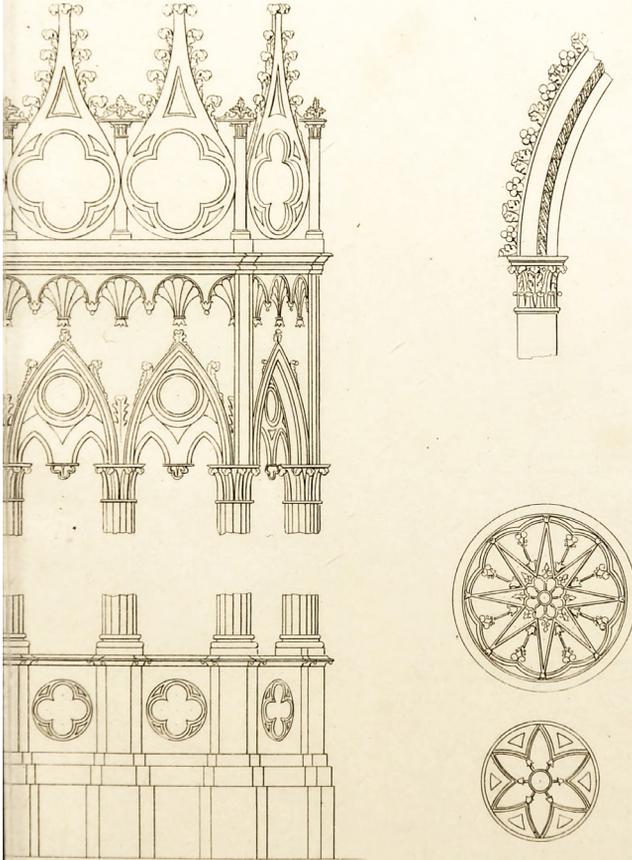


Figura 47. Durand. Détails égyptiens tirés de Norden, in: Recueil et parallèle, pl. 64

Détails Gothique.

P. 125



L. Normand sculp.

*Figura 48. Carême. Détails gothiques, in
Le Pâtissier pittoresque, pl. 113*

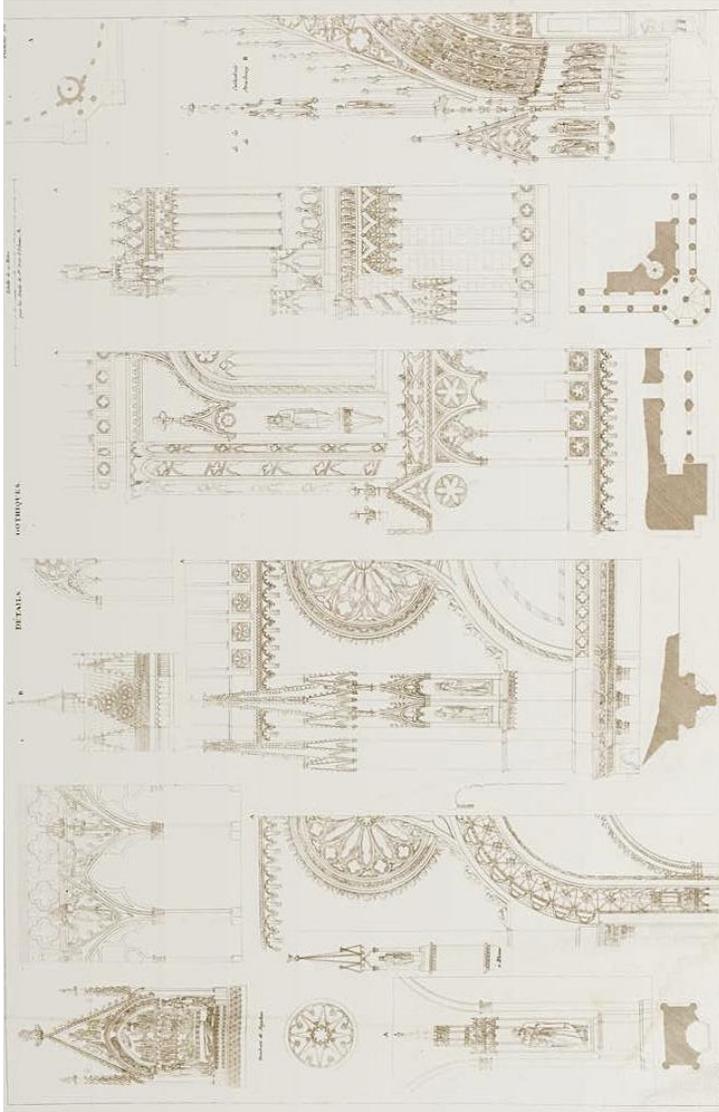


Figura 49. Durand. Détails gothiques, in: Recueil et parallèle, pl. 86

tico grego” toda a arquitetura produzida por artistas gregos ou seus alunos, ou com fragmentos antigos originais da Grécia ou da Itália, e dá como exemplos a catedral e o batistério da cidade de Pisa.³⁰

O batistério foi construído entre os séculos XII e XIV e é uma clara transição entre o românico e o gótico. Essa definição é interessante pois Carême possui algumas gravuras que foram intituladas no estilo “grego”, mas que claramente apresentam inspiração gótica, marcadas por elementos como pináculos e arcos ogivais. Pode-se perceber em uma rápida comparação entre o batistério e a gravura do Pavillon Athénien que, no caso, Carême inverteu a sobreposição dos estilos, trazendo os arcos semicirculares do primeiro nível do batistério para o segundo nível de sua *pièce montée*, e deixando o primeiro nível para os arcos ogivais, que foram preenchidos com vitrais. Até as duas cúpulas se parecem, ambas divididas em duas partes.

O único outro livro citado por Carême, além do de Durand, é o *Voyage Pittoresque et historique en Espagne*, de Alexandre Louis Joseph de Laborde (1773–1842). O primeiro volume foi publicado em duas partes, a primeira em 1806 e a segunda em 1811. O segundo volume também foi publicado em duas partes, em 1812 e 1820. Os livros contêm comentários sobre a história, geografia, ciências naturais e costumes de diferentes regiões da Espanha. Laborde foi um jovem francês que se alistou no exército austríaco para lutar contra os revolucionários franceses que haviam guilhotinado seu pai. Com o apoio e proteção de Talleyrand, ele retorna à França durante o Consulado e se torna adido de Napoleão em Espa-

30 *Ibid.*, p. 67–68.



Figura 50. Diotisalvi (ativo meados do século XII). Batis-tério de São João, Pisa, iniciado 1152. Foto: Borgh, 2002



Figura 51. Carême. Pavillon Athénien, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 59



Figura 52. Carême. Pavillon gothique, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 79

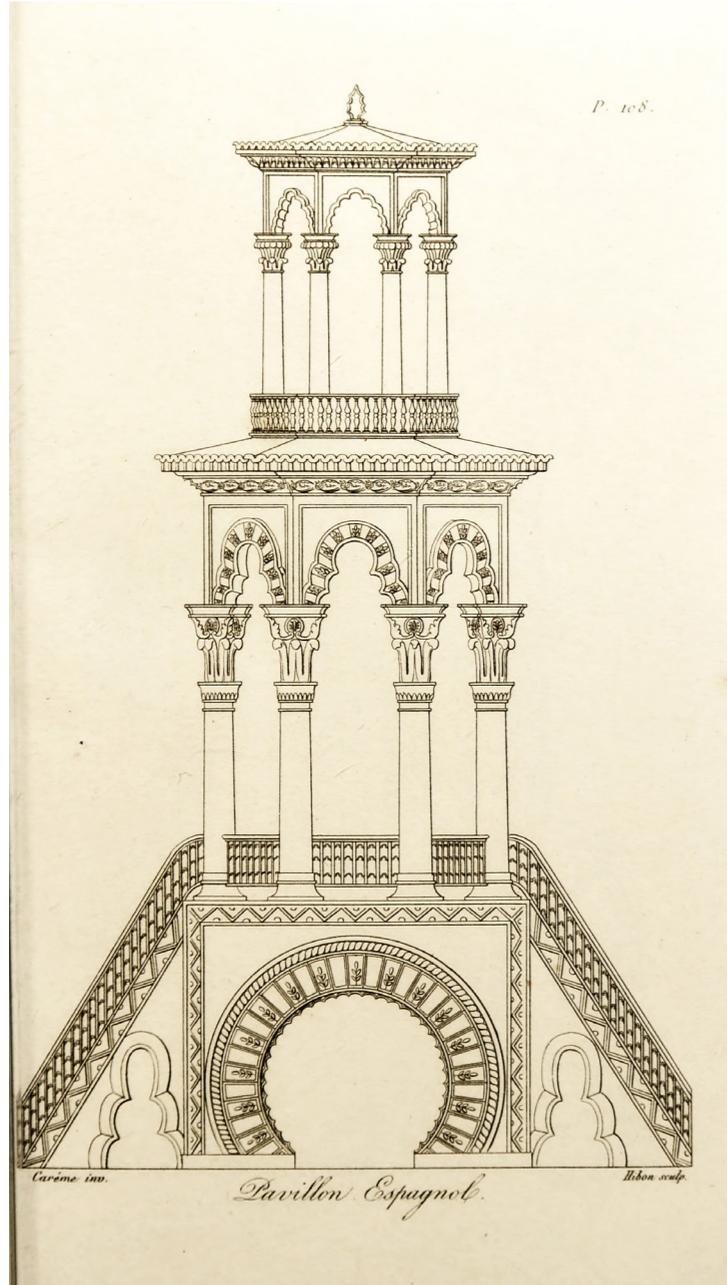


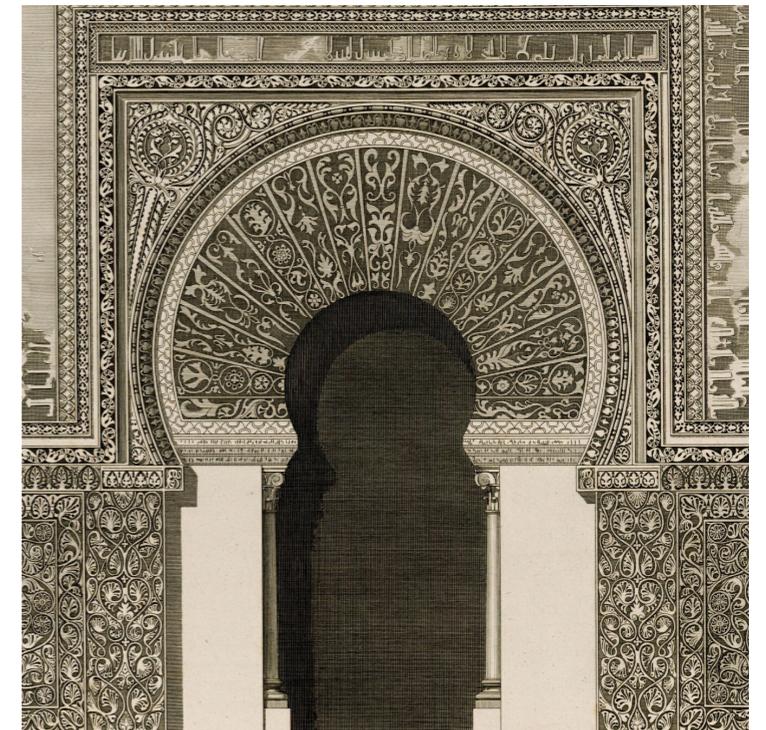
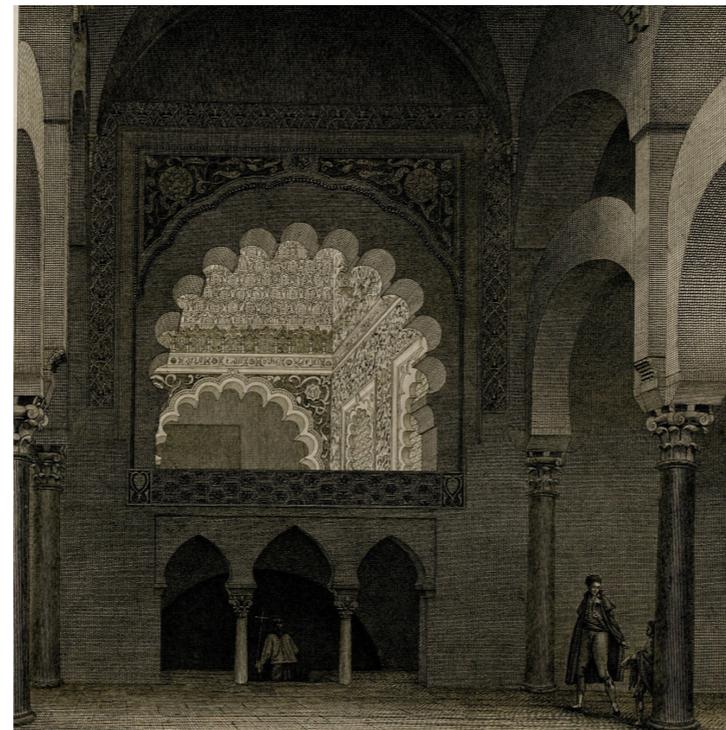
Figura 53. Carême. Pavillon espagnol, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 108



Figura 54. Vista da tribuna árabe na mesquita de Córdoba, in: Legrand, Voyage pittoresque de l'Espagne, pl. XV

Figura 55. Vista interior da Igreja maior de Córdoba, in: Legrand, Voyage pittoresque de l'Espagne, pl. XI

Figura 56. Porta do sacrário do Alcorão na mesquita de Córdoba, in: Legrand, Voyage pittoresque de l'Espagne, pl. XIV



nha. Aproveitando esse cargo, ele empregou vários artistas para produzir uma grande série de gravuras que seriam usadas em seus livros. O número de gravuras foi tão impressionante que muitas delas nem foram utilizadas, mas permanecem arquivadas pela Europa. Os livros foram escritos e publicados em francês, mas todas as gravuras foram anotadas em espanhol, francês e inglês, o que indica o desejo de Laborde de publicá-los em outras línguas. Uma edição espanhola foi feita em 1807, porém não foi continuada. Não houve publicação em inglês.³¹

Por fim, Carême cita o trabalho de Laborde para explicar a *pièce* registrada na prancha 108, *Grand pavillon espagnol*, dizendo que foi ele a fonte dos detalhes para o pavilhão. Analisando a gravura é fácil concordar com Carême que o pavilhão é “autant mauresque qu’espagnol”³².

Algumas das gravuras do livro de Laborde, representando elementos da mesquita-catedral de Córdoba, foram destacadas aqui por apresentarem detalhes muito próximos aos que Carême colocou em sua *pièce*. O pedestal apresenta um arco em ferradura e duas escadas laterais, e a superestrutura é dividida em dois níveis. O arco do pedestal se assemelha ao *mihrab*, nicho usado para indicar a direção de Meca, mas que Laborde descreveu como “sacrário” provavelmente por influência do sincretismo cultural da Península Ibérica. O nível principal apresenta arcos lobulados, apoiados sobre colunas com capitéis mouriscos, reproduzindo apenas o perfil inferior

31 Laborde (Alexandre Louis Joseph de), Comte, 1773-1842 - *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Robin Halwas | Rare books, disponível em: <<https://www.robinhalwas.com/019024-voyage-pittoresque-et-historique-de-l-espagne>>.

32 CARÊME, *Le Pâtissier Pittoresque*, p. 38.

das arcadas que aparecem ao fundo da gravura da “Igreja Maior de Córdoba”, apesar de essas serem cruzadas e alternadas, e de Carême tê-las modificado inscrevendo cada arco simples dentro de um enquadramento retangular. O nível superior retoma a mesma composição em menores dimensões, porém usando como referência, para o arco, o arco lobulado que aparece na “Vista da tribuna árabe”. O *mihrab* (sacrário) ainda inspirou mais um aspecto da peça de Carême. Na descrição do espaço, Laborde nota que ele é octogonal e possui 15 pés de diâmetro³³, assim com o pavilhão, que também é um octógono.



Durand apresenta os monumentos da antiguidade em sua completude, nunca em ruínas como Carême o faz em algumas *pièces*. Isso, somado às diferenças entre os estilos mais recorrentes nas obras e considerando a forma muito característica das peças, deixa claro que a influência de Durand foi mais no campo do conhecimento do que de referências diretas. Ainda assim, a importância histórica do arquiteto, que detalhou outros estilos de arquitetura além das cinco ordens clássicas, ajudou a romper uma hierarquia estética de três séculos e se refletiu na perspectiva teórica de outros arquitetos bem como na interpretação que Carême fez das próprias ordens, expandindo-as para dez — as cinco clássicas codificadas no Renascimento acrescidas de cariátides, da ordem dórica grega de Paestum, chinesa, gótica e egípcia.

As ruínas são o terceiro tipo que mais aparece

33 LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre de Laborde. Tome second, première partie*, Paris: P. Didot l'aîné, 1812, p. 9 [prancha 14]

nas gravuras de Carême, com doze peças, perdendo somente para os pavilhões e as fontes ou cascatas. É certo que não só os livros de Durand como também os de importantes artistas e arquitetos da época influenciaram o trabalho de Carême, levando todo um conhecimento de arquitetura para a mesa. Mas se não foram os livros que inspiraram o confeitiro, de onde Carême tirou tantos pavilhões e ruínas? Ou melhor, por que esses eram os tipos mais encomendados? As noites na Biblioteca lhe renderam uma erudição incomensurável, mas ele ainda deveria atender a uma demanda, um certo gosto por arquitetura à mesa.

É claro que o ambiente cultural do início do século XIX era propenso ao desenvolvimento de estudos aprofundados que reunissem grandes temas da arquitetura ao longo da história, mas também começaram a aparecer pequenas amostras, quase amuse-bouches, dessas arquiteturas espalhadas pelos jardins. Por fim, os estudos de antiguidades, o aumento da impressão e circulação de livros e a crise da escola tradicional de arquitetura levaram o século XIX a recriar tudo o que havia antes na tentativa própria do estudo histórico de compreender aquilo que já passou. Todo esse debate se refletiu no trabalho de Carême, que o absorveu ainda que de forma secundária.

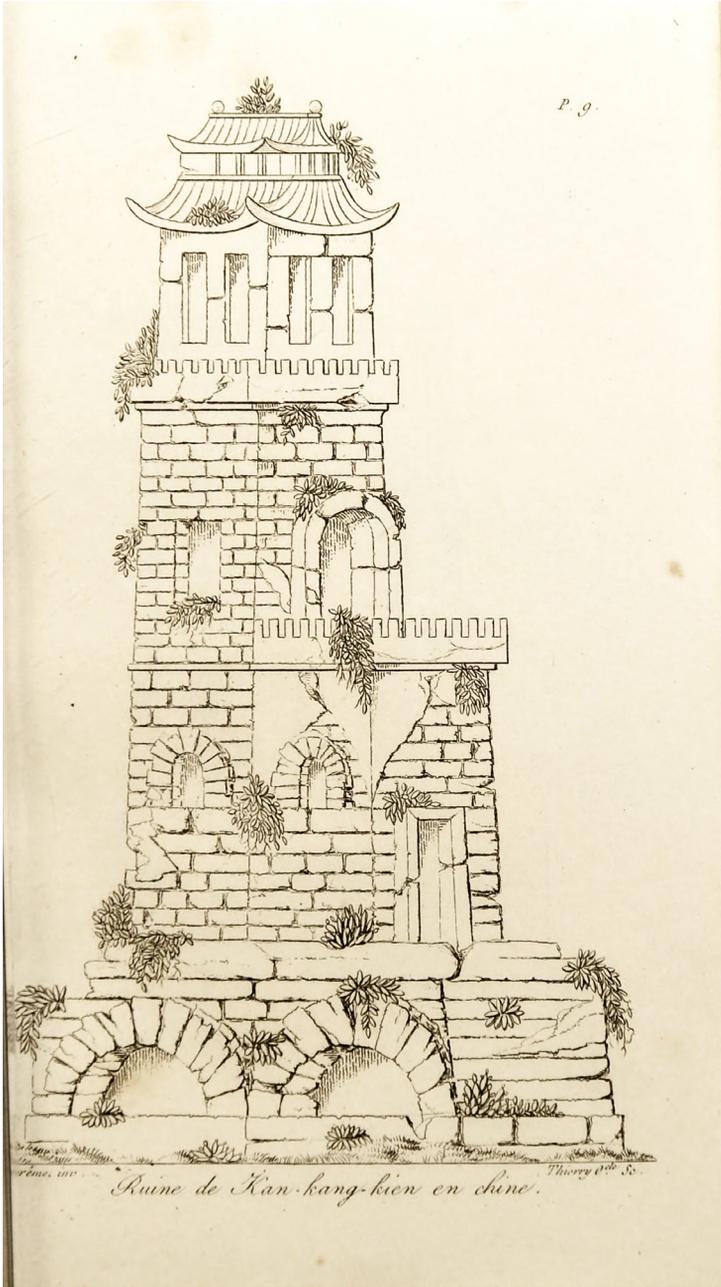


Figura 57. Carême. Ruine de Kan-kang-kien en
Chine, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 9



Figura 58. Carême. Ruine de Balbec, in:
Le Pâtissier pittoresque, pl. 75

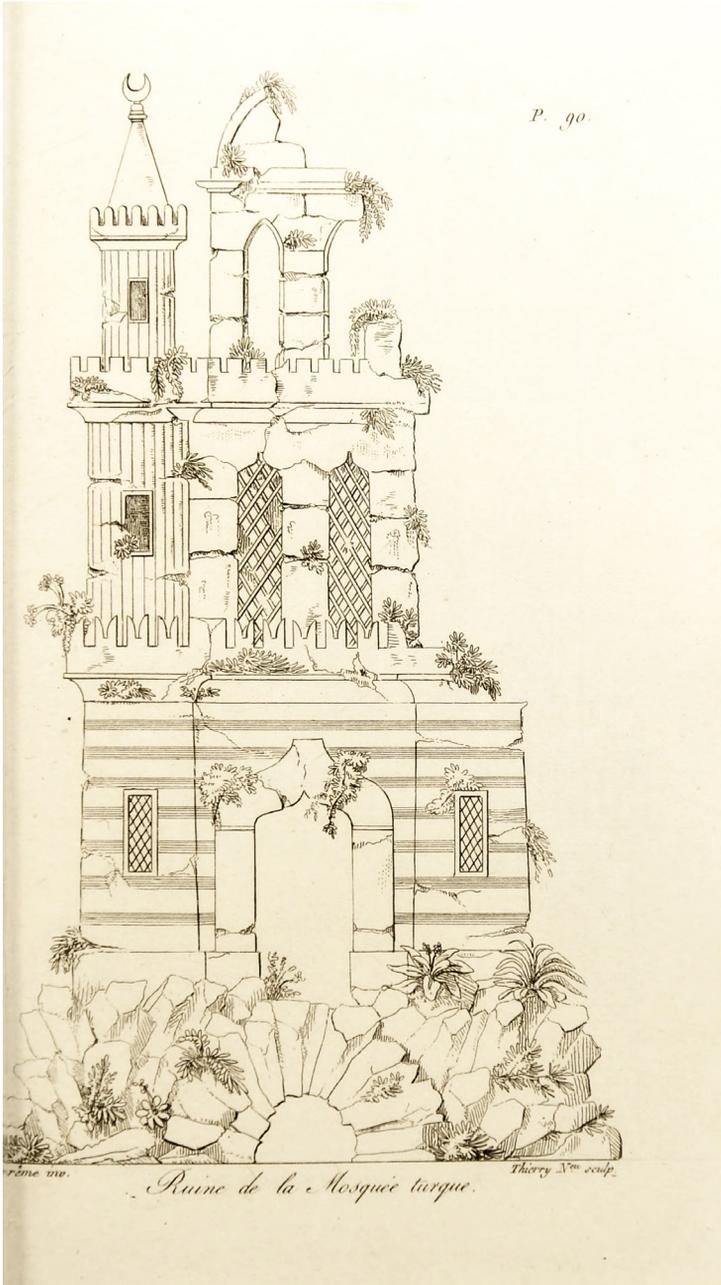


Figura 59. Carême. Ruine de la mosquée turque, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 90

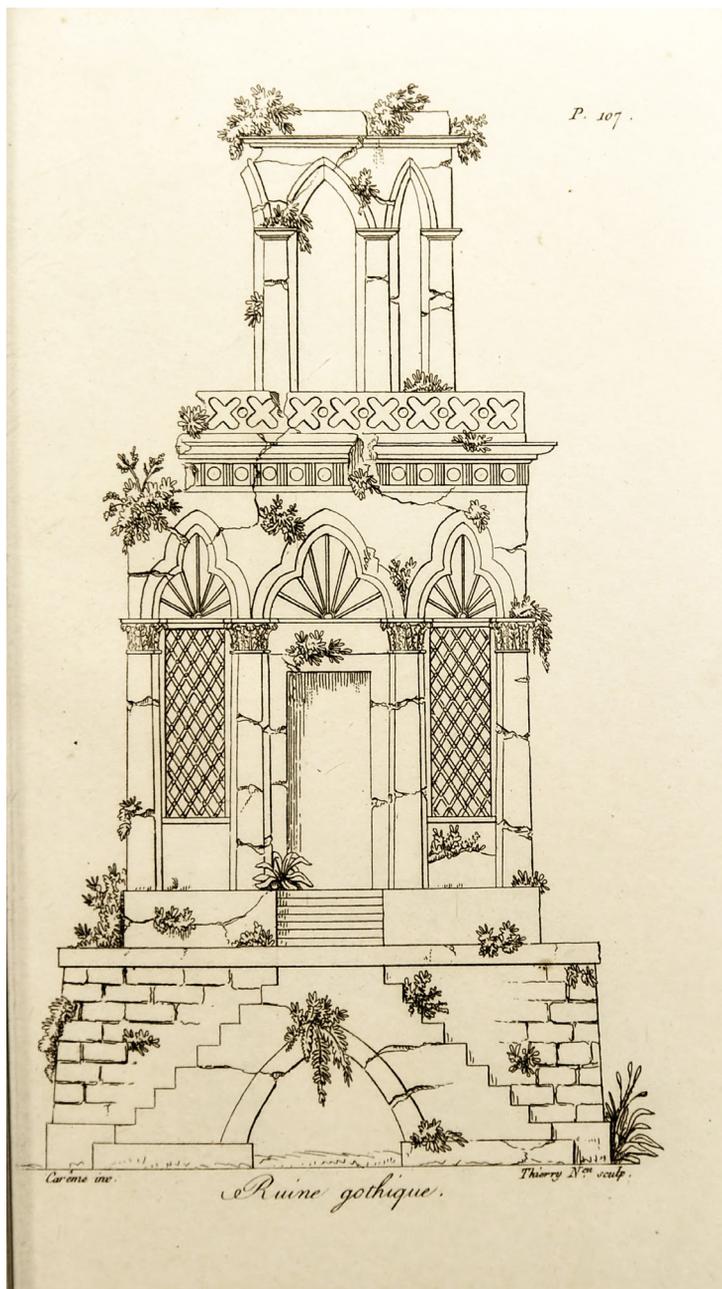


Figura 60. Carême. Ruine gothique, in:
Le Pâtissier pittoresque, pl. 107

DO JARDIM À MESA: O PITORESCO

Je me suis fait un devoir de rester fidèle à mon état, qui exige les hauteurs et largeurs que j'ai données à ces dessins : j'eusse cessé d'être pâtissier, si je m'étais aveuglément abandonné à mon goût naturel pour le genre pittoresque, tel que je le conçois pour l'embellissement des parcs des princes et des jardins particuliers.

*Marie-Antoine Carême,
Le Pâtissier Pittoresque...,
1842, p.V*

Em seu primeiro livro, Carême divide as *pièces montées* em dois capítulos: o das *grosses pièces*, englobando desde simples cascatas e instrumentos musicais até elaborados troféus, e o *du genre pittoresque*, destinado unicamente a peças realizadas com temas arquitetônicos.

Isso quer dizer que Carême faz uma clara distinção entre aquilo que se refere diretamente aos seus estudos de arquitetura e todas as demais temáticas que poderiam guiar a produção dessas estruturas. Com isso ele demonstra que existia uma hierarquia entre os dois tipos de *pièces montées*, e que aquelas de

tema pitoresco eram mais relevantes como conteúdo para seu livro. No capítulo das *grosses pièces* há seis gravuras do gênero pitoresco e quinze de peças em outros estilos. Já o outro capítulo, específico sobre o gênero pitoresco, apresenta quinze gravuras, o que reforça a importância desse gênero na produção do confeitoiro.

Acerca dessa importante distinção entres os dois tipos de peças que um confeitoiro deveria produzir, Carême diz:

Je donne volontiers la préférence aux grosses pièces montées en pâtisserie mangeable: ce genre a l'avantage de pouvoir être exécuté en très peu de temps; en effet, on peut en deux jours produire quatre de ces grosses pièces, tandis que, pour en obtenir quatre du genre pittoresque exécutées en pâte d'amandes, on mettrait au moins huit jours. Mais, il faut dire, ces dernières sont infiniment plus agréables pour nos grands extras, où nous devons exécuter trente à quarante de ces colifichets pour être servis le même jour. Voilà véritablement où nous devons faire briller ce genre de décors, qui alors nous rendra de grands services ; il fait valoir nos talens.¹

O trecho deixa claro não só a preferência do confeitoiro pelo gênero pitoresco como demonstra que o conhecimento da técnica para executá-las confere um grande valor ao chefe.

Na confeitaria, como em arquitetura ou em qualquer profissão, o uso de um vocabulário pró-

1 CARÊME, Marie-Antoine, *Le Pâtissier Pittoresque*, 4. ed. Paris: J. Renouard, 1842, p. 1-2.

prio sempre reflete as credenciais do orador, mas a palavra “pitoresco” não era comumente vinculada à confeitaria. De onde Carême a puxou? A resposta mais direta estava nos jardins.



Os jardins haviam se tornado uma tradição francesa diferenciada desde o reinado de Luís XIV (r. 1643–1715), com os trabalhos de André Le Nôtre (1613–1700), e exerciam um papel fundamental na cultura e, especificamente, na etiqueta francesa. Após a Revolução Francesa, sofreriam uma forte influência inglesa. Esse diálogo entre os jardins e as *pièces montées* efetuado por Carême já foi objeto de atenção em diversos trabalhos, como os de Jean-Claude Bonnet², Daniel Rabreau³ e Peter Hayden⁴, que atribuem às *fabriques* a inspiração para as *pièces montées*. Eles entendem que ambas as tipologias são análogas quanto ao propósito de decorarem e de serem apreciadas, e quanto à essência, de constituírem modelos em escala reduzida, racionalizados quanto à sua expressão, e enfatizando os elementos que lhes tragam distinção. Isso nos leva a refletir o quanto o ambiente social foi importante para Carême e como os jardins teriam influenciado o jovem confeitoiro.

As *fabriques de jardin*, ou só *fabriques*, são hoje consideradas as construções em jardins que incluem elementos paisagísticos como marcos, *folies*

2 BONNET, Jean-Claude, Carême ou les derniers feux de la cuisine décorative, **Romantisme**, v. 7, n. 17, p. 23–43, 1977.

3 RABREAU, Daniel, Carême, le citoyen-architecte, *in*: **L’art culinaire au XIX^e siècle: Antonin Carême : 1784-1984 : [exposition, Paris]**, 1. ed. Paris: Délégation à l’action artistique de la Ville de Paris, 1984, p. 96.

4 HAYDEN, Peter, The Fabriques of Antonin Carême, **Garden History**, v. 24, n. 1, p. 39–44, 1996.

ou templos⁵. Conceito próximo, porém não idêntico, daquele empregado no início do século XIX, como se pode observar no verbete do teórico acadêmico Quatremère de Quincy (1755–1849) para a *Encyclopédie Méthodique*:

*FABRIQUE, pris dans le sens du mot italien fabrica, s'emploie aussi dans le langage de l'art, & surtout de la peinture, pour dire un bâtiment; & il est particulièrement d'usage pour exprimer ces édifices qui ornent les fonds de tableau ou les paysages. Ainsi l'on dit que Nicolas Poussin est de tous les peintres celui qui a fait les plus belles fabriques.*⁶

A principal diferença está na transposição do meio da pintura para o paisagismo, já que hoje as *fabriques* são relacionadas com jardins e parques.

Essas peças com função ornamental, e que se tornaram um dos elementos mais característicos dos jardins pitorescos, já estavam em voga desde o século XVI na Itália, valorizadas desde meados do século XVII na Inglaterra, de onde vão se difundir para várias partes da Europa. Porém, foi só na segunda metade do século XVIII que elas se tornaram especialmente numerosas, sobretudo na França e na Inglaterra⁷. Na Inglaterra elas receberam o nome de *folly* e na França ficaram conhecidas como *fabriques*. Entretanto, os franceses também adotaram

5 CURL, James Stevens, **A dictionary of architecture**, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 237.

6 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, **Encyclopédie méthodique. Architecture. t. 2**, Paris: Panckoucke, 1788, p. 382.

7 LAVEDAN, Pierre, Les fabriques au XVIII^e siècle, **Bulletin Monumental**, v. 136, n. 3, p. 294–295, 1978.

a palavra *folie* para nomear as *maisons de plaisance*, casas menores, muitas vezes de campo, porém ainda inscritas na temática do romantismo. Os plurais dos dois termos, *follies* em inglês e *folies* em francês só se distinguem pelo decréscimo da letra L.

Os jardins detinham um papel social importante há algum tempo: primeiramente, por estarem inseridos em grandes propriedades fundiárias, o que indica que seus frequentadores eram das mais altas classes. Em segundo, por estarem diretamente associados a atividades demonstrativas de posição social, como a *promenade*, o piquenique, os jogos e a caça.

A França do início do século XIX viu algumas mudanças. Os vastos jardins que a aristocracia podia manter no campo foram, em sua maioria, confiscados durante a Revolução Francesa, e aqueles que sobreviveram à destruição e às pilhagens foram convertidos em parques públicos. Os parques parisienses se tornaram a pequena experiência bucólica que a classe média e a burguesia podiam ter em uma cidade já muito adensada. Com o Império, os jardins que restaram foram vendidos ou reincorporados à outras propriedades, parte do movimento que deu à alta burguesia seus status imperial. Muitas vezes, essa nova burguesia tentava adaptar à sua realidade urbana os jardins do Antigo Regime ou a nova tendência, os jardins ingleses.

O PITORESCO E A INGLATERRA

Os jardins pitorescos fizeram parte de um movimento estético de mesmo nome que surgiu na Inglaterra, tomou forma no século XVIII e permeou diversas artes, notadamente a literatura, a pintura e o paisagismo. É considerado parte do romantismo, movimento

que também se desdobrou em vários países.

O pitoresco se desenvolveu em várias frentes. Ao mesmo tempo em que jardineiros, arquitetos e paisagistas criavam os característicos jardins da Inglaterra, intelectuais inflamavam uma discussão teórica sobre o tema que se estendeu por mais de um século. Esta seção do trabalho elenca as influências que geraram esse movimento, bem como suas principais personagens inglesas, e em seguida discute a teoria que penetrou os trabalhos produzidos ainda no século XVIII. A relação entre o pitoresco e a pintura será referida junto à discussão teórica.

No primeiro terço do século XVIII tem início uma revolução no paisagismo inglês. Diferentemente da França, onde passear era a principal atividade desenvolvida no jardim, ou da Espanha, onde a atividade que prevalecia era o descanso, os ingleses entendiam seus jardins como local para jogos e aventura. Ao longo daquele século, os jardins ingleses tomaram novas formas, e sua concepção virou quase um *hobby*. O projeto de jardins era atribuição comum a jardineiros e horticultores, mas também interessava aos letrados. Prova disso são as inúmeras mudanças que eram constantemente aplicadas ou encomendadas, muitas a partir de ideias dos próprios donos dessas propriedades.

As influências

Diversos fatores influenciaram o novo estilo de jardim inglês. Da literatura veio a nostalgia romântica, começando com o *gothic revival*; da arquitetura veio a admiração pelo Oriente, principalmente com os escritos de Chambers; da filosofia e da estética, uma busca pela natureza primitiva; e por fim, partilhando

do sentimento romântico da época, o antiquarismo, que contribuiu com a exaltação de ruínas e da antiguidade clássica, então em processo de ser “redescoberta” em sua grande diversidade.

Os mais marcantes *revivals* no início do século XIX foram o gótico e o grego. O primeiro cresceu da literatura, e o segundo, da *mania* arqueológica. A própria existência de um *revival* gótico na Inglaterra é controversa, já que alguns autores consideram que o gótico inglês nos séculos XVII e XVIII foi mais propriamente uma continuidade tardia da arquitetura medieval, uma vez que a Inglaterra rejeitou em grande medida o barroco por seu conteúdo religioso.

Apesar dessa possível continuidade, é o gótico medieval, de mosteiros, castelos e abadias, que vai ressurgir como cenário dos romances ingleses do século XVIII. Através das palavras de Matthew Lewis, com seu reverenciado *O Monge* (1796), ou *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve, entre outros, a Inglaterra embarcava em uma viagem ao passado. Um nome interessante desse momento é o de Horace Walpole, Conde de Oxford (1717–97), erudito e antiquário que, além de se dedicar às letras e publicar *The Castle of Otranto* (1764) com o subtítulo *A Gothic Story*; também se dedicou à construção de Strawberry Hill, sua mansão em estilo gótico, o que fez dele um dos pioneiros do *gothic revival*.

O que é chamado de *Greek revival* pode ser englobado em um outro movimento, posteriormente nomeado antiquarianismo. A Inglaterra estava repleta de letrados antiquários como Walpole, ou seja, apaixonados por tudo aquilo que fosse antigo ou exótico. Além da aquisição de bens e artefatos, outro costume que se criou foi o de viajar para conhecer os vestígios desse mundo antigo. A partir dessas

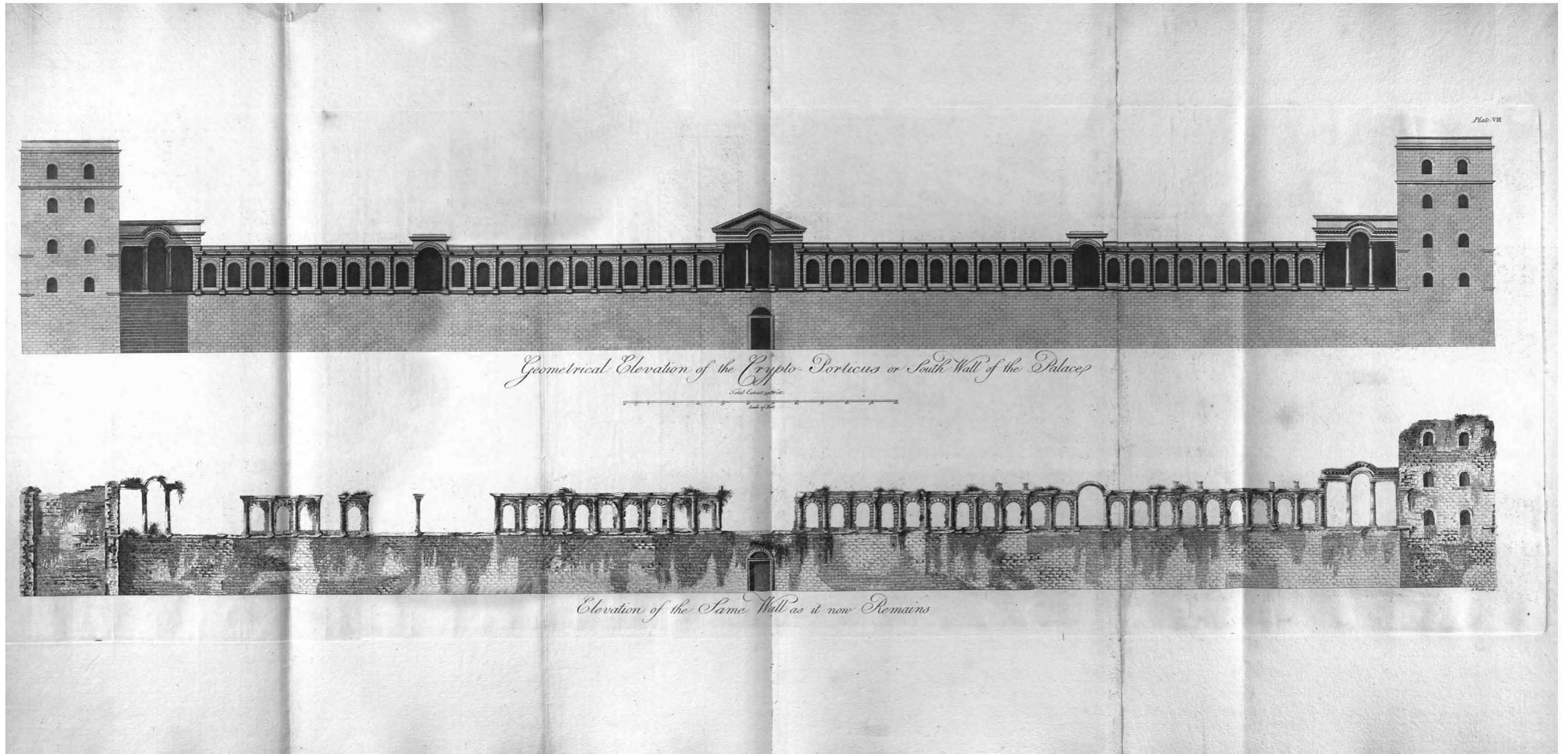
viagens, conhecidas como o *Grand Tour*, muitos livros foram publicados, desde diários e desenhos, até levantamentos de ruínas.

Um dos primeiros trabalhos a ser publicado nesse sentido foi *The Antiquities of Athens* por James Stuart (1713–88) e Nicolas Revett (1720–1804), que haviam visitado várias ruínas e as mediram com bastante dedicação. Esses autores foram veementes em criticar a qualidade do trabalho similar feito por Julien-David Le Roy (1724–1803), publicado quatro anos antes. Os levantamentos de Stuart e Revett começaram a ser publicados a partir de 1762, mas até o século seguinte adições foram feitas e outros volumes foram acrescentados, fazendo com que a obra só fosse considerada completa muito depois.

Um par de anos depois, outro arquiteto, Robert Adam (1728–1792), também publicaria seus levantamentos. Filho do também arquiteto William Adam (1689–1748), Robert fez seu *Grand Tour* passando alguns anos na França e em Roma, de onde partiu para a Dalmácia. Lá, Robert pôde auxiliar nas medições de algumas ruínas, incluindo o Palácio do Imperador Diocleciano, do século III em Split, na atual Croácia. Após retornar a Londres, ele publicou, em 1764, seus estudos sobre o palácio, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, um marco para o estudo de ruínas da Antiguidade tardia.

Robert Adam basearia seus futuros projetos diretamente na antiguidade clássica, rejeitando, por exemplo, o Palladianismo, movimento que estava em alta na Inglaterra, que já era ele próprio uma reinterpretação da arquitetura clássica através do Renascimento. A principal característica de seu trabalho foi a vasta introdução de motivos decorativos totalmente baseados em suas experiências arqueoló-

Figura 61. Robert Adam. Levantamento e reconstituição do palácio de Diocleciano. Geometrical Elevation of the Crypto Porticus, or South Wall of the Palace; and the elevation of the same Wall as it now Remains, in: Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, pl. VIII



gicas. Tornando-se um expoente do neoclassicismo na Inglaterra, Robert publicou com seu irmão o livro *Works in Architecture of Robert and James Adam*, entre 1773 e 1778. No prefácio do livro, eles expuseram as diretrizes do seu trabalho:

*Whether our work have not contributed to diffuse these improvements in architecture, through this country, we shall leave to the impartial public [...] Our ambition is to share with others, not to appropriate to ourselves the applause of the public; and, if we have any claim to probation, we found it on this alone: That we flatter ourselves, we have been able to seize, with some degree of success, the beautiful spirit of antiquity; and to transfuse it, with novelty and variety, through all our numerous works.*⁸

A grande contribuição de Robert estava na riqueza de detalhes e na forte influência dos estudos arqueológicos. Em algumas obras o arquiteto se ocupava até dos candelabros e maçanetas, para que tudo se mantivesse dentro do tema. Ele buscava incorporar diferentes temáticas no mesmo edifício, como na mansão em Osterley Park, considerada um dos melhores exemplos do trabalho de interiores de Robert, contendo em especial a sala decorada com a temática etrusca.

Essa quase obsessão por um dado tema e a busca por inovação e variedade dentro dele é uma forte característica que se desenvolveu e ultrapassou os

8 ADAM, Robert; ADAM, James, **The works in architecture of Robert and James Adam, Esquires = Les ouvrages d'architecture de Robert et Jaques Adam, Ecuyers**, London: Printed for the authors, and sold by T. Becket, 1773, p. 6.

limites das casas, mansões e palácios.

Revivals à parte, outra perspectiva trazidas pelos antiquários e colecionadores foi o apreço pelo exótico, principalmente pelo Extremo-Oriente. Ao mesmo tempo em que alguns arquitetos buscavam reinterpretar a arquitetura clássica a partir de pesquisas *in loco*, outros traziam conhecimento sobre o Oriente de volta para a Inglaterra.

Na Europa, muito pouco se sabia sobre a China e o Extremo-Oriente em geral. A maior parte desse conhecimento advinha dos missionários, que apesar de esforçados em descrever os países distantes, tinham em pauta outras considerações que não a arquitetura. Foi William Chambers (1723–96), arquiteto anglo-sueco, o primeiro a produzir um livro só sobre edifícios chineses, *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils: to which is annexed a description of their temples, houses, gardens, etc*, publicado em inglês e francês no mesmo ano, 1757.

O livro foi fruto dos anos que Chambers trabalhou na China, enviado pela Companhia das Índias Orientais da Suécia. Após seu retorno para a Inglaterra e com a publicação do livro, ele logo foi contratado para executar os Kew Gardens, para o qual projetou e construiu o famoso pagode chinês, com quase 50 metros de altura. Em 1772, Chambers publicou *A Dissertation on oriental gardening*, outro livro importante para compreender a vasta inserção do modelo plástico dos jardins chineses na Inglaterra.

Os jardins chineses são, desde os primeiros relatos sobre eles no século XI⁹, um espaço destinado

9 GOTHEIN, Marie Luise Schroeter, **A History of Garden Art: from the Earliest Times to the Present Day**, Cambridge: Cam-



Figura 62. William Chambers. O Pagode de Kew Gardens. Foto por Rafa Esteve, 2016

a replicar as belezas naturais. Essa beleza estava relacionada com as peregrinações a lugares sagrados que sempre eram de uma beleza indescritível, já que esses lugares deveriam induzir um estado espiritual elevado a quem os alcançasse.

Para que essa natureza fosse representada, os paisagistas chineses reduziam a sua escala, transformando altas montanhas em pequenas colinas, cavernas em pequenas grutas, grandes lagos em espelhos d'água, e assim por diante. É claro que tal reprodução da beleza da natureza deveria também possuir locais para contemplação da vista em ângulos específicos, criando assim “cenas”; enquadramentos precisos que deveriam ser admirados de um local, uma vista demarcada. Assim, esses jardins eram também ocupados por pavilhões, pontes e até casas de chá, para apreciação da paisagem.¹⁰

Com todo o resgate que os *revivals* trouxeram do que foi a Antiguidade, seja gótica ou greco-romana e, alimentada pelo nostalgia trazida pelo romantismo que havia se espalhado pela Europa, gerou-se a vontade da criação de algo inglês por essência.

No início do século XVIII os jardins franceses viviam seu apogeu e eram copiados por toda a Europa, inclusive na Inglaterra. Entretanto, a rivalidade entre os dois países prevaleceu, e os ingleses buscaram antagonizar o estilo criado por Le Nôtre com algo novo. Apesar de o argumento da rivalidade ser facilmente aceito, Derek Clifford, em seu capítulo

bridge University Press, 2014, cap. XIV. Em especial a descrição de Hsi-Ma-Kuang, um estadista chinês, sobre seus jardins por volta do ano 1026.

10 CLIFFORD, Derek Plint, **A history of garden design**, London: Faber & Faber, 1962, p. 111–115.

“Great Revolution of Taste”¹¹, traz uma interpretação diferente. Para ele, um dos motivos para o início do jardim inglês pode ter sido econômico. A Rainha Ana (r. 1702–1714) teria pedido a seu jardineiro Henry Wise que cortasse gastos. Este começou diminuindo a manutenção da topiaria dos *parterres*, desfez-se da estatuária e dos cursos d’água muito elaborados, e quando a vegetação cresceu sem podas, os jardins começaram a se misturar com os bosques.

Charles Bridgeman (1690–1738) foi o jardineiro e exímio horticultor nomeado Jardineiro Real pela Rainha Ana após a aposentadoria de seu mestre Henry Wise. Ele seguiu os parâmetros deixados por Wise, de jardins mais “selvagens”. O seu colaborador mais famoso foi William Kent (1685–1748), considerado o pioneiro do novo estilo. Kent retornara de suas viagens para uma Inglaterra que precisava se firmar no quesito identidade nacional. Após a morte da Rainha Ana, em 1714, ascendeu uma nova dinastia, os Hanôver com George I, que coincidiu com uma rejeição a tudo que viesse especialmente da França e da Holanda, fortes influências para as casa reinantes anteriores, dos Stuart e dos Orange-Nassau.

Assim, Kent, que logo caiu nas graças do Lorde Burlington, o principal mecenas da arquitetura naquele período, apesar de seguir a tendência inglesa do Palladianismo em seus projetos de edifícios, trouxe aos jardins uma grande inovação. Ele buscava referências na literatura e pintura, formando cenas pastoris.

Porém, existe ainda a possibilidade de que, além das pinturas, Kent tenha se inspirado na decrepitude

11 *Ibid.*, p. 123–160.

dos jardins renascentistas italianos.¹² No início do século XVIII, alguns jardins do Renascimento já havia caído em desuso, outros possuíam mais de duzentos anos e já não permaneciam como no projeto original. Assim, a vegetação, que crescera sem controle devido ao abandono, tomava conta das escadarias e estátuas que originalmente enfeitavam o jardins, gerando um cenário entre a ideia de ruínas e o jardim do Éden. É muito provável que essa tenha sido uma das fontes de inspiração dos pintores também.

Nesse momento surgiram dois argumentos muito relevantes a favor dos jardins pitorescos. O primeiro se centrava na visão aristotélica de que a natureza seria sempre bela e pura, ambas características compatíveis com o pensamento que elevava a beleza do primitivismo, uma noção que passeia entre a natureza selvagem e o mais primitivos dos jardins, o do Éden. Esse viés ficou bem difundido a partir do final do século XVI e caiu como uma luva quando foi preciso explicar o estilo mais “natural” dos novos jardins. Com os jardins ingleses se propondo a serem criações humanas imitando a natureza, os limites entre as duas esferas (jardim e floresta) foram ficando menos nítidos.

O segundo argumento, talvez mais conhecido, era a relação entre a pintura e os jardins. A pintura idealizava uma beleza natural que os paisagistas tentavam replicar impondo à natura uma estética que não era necessariamente selvagem ou virgem. Era um desejo de fazer a natureza imitar a arte, mais do que o contrário.

Foi nesse meio tempo que Lancelot Brown (1715–1783), mais conhecido como “Capability”

12 KIDSON, Peter; MURRAY, Peter, *History of English architecture*, London: G G Harrap, 1962, p. 136.

Brown, começou a trabalhar. Provavelmente o paisagista mais profícuo no século XVIII, Brown projetou e remodelou mais de 150 jardins. Logo no início de sua carreira, trabalhou nos jardins de Stowe sob a supervisão de William Kent. A rapidez com que desenvolvia seus projetos e o entusiasmo com que disseminava o novo estilo de jardim permitiram que ganhasse fama e muitas encomendas, fazendo com que seu nome permanecesse como uma referência de jardins ingleses. Apesar disso, os trabalhos de Brown sofreram fortes críticas no final do século, vindas principalmente de William Gilpin e Uvedale Price.

UMA TEORIA DO PITOESCO

*Picturesque: a term expressive of that peculiar kind of beauty; which is agreeable on a picture*¹³

Tanto a pintura quanto os jardins pitorescos tinham o mesmo objetivo: produzir uma composição agradável, lúdica. Assim, esses jardins ilustravam uma atmosfera idílica da paisagem, com pavilhões temáticos, templos, ruínas, grutas, pontes e cascatas¹⁴.

Em geral, essa associação já tradicional do pitoresco com a pintura vem acompanhada dos nomes de Claude Lorraine “Le Lorrain” (1600–1682), Gaspard Dughet “Poussin” (1615–1675) e Salvator Rosa (1615–

13 GILPIN, William, **An essay upon prints : containing remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the most noted masters, illustrated by criticisms upon particular pieces, to which are added some cautions that may be useful in collecting prints**, 2. ed. London: Printed by G. Scott for J. Robson, bookseller to the Princess Dowager of Wales, at the Feathers in New Bond Street, 1768, p. X.

14 PRESSOUYRE, Sylvia, Ledoux et les fabriques, **Bulletin Monumental**, v. 123, n. 1, p. 80–82, 1965.

1673), considerados as maiores fontes de inspiração no quesito representação dessas paisagens.

Um dos principais difusores dessa relação entre o pitoresco e a pintura foi Willian Gilpin (1724–1804), clérigo, artista e acadêmico inglês, que explicou o pitoresco no glossário de seu *An Essay upon Prints*, 1768, como “a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable on a picture”, explorando principalmente o subcapítulo “Masters in Landscape”, onde o autor ia um a um, criticando a habilidade de diversos artistas em representar a paisagem.¹⁵ O trabalho de Gilpin popularizou a busca pelas paisagens pitorescas com as sucessivas publicações de seus *Observations*, pequenos guias de viagem que traziam em seu título a menção de que o trabalho era “relative chiefly to the picturesque beauty”. O primeiro desses guias, publicado em 1782, já dava o tom da série:

The following little work proposes a new object of pursuit; that of examining the face of a country by the rules of a picturesque beauty: opening the source of those pleasures, which are derived from the comparison.

*Observations of this kind, through the vehicle of description, have the better chance of being founded in truth; as they are not the offspring of theory; but are taken immediately from the scenes of nature as they arise.*¹⁶

15 GILPIN, *An essay upon prints*, p. 144–173.

16 GILPIN, William, *Observations on the river Wye, and several parts of South Wales, &c. : relative chiefly to picturesque beauty: made in the summer of the year 1770.*, 2. ed. London: Printed for R. Blamire, in the Strand, 1789, p. 1–2.



Figura 63. Claude Lorrain. Ascânio alvejando o cervo de Rhea Sylvia, óleo sobre tela, 1682. Ashmolean Museum

Gilpin publicou mais de meia dúzia desses guias e outros ensaios relativos à beleza do pitoresco.

Uvedale Price (1747–1829) e Richard Payne Knight (1751–1824) estenderiam a discussão sobre o pitoresco e os novos “modern gardens” até o final do século XVIII. Ao mesmo tempo em que seus escritos foram de grande relevância para a teoria estética do pitoresco, também foram fundamentais como crítica ao que já estava sendo produzido na Inglaterra. Price, com o livro *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful*, 1794, além de alongar as discussões estéticas acerca do Belo e do Sublime¹⁷ — de Edmund Burke (1730–1797), também criticou e elogiou abertamente alguns trabalhos e paisagistas. Alvo de seus maiores elogios foi o trabalho de William

17 BURKE, Edmund, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, London: Printed for R. and J. Dodsley, 1757.



Figura 64. Claude Lorrain. Vista de Delfos com procissão de peregrinos, óleo sobre tela, segundo terço do século XVII. Palazzo Doria Pamphilj

Kent, considerado por Horace Walpole como “the father of modern gardening”, com um trabalho que foi “original, and the inventor of an art that realizes painting, and improves nature.”¹⁸

Ainda em seu ensaio, Price discutiu o pitoresco como uma categoria que teria sido negligenciada na teoria estética do belo e do sublime. Ele propunha que o pitoresco fosse considerado uma categoria à parte, além do belo — já que para ele o sublime era inalcançável —, das quais os melhoramentos (*improvements*) do paisagismo dependiam¹⁹. Esses

18 WALPOLE, Horace; VERTUE, George, **The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford: Anecdotes of painting [and the other fine arts]**, London: G. G. and J. Robinson, 1798, p. 488.

19 PRICE, Sir Uvedale, **An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful**, A new edition. London: J. Robson, 1796, p. 123.

melhoramentos só seriam bem-sucedidos por meio do estudo aprofundando das pinturas:

The use, therefore, of studying pictures is not merely to make us acquainted with the combinations and effects that are contained in them, but to guide us by means of those general heads (as they may be called) of composition, in our search of the numberless and untouched varieties and beauties of nature.²⁰

Vendo a necessidade de se distinguir aquilo que era belo daquilo que era pitoresco, Price ainda discute a definição de pitoresco em Gilpin, que lhe parecia um tanto vaga e contida²¹. Para Price, Gilpin entendia por pitoresco tudo aquilo que possui a qualidade de ser pintado, porém nem tudo o que está pintado podia ser descrito como pitoresco. Price chegou enfim ao elemento distintivo entre o belo e o pitoresco: o tempo:

A temple or palace of Grecian architecture in its perfect entire state, and with its surface and colour smooth and even, either in painting or reality; is beautiful; in ruins it is picturesque. Observe the process by which time (the great author of such changes) convert a beautiful object into a picturesque one.²²

O autor prosseguiu dizendo que a simetria era inimiga do pitoresco, por isso ruínas ou construções

²⁰ *Ibid.*, p. 4.

²¹ *Ibid.*, p. 48.

²² *Ibid.*, p. 62.

góticas seriam mais associadas ao pitoresco do que a arquitetura grega, por exemplo. Gilpin já havia apontado essa relação entre as ruínas e o pitoresco em seu *Essay upon prints*, porém Price, apesar de concordar em parte, advertiu contra as pinturas de Claude Lorrain e dos Poussin (Nicolas e seu cunhado Dughet-Poussin), que eram tão reverenciadas como pitorescas ainda que apresentassem, muitas vezes, edifícios completos.²³

Em sua conclusão, Price resumiu o que considerava como o principal aprimoramento a ser feito:

With regard to improving, that alone I should call art in a good sense, which was employed in collecting from the infinite varieties of accident (which is commonly called nature, in opposition to what is called art) such circumstances as may happily be introduced, according to the real capabilities of the place to be improved. This is what painters have done in their art, and thence it is, that many of these lucky accidents, being strongly pointed out by them, are called picturesque. He therefore, in my mind, will shew most art in improving, who leaves (a very material point) or who creates the greatest variety of pictures,—of such different composition as painters will least wish to alter.²⁴

Pode-se notar a introdução de um novo termo vinculado ao pitoresco, a variedade, seja de terrenos ou de cenas; o foco dessa categoria estética começa-

23 *Ibid.*, p. 394–396.

24 *Ibid.*, p. 386–387.

va a se modificar. Tanto Price quanto Knight foram bem severos em suas críticas à falta de texturas e variações nos trabalhos de Brown.

A França e os jardins pitorescos

Os próprios franceses deixavam claro que os jardins pitorescos foram importados da Inglaterra ao chamar a *nouvelle mode* de *jardin anglais*, ou à *mode anglaise*. Muitas vezes também usavam o termo *anglo-chinois*, por verem naqueles jardins uma forte influência chinesa.

Uma série de aspectos do gosto inglês também fez parte da cultura francesa da mesma época: o romantismo literário, o interesse pela Antiguidade clássica e pela arqueologia, e o encantamento com as belas paisagens pintadas por Poussin, para citar alguns poucos exemplos. É claro que comparar o desenvolvimento dessas atividades não seria fácil, mas tal proximidade ajuda a explicar por que a moda inglesa de jardins foi tão rapidamente aceita.

Apesar de o Renascimento ter-se mirado nessa arquitetura clássica, quase tudo que se sabia advinha de base literária²⁵ e de xilografias com baixa fidelidade visual, produzidas a partir de levantamentos rudimentares. Com a introdução do *Grand Prix de Rome* e a tradição do *Grand Tour* muito conhecimento arqueológico começou a circular em uma tentativa de redescobrir a arquitetura da Antiguidade. Vários viajantes e estudiosos se dispuseram a escavar, medir e registrar essas descobertas.

Em meados do século XVII os franceses começa-

25 MIDDLETON, Robin; WATKIN, David, **Architecture of the nineteenth century**, Milano: Electa Architecture ; Distributed by Phaidon Press, 2003, p. 65.

ram a explorar minuciosamente a arquitetura clássica greco-romana, resultando em reconstituições gráficas de monumentos da antiguidade, como fez Antoine Desgodetz (1653–1728) em seu *Les édifices antiques de Rome*, 1682, ou mais tarde com os primeiros levantamentos de ruínas da Grécia antiga, realizados por Le Roy e publicados às pressas em 1758.

Outra parte importante desse processo foi a tradução dos livros e textos ingleses, além de muitos terem sido desde o início publicados em edições bilíngues. O livro de Chambers, *Designs of Chinese buildings*, por exemplo, foi publicado em inglês e francês no mesmo ano, 1757. Os livros eram traduzidos com bastante rapidez e muitas vezes eram acrescidos de comentários e de outros trabalhos na versão francesa. Mas foi com a publicação de *L'Art de former les jardins modernes*, traduzido em 1771 para o francês por François Latapie — no original *Observations on the modern gardening* de Thomas Whately, 1770, e seguido pela publicação em inglês e francês de *A Dissertation on oriental gardening* de Chambers, 1772, que o movimento explodiu. O primeiro livro de Chambers ainda seria adaptado, em 1776, por Georges Louis Le Rouge (1712–1790) com o título *Traité des édifices, meubles, habits, machines et utensiles des Chinois*, sendo, sem dúvida, instrumento fundamental para a disseminação do estilo anglo-chinês na França. Em seu prefácio, Le Rouge apontava que:

Les Chinois excellent dans la disposition des jardins, & le bon goût qu'on y remarque est celui qu'on recherche depuis quelque temps en Angleterre, sans y atteindre. J'ai tâché de donner des idées distinctes sur ce sujet, & je me flatte que ce que j'ai dit pourra être utile à

nos Jardiniers.

*Ce goût a passé d'Angleterre en France, & l'on voit les plus grands Seigneurs s'empreser d'en faire construire, pour jouir de la variété de la belle nature.*²⁶

Exímio gravurista e também topógrafo e geógrafo real, Le Rouge publicou e reproduziu muitos trabalhos sobre os jardins do mundo e da França. Dentre outras façanhas, ele conseguiu autorização para reproduzir 87 gravuras do palácio de lazer do imperador da China. Ele também publicou 21 volumes (*cahiers*) entre 1775 e 1788, com centenas de vistas de diversos jardins da Europa, principalmente franceses.

A “necessidade” da fabrique no jardim

Os jardins pitorescos conseguiam parecer tão naturais que muitas vezes se tornava difícil dissociá-los da natureza selvagem. As *fabriques* funcionavam como um lembrete da manipulação humana sobre aquele espaço, além de servirem de elemento de apreciação para a parte do jardim que não deveria parecer trabalho humano. Inserir um elemento arquitetônico também ajudava a contemplar o gosto romântico. Aos poucos, os franceses transportavam a atenção do observador da paisagem “natural” para a arquitetura.

As *fabriques* eram marcos visuais e pontos de referência para as diferentes cenas, já que era mais comum que cada uma compusesse um tema e um cenário distintos. Na introdução de Elisabetta Ce-

26 LE ROUGE, Georges-Louis, *Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, gravés sur les originaux dessinés à la Chine*, par M. Chambers, architecte Anglois, Paris: Le Rouge, 1776, p. 6.

reghini ao livro de Le Rouge editado pela Biblioteca nacional da França, ela diz que “la dimension de chaque objet à voir devient alors proportionnelle à l’écart existant entre le promeneur et la fabrique”²⁷, colocando a *fabrique* como elemento central do jardim.

Os jardins chineses tinham como prerrogativa a apreciação na beleza da natureza, tendo seus pavilhões, pontes e outras construções a função utilitária de abrigar o observador daquelas paisagens. Eles também traziam outra prerrogativa: ao reduzirem os elementos da paisagem natural para que fossem representadas na imagem, na vista do jardim, eles abriram espaço para o simbólico. O jardim deveria ser a redução até a essência daquilo que se queria transmitir, sempre focando em uma resposta emocional positiva.

Na Inglaterra, veem-se essas *follies* fortemente ligadas à questão do antiquarianismo. Os ingleses, que demonstravam verdadeiro fascínio pela posse de material arqueológico,²⁸ começaram a incorporar principalmente ruínas, mas também reproduções completas de construções da Antiguidade aos seus jardins. O que não era muito diferente, dimensões à parte, do que eles faziam em suas casas. Algumas das grandes propriedades (*estates*) inglesas mais pareciam um conjunto de galerias de museus do que um lar. Além disso, a relação dos ingleses com o espaço do

27 LE ROUGE, Georges-Louis *et al.*, **Georges Louis Le Rouge: les jardins anglo-chinois; Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle**, 1. ed. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 63.

28 BANN, Stephen, Clio em parte: sobre o antiquariado e o fragmento histórico, *in*: **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994, p. 129–152.

jardim era distinta, já que “for the English a garden has always been a place to walk about in and play games in.”²⁹ As ruínas e *follies* geralmente eram trabalhadas para serem exploradas, usadas por seus habitantes curiosos como um divertimento.

A França, entretanto, parece ter absorvido essa tendência pitoresca de outra forma. As construções nos jardins parecem mais contemplativas, no sentido de expressar a arte humana, do que como no caso chinês, de servir como ponto de observação, ou como entretenimento, no caso dos ingleses.

Os jardins pitorescos preservavam ainda a busca pelo equilíbrio dos elementos, porém, em vez de seguirem os critérios chineses, no qual a montanha se complementa pelo lago e assim por diante, os francêss contrapunham a paisagem da natureza, que se pretendia bruta e original, com a arquitetura, que nada mais é do que a demonstração da identidade humana na capacidade de alterar a natureza. Os jardins franceses dos séculos XVII e XVIII conseguiam esse efeito pela manipulação explícita dos elementos naturais: plantas alinhadas para seguir um desenho, árvores podadas à perfeição na busca pela beleza ideal das formas, e até lagos, criados respeitando diretrizes cartesianas.

Em contraponto, os jardins chineses estavam mais associados à beleza do sagrado, os ingleses buscavam a beleza “natural” a partir das referências pictóricas, mas já apresentavam uma nova característica: a variedade. Ao absorverem a estética do jardim inglês, os franceses se apegaram ainda mais a essa característica e a transformaram no ponto central de seus jardins, sendo as *fabriques* o foco. Ou seja,

29 CLIFFORD, A *history of garden design*, p. 125.

a variedade estava diretamente ligada ao número de construções, mais do que a uma quantidade de espécies de plantas ou de composição topográfica, como era para os ingleses.

Um trecho do catálogo da exposição *Jardins en France: 1760–1820*, de 1977, deixa essa nova relação muito clara:

Le vocabulaire reste révélateur: ainsi le terme de « fabrique » encore défini en 1756 dans l'Encyclopédie, sous la plume de Watelet, « comme tout bâtiment dont la peinture offre la représentation », désignera très peu de temps plus tard toute petite construction élevée dans un jardin dans un but pittoresque.³⁰

Claude-Henri Watelet (1718–1786) foi um escritor francês que teve uma influência considerável no movimento pitoresco dentro da França com a publicação de seu *Essai sur les jardins*,¹⁷⁷⁴³¹ em reflexo às publicações do inglês Thomas Whately (1726–1772), em especial *Observations on Modern Gardening*, publicada em 1770.

A variedade se tornou mais importante do que uma paisagem qualificada como passível de enquadramento. O pitoresco dos guias de viagem de Gilpin já não era o mesmo que chegava ao século XIX. As *fabriques* se tornaram essenciais na França e características desse tipo de paisagismo e, acima

30 BALTRUŠAITIS, Jurgis; MOSSER, Monique, *Jardins en France: 1760-1820, pays d'illusion, terre d'expériences : [exposition, Paris]*, 1. ed. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1977, p. 72.

31 MIDDLETON; WATKIN, *Architecture of the nineteenth century*, p. 26.



Figura 65. Carmontelle entrega as chaves do parque Monceau ao duque de Chartres. Pintura anônima, 1790

de tudo, sua quantidade e diversidade passaram a ser determinantes para o sucesso do estilo.

Essa variedade nos jardins é um claro reflexo do momento que a arquitetura viveu nesse período. Essa “pluralidade de estilos”, como foi chamada por Summerson, foi fruto do intenso estudo comparativo de estilos históricos, e se expandiu por toda a Europa, já no início do século XIX. Ele vai atribuir três características ao movimento que se desenvolveu nos anos de 1800: a arqueologia, a abstração e o exótico, e que foram especialmente absorvidas nos projetos de paisagismo. Summerson considera as *follies* “evidences of that sense of the plurality of styles which eventually created the problem of ‘style’ which was to haunt the whole of the 19th century”³², tamanha era sua importância.

32 SUMMERSON, John, *The Architecture of the Eighteenth Century*, London: Thames and Hudson, 1996, p. 101.

DOS JARDINS À MESA

No último quarto do século XVII, os jardins ao estilo inglês entraram no gosto da aristocracia francesa: Raincy (1769-1783), Monceau (1773), Betz (1780-1789), a Folie Saint-James de Neuilly (1784) e o Désert de Retz (1785),³³ sem esquecer o famoso Hameau de la reine (1783-1786), parte do complexo do Jardin Anglais (c. 1770) do Petit Trianon dentro dos jardins do Palácio de Versalhes, que são alguns exemplos daquilo que foi construído no período.

Carême, além de assíduo frequentador da Biblioteca, era apaixonado por Paris e não cansou de exaltar suas qualidades. É provável que ele tenha conhecido alguns dos jardins mais preciosos da cidade, muitos dos quais já apresentavam o novo estilo inglês, anglo-chinês ou pitoresco. E, mesmo que não tenha sido possível conhecê-los pessoalmente, é possível que ele os tenha descoberto por meio das gravuras disponíveis na Biblioteca.

Esta parte do trabalho busca semelhanças entre as *fabriques de jardin* e as *pièces montées* de Carême, usando como base os parques e jardins pitorescos da região de Paris até o início do século XIX, e em livros que Carême possa ter acessado na Biblioteca.

Dois nomes foram muito importantes para a disseminação do jardim inglês em Paris: Blaikie e Bélanger. Thomas Blaikie (1750-1838), escocês de origem, chegou a Paris entre 1777-78 depois de trabalhar por várias regiões francesas. Como empregado do Conde de Artois, irmão de Luís XVI e futuro rei Carlos X,

33 BALTRUŠAITIS; MOSSER, *Jardins en France: 1760-1820, pays d'illusion, terre d'expériences : [exposition, Paris]*. As datas são referentes aos anos que foram construídos ou redesenhados em estilo pitoresco.

Blaikie começou projetando os jardins de Bagatelle.

François-Joseph Bélanger (1744–1818) estudou na *Académie Royale d'Architecture* e, não tendo ganhado o *Prix de Rome*, fez uma breve viagem à Inglaterra ao término de seus estudos em 1776, provavelmente instruído por seu mestre David Le Roy, que mantinha uma estreita relação com William Chambers.³⁴ Em 1767, Bélanger começou seu trabalho junto à administração real como desenhista do rei, logo passando para os *Menus-Plaisirs du Roi*. Os *Menus* eram o setor responsável por preparar os banquetes, bailes, festas e qualquer celebração da corte. O cargo, normalmente ocupado por arquitetos, incluía todos os projetos de cenários, decoração de bailes e banquetes e em alguns casos até projeto de mobiliário.

Bélanger se tornou inspetor dos *Menus* em 1775 e trabalhou durante quase todo o reinado de Luís XVI. Ele ficou preso durante a Revolução Francesa, só voltando a atuar no período do Império e início da Restauração quando o ofício dos *Menus-Plaisirs* voltou a fazer parte da administração, dessa vez imperial, porém sem o mesmo *glamour*. Entre 1814 e sua morte em 1818, Bélanger atuou como desenhista e arquiteto dos *Menus-Plaisirs* na administração de sua majestade imperial, Napoleão I.

Tendo trabalhado nas maiores salas de banquetes da Europa, é bem possível que Carême tenha conhecido e se familiarizado com o ofício desses arquitetos. Apesar de parecer uma curiosidade menor, é interessante notar o quanto os ofícios de arquiteto e cozinheiro estavam próximos, como evidenciado

34 WOODBRIDGE, Kenneth, Bélanger en Angleterre: Son Carnet de Voyage, *Architectural History*, v. 25, p. 8–150, 1982, p. 08. O artigo sobre o caderno de desenho de Bélanger deixa claro que não se sabe se as anotações foram fruto de uma ou mais viagens e nem a data de tais jornadas.

pela descrição das atribuições de um arquiteto nos *Menus-Plaisirs*:

*Le travail de l'architecte était vaste et ne se limitait pas à donner quelques dessins pour un décor de fêtes. Son activité était constante [...] tendant à faire confectionner et à emmagasiner le plus d'objets possible afin d'avoir toujours un stock suffisant pour dresser les décors d'une fête. La correspondance échangée entre l'architecte et l'intendant des Menus Plaisirs nous renseigne sur le travail de l'architecte: il vérifiait et régularisait les mémoires des fournisseurs et des entrepreneurs, il établissait les devis pour des constructions à faire, pour des objets à exécuter ou à acheter, il surveillait leur confection et leur livraison, il vérifiait les travaux d'orfèvrerie, périodiquement il dressait un compte rendu de son activité, enfin il donnait des conseils, des avis, des suggestions, etc. À cela, se superposait la préparation des fêtes.*³⁵

Vários paisagistas atuaram na criação e remodelagem de jardins na segunda metade do século XVIII. Porém, Blaikie e Bélanger, por terem tido o Conde de Artois como patrono, e por ambos possuírem fortes laços com a Inglaterra, acabaram sendo os principais desenvolvedores do pitoresco na França.

O austríaco, mais conhecido pela versão francesa de seu nome, Jean-Charles Krafft (1764–1833), produziu e compilou desenhos de vários projetos franceses, sendo os mais conhecidos o *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre*

35 WAQUET, Françoise, *Les fêtes royales sous la restauration*, Genève: Librairie Droz, 1981, p. 16.

et d'Allemagne, publicado em 1809, e o *Recueil de l'architecture civile*, de 1812. Se não pessoalmente, Carême tinha uma ideia desses jardins pelo livro de Krafft. Os jardins eram parte muito importante da vida cultural da elite parisiense, o mesmo grupo de pessoas para o qual ele produzia suas *pièces montées*. Não é difícil imaginar que eles desejassem ver os projetos pitorescos, parte principal de seus jardins, replicados no centro de seus banquetes. A seguir, este trabalho evidenciará uma proximidade conceitual e plástica entre esses dois tipos de construção.

Os Jardins

O Parque de Bagatelle, também conhecido como Folie d'Artois, por ter sido encomendado pelo próprio Conde d'Artois, teve o edifício principal e algumas outras construções projetados por Bélanger. Finalizado por volta de 1777, o paisagismo só foi completado por Blaikie alguns anos depois. Durante a Revolução a propriedade foi confiscada e transformada em parque público, e Napoleão I requisitou sua posse no início do século XIX.

Em Bagatelle tem-se um dos exemplos mais curiosos de *fabrique*: o Pavilhão da Filosofia, muito semelhante à rotunda grega de Carême. Ambos pavilhões se assentam sobre rochas e são acessados por uma escada tortuosa. O primeiro ergue-se sobre uma cascata, o segundo sobre um arco ou ponte, o que também remete à presença de água. Essa ponte apresenta uma decoração muito semelhante ao desenho do guarda-corpo do Pavilhão da Filosofia. Curioso, no entanto, é o uso de arcos ogivais em um projeto que se diz grego, no caso da rotunda, e até no próprio Pavilhão da Filosofia, uma vez que mesmo



Figura 66. Jean-Charles Krafft. Vista do Pavilhão da Filosofia, Plan général du jardin de Bagatelle, in: Recueil d'architecture civile, 1812, pl. 119

nessa época a filosofia era naturalmente associada à cultura da Grécia antiga. No capítulo anterior tratamos dessa mesma questão a partir da definição de Legrand do gótico grego.

A Folie Saint-James, situada no subúrbio parisiense de Neuilly-sur-Seine, foi adquirida em 1772 pelo Barão de Saint-James, onde antes existia um castelo. Uma das propriedades vizinhas havia sido encomendada a Bélanger pelo então Conde d'Artois. Em 1777, o barão decidiu chamar Bélanger, que, com a ajuda do também arquiteto Jean-Baptiste Chaussard (1729–1818), desenvolveu um projeto em estilo anglo-chinês. Com a Revolução, a família do Barão



Figura 67. Carême. Rotonde grecque, in:
Le Pâtissier pittoresque, pl. 27



Figura 68. Carême. Ruine de Rome antique, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 17

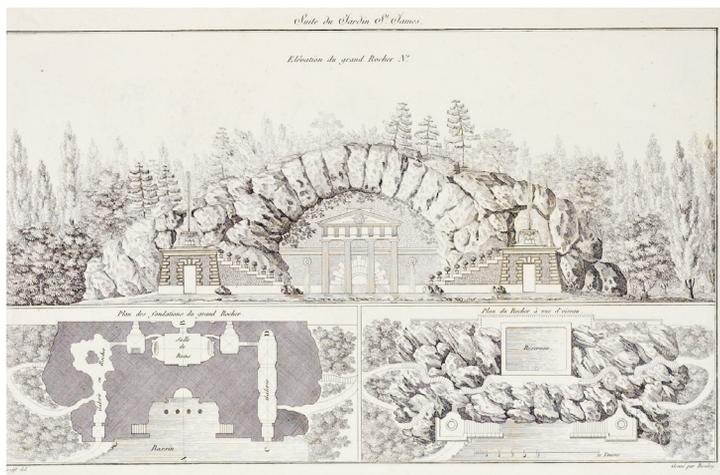


Figura 69. Krafft. *Grand rocher, jardin Saint-James*, in: *Recueil d'architecture civile*, pl. 109

perdeu a posse da propriedade, que foi posteriormente degradada pelos revolucionários. Entre 1811 e 1812, o lote foi parcelado e vendido. Poucas *fabriques* resistiram até os dias de hoje, sendo a principal delas o *Grand Rocher*, que atualmente pertence a uma escola.

Essa grande construção em pedra compreende uma sala de banho, duas galerias, um pórtico e duas escadarias laterais, e era originalmente banhada por um lago.³⁶ O pórtico de seis colunas apresenta entablamento e frontão da ordem dórica.

Não é difícil encontrar semelhanças entre essa *fabrique* e a Ruína de Roma Antiga produzida por Carême. Ambas apresentam a ordem dórica, um frontão com um elemento central redondo — no caso da Folie Saint-James, aparenta ser um brasão, e no de Carême trata-se de um relógio. O arco em

36 KRAFFT, Jean-Charles, *Recueil d'architecture civile*, Nouvelle édition. Paris: Bance aîné, 1829, p. 21.

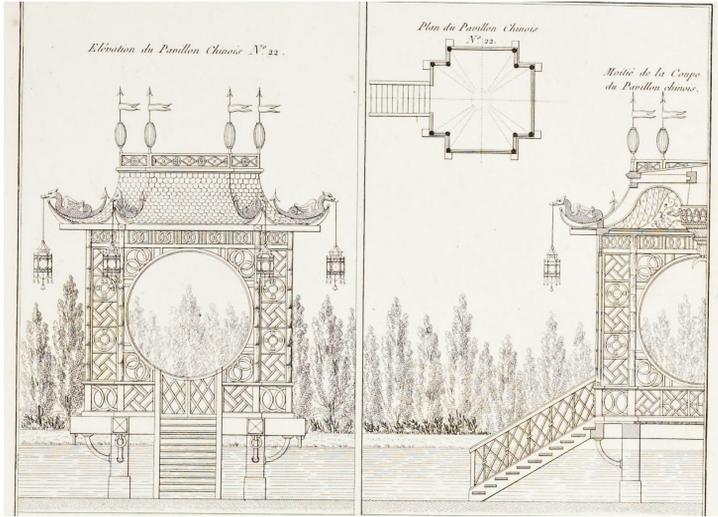


Figura 70. Krafft. Élévation, plan et moitié de la coupe du Pavillon chinois, jardin Saint-James, in: Recueil d'architecture civile, pl. III

rocha ou em pedra também está presente nos dois trabalhos. O arco sob as rochas da ruína de Carême pode ser comparado ao arco disposto atrás do pórtico e às rochas que compõem o arco que emoldura toda a cena na Folie Saint-James. No caso de Carême, o arco e as rocha foram parar na parte inferior para que se mantivesse a métrica da *pièce*.

O pavilhão chinês de Bélanger também apresenta semelhanças com algumas peças de Carême. Na gravura com a elevação e o corte do pavilhão observa-se uma série de elementos também usados por Carême para remeter à estética chinesa. Objetos pendentes das extremidades dos beirais, provavelmente lanternas no pavilhão, são sinos nas peças de Carême. Os três pavilhões são acessados por escadas, apresentam treliçado na parte central, e possuem telhados curvos chineses encimados por pináculos. Vale ressaltar que o estilo chinês é o mais

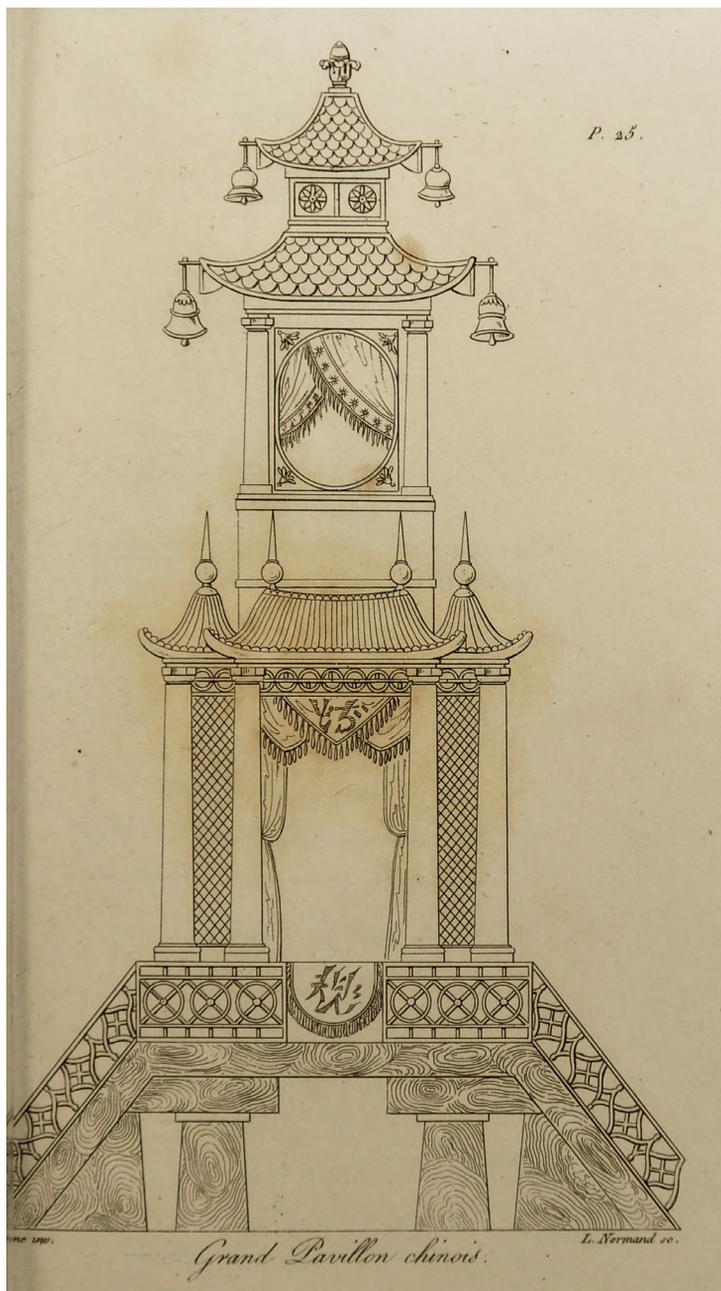


Figura 71. Carême. Grand pavillon chinois, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 25

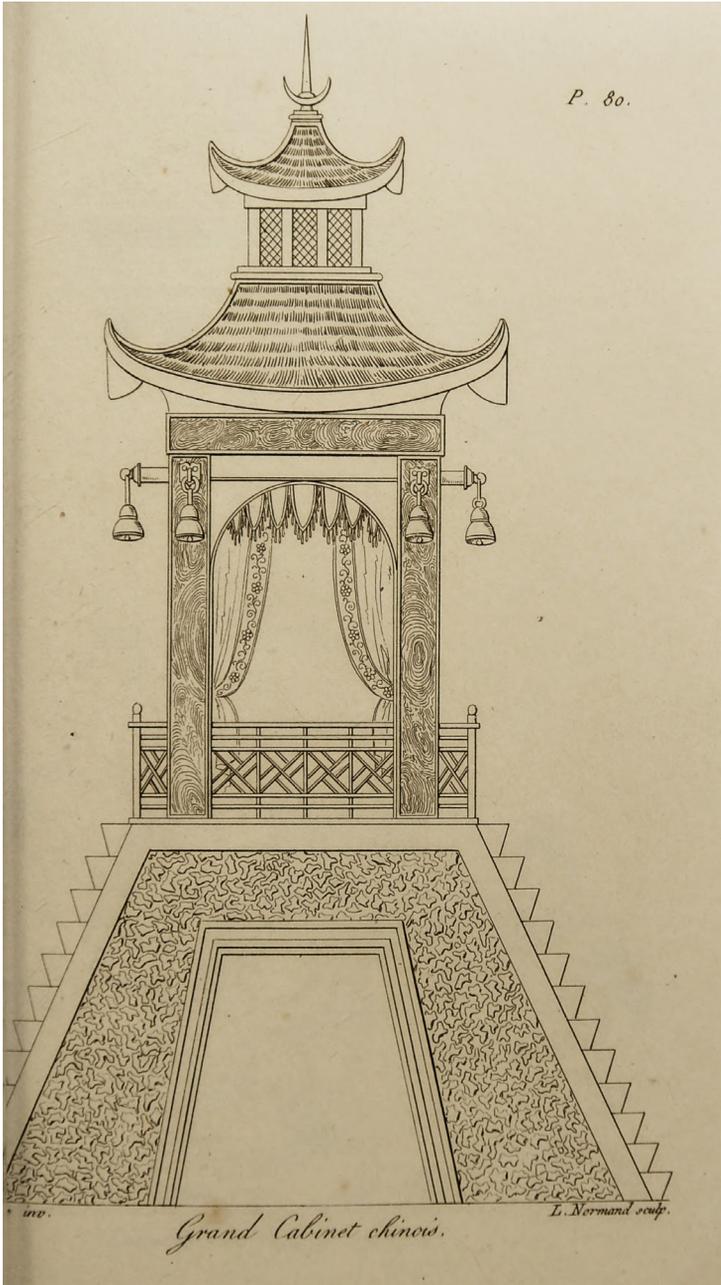


Figura 72. Carême. Grand cabinet chinois, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 80



Figura 73. Claude-Louis Châtelet. *Vue du Jeu de bague chinois*, desenho em nanquim, aquarela e guache do *Recueil des vues et plans du Petit Trianon à Versailles*, editado por Richard Mique, 1786. Módena, Biblioteca Estense

recorrente em *Le Pâtissier Pittoresque*.

O jardim inglês do Petit Trianon contava com uma série de *fabriques* representando ruínas, gruta, pavilhões e belvedere, incluindo um curioso *jeu de bague chinois* (1777) que acabou demolido durante a Revolução mas teve algumas peças usada em uma reprodução encomendada por Napoleão para sua esposa em 1810. Era um aglomerado de pavilhões em estilo chinês, os quais muito se parecem com as *pièces* de Carême já apresentadas.

Merece destaque, ainda nos limites do Petit Trianon, o Hameau de la Reine, *folie* concebida por Richard Mique em 1782 em estilo vernáculo normando para diversão da Rainha Maria Antonieta. É possível traçar alguns paralelos entre os dois projetos. Telhado em palha, escada sinuosa lateral, a estrutura da parede em madeira aparente são algu-



Figura 74. Richard Mique. Moinho no Hameau de la Reine, Versailles. Fotografia de Starus, 2011

mas semelhança. Em especial, veem-se os pilares da parte superior da *pièce* imitando o tronco e o início da copa de uma árvore, que lembram os pilares da parte inferior vazada da folie.

O atual Parque Monceau, em Paris, começou a ser construído como jardim privado entre 1769 e 1773 sob o nome de *Folie de Chartres*, em homenagem ao Duque de Chartres, mecenas da obra. Nos anos seguintes, a fim de rivalizar com outros grandes jar-



Figura 75. Carême. Chaumière sur un rocher, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 51



Figura 76. Carême. Grand pavillon musulman, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 39



Figura 77. Jean-Baptiste Delafosse. Vista das tendas turcas (detalhe). Gravura colorida à mão baseada em pintura de Carmontelle, in: Vues du jardin de Monceau, 1779

dins, como Bagatelle, Ermenonville e até Versalhes, o duque ordenou sua ampliação para 20 hectares com *fabriques* de todos os estilos, pagode chinês, pirâmide egípcia, templo romano, ruínas e até um moinho holandês. O responsável por esses projetos foi Blaikie.

A ilustração de Carmontelle, pseudônimo do pintor Louis Carrogis (1717–1803), apresenta a vista para as tendas turcas no Parque Monceau: uma das possíveis inspirações para Carême, por ter passado muitas das suas horas de estudos especificamente no Gabinete de Gravuras e Estampas. Característicos elementos plásticos aparecem nos dois projetos: o padrão listrado da tenda, as franjas, e até o formato da cobertura são bastante semelhantes.

Folies à mesa

As peças que ficavam dispostas no centro da mesa tinham a intenção de entreter e impressionar os convidados, além de cumprirem o papel de refletir certo *status* social e poder econômico. Assim como a mobília, a prataria e a porcelana, as *pièces montées* demonstravam o gosto, o estilo e a cultura do anfitrião. O próprio banquete era uma cena que deveria ser criada a partir de múltiplos esforços, orquestrados muitas vezes por arquitetos, como os dos *Menus-Plaisirs*.

Vale lembrar que, nos primeiros quinze anos de sua carreira, Carême produziu essas peças por encomenda para as classes média e alta da sociedade parisiense. Ou seja, no início do século XIX já existia uma demanda para esses bens, prezando pela diversidade de tipos.

Carême não se preocupava somente com que o conviva desfrutasse física e esteticamente da refeição. Considerava-se haver também uma vinculação entre essas peças serem belas e agradáveis e auxiliarem na digestão durante os jantares. Assim como nos jardins, a meta era criar um paraíso à mesa.

Desse modo, a estética da arquitetura se deslocou das *fabriques* para o interior das casas, à mesa. *Fabriques* e *pièces montées* começam a exercer papéis semelhantes: entreter, agradar, exibir cultura e mostrar beleza, e isso se deu graças ou pitoresco:

*From the point of view of architectural history what matters about Picturesque is that it taught people to look at a building and its settings, and encouraged visual sensibility.*³⁷

Partindo do início do movimento pitoresco na Inglaterra, tentando entender questões de caráter prático e teórico a fim de melhor caracterizar a escolha do vocabulário usado por Carême, pudemos compreender como a França absorveu a nova moda e a transformou. O estilo inglês que nasceu para se contrapor ao francês caiu no gosto dos parisienses e se tornou símbolo de cultura e luxo, sendo logo usado como ferramenta de exposição e afirmação de social.

É possível concluir que o trabalho de Carême carrega uma série de referências do universo da arquitetura e do paisagismo, e pode ser interpretado como uma fonte que reflete o que acontecia nesses campos. Nunca saberemos com precisão de onde o confeito tirou inspiração para seus desenhos, mas foi possível traçar uma narrativa que explica, com um mínimo de plausibilidade, as influências que Carême absorveu.

37 KIDSON; MURRAY, *History of English architecture*, p. 218.

DO DESENHO À MESA: O ESTILO IMPÉRIO

Si j'avais donné tous les détails dont l'architecture est susceptible, j'aurais manqué mon but, m'étant imposé de ne pas sortir de mon état, puisque c'est en faisant des recherches pour son amélioration et perfectionnement que je suis parvenu, j'ose le dire, à me créer un genre de dessin qui m'est particulier.

*Marie-Antoine Carême,
Le Pâtissier Pittoresque...,
1842, p. 48–49*

Unindo o conhecimento adquirido pelos livros de arquitetura nas noites que passou na Biblioteca ao caráter das *fabriques*, no sentido de uma construção que abrigasse traços essenciais de determinada arquitetura, Carême cria um estilo próprio de *pièces montées*. Para tanto, ele também desenvolve características específicas em sua representação gráfica, assim como um material de fabricação própria: uma receita de *mastic* criada por ele.

Na confeitaria, *mastic* é uma pasta, assim como a *pastillage*, à base de açúcar e usada na fabricação das *pièces*. Carême desenvolveu sua própria receita de *mastic*, a qual ele considerava mais adequada

para a confecção das peças, uma vez que a *pastillage* não suporta excesso de calor ou umidade e, apesar de se conservar razoavelmente bem em um clima temperado, acaba por trincar e se desfazer ao longo do tempo. Já as peças feitas com o *mastic* de Carême poderiam durar muitos anos: ele inclusive alega ter dois troféus que continuaram em perfeito estado e brilho 24 anos depois de serem concluídos.

A pasta era feita de uma mistura de goma arábica, goma adragante (tragacanto) e água que, após descansar vinte e quatro horas, recebia o acréscimo de açúcar, amido, pigmento *blanc d'Espagne* e, por fim, pó de mármore.¹ Apesar de Carême ter defendido a preferência por *pièces montées* comestíveis (*mangeable*) no início de seu livro, não se encontra, nessa explicação sobre o *mastic*, qualquer consideração sobre o consumo de pó de mármore.

É interessante notar que, desde a antiguidade até hoje, a palavra *mastique* — na grafia em português — nomeia, no sentido genérico, a resina ou goma produzida pela seiva da espécie *Pistacia lentiscus*, uma árvore nativa da Grécia. Essa resina era muito consumida como uma espécie de goma de mascar: como descreveu Alexandre Dumas, “le mastic se ramollit dans la bouche, parfume l’haleine [...]”². Em francês, a palavra *mastic* é usada na arquitetura para designar rejunte ou massa de calafetar — uma massa que, no momento inicial de seu uso, apresenta elasticidade e, depois de aplicada e seca, permanece dura e estável. Recebe esse nome por conter a dita resina que, como aponta Quatremère de Quincy,

1 CARÊME, Marie-Antoine, *Le Pâtissier Pittoresque*, 4. ed. Paris: J. Renouard, 1842, p. 49–51.

2 DUMAS, Alexandre, *Grand dictionnaire de cuisine*, Paris: A. Lemerre, 1873, p. 708–709.

além de inúmeras outras aplicações, também serve para “former une sorte de colle propre à joindre”. Ele segue dizendo que, tanto na antiguidade quanto em sua época, vários tipos de *mastic* eram utilizados a depender da superfície aplicada, e indica os tipos mais comuns, como aqueles para escultura, madeira, fontes, etc.³

Carême parece não ter outro motivo além da clara referência à arquitetura para nomear sua pasta assim. Primeiro, porque, apesar de as gomas arábica e adragante também serem produzidas a partir da seiva de árvores, essas árvores são de espécies diferentes e originárias de regiões distintas, diferença que fica clara no uso de diferentes nomes para cada goma. Assim sendo, a base do *mastic* da arquitetura não se encontra na do confeitoiro. A segunda questão é quanto à sua aplicação. Carême diz usar seu *mastic* como um substituto para a *pastillage*, pasta que era usada para modelar as paredes, tetos e detalhes das *pièces*, e não somente para unir ou colar partes, como é o caso do *mastic* usado na arquitetura.

O DESENHO DE ARQUITETURA

*Je travaillais pour moi les trois quarts des nuits ;
et quand je me vis possesseur de douze dessins
différens, tous propres à mes grosse pièces
montées, je désirai en avoir vingt-quatre, puis
cinquante, et puis cent ; enfin j'en composai
deux cents, tous plus singuliers les uns que les
autres, et cependant tous faciles à être exécutés*

3 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine, *Encyclopédie méthodique. Architecture*. T. 2, Paris: Panckoucke, 1801, p. 688–689.

*en pâtisserie.*⁴

É preciso, talvez, retomar um pouco da relação que se desenvolveu entre a produção de arquitetura e o desenho. O trecho mostra a importância que Carême dava a seus desenhos, que, no caso de seus livros, eram representações com objetivo didático, para que outros confeitheiros pudessem se instruir, reproduzindo as *pièces montées*. Desse modo, ele difere, por exemplo, dos registros feitos pelos arquitetos sobre os monumentos de Roma, que serviam ao propósito de divulgação do conhecimento e de serem usados no estudo da arquitetura analítica, e não necessariamente de reprodução direta e integral do monumento. As *pièces* de Carême que representavam ruínas deviam ser reproduzidas enquanto ruínas; já as ruínas levantadas pelos arquitetos — por exemplo, os bolsistas do Grand Prix de Rome — eram habitualmente apresentadas na forma de reconstituições.

Como já apontado no primeiro capítulo, os desenhos de Carême sofreram forte influência dos livros e debates da arquitetura. No segundo capítulo, vimos como os pavilhões de jardim imprimiram sua temática nas *pièces*, inclusive no tocante a esse gosto pelas ruínas apreciadas enquanto tais. Agora, investigaremos como a técnica do desenho arquitetônico também influenciou na representação gráfica do confeitheiro. É preciso, porém, compreender melhor a relação que o desenho arquitetônico tinha não só com a arquitetura, mas também com a arte.



Com respeito ao seu papel nas outras artes, o processo

4 CARÊME, *Le Pâtissier Pittoresque*, p. 16.

do desenho na arquitetura, normalmente entendido como prefiguração, ou aquilo que vem antes da obra, tomou outras proporções: o desenho passa a ser ferramenta para a concretização da obra. Ao longo do Renascimento ele se transformaria, também, em meio de pesquisa formal rumo à consecução da verossimilhança. No entanto, essa configuração não procede das origens mais remotas da arte de construir (*l'art de bâtir*), e sim se apresentou como um novo modo de pensamento no início da Idade Moderna.

No mundo antigo, os escassos desenhos arquitetônicos remanescentes eram sempre indicações para serem usadas no canteiro de obras e não prefigurações abstratas saídas do intelecto do arquiteto. Mesmo Vitruvius não acreditava na capacidade do desenho em transmitir a essência do pensamento. Ele conformou-se em apresentar croquis explicativos, que se perderam, somente em dois parágrafos de seu tratado de arquitetura, pois acreditava que o texto era uma transmissão mais confiável do conteúdo do que a sua representação gráfica.⁵

Até finais da Idade Média, os desenhos antecedentes à obra eram raros e, quando ocorriam, eram feitos para ordenar os sistemas estruturais e concebidos à medida das necessidades, sendo frequentemente descartados ao final do processo. Ao que tudo indica, os arquitetos e construtores góticos entendiam que a construção iria mudar ao longo do processo, e os “desenhos”, que mais tinham a ver com a estrutura do que com a arquitetura, eram feitos à medida que se fazia necessário “organizar” a obra. O processo de concepção das obras, ou talvez a precariedade no domínio da projeção geométrica, restringia a precisão

5 MCEWEN, Indra Kagis, *Vitruvius: writing the body of architecture*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2003, p. 22.

desse desenho, e impunha uma série de limites à atividade criadora, como no famoso caso da cúpula da Santa Maria del Fiore em Florença. As obras de construção tiveram que ser interrompidas porque não fora concebida uma solução técnica prévia para a concepção imaginada, não existindo então, um projeto pré-dimensionado para erguer sua cúpula.

Em finais do século XIV, essa função do desenho começa a mudar. Com o intuito de buscar a verossimilhança nas obras, os artistas iniciam o uso formativo e investigativo do desenho para adquirirem a capacidade de projetar, ou seja, aplicar ao papel a ideia que estava só na mente. O pintor Cennini (c.1360–c.1427), um dos precursores dessa nova prática, afirmou em seu *Libro dell'Arte*, publicado provavelmente no final do século XIV, que o foco dos estudos de desenho era atingir o claro-escuro espacial, onde os traços procuram sempre se expressar pelo relevo. Para ele, o desenho deveria ser formativo, na medida em que investigasse a forma a fim de gerar um arcabouço mental de sua tridimensionalidade que informaria a execução subsequente da pintura.⁶

Alberti (1404–1472), talvez por não ter atuado em canteiro de obras, se afasta da construção e alega a autoridade, o poder do desenho sobre a execução, com o discurso de que a “pintura” (no sentido de esta ser a forma finalizada do desenho) era tão ciência quanto a matemática e por isso deveria passar pelo teste do rigor. A pintura, para ele, possuiria três dimensões formais: circunscrever, compor e compreender a ação da luz. Aí, prevalece a forma, produto mental, sobre a materialidade da construção, o que permitiu a Alberti elevar o desenho a um *status* superior.

6 CÔRTE-REAL, Eduardo, *O triunfo da virtude: as origens do desenho arquitectónico*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 19.

Porém, entendia o desenho como indissociável da matéria: o desenho era para ele a corporificação das ideias, tendo um propósito diverso do da pintura, que visava apenas a representar a ideia. Não fica claro, porém, se ele via a construção como algo subsidiário ao desenho ou se afirmava a prevalência do último sobre o primeiro.⁷

De qualquer modo, o Renascimento introduz o desenho arquitetônico como ferramenta projetiva. A partir do momento em que se desenvolveu uma relação direta entre a ideia e o desenho, deu-se início a uma outra proposta: a manifestação de um plano ideal onde a arquitetura, ou pelo menos sua representação desenhada, é mais importante. Isso fica claro em trabalhos como as tábuas de Urbino, uma série de três pinturas italianas muito similares entre si e normalmente atribuídas a artistas do círculo de Piero della Francesca (c.1415–1492), que inclusive foi amigo de Alberti. As pinturas trazem uma temática onde a arquitetura foi posta como um mundo ideal construído pelas capacidades do intelecto humano (sua própria matemática).

A relação entre o mundo ideal, ou o plano ideal, e o desenho já estava expressa por Vitruvius, mas só foi resgatada no Renascimento, com a busca pelo modelo clássico. Essa relação deveria ser expressa por um conjunto de dispositivos (gr. *Ideai*) gráficos, conhecidos como *ichnographia*, *orthographia*, *scenografia*, entendidos no Renascimento como planta, elevação e perspectiva. A estruturação do desenho arquitetônico enquanto disciplina quase autônoma, e em todo caso tendo poder sobre a realização da obra construída, é formalizada por Rafael (1483–1520) no

7 *Ibid.*, p. 21–25.

início do século XVI com a configuração de planta, corte e fachada — as bases do desenho arquitetônico até hoje.⁸

O desenho seria então uma representação de forma inorgânica, ordenada sob regras de simetria, em uma superfície (bidimensional) e não determinada pela cor. Porém, esses desenhos tentavam simular a incidência da luz, com os efeitos de sombra, e a perspectiva do olho humano. A padronização do desenho arquitetônico como uma projeção puramente ortográfica viria somente mais tarde, na segunda metade do século XVII. Isso nos dá a entender que, no Renascimento, o desenho cumpre um duplo papel, em que é uma criação por si só, mas que não se desvincula de uma previsão de materialidade possível.

A arquitetura toma o desenho como fermenta intermediária, esse protocolo entre ideia e construção. O desenho, por derivar da razão (matemática), legitimaria a arquitetura como disciplina superior em relação às outras artes. É essa busca pela racionalidade que fará dos tratados do Renascimento algo tão importante. Eles foram o local de debate e difusão de ideias que se aproximavam cada vez mais de um rigor humanista. O Renascimento vai se mirar na Antiguidade clássica a partir da literatura, principalmente em leituras de Vitruvius. Serlio (1475–c.1554) vai estabelecer o cânone das cinco ordens clássicas, popularizado pelo tratado de Vignola (1507–1573) publicado em 1562, e que foi amplamente difundido exatamente por trazer em sua retórica essa ligação com o passado.

A exaltação do desenho e de sua concretude dava

8 RAFAEL, *Cartas sobre arquitetura. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X*, Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Figura 78. Atribuído a diversos artistas do círculo de Piero della Francesca. Cidade ideal, c. 1470. Têmpera sobre madeira, Galleria nazionale delle Marche



à estética renascentista, que se baseava na figura humana a partir de Vitruvius, legitimação pela “imagem e semelhança” de Deus. Assim a beleza da obra se transmitiria pela beleza do homem enquanto imagem de Deus, e não mais sob a perspectiva platônica em que a beleza provinha da geometria e da matemática, da pureza da ideia.

Até o século XVIII, não se reconhecia muito o valor nos projetos puramente teóricos como os de Filarete (Antonio di Pietro Averlino, c. 1400–1469). Ele publicou em 1464 seu *Trattato di Architettura*⁹, uma narrativa ficcional encomendada pelo Duque de Milão Francesco Sforza. O livro traz, entre outras coisas, a descrição da cidade ideal de Sforzinda, batizada em homenagem ao duque, patrono da obra. Nesse projeto encontra-se a famosa Casa das Virtudes e do Vício, um complexo edifício de dez andares que dificilmente poderia ser construído no seu tempo. Acredita-se que a obra de Filarete, apesar de completamente imaginária, refletiu inquietudes a cerca das cidades medievais que se viram em expansão no início do Renascimento. O próprio duque reconheceu a capacidade do desenho como suporte da ação de se construir a cidade¹⁰. O desenho foi o que possibilitou tornar visível a imaginação do autor para além da sua finalidade primeira, a que só permitiria o entendimento daquilo que pudesse ser construído, que fosse possível de se tornar material.

Mesmo oscilando entre pontos de vista humanis-

9 Existe um dilema quanto ao nome do manuscrito de Filarete. A segunda opção mais recorrente é *Libro Architettonico*. PFISTERER, Ulrich, I libri di Filarete, *Arte Lombarda*, n. 155 (1), p. 97–110, 2009.

10 PEREZ-GOMEZ, Alberto, Architecture as Drawing, *Journal of Architectural Education*, v. 36, n. 2, p. 2–7, 1982, p. 5.

tas e teológicos para o entendimento do desenho arquitetônico, tem-se sempre em Vitrúvio a fonte de referência. Sua popularidade foi reafirmada pela publicação da tradução comentada e ilustrada de seu livro *De Architectura* por Claude Perrault (1613–1683), em duas edições em 1673 e depois em 1684. A primeira edição foi publicada apenas dois anos depois da fundação da Académie Royale d’Architecture e foi lida publicamente nas suas sessões, o que não só justifica seu sucesso como a torna leitura indispensável para os novos arquitetos. Uma vez que grande parte de seu trabalho consiste em ilustrar o livro, Perrault se preocupa em tecer observações sobre as modalidades de desenhos (figures):

Les figures sont des trois espèces, il y en a qui n’ont que le premier trait pour expliquer les mesures et les proportions que sont prescrites dans le texte ; les autres sont ombrées pour faire voir l’effet que ces proportions peuvent faire étant mises en œuvre, et pour cette même raison quelques-unes de ces figures ombrées ont été faites en perspective, lorsque l’on n’a pas eu intention de faire connaître ces proportions au compas, mais seulement au jugement de la vue.¹¹

Ele basicamente argumenta que, quando acompanhado de texto e medidas, o desenho só precisa de linhas de contorno; já os desenhos sombreados devem mostrar o projeto em uso, e o desenho em perspectiva deveria ser usado quando o apelo da

11 VITRUVÉ, *Les dix livres d’architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures*, Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673. [última página do prefácio, sem número]

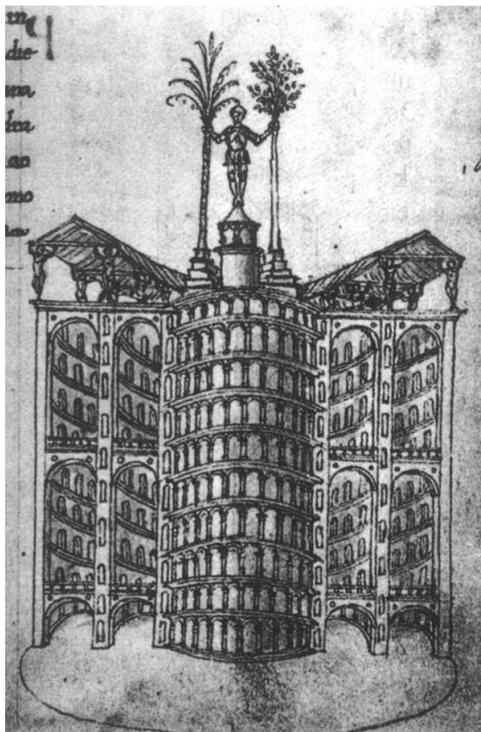


Figura 79. Filarete. A casa das virtudes, in: Trattato d'architettura, c. 1465

imagem fosse puramente visual. Assim, Perrault demonstra um distanciamento entre técnica e arte. Apesar de esses diferentes tipos de desenho coexistirem até hoje, o século XVIII veria alguns debates sobre seus usos.

Com o sistema da Académie Royale d'Architecture e seus concursos, finalmente se evidenciava uma separação formal entre desenho arquitetônico e arquitetura construída, já que os alunos desenvolviam um projeto sabendo que ele não seria construído, ou seja, o produto final daquele esforço seria o próprio desenho. O desenho vai ao poucos passando de uma ferramenta para execução do projeto final para ser, ele próprio, a materialização final da ideia

e demonstração da habilidade do arquiteto. Essa é uma distinção importante, pois abre uma porta para a autonomia do desenho, dando espaço para a imaginação no sentido de superar o aspecto factível da obra.

Na primeira metade do século XVIII, o desenho arquitetônico era trabalhado de forma estrita e disciplinada a fim de evidenciar a universalidade das ordens clássicas. Após a morte de Blondel, em 1774, a prática do desenho da Académie se torna mais influenciada pelo estilo de Piranesi, que foi referência para muitos dos pensionistas de Roma e que executava desenhos abundantes em efeitos gráficos¹², o que lhes conferia uma linguagem dramática. A influência desse efeito “Piranesiano” sobre diversos arquitetos será, porém, frequentemente interpretada como uma característica “romântica” ou “pitoresca”.

Para Sônia Gomes Pereira, o desenho dentro da doutrina acadêmica (Académie) não contemplava somente a técnica gráfica, mas também o projeto inicial da obra. O conceito originário do Renascimento considerava que “as artes visuais eram precedidas por uma ideia, e era exatamente esse a priori mental que justificava a reivindicação de classificá-las como liberais, e não mais como mecânicas”.¹³



Apesar de o desenho arquitetônico ter alcançado certa autonomia no século XVIII, ele ainda chega

12 RABREAU, Daniel, **Architectural drawings of the Eighteenth Century**. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2001, p. 15–17.

13 PEREIRA, Sônia Gomes, O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX, *in*: OLIVEIRA, Beatriz Santos de *et al.* (orgs.), **Leituras em teoria da arquitetura**, Rio de Janeiro: Viana & Mosley : FAPERJ, 2009, p. 79.

ao século XIX carregado de indefinições. O verbete “Dessiner” da *Encyclopédie Méthodique: Architecture* de Quatremère de Quincy traz algumas considerações sobre o que constituía o desenho arquitetônico, sua relação com a pintura e com a construção:

*La peinture divise en deux parties principales ses moyens d'imitation, le dessin & le coloris. Le premier est celui qui constitue la forme, la proportion des objets qu'elle imite ; le second a pour but d'ajouter [...] les couleurs qui leur sont propres & les effets de la lumière. [...]*¹⁴

Nesse trecho é perceptível como a visão de Cennino de certo modo ainda perdura em questões de forma e uso da luz. Nota-se também uma distinção entre desenho e uso de cor (pintura) — eco da Querela do Colorido, do século XVII —, apesar de o próprio autor reconhecer que em alguns casos o desenhista deve desenhar “à la manière des peintres”, a fim de utilizar os efeitos de cor e luz para ressaltar objetos presentes no embelezamento dos edifícios. Encontramos um pensamento muito similar nos *Cursos de Estética* de Hegel (1770–1831), publicados postumamente, nos quais ele defende que a pintura se determina como cor, ao passo que a escultura e a arquitetura se determinam pela luz.¹⁵ A particularidade material da arquitetura e da escultura é mais suscetível, é mais facilmente distinta pela luz, uma vez que possibilita a noção de perspectiva e profundidade. Já a pintura precisa da cor, que Hegel chama

14 QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique. Architecture.*, p. 209.

15 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cursos de Estética*, volume III, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 27.

de luz interior.

O verbete de Quatremère segue aplicando uma forte crítica ao espaço profissional que o desenho arquitetônico alcançou, preterindo o trabalho do arquiteto na execução de obras:

Les modernes architectes semblent avoir fait un art particulier de dessiner l'architecture. Je crois que cet art s'est accru ou perfectionné en raison inverse du nombre des travaux & des édifices qui s'exécutent. [...]
Depuis que l'art s'est divisé par le fait & dans la pratique, en invention & exécution, depuis qu'il s'est trouvé des hommes qui inventent ou composent sans savoir construire, & d'autres qui construisent pour ceux qui ne savent qu'inventer, il a bien fallu faire des dessins plus rendus, plus précieux & plus finis.¹⁶

Finaliza, assim, com a crítica ainda mais severa à separação entre o desenho projetivo e a execução da obra, o que, na visão de Quatremère, estava gerando profissionais incompletos.

O ESTILO IMPÉRIO

O Estilo Império teve seu início por volta de 1800, perdurando até a queda de Napoleão em 1815. Nesse recorte cronológico percebe-se que o estilo estava muito mais ligado ao regime de Napoleão (Imperador entre 1804 e 1815) do que a um movimento artístico autônomo. Ele quis imprimir um estilo que lhe trouxesse legitimidade dinástica, à imagem das

16 QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie méthodique. Architecture.*, p. 209.



Figura 80. Jean-Jacques Lequeu. Instruments à l'usage du bon dessinateur, 1782, in: Rabreau, *Architectural drawing in the eighteenth century*, p. 142



Figura 81. Robert Lefèvre. Charles Percier, 1807

tradições régias de Luís XIV, Luís XV e Luís XVI, e ainda sobrepujar o estilo Diretório difundido a partir 1795, que, ao se mirar nas inspirações gregas, e no intuito de se distanciar dos resquícios Rococó presentes no estilo Luís XVI, acabou por produzir uma arte neoclássica um tanto mais severa. Entretanto, a instituição que reunia artistas e arquitetos ligados às antigas tradições, a Académie, foi dissolvida durante a Revolução. Assim, Napoleão busca, nos ateliês, espaços onde se encontravam alguns arquitetos remanescentes da tradição estética academicista.

Percier e Fontaine

A produção da arquitetura em estilo Império foi guiada por Charles Percier (1764–1838) e Pierre François



Figura 82. *Joseph Désiré-Court. Pierre Fontaine, [s.d.]*

Léonard Fontaine (1762–1853), principais arquitetos do Imperador e que acabaram por desenvolver um estilo de decoração singular, que servia perfeitamente para o programa de Napoleão. Émile-Bayard, autor de *Le Style Empire*, vai apontar também a importância de Jacques-Louis David, pintor oficial do Imperador e igualmente responsável pela difusão da estética do Império.¹⁷

Percier e Fontaine foram alunos de Antoine-François Peyre (1739–1823), ganhador do Grand Prix de Rome de 1762 com um importante projeto inovador, que apresentava um novo tipo de composição, sobre uma trama ortogonal modulada, com diversos eixos se cruzando e criando uma circulação diferente

17 BAYARD, Émile, *Le style empire : l'art de reconnaître les styles*, Paris: Garnier frères, 1919.

de espaços.¹⁸ Percier venceu o prêmio em 1786,¹⁹ e encontrou em Roma seu colega de ateliê Fontaine, que conquistara a segunda colocação no concurso de 1785 e, portanto, sem ter sido contemplado com a bolsa, viajou às próprias custas. Entretanto, no mesmo ano em que Percier chega a Roma, uma das pensões da academia fica vaga. É então que o professor de Fontaine, Jean-François Heurtier (1739–1822), entra com um pedido para que a bolsa seja destinada a seu pupilo voluntário, acreditando que a decisão do concurso anterior foi precipitada por julgar o desenho de Fontaine demasiado elaborado:

*[...] il l'eût emporté d'emblée [le Grand prix] s'il n'eût le tort singulier d'avoir un [projet] si supérieurement dessiné qu'elle [l'Académie] a cru, en lui refusant le prix, faire un exemple contre ceux qui, en faisant alors du dessin, donnent à cette partie seule un attention qui peut nuire à l'objet essentiel de son étude. L'Académie s'est repentie ensuite, à cause du Sieur Fontaine, de la sévérité de son jugement [...]*²⁰

O projeto de Fontaine, *Un monument sépulcral pour*

18 PEREIRA, O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX, p. 79–80.

19 Durand publicou o projeto vencedor de Percier em **Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique. Second volume**, Paris: Chez Bernard, 1805, pl. 9; desenhos originais reproduzidos em EGBERT, Donald Drew, **The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome**, Princeton: Princeton University Press, 1980, imagens 7 e 8: Édifice à rassembler les Académies.

20 MONTAIGLON, Anatole; GUIFFREY, Jules (Orgs.), **Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, [...] publiée d'après les manuscrits des Archives nationales. Tome XV : 1785-1790**, Paris: J. Schemit, 1905, p. 104–105.



Figura 83. Pierre Fontaine. Un monument sépulcral pour les souverains d'un grand empire, deuxième grand Prix de Rome, coupe générale et élévation du monument principal, 1785

les souverains d'un grand empire, realmente apresenta um nível de detalhamento impressionante, principalmente no céu — uma dramaticidade que pode tê-lo prejudicado. O excesso de atenção ao desenho foi considerado daninho,²¹ no sentido de ter roubado atenção da arquitetura propriamente dita.

Esse projeto levantou uma polêmica tão grande que no ano seguinte, quando Percier levaria o prêmio, a assembleia da Académie se reuniu para definir novos critérios para o concurso. Destaca-se, entre eles, a proibição, tanto nos esboços (esquisses) quanto nos desenhos finais, do uso de “*les ciels, les paysages, les perspectives et, en général, tout ce qui n'est pas du ressort d'un dessein purement géométral*”,²² mostrando que a Académie buscava cada vez mais se distanciar de representações de cunho artístico ou, como dito no verbete de Quatremère, de desenhos que usem técnicas da pintura.

A dupla de arquitetos começou a trabalhar em parceria em 1794, e a interação foi tanta que se torna difícil dissociar o trabalho de um do outro. Logo após seu retorno a Paris, visando a evitar problemas com a Revolução, Fontaine partiu para a Inglaterra. Regressando à França, ele e Percier foram encarregados por Napoleão das obras da Ópera de Paris, ainda durante o Consulado. Na mesma época, abriram sua própria escola, onde Percier ensinava desenho e arquitetura, e Fontaine, perspectiva.²³

21 EGBERT, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, p. 35.

22 ACADÉMIE ROYALE D'ARCHITECTURE, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793. Tome 9 / publiés pour la Société de l'histoire de l'art français, par M. Henry Lemonnier*, Paris: Société de l'histoire de l'art français, 1926, p. 181–182.

23 HAUTECOEUR, Louis, *Histoire de L'Architecture classique en*

O reencontro de Percier e Fontaine em Roma e sua estadia de cinco anos lhes rendeu, além da parceria profissional duradoura, seu primeiro livro, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, publicado em 1798. Esse livro mostra uma parte do trabalho desenvolvido pela dupla em Roma. Ele contém plantas, vistas e detalhes de diversas mansões, casas e outros edifícios, que ganharam vida com a aplicação de aquarela sobre algumas das gravuras. A dupla decidiu aplicar aquarela para colorir as gravuras, técnica que Fontaine havia admirado em Roma. Ele convidou Sophie Dupuis (1777–1846), filha do arquiteto Charles Dupuis (1733–1792) e que havia estudado desenho, gravura e aquarela, para colorir sua primeira obra com Percier.²⁴ Apesar do elevado preço dos livros coloridos à mão, Percier e Fontaine apostam mais uma vez nas gravuras aquareladas em seu segundo livro, também colorido por Sophie Dupuis. Ela, entretanto, vai apontar a diminuição na venda de gravuras coloridas já no início do século XIX.²⁵

Essa questão da cor talvez explique porque Carême não fale em cores na primeira edição de *Le Pâtissier Pittoresque* a não ser do ponto de vista da sua “fabricação”, onde o pigmento deveria ser dis-

France: Révolution et Empire, 1792–1815. Tome V, Paris: Picard, 1953, p. 159.

24 GARRIC, Jean-Philippe, Durand ou Percier ? Deux approches du projet d’architecture au début du xixe siècle, in: *Collections électroniques de l’INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l’Institut national d’histoire de l’art*, [s.l.]: INHA, 2011, p. 11.

25 Pierre FONTAINE, *Mia Vita*, copie manuscrite conservée dans la famille, p. 97, *apud* GARRIC, Jean-Philippe; ORGEIX, Emilie d’; THIBAUT, Estelle, *Le livre et l’architecte: actes du colloque organisé par l’Institut national d’histoire de l’art et l’École nationale supérieure d’architecture de Paris-Belleville*, Paris, 31 janvier-2 février 2008, Paris: Editions Mardaga, 2011, p. 44–45.



Figura 84. Jean-Charles Langlois. Retrato de Sophie Dupuis em 1843, in: Jean-Philippe Garric (org.), Le livre et l'architecte, p. 45

solvido em óleo antes de misturado (tingir) às pastas de açúcar. É só a partir da terceira edição, em 1828, que ele vai descrever algumas das cores aplicadas e outros detalhes essenciais à construção das peças. Porém, Carême só detalha 42 peças das 110 gravuras que apresenta no livro, e nem toda descrição conta com detalhamento de cor.

Cor e linha

Este trabalho se dedicou a colorir algumas das peças seguindo as instruções de Carême. Disso, podemos concluir que a descrição não é suficiente para que hoje tenhamos uma visão completa do que o confei-

teiro queria, já que várias partes das peças ficariam sem cor. À época, talvez fosse possível deduzir o preenchimento total dessas cores a partir de algum conhecimento cultural ou mesmo do convívio com peças desse tipo das festas ou mesmo nas vitrines. Carême por exemplo, nunca descreve a cor das escadas, como se pode observar nos pavilhões sueco e muçulmano.

É importante ressaltar que, quando descreve as proporções das ordens clássicas e quando indica os modos de construção das peças e sua coloração, Carême demonstra um domínio do vocabulário arquitetônico, indicando com clareza por exemplo as cores que devem ser aplicadas às cornijas, colunas, arquivadas, pedestal, capitéis, etc. Carême não se preocupou em fornecer ele mesmo gravuras coloridas, talvez porque, como apontou Sophie Dupuis, seu mercado já estivesse em declínio, ou mesmo pela questão de custos, uma vez que o livro era destinado a jovens aprendizes.



É no segundo livro, *Recueil de Décorations Intérieures*, de 1812, que Percier e Fontaine publicaram seus primeiros projetos originais, e no qual também começaram a empregar uma nova técnica de desenho que, segundo di Palma, foi inspirada na obra do escultor inglês John Flaxman (1755–1826). Percier e Fontaine conheceram Flaxman em Roma em 1789, quando este se dedicava a representar artefatos, em especial vasos etruscos, e a ilustrar cenas da literatura clássica.²⁶ Flaxman fazia uso de linhas simples e praticamente sem nenhum sombreado, o que quase elimina a

26 DI PALMA, Vittoria, *Empire Gastronomy*, AA Files, n. 68, p. 114–124, 2014, p. 122.

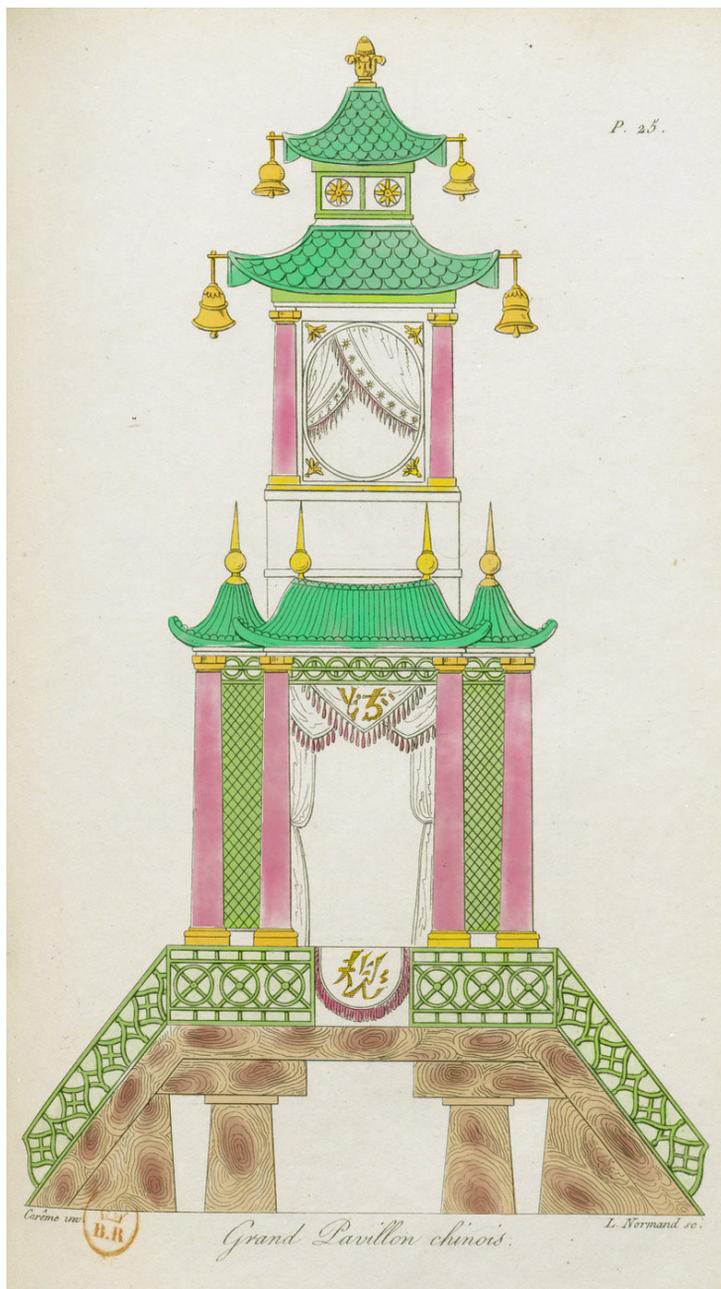


Figura 85. Carême, *Grand pavillon chinois*, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 25. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême



Figura 86. Carême, Pavillon suédois, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 33. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême



Figura 87. Carême, Ruine de Paestum, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 38. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême



Figura 88. Carême, Grand pavillon musulman, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 39. Colorido pela autora segundo as indicações de Carême

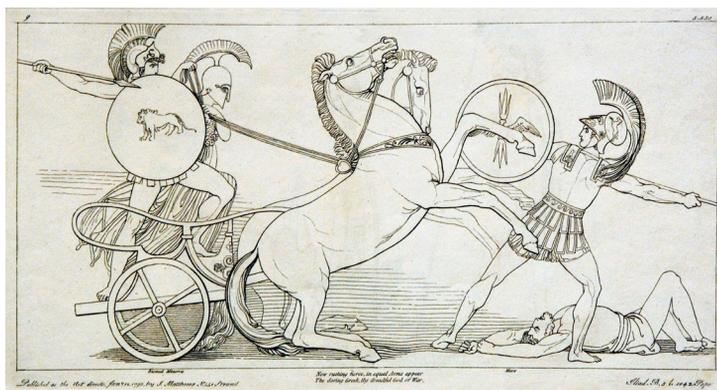


Figura 89. Flaxman. Luta de Marte contra Minerva (Ilíada). Gravura em cobre por Tommaso Piroli, 1793

sensação de texturas e profundidade. Seu desenho de linhas, ou de contornos (*outline drawing*), reduzia a arte da gravura às mínimas linhas que façam com que o desenho ainda represente algo.

Assim como di Palma, Rabreau considera que a origem do desenho de contornos se encontra na imitação da cerâmica figurativa grega e etrusca, no sentido de que esse desenho de linhas traduziria, para o artista do século XVIII, o ideal grego de beleza. Ele aponta também uma consciência da economia e objetividade dessa técnica de desenho que veio a calhar com o ambiente didático e funcionalista que se desenvolveu no início do século XIX.²⁷

Nesse sentido, cabe lembrar que esse tipo de desenho já havia sido empregado por Perrault, sendo sua primeira “espécie” de figura. O desenho de contorno era uma técnica consagrada desde os tratados de arquitetura do Renascimento, adotados como modelo pela Académie, mas que, na prática arquitetônica dos séculos XVII e XVIII, só era empregado

27 RABREAU, *Architectural drawings of the Eighteenth Century*, p. 16.

exatamente nesse contexto: para apontar medidas e proporção, acompanhando um texto explicativo de um tratado. Entendido dessa maneira, podemos considerar que o Estilo Império, com seu desenho de linhas uniformes e sem sombreado, finalmente emancipa o desenho, por mais simples que ele seja, da tradição do texto tratadístico, que havia durado mais de um século.

David van Zanten argumenta que Percier e Fontaine adaptaram o estilo simples do etrusco arcaico popularizado por Flaxman para um estilo de desenho “moderno”. Ele aponta que só a dupla conseguiu dinamizar as linhas simples em uma composição rica de detalhes.²⁸ Percier e Fontaine conseguiram, usando uma técnica aparentemente simples sem peso de linha ou sombras, representar a opulência do estilo que marcaria o Império. O estilo de desenho foi transposto para os relevos nas fachadas planas de seus edifícios e monumentos, mas se encontrava principalmente nas decorações de interiores, onde as linhas criaram ritmo nas massas de detalhes.

O confeitoiro arquiteto

Carême chegou a apresentar a Fontaine detalhes de dois projetos para Paris, em 1807. O primeiro seria uma proposta para a “reconstrução” da antiga Ponte Luís XVI, então Pont de la Concorde, e o segundo, uma proposta para o Arco do Triunfo, que teria forma de cruz grega. Ambos os monumentos já se encontravam em construção à época: o projeto da ponte foi iniciado durante a Revolução e, simbolicamente,

28 VAN ZANTEN, David, Fontaine in the Burnham Library, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, v. 13, n. 2, p. 133–145, 1988, p. 142.

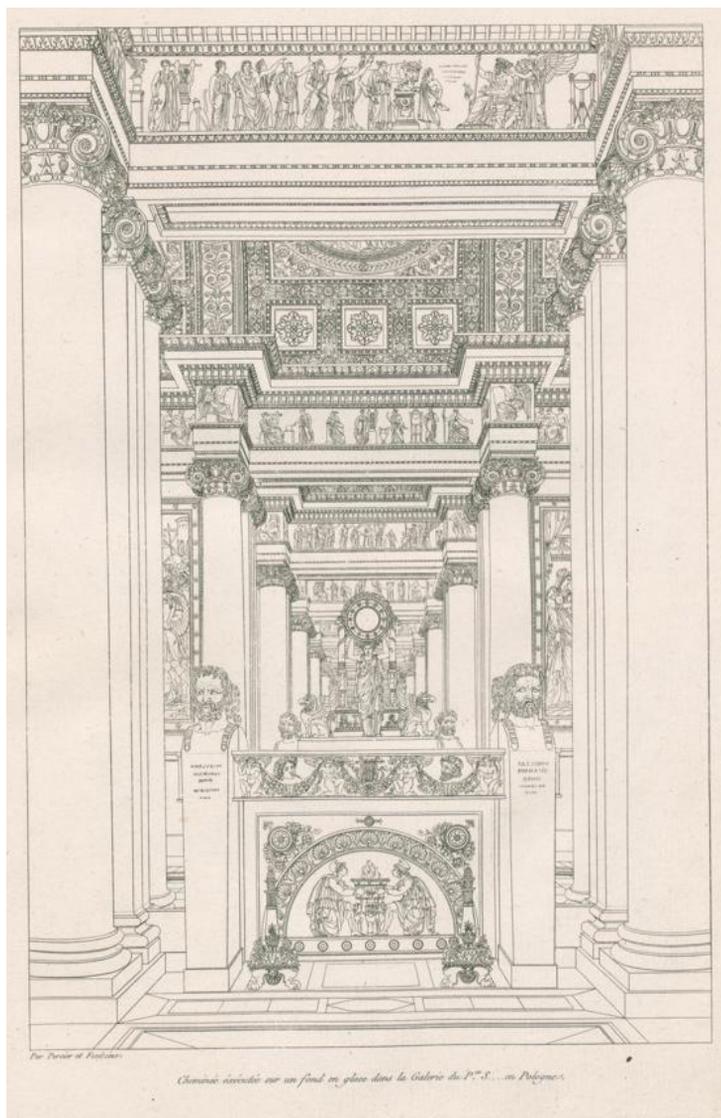


Figura 90. Percier e Fontaine. Cheminée exécutée sur un fond en glace, in: Recueil de décorations intérieures, 1812, pl. 31

utilizava blocos de pedra remanescentes da Bastilha. A ponte recebeu, em 1810, oito estátuas de generais mortos em combate, por coincidência uma solução muito próxima da proposta de Carême, que previu dezesseis estátuas de generais ao longo da ponte. Carême garante que desenhou e arte-finalizou seus próprios projetos, como faziam os alunos da Académie Royale, e recebeu de Fontaine, que trabalhava para o Imperador, o mais caloroso encorajamento. Carême ainda foi incentivado por outro arquiteto que admirava:

Quelque temps après ma visite à M. Fontaine, je dessinaï le projet d'une colonne triomphale que je présentai à M. Durand [...]. Ce célèbre professeur me dit les choses les plus obligeantes sur mon esquisse, en m'encourageant à m'occuper d'architecture comme amateur.²⁹

Especula-se que Charles Percier tenha dado aulas de desenho para Carême previamente à publicação de seu segundo livro, *Le Pâtissier Pittoresque*,³⁰ provavelmente na escola que abriu com Fontaine no início da década. Apesar de sempre se tratar o trabalho da dupla como uma unidade, é importante frisar que quem executou a maior parte dos desenhos publicados foi Percier. Isso, além da proximidade que o confeitiro tinha com o arquiteto e do prestígio de que este gozava, poderia explicar por que Carême aplicou esse estilo de desenho à ilustração de suas

29 CARÊME, Marie-Antoine, **Projets d'architecture pour les embellissements de Paris. 1er fasc.**, Paris: Firmin Didot, 1821, p. 9–10.

30 DI PALMA, Empire Gastronomy, p. 121; KELLY, Ian, **Carême: cozinheiro dos reis**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 179.

pièces montées, de suas peças de serviço (prataria e porcelana) e, posteriormente, também a seus desenhos de monumentos para o embelezamento de Paris e São Petersburgo.

Percebe-se a mesma técnica do desenho de contornos e até uma certa semelhança entre os elementos decorativos do *pot à oille* em prata de Percier e Fontaine e o os pedestais (*socles*) ou travessas que Carême usa para servir uma montanha de trufas e um peru em gelatina. Carême fabricava suas próprias travessas (em geral em diferentes tipos de massas), e as considerava sobretudo “d’un goût tout-à-fait moderne”. Ele ainda comenta:

Un grand nombre de cuisiniers font des socles, mais fort peu les font bien. Cela est facile à concevoir, attendu qu’il n’ont aucune notion du dessin : aussi en fait-on de toutes formes, et tous plus baroques les uns que les autres. J’en ai vu d’un ridicule outré, comme, par exemple, en forme de temple dont les colonnes étaient ceintes de bandes de papier de couleur ; mais ces espèces de temples n’avaient pas le sens commun, puisqu’ils manquaient totalement des proportions nécessaires.³¹

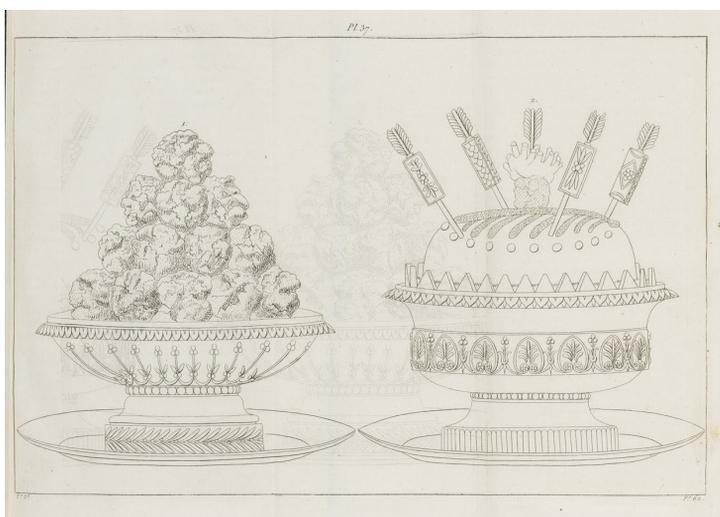
Ele segue criticando o fato de alguém ter apresentado um presunto em gelatina sobre seis ou oito colunas (feitas de *saindoux*, uma pasta a base de banha de porco), um arranjo que Carême considerou bizarro e de mau gosto. Nota-se no trecho citado que Carême se considerava capaz de julgar a qualidade dos arranjos comestíveis de tema arquitetônico, e

31 CARÊME, Marie-Antoine, *Le Pâtissier Royal Parisien*. Tome II, Paris: J.-G. Dentu, 1815, p. 63.



Figura 91. Percier e Fontaine. Pot à Oille, in: *Recueil de décorations intérieures*, 1812, pl. 34

Figura 92. Carême. Trufas e gelatina, in: *Le Pâtissier Royal*, 1815, t. 2, pl. 37



que usar a arquitetura na decoração de pedestais de comida e à mesa também era comum.

DOS DESENHOS À MESA

As peças de Carême respeitavam uma espécie de *template*, uma conformação de três seções claramente distinguíveis. Via de regra, a primeira seção é uma base aberta, podendo ser uma ponte, um arco ou um elemento vazado. O corpo da peça, ou elemento central, compõe a arquitetura principal — o pavilhão, a tenda, a cabana, etc. —, que em geral também apresenta uma permeabilidade visual, com o espaço vazado entre as colunas; em alguns casos, o corpo central é fechado com papel vegetal e iluminado de dentro para fora por uma vela. A última seção, categorizada por di Palma como um *crowning element*, o coroamento da peça, em geral reproduz o corpo da peça em versão mais simples e menor.³² Existem algumas exceções, porém, encontrando-se peças sem esse coroamento.

A partir da teoria de Panofsky³³, e entendendo as gravuras de Carême como um trabalho artístico autônomo, podemos distinguir seu conteúdo temático em três níveis. O nível pré-iconográfico é facilmente encapsulado na descrição analítica que di Palma fez, em que se observam três seções distintas: a base, o corpo e o coroamento, fazendo disso o conteúdo temático primário da imagem. A análise iconográfica vai identificar, a partir dos elementos arquitetônicos empregados, ou seja, da linguagem, qual estilo Ca-

32 DI PALMA, *Empire Gastronomy*, p. 120.

33 PANOFSKY, Erwin, *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*, 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995, p. 17-37.

rême quis empregar, como o gótico, o egípcio ou o chinês. Isso já se torna extremamente complexo, uma vez que encontramos dificuldade em compreender o senso estético da época, distante das referências de estilo atuais; observamos essa distância no caso do “estilo grego”, muitas vezes amalgamado com elementos de arquitetura gótica. A compreensão iconográfica da arte sempre pressupõe, portanto, um valor histórico-cultural. O último nível, o da interpretação iconográfica, ou significado intrínseco (iconologia), traz a relação da *pièce* ali representada com os sintomas culturais da época, enfatizando-se, aqui, o gosto por arquitetura à mesa e, em um sentido mais amplo, o gosto por pequenas representações de arquitetura, como no caso dos jardins.

A autonomia das gravuras enquanto obras se torna importante porque, além de ultrapassarem o simples registro do modo de fazer do ofício do confeitiro, e de servirem como fonte projetual para algo que ainda seria confeccionado, esses desenhos de Carême demonstram uma habilidade técnica. O emprego do desenho de contornos tem, contudo, algumas ressalvas. Apesar de aderir à técnica no que tange à ausência de sombras no corpo das peças, ele emprega hachuras para marcar a tridimensionalidade de alguns elementos, principalmente os rústicos, como rochas e madeira, conforme se observa na *Ruine de Babylonne*, e apresenta ligeiras modulações nos pesos de linha, como nas caneluras das colunas da *Grand Cascade de Paestum*, o que gera um efeito sutil de luz e sombra.

Existe uma diferença visível entre as primeiras *pièces montées* de *Le Pâtissier Royal* e as de *Le Pâtissier Pittoresque*. Ele não só refez os desenhos, como acrescentou novidades, incluindo a substituição das



Figura 93. Carême. Ruine de Babylonne, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 62

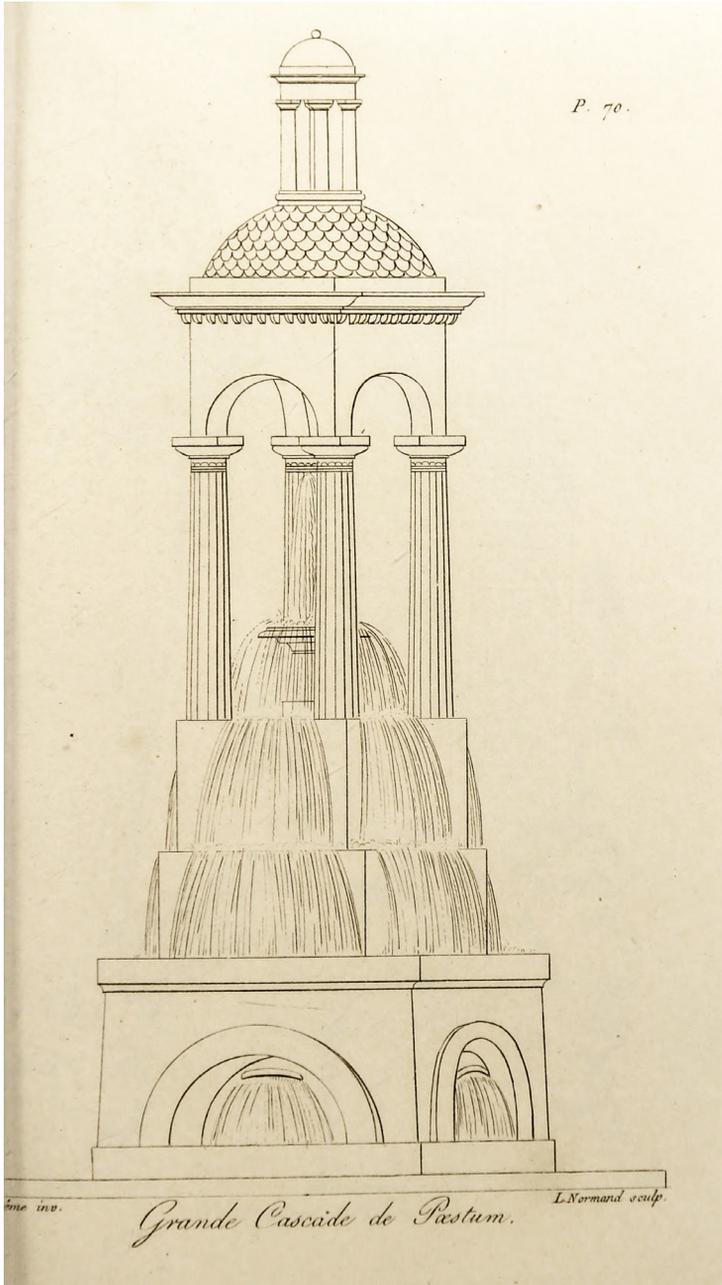


Figura 94. Carême. Grande cascade de Paestum, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 70

bandejas por rochedos e outros artifícios paisagísticos que elevassem a peça, ao mesmo tempo em que ajudassem na composição visual.³⁴ Também organizou melhor as proporções, manteve-se atento ao formato de três seções ou níveis, e no geral, ornamentou de maneira mais complexa cada peça de acordo com o estilo escolhido.



Encorajado por renomados arquitetos da época, como Durand e Fontaine, e já tendo se arriscado como projetista amador, Carême resolveu publicar entre 1821 e 1826 cinco fascículos contendo seus planos de monumentos para o embelezamento de Paris e um fascículo com planos para São Petersburgo. Dentre os projetos, contam-se fontes, colunas, um arco do triunfo, faróis e um templo. O mais emblemático talvez seja a Fontaine de l'Éléphant, visivelmente inspirada no Elefante da Bastilha, monumento que existiu entre 1813 e 1846 e que foi imortalizado por Victor Hugo em *Les Misérables*, publicado em 1862, servindo de refúgio para o pequeno Gavroche.

Paris já apresentava problemas de abastecimento de água desde a época da monarquia. Em 1806, Napoleão ordenou que as cinquenta e seis fontes de Paris vertessem água noite e dia e que a população pudesse usufruir livremente delas.³⁵ Decidiu, também, construir pelo menos quinze novas fontes na cidade. A região em torno da Bastilha ficou devastada após a

34 CARÊME, Marie-Antoine, *Le Pâtissier Royal Parisien [...] suivi d'observations utiles aux progrès de cet art, et d'une revue critique des grands bals de 1810 et 1811. Tome premier*, 3. ed. Paris: Chez MM. J. Renouard, 1841, p. XXII.

35 HAUTECOEUR, *Histoire de L'Architecture classique en France: Révolution et Empire, 1792–1815. Tome V*, p. 212–213.

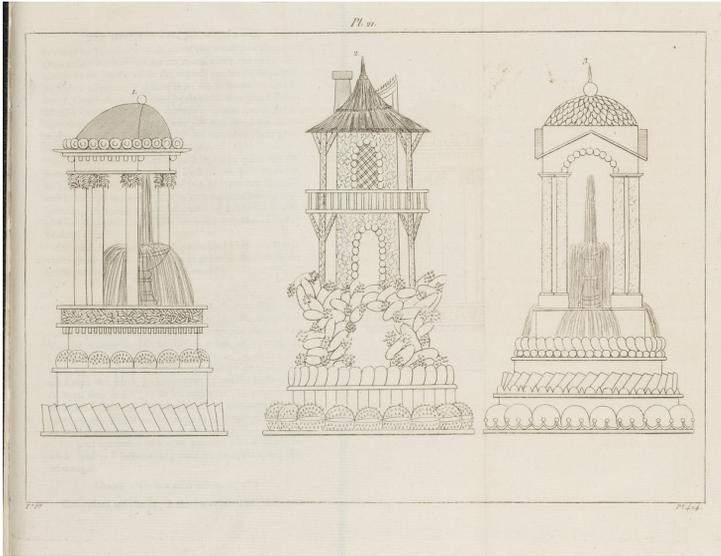
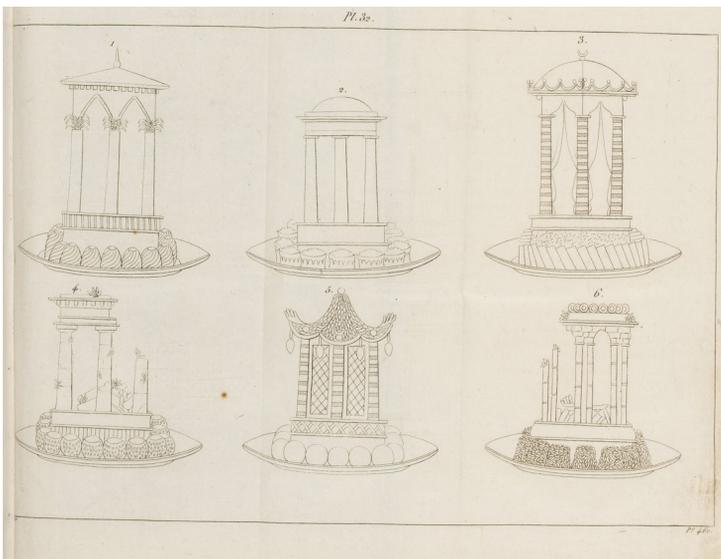


Figura 95. Carême, Le Pâtissier Royal, t. 1, pl. 21

Figura 96. Carême, Le Pâtissier Royal, t. 1, pl. 32



Revolução e, em 1809, Napoleão elege aquela praça para a construção de uma fonte monumental. No ano seguinte, a construção é confirmada por meio de decreto afirmando que deveria ser erguida na praça da Bastilha uma fonte na forma de um elefante em bronze, fundida a partir de canhões apreendidos dos espanhóis pelo exército do Imperador. A escultura do animal teria 15 metros de altura que, somados à altura da base, alcançariam 24 metros. Um modelo em madeira e estuque foi criado em tamanho natural em 1814, mas com a queda definitiva de Napoleão no ano seguinte as obras nunca foram concluídas. O arquiteto encarregado, Jean-Antoine Alavoine (1778–1834), ainda passou alguns anos buscando auxílio para finalizar a obra, mas com o abandono e a deterioração, a estrutura acabou demolida em 1846.

Décadas antes, em 1758, Charles-François Ribart propusera um edifício de três andares em forma de elefante, o que mostra que essa era uma temática recorrente, também exemplificada em outras propostas não levadas a cabo. Não se sabe se Carême já havia desenvolvido o seu projeto antes do início das obras do Elefante da Bastilha, mas, considerando que antes de 1807 ele já desenhava propostas para monumentos, essa hipótese não seria impossível. É mais provável que ele o tenha feito logo nos primeiros anos do século XIX, uma vez que emprega uma temática egípcia, em que todo o elefante é decorado com hieróglifos. Além disso, a disposição da fonte nos dois lados do elefante representaria a saída do animal do rio Nilo e sua jornada até o rio Sena³⁶, numa clara referência à campanha napoleônica no Egito (1798–1801). É provável, também, que Carême

36 CARÊME, Marie-Antoine, **Projets d'architecture pour les embellissements de Paris**. 2e fasc, Paris: Firmin Didot, 1823, p. 2.

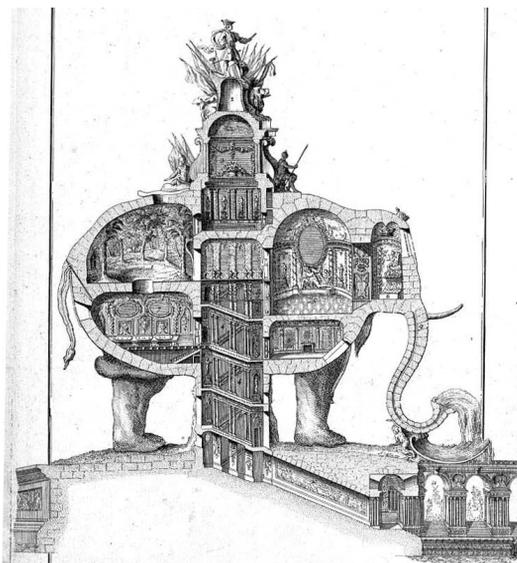
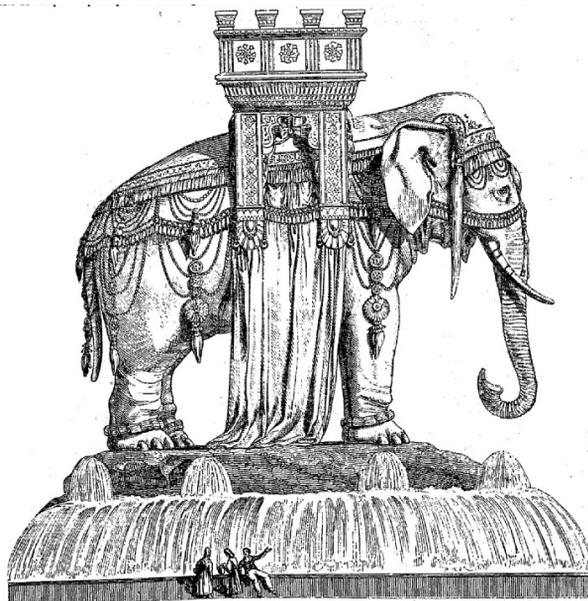


Figura 97. Charles-François Ribart . *L'éléphant triomphal*, Profil de l'Édifice sur la Longueur, 1758

Figura 98. Modelo do elefante que deveria ornar a praça da Bastilha, Autor desconhecido, *Le Magazin pittoresque*, 1834, p. 160



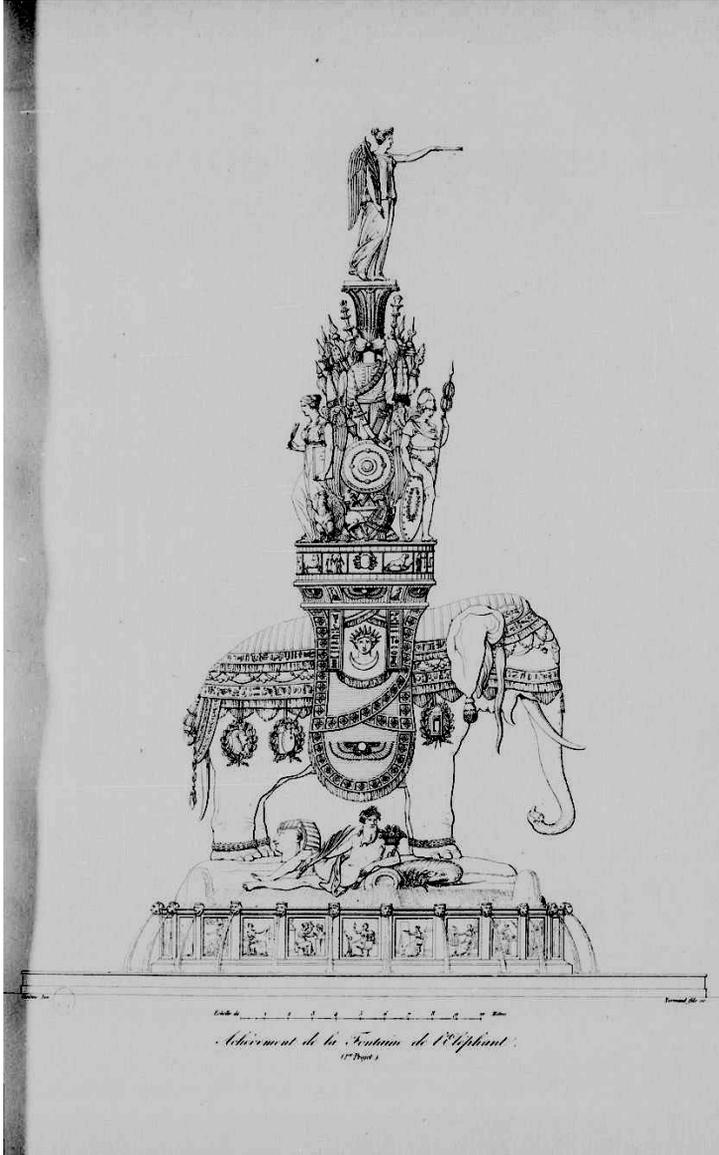


Figura 99. Carême. Achevèment de la Fontaine de l'Éléphant, in: Les embellissements de Paris, fasc. 2, numéro de planche ilegível

tenha se inspirado no edifício de Ribart, pois seu desenho traz uma espécie de coluna comemorativa, coroada por uma estátua de composição muito similar à de Ribart.

Apesar de só publicar seus projetos para Paris na década de 1820, não é difícil perceber que os trabalhos encomendados para a cidade por Napoleão exerceram uma forte influência sobre Carême. O Primeiro Império fomentou muitas construções, o que instigou o confeitoiro a se aventurar nos projetos de arquitetura. E se, por volta de 1807, ele já recebia o incentivo de grandes arquitetos da época, é possível que tenha feito muitas de suas propostas para o embelezamento já nessa época. Fato é que dos 21 projetos apresentados nos 5 fascículos, 12 são de fontes, e nos cinco projetos para São Petersburgo não há nenhuma.

Esses projetos se assemelham muitos às *pièces montées*. Marcantes pela verticalidade, e em geral apresentando uma estrutura que pode ser dividida em três partes: a base, o corpo do monumento, e um elemento de coroamento que nesse caso, diferentemente das *pièces*, será sempre uma estátua. Em geral, além da estátua de coroamento, esses monumentos de Carême são ornados com várias estátuas. Essas esculturas, apropriadas para um monumento urbano, seriam um detalhe de difícil execução na escala das *pièces montées*. Outra diferença é que, nos monumentos, a base é sempre um patamar, às vezes com uma pequena escadaria, para elevar todo o monumento acima do nível da rua. Na figura, a *Grande Fontaine du Rédempteur* teria 24,36 metros de altura por 14,61 metros de largura (75 × 45 pés franceses) de tamanho.

As *pièces montées* de Carême, por outro lado, deveriam ter entre 54 e 65 centímetros de diâmetro

e de 81 a 130 centímetros de altura (no original, 20 a 24 polegadas francesas de diâmetro por 30 a 48 polegadas francesas de altura).³⁷

Carême via uma clara diferença entre as duas profissões e colocava a arquitetura acima da confeitaria. Prova disso são os preços que cobrava por seus livros, sempre listados na contracapa de cada nova publicação como forma de propaganda. Em 1828, na contracapa de *Le Cuisinier Parisien*, anuncia seu primeiro livro, *Le Pâtissier Royal*, em dois volumes e quase mil páginas, pelo valor de 18 francos. *Le Pâtissier Pittoresque*, com suas 125 gravuras, custava apenas 12 francos, e os dois volumes de menus de *Le Maître d'Hôtel* saíam por 18 francos. A coletânea com os fascículos de embelezamento para São Petersburg e Paris, com apenas 38 gravuras (32 para Paris e seis para a capital russa), por outro lado, custava 36 francos.³⁸

Dinheiro era algo muito importante para Carême, que, ao recontar os anos que trabalhou como confeitiro e depois ao trabalho de *extraordinaires* (*buffet* privado), reconhece em seus ganhos financeiros o seu sucesso profissional:

Je gagnais beaucoup d'argent, et cela seul me prouva, mieux que toutes les flatteries des hommes, que j'avais dans mon genre de travail

37 CARÊME, *Le Pâtissier Pittoresque*, p. 13.

38 CARÊME, Marie-Antoine, *Le cuisinier parisien. (Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée)*, 1. ed. Paris: Chez l'Auteur, 1828. Esse livro era originalmente o segundo volume de *Le Pâtissier Royal Parisien*. Assim, apesar de o autor considerá-lo uma segunda edição, o livro é catalogado, pela Biblioteca nacional da França, como uma primeira edição, já que o título foi alterado e alguns textos acrescentados.

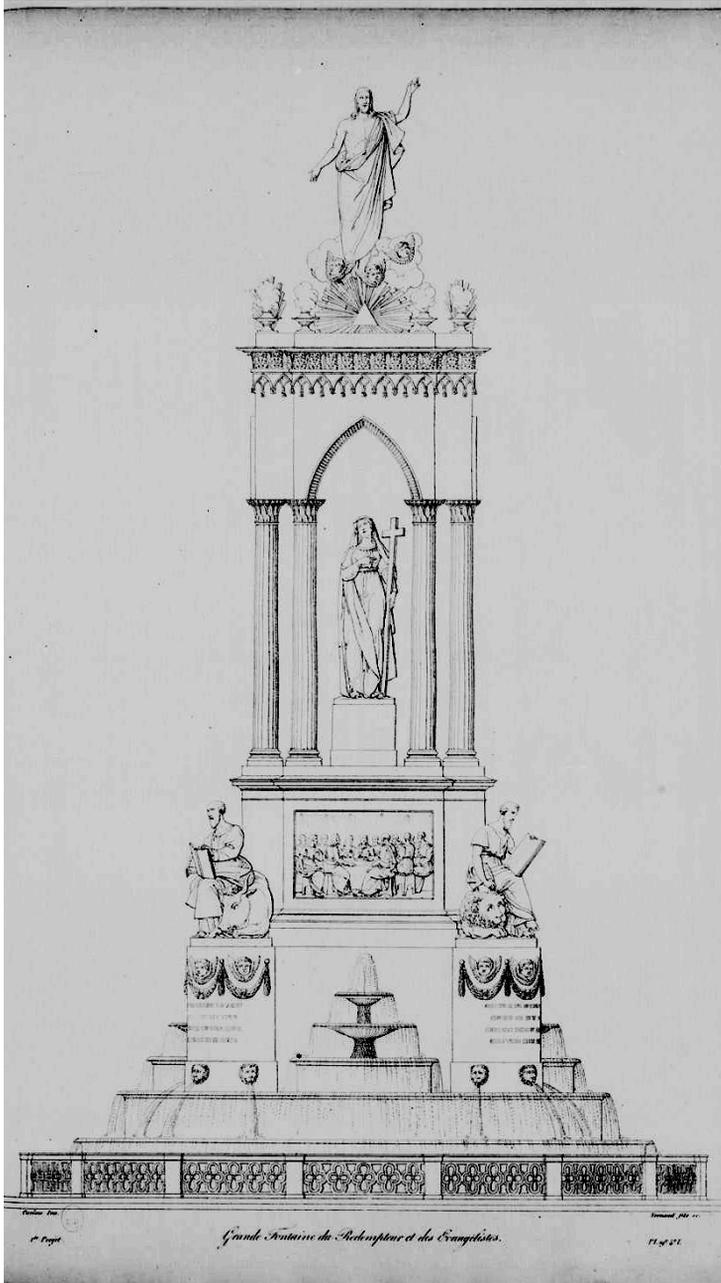


Figura 100. Carême. Grande fontaine du Rédempteur et des évangélistes, in: Embellissements de Paris, fasc. 3, 1826

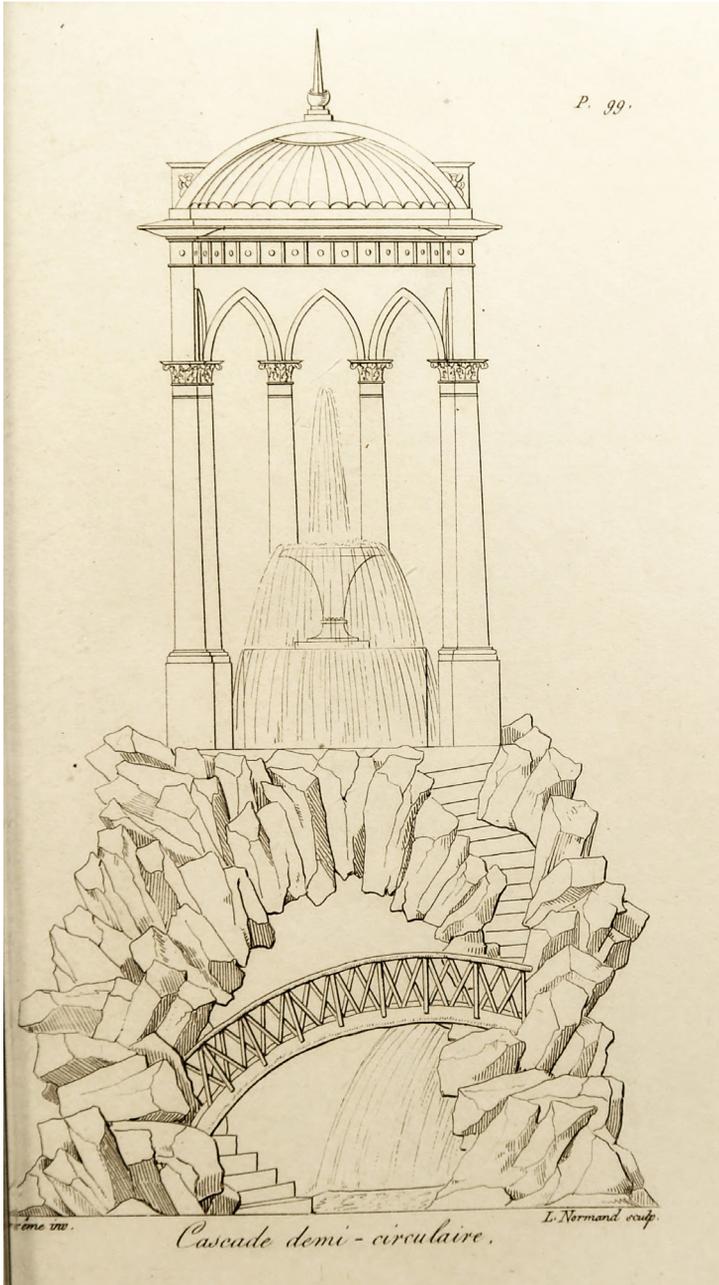


Figura 101. Carême. Cascade demi-circulaire, in: *Le Pâtissier pittoresque*, pl. 99

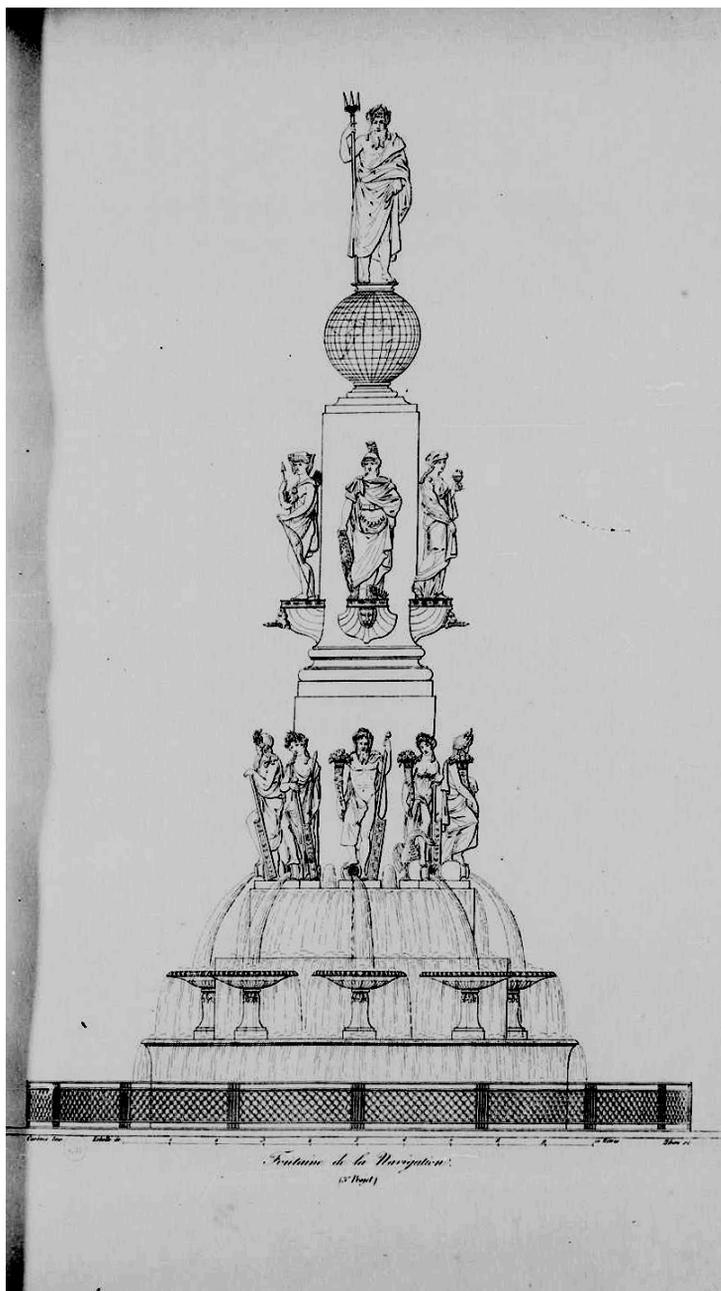


Figura 102. Carême. Fontaine de la Navigation,
in: Embellissements de Paris, fasc. 2, 1823

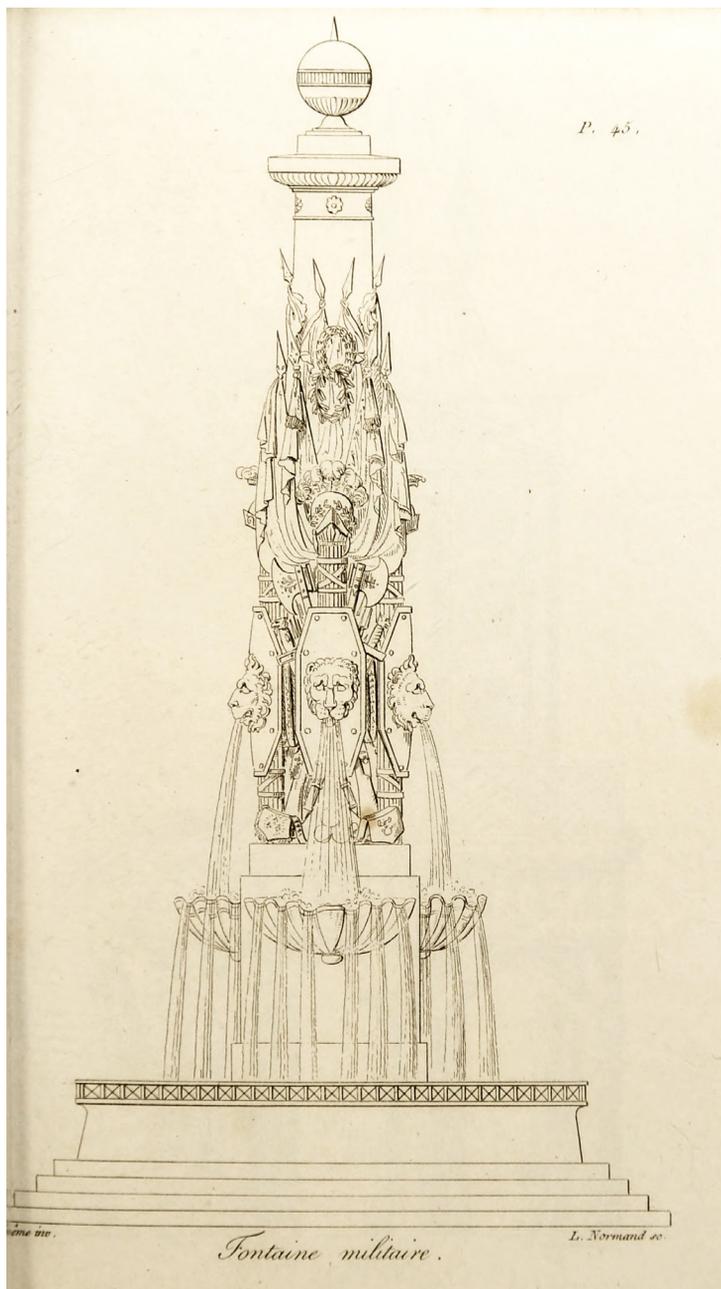


Figura 103. Carême. Fontaine militai-
re, in: Le Pâtissier pittoresque, pl. 45

*quelque chose d'original que l'on aimait [...]*³⁹

Monsieur Audiguier, um letrado da época, evidencia esse sucesso profissional. Ele foi convidado por Carême para produzir uma brochura com a resenha da história da cozinha dos povos antigos e modernos, que recebeu o título de “Coup-d’œil sur l’influence de la cuisine et les ouvrages de M. Carême”⁴⁰, acrescentado ao final do último livro do confeitiro, *L’art de la Cuisine Française*. *Monsieur* Audiguier atribui-lhe o epíteto de “Palladio da confeitaria” especificamente em referência à publicação *Le Pâtissier Pittoresque*.⁴¹ Isso indica que o confeitiro e seu livro poderiam ser comparados ao grande sistematizador e difusor de conhecimento da arquitetura renascentista.

39 CARÊME, *Le Pâtissier Pittoresque*, p. 17.

40 CARÊME, Marie-Antoine, *L’art de la cuisine française au XIX^e siècle : traité élémentaire et pratique*, T. 2, Paris: Chez l’auteur, 1833, p. 299–316.

41 *Ibid.*, p. 311.

Considerações Finais

**CONFEITEIRO
PROFISSIONAL:
ARQUITETO AMADOR**

En décrivant dans ce traité des détails des ordres d'architecture anciens et modernes, mon désir a été de les rendre familiers avec leurs proportions et distributions ; seul moyen pour arriver à la connaissance parfaite de l'art du Pâtissier français.

*Marie-Antoine Carême,
Le Pâtissier Pittoresque...,
1842, p. V*

Este trabalho se dedicou a discutir o contexto arquitetônico no início do século XIX com uma leitura a partir as *pièces montées* de Marie-Antoine Carême. Essas peças de açúcar, que embelezavam os banquetes da alta sociedade por onde nosso confeitiro andou, serviram de eixo para uma análise mais profunda sobre o uso de arquitetura como temática. Vale sempre lembrar que Carême trabalhou por muitos anos em confeitarias de Paris, ou seja, essas peças respondiam a uma demanda e refletiam um gosto por

arquitetura à mesa. Em especial, a pesquisa lançou novas luzes sobre *Le Pâtissier Pittoresque*, um livro que permaneceu sempre à sombra da obra máxima de Carême — *L'Art de la Cuisine Française au dix-neuvième siècle*, livro que sem dúvida marcou a história da gastronomia mundial, mas que de certa forma obscureceu as outras produções desse grande mestre.

Decidimos eleger três aspectos das *pièces montées* para trabalhar nessa pesquisa, divididos nos três capítulos apresentados. Houve também a preocupação de localizar as *pièces* de Carême dentro de uma extensa produção de arquitetura em açúcar, de que se tem notícia pelo menos desde o século XIV. Nesse sentido, porém, os castelos e fortalezas em açúcar dos séculos anteriores eram muito mais reduções e representações de construções já existentes do que a livre composição do artista. Buscamos analisar como as peças de Carême foram vanguardistas e inclusive influenciaram fortemente alguns artistas até finais do século XIX.

Cada capítulo expôs, para começar, uma reflexão no tocante àquele aspecto da arquitetura que seria abordado, seguido da análise ou interseção entre esse aspecto e o trabalho de Carême. No primeiro capítulo realizamos uma reflexão sobre o contexto arquitetônico a partir das publicações da época, com foco em entender o papel e uso da história, muitas vezes como meio de legitimação. A partir daí, percebe-se como o interesse por desenvolver estudos sobre arquitetura de outros tempos e outro territórios gerou as publicações a que Carême teve acesso. Por fim, analisamos como esse conhecimento dos livros foi expresso em seus desenhos, possibilitando elucidar algumas questões que dizem respeito aos estilos e referência do confeitoiro, e onde pudemos

compreender melhor a influência do trabalho de Legrand além do de Durand.

Em seguida passeamos pelos jardins, inicialmente nos aprofundando no debate ao qual a estética do pitoresco levou na época, discussão que possibilitou o entendimento de que o seu valor estético residia, ao menos na França, na variedade de estilos e cenários. Ao identificar a relação direta que havia entre as *fabriques* desses jardins e as peças de Carême, apontamos sua influência na composição das *pièces* e detectamos uma correspondência visual entre as *fabriques* representadas em gravuras de época ou que ainda existem e as peças de Carême.

Ao final, realçamos aspectos do desenho arquitetônico a partir de um pequeno resumo de sua história, ponderando questões como suas capacidades artísticas e sua autonomia como arte. Ao compreender a diferenciação que se deu nesse campo entre o desenho e a pintura, pudemos perceber seus efeitos na representação artística, principalmente na questão da cor, e o desenvolvimento do estilo característico de desenho do Império, que aparece em Carême. No embalo do desenho arquitetônico, discutimos brevemente os projetos de embelezamento que Carême produziu, o que só prova que, apesar dos esforços do presente trabalho, ainda há muitos aspectos a se pesquisar, tanto nas relações entre a obra de Carême e a arquitetura quanto naquelas entre a arquitetura e as esculturas em açúcar.

Carême era extremamente devoto do ofício das cozinhas. Foi um assíduo e aplicado autodidata, apreciador dos mais importantes trabalhos em arquitetura e conhecedor dos clássicos e dos mais renomados arquitetos de seu tempo. Ele desenvolveu um estilo próprio de *pièce montée* e sua influência foi percebida

no trabalho de outros confeiteiros até pelo menos o final do século XIX.

Quase como uma sobremesa e para aliviar os humores, deixo ao leitor o poema de Joseph Berchoux, um *gourmand* que conseguiu traduzir em palavras a experiência desses banquetes, que se tornaram uma ode à arquitetura e à boa mesa:

*Au secours du dessert appelez tous les arts,
Surtout celui qui brille au quartier des Lombards.
Là, vous pourrez trouver, au gré de vos caprices,
Des sucres arrangés en galants édifices ;
Des châteaux de bonbons, des palais de biscuits,
Le Louvre, Bagatelle et Versailles confits;
Les amours de Sapho, d’Abeilard, de Tibulle,
Les nêces de Gamache et les travaux d’Hercule ;
Et mille objets divers, que savent imiter
D’habiles confiseurs que je pourrais citer.
Ne démolissez point ces merveilles sucrées,
Pour le charme des yeux seulement préparées ;
Ou du moins accordez pour jouir plus longtemps,
Quelques jours d’existence à ces doux monuments.⁴²*

42 BERCHOUX, Joseph, **La gastronomie, ou L’homme des champs à table, pour servir de suite à l’Homme des champs**, 2. ed. Paris: Giguet et Michaud, 1803, p. 85–86.

Ao auxílio da sobremesa as artes todas chamai,
Sobretudo a que brilha na região dos lombardos.
Ali encontrareis, conforme vossos caprichos,
Uns doces dispostos em galantes edifícios;
Castelos de bombons, e palácios de biscoitos,
O Louvre, Bagatelle e Versalhes em confeitos;
Os amores de Safo, de Abelardo, de Tibulo,
As bodas de Gamache e os trabalhos de Hércules;
E mil objetos quaisquer, que sabem imitar
Hábeis confeitores que poderia citar.
Não destruam jamais esses prodígios doces,
Para o encanto dos olhos somente são feitos;
Ou então concedei, para gozar por mais tempo,
Alguns dias de existência a esses doces monumentos.



Fim

FONTES E

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CARÊME

Le Pâtissier Royal Parisien ou Traité élémentaire et pratique de la pâtisserie ancienne et moderne, de l'entremets de sucre, des entrées froides et des socles Tome I. Paris: J.-G. Dentu, 1815.

Le Pâtissier Royal Parisien ou Traité élémentaire et pratique de la pâtisserie ancienne et moderne, de l'entremets de sucre, des entrées froides et des socles Tome II. Paris: J.-G. Dentu, 1815.

Le Pâtissier Pittoresque, composé et dessiné par M. A. Carême, ... précédé d'un traité des cinq ordres d'architecture, selon Vignole, auquel on a joint des détails des ordres cariatides... tirés de l'ouvrage de M. Durand, Parallèle des Monuments antiques et modernes. Paris: F. Didot, 1815. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8541000q>.

Projets d'architecture pour les embellissements de Paris. 1er fasc. Paris: Firmin Didot, 1821. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62815836>.

- Le Maître-d'hôtel français, ou Parallèle de la cuisine ancienne et moderne, considérée sous le rapport de l'ordonnance des menus selon les quatre saisons. Ouvrage contenant un traité des menus servis à Paris, à Saint-Petersbourg, à Londres et à Vienne. T. 2.** Paris: Firmin-Didot, 1822. 2v. Disponible em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040004x>.
- Projets d'architecture pour les embellissements de Paris. 2e fasc.** Paris: Firmin Didot, 1823. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6281584m>.
- Projets d'architecture pour les embellissements de Paris. 3e fasc.** Paris: Firmin Didot, 1826. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6281585l>.
- Projets d'architecture pour les embellissements de Paris. 4e fasc.** Paris: Firmin Didot, 1826. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6281586f>.
- Projets d'architecture pour les embellissements de Paris. 5e fasc.** Paris: Firmin Didot, 1826. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6281587v>.
- Le cuisinier parisien : ou l'art de la cuisine française au dix-neuvième siècle. (Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée).** 1. ed. Paris: Chez l'Auteur, 1828. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86172102>.
- L'art de la cuisine française au XIX^e siècle : traité élémentaire et pratique, T. 1.** Paris: Chez l'auter, 1833. 2v. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k151001f>.

L'art de la cuisine française au XIX^e siècle :

traité élémentaire et pratique, T. 2. Paris: Chez l'auteur, 1833. 2v. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85346oz>.

Le Pâtissier Royal Parisien, ou traité élémentaire et pratique de la pâtisserie ancienne et moderne; suivi d'observations utiles aux progrès de cet art, et d'une revue critique des grands bals de 1810 et 1811. Tome premier. 3. ed. Paris: Chez MM. J. Renouard, 1841.

Le Pâtissier Royal Parisien, ou traité élémentaire et pratique de la pâtisserie ancienne et moderne; suivi d'observations utiles aux progrès de cet art et d'une revue critique des grands bals de 1810 et 1811. Tome second. 3. ed. Paris: Chez MM. J. Renouard, 1841.

Le Pâtissier Pittoresque, composé et dessiné par M. A. Carême,... précédé d'un traité des cinq ordres d'architecture, selon Vignole, auquel on a joint des détails des ordres cariatides... tirés de l'ouvrage de M. Durand, Parallèle des Monuments antiques et modernes. 4. ed. Paris: J. Renouard, 1842. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025012g>.

Le pâtissier pittoresque. Paris: Mercure de France, 2016.

OBRAS DO SÉCULO XIX
E ANTERIORES

- ACADÉMIE ROYALE D'ARCHITECTURE. **Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793. Tome 9 / publiés pour la Société de l'histoire de l'art français, par M. Henry Lemonnier.** Paris: Société de l'histoire de l'art français, 1926. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k969o686b>.
- ADAM, Robert; ADAM, James. **The works in architecture of Robert and James Adam, Esquires = Les ouvrages d'architecture de Robert et Jaques Adam, Ecuyers.** London: Printed for the authors, and sold by T. Becket, 1773.
- AMERO, Justin. **Les Classiques de la Table.** Nouvelle édition. Paris: Firmin Didot Frères, 1855.
- BERCHOUX, Joseph. **La gastronomie, ou L'homme des champs à table , pour servir de suite à l'Homme des champs.** 2. ed. Paris: Giguet et Michaud, 1803.
- BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.** London: Printed for R. and J. Dodsley, 1757. Disponível em: <http://archive.org/details/enqphilosophicalooburkrich>.
- CHAMBERS, William. **Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils.** London: Published for the author, 1757. Disponível em: <http://archive.org/details/DesignsChinesebooCham>.

- CHAMBERS, William. **Desseins des édifices, meubles, habits, machines et ustenciles des Chinois.** London: De l'Imprimerie de J. Haberkorn, 1757. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvibio5376o5w>.
- CHOISY, Auguste. **Histoire de l'architecture.** [fac-simile avec présentation d'Annie Jacques]. Paris: [Le Moniteur], 1996.
- DESGODETS, Antoine. **Les Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés tres exactement par Antoine Desgodetz architecte.** Paris: Jean Baptiste Coignard, 1682.
- DIDEROT, DENIS; D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: Tomes XVIII–XXVIII, suite (Recueil de planches).** Paris: Briasson, 1762.
- DUBOIS, Urbain. **Grand livre des pâtissiers et des confiseurs. T. 2.** Paris: E. Dentu, 1883. Disponible em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106173p>.
- DUMAS, Alexandre. **Grand dictionnaire de cuisine.** Paris: A. Lemerre, 1873. v. 1. Disponible em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1257o1k>.
- DUMAS, Alexandre. **Grand dictionnaire de cuisine.** Paris: A. Lemerre, 1873. v. 2. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6233753o>.

- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. Par J. N. L. Durand,...** avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture : par J.-G. Legrand. 1. ed. Paris: Gillé fils, 1799. v. 1. Disponible em: <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-9251>
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis; LEGRAND, Jacques-Guillaume. **Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. Par J. N. L. Durand, avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture : par J.-G. Legrand [1].** Paris: Gillé fils, 1799. v. 1. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85721q>.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle / par J. N. L. Durand.** v. 2. Paris: Chez l'Auteur, 1801.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique.** Paris: Chez l'Auteur, 1802. 2v. Disponible em: <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-1328>.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique. Second volume.** Paris: Chez Bernard, 1805. 2v. Disponible em: <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-1328>.

- GILLIERS, Joseph. **Le Cannameliste français, ou Nouvelle instruction pour ceux qui désirent d'apprendre l'office , rédigé en forme de dictionnaire, contenant les noms, les descriptions, les usages, les choix et les principes de tout ce qui se pratique dans l'office. Par le sieur Gilliers.** Nancy: J.-B.-H. Leclerc, 1768. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105074g>.
- GILPIN, William. **An essay upon prints : containing remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the most noted masters, illustrated by criticisms upon particular pieces, to which are added some cautions that may be useful in collecting prints.** 2. ed. London: Printed by G. Scott for J. Robson, bookseller to the Princess Dowager of Wales, at the Feathers in New Bond Street, 1768. Disponible em: <http://archive.org/details/essayuponprintsc-oogilp>.
- GILPIN, William. **Observations on the river Wye, and several parts of South Wales, &c. : relative chiefly to picturesque beauty: made in the summer of the year 1770.** 2. ed. London: Printed for R. Blamire, in the Strand, 1789. Disponible em: <http://archive.org/details/observationsonroogilpgoog>.
- GOUFFÉ, Jules. **Le livre de pâtisserie par Jules Gouffé; ouvrage contenant 10 planches chromolithographiques et 137 gravures sur bois d'après les peintures à l'huile et les dessins de E. Ronjat.** Paris: [s.n.], 1873. Disponible em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10786on>.

- KNIGHT, Richard Payne. **An analytical inquiry into the principles of taste.** London: T. Payne, 1805. Disponíbel em: <https://books.google.com.br/books?id=FrGIAAAAQAAJ>.
- KRAFFT, Jean-Charles. **Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne : et des édifices, monumens, fabriques, etc. qui concourent à leur embellissement, dans tous les genres d'architecture, tels que chinois, égyptien, anglois, arabe, moresque, etc.** Paris: De l'Imprimerie de Levrault, 1809. 2v. Disponíbel em: <http://archive.org/details/PlansdesplusbeaooKraf>.
- KRAFFT, Jean-Charles. **Recueil d'architecture civile, contenant les plans, coupes et élévations des châteaux, maisons de campagne et habitations rurales... situés aux environs de Paris et dans les départemens voisins.** Nouvelle édition. Paris: Bance aîné, 1829. Disponíbel em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54293o3k>.
- LABORDE, Alexandre de. **Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre de Laborde. Tome second, première partie.** Paris: P. Didot l'aîné, 1812. 4v. Disponíbel em: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/16413-voyage-pittoresque-et-historique-de-l-espagne-tome-2-1ere-partie>.
- LE ROUGE, Georges-Louis. **Traité des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, gravés sur les originaux dessinés à la Chine, par M. Chambers, architecte Anglois. Compris une description de leurs temples, maisons, jardins etc.** Paris: Le Rouge, 1776.

- LE ROY, David. Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture, par M. Le Roy, 2e édition. 2. ed. Paris: De l'Imprimerie de Louis-François Delatour, 1770. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854533n>.**
- LEGRAND, Jacques-Guillaume. Essai sur l'histoire générale de l'architecture. Nouvelle Édition. Paris: Soyer, 1809.**
- MATA, Juan de la. Arte de repostería en que se contiene todo género de hacer dulces. Madrid: Imprenta de Josef Herrera, 1786.**
- MONTAIGLON, Anatole; GUIFFREY, Jules (Orgs.). Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. Anatole de Montaiglon sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts. Tome XV : 1785–1790. Paris: J. Schemit, 1905. Disponível em: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/12742-correspondance-des-directeurs-de-l-academie-de-france-a-rome-tome-15-1785-1790>.**
- MORGAN, Lady. France in 1829-30. London: Saunders and Otley, 1830. 2v.**
- NORMAND, Charles. Nouveau parallèle des ordres d'architecture des Grecs, des Romains, et des auteurs modernes, dessiné et gravé au trait par Charles Normand. Paris: F. Didot, 1819. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5429301r>.**

NORMAND, Charles. Recueil varié de plans et de façades, motifs pour des maisons de ville et de campagne, des monumens et des établissemens publics et particuliers, composé et publié par Charles Normand. Paris: l'auteur, 1823. Disponivel em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6372702q>.

PIRANESI, Giovanni Battista. Della magnificenza ed architettura de' Romani. Roma: [s.n.], 1761. Disponivel em: http://archive.org/details/gri_33125010859946.

PIRANESI, Giovanni Battista. Diversi maniere d'adornare i cammini : ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana. = Divers manners of ornamenting chimneys and all other parts of houses taken from the Egyptian, Tuscan and Grecian architecture, with an apologetical essay in defence of the Egyptian and Tuscan architecture. = Differentes manieres d'orner les cheminées [...]. Roma: Nella stamperia di Generoso Salomoni, 1769. Disponivel em: <http://archive.org/details/DiversimanieredooPira>.

PIRANESI, Giovanni Battista; PIRANESI, Francesco. Le antichità romane. Roma: Nella Stamperia Salomoni ..., 1784. Disponivel em: http://archive.org/details/gri_33125010859896.

PRICE, Sir Uvedale. An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape. A new edition. London: J. Robson, 1796.

PRICE, Uvedale. **Essays on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape.** London: Printed for J. Mawman, 1810. Disponible em: <http://archive.org/details/essaysonpicturesorpriciala>.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. **Encyclopédie Méthodique. Architecture.** Paris: Panckoucke, 1825. 3v.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. **Encyclopédie méthodique. Architecture. T. 2 [Colossal-Mutules] / par M. Quatremere de Quincy, dédiée et présentée a monseigneur de Lamoignon, garde des sceaux de France, &c.** Paris: Panckoucke, 1801. 3v. Disponible em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857195>.

TEMPLE, William; BROWNE, Thomas; COWLEY, Abraham; *et al.* **Sir William Temple upon the gardens of Epicurus, with other XVIIth century garden essays: introduction by Albert Forbes Sieveking, F.S.A.** London: Chatto and Windus, 1908. Disponible em: <http://archive.org/details/sirwilliamtemplootempuoft>.

VITRUVÉ. **Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures.** Trad. Claude Perrault. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673. Disponible em: http://archive.org/details/gri_33125008503100.

WALPOLE, Horace. **Essay on modern gardening.** Pennsylvania: Canton, Pa., Kirgate Press, 1904. Disponible em: <http://archive.org/details/essayonmoderngaooowalpgooog>.

WALPOLE, HORACE; VERTUE, George. **The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford: Anecdotes of painting [and the other fine arts]**. London: G. G. and J. Robinson, 1798. 5v.

Le Magasin pittoresque. Publié sous la direction de M. Édouard Charton. 1. ed. Paris: Aux Bureaux d'Abonnement et de Vente, 1834.
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31417n>.

Le Nozze di Costanzo Sforza con Camilla di Aragona, celebrate in Pesaro nel M.CCCC.LXXV. Venezia: Alvisopoli, 1836.

Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques : avec leur explication. Seconde livraison / Seconde partie. Paris: [s.n.], 1763. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50557b>.

Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques : avec leur explication. Septième livraison/ Huitième volume. Paris: [s.n.], 1771. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50562x>.

The British Critic, and Quarterly Theological Review. [s.l.]: F. and C. Rivington, 1795.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALBERT, Jean-Marc. **Às mesas do poder: dos banquetes gregos ao Eliseu**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- ANDIA, Béatrice de. Art de recevoir, art de vivre. *In: L'art culinaire au XIX^e siècle: Antonin Carême : 1784-1984 : [exposition, Paris]*. I. ed. Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1984, p. 96.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis; MOSSER, Monique. **Jardins en France: 1760–1820, pays d'illusion, terre d'expériences : [exposition, Paris]**. I. ed. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1977.
- BANN, Stephen. Clio em parte: sobre o antiquariado e o fragmento histórico. *In: As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994, p. 129–152.
- BAYARD, Émile. **Le style empire : l'art de reconnaître les styles**. Paris: Garnier frères, 1919.
- BONNET, Jean-Claude. Carême ou les derniers feux de la cuisine décorative. **Romantisme**, v. 7, n. 17, p. 23–43, 1977.
- BONNET, Jean-Claude. **La gourmandise et la faim: histoire et symbolique de l'aliment : 1730–1830**. Paris: Librairie générale française, 2015.
- BOSTOCK, Gillian. **Le Gout de l'Architecture: Cuisine, Spectacle and the Seduction of the Senses from the Age of Louis XIV to Antonin Careme**. Princeton University, 2004. Disponível em: <http://dataspace.princeton.edu/jspui/handle/88435/dsp015712m6g2d>.

- CLIFFORD, Derek Plint. **A history of garden design.** London: Faber & Faber, 1962.
- COLLINS, Peter. **Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950.** 2. ed. Montreal: McGill-Queen's Press - MQUP, 1998.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura, 1980-1987.** Trad. Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CÔRTE-REAL, Eduardo. **O triunfo da virtude: as origens do desenho arquitectónico.** Lisboa: Livros Horizonte, 2001. (Horizonte arquitectura, 1).
- CURL, James Stevens. **A dictionary of architecture.** Oxford: Oxford University Press, 2000. (Oxford paperback reference).
- DI PALMA, Vittoria. Empire Gastronomy. **AA Files**, n. 68, p. 114–124, 2014.
- DUMAS, ALEXANDRE. **Memórias gastronômicas de todos os tempos, seguido de, pequena história da culinária.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- EGBERT, Donald Drew. **The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome.** Princeton: Princeton University Press, 1980.
- ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l'éclectisme.** Paris: Norma, 1997. (Collection Essais).
- EVERS, Bernd; THOENES, Christof. **Teoria da arquitetura do renascimento até aos nossos dias: 117 tratados apresentados em 89 estudos.** Köln: Taschen, 2003.

- FAVRE, Joseph. **Dictionnaire universel de cuisine pratique : encyclopédie illustrée d'hygiène alimentaire : modification de l'homme par l'alimentation. T. 4.** Paris: l'auteur, 1905. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k57300438>.
- FEFERMAN, Milton Vitis. Caos e ordem: origens desenvolvimentos e sentidos do conceito de tipologia arquitetônica. *In*: OLIVEIRA, Beatriz Santos de; LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; *et al* (Orgs.). **Leituras em teoria da arquitetura.** Rio de Janeiro: Viana & Mosley : FAPERJ, 2009, p. 46–71. (Coleção PROARQ).
- FICHER, Sylvia. O ensino da construção no domínio da arquitetura. **Projeto**, v. 112, p. 129–130, 1988.
- FRASCARI, Marco. “Semiotica ab Edendo,” Taste in Architecture. **Journal of Architectural Education**, v. 40, n. 1, p. 2–7, 1986.
- GARRIC, Jean-Philippe. Durand ou Percier ? Deux approches du projet d'architecture au début du XIXe siècle. *In*: **Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art.** [Paris]: INHA, 2011, p. 20. Disponível em: <http://journals.openedition.org/inha/3186>.
- GARRIC, Jean-Philippe; ORGEIX, Emilie d'; THIBAUT, Estelle. **Le livre et l'architecte: actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, Paris, 31 janvier-2 février 2008.** Paris: Mardaga, 2011.

- GASQUET, Lawrence. *Gastronomie & Maniérisme : L'Art de Manger avec les Yeux en France à partir du XVIII^{ème} siècle*. *Journal of Global Cultural Studies*, n. 10, p. 2–11, 2015.
- GILLES-MOUTON, Colette. Introduction. *In: L'art culinaire au XIX^e siècle: Antonin Carême : 1784–1984 : [exposition, Paris]*. 1. ed. Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1984, p. 96.
- GOLDSTEIN, Darrin. Russia, Carême, and the Culinary Arts. *The Slavonic and East European Review*, v. 73, n. 4, p. 691–715, 1995.
- GOTHEIN, Marie Luise Schroeter. *A History of Garden Art: from the Earliest Times to the Present Day*. [Cambridge]: Cambridge University Press, 2014. 2v.
- HARGREAVES, Lisa Minari. *O espetáculo do açúcar : banquetes, artes e artefatos (século XVI)*. Tese (doutorado em artes), Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13825>.
- HAUTECEUR, Louis. *Histoire de L'Architecture classique en France: Révolution et Empire, 1792–1815. Tome V*. Paris: Picard, 1953.
- HAYDEN, Peter. The Fabriques of Antonin Carême. *Garden History*, v. 24, n. 1, p. 39–44, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética, volume III*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- HERBODEAU, Eugène. *Conférence sur Carême*. Londres: Curwen Press, 1937.
- HILLENBRAND, Robert. *Islamic art and architecture*. London: Thames and Hudson, 1999. (World of art).

- KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- KELLY, Ian. **Carême: cozinheiro dos reis**. Trad. Marina Slade Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- KIDSON, Peter; MURRAY, Peter. **History of English architecture**. London: G G Harrap, 1962.
- LASSANCE, Guilherme. Ensino e teoria da arquitetura na França do século XIX: O debate sobre a legitimidade das referências. *In*: OLIVEIRA, Beatriz Santos de; LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; *et al* (Orgs.). **Leituras em teoria da arquitetura**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley : FAPERJ, 2009, p. 92–112. (Coleção PROARQ).
- LAVEDAN, Pierre. Les fabriques au XVIII^e siècle. **Bulletin Monumental**, v. 136, n. 3, p. 294–295, 1978.
- LE ROUGE, Georges-Louis; CEREGHINI, Elisabetta; FALIU, Odile; *et al*. **Georges Louis Le Rouge: les jardins anglo-chinois; Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle**. 1. ed. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2004.
- LIPPMANN, Edmund O. von. **História do Açúcar: desde a época mais remota até o começo da fabricação do açúcar de beterraba**. Trad. Roldolfo Coutinho. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1941. 2v.
- MARLETTA, Angelo. **L'arte del temperare. Storia e progetto nell'opera "Il Campo Marzio dell'antica Roma" di Giovanni Battista Piranesi**. Tese (doutorado), Università degli Studi di Catania, Catania, 2012. Disponível em: <http://archivia.unict.it/handle/10761/944>.

- MCEWEN, Indra Kagis. **Vitruvius: writing the body of architecture**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2003.
- METZNER, Paul. Carême, Chef de Cuisine. *In: Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-promotion in Paris During the Age of Revolution*. [Berkeley]: University of California Press, 1998, p. 54–83.
- MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. **Architecture of the nineteenth century**. Milano: Electa Architecture ; Distributed by Phaidon Press, 2003. (History of world architecture).
- MONTANARI, Massimo. **Histórias da mesa**. Trad. Federico Guglielmo. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. Trad. Olinda Braga de Sousa. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.
- PERCIER, Charles; FONTAINE, Pierre François Léonard; BERGDOLL, Barry. **The complete works of Percier and Fontaine**. First edition. New York: Princeton Architectural Press : Institute of Classical Architecture & Art, 2018.
- PEREIRA, Sônia Gomes. O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX. *In: OLIVEIRA, Beatriz Santos de; LASSANCE, Guilherme; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; et al (Orgs.). Leituras em teoria da arquitetura*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley : FAPERJ, 2009, p. 72–91. (Coleção PROARQ).
- PEREZ-GOMEZ, Alberto. Architecture as Drawing. **Journal of Architectural Education**, v. 36, n. 2, p. 2–7, 1982.

- PFISTERER, Ulrich. I libri di Filarete. **Arte Lombarda**, n. 155 (1), p. 97–110, 2009.
- PRESSOUYRE, Sylvia. Ledoux et les fabriques. **Bulletin Monumental**, v. 123, n. 1, p. 80–82, 1965.
- PRÉVÔT, Philippe. **Histoire des jardins**. Paris: Eugen Ulmer, 2016.
- RABREAU, Daniel. **Architectural drawings of the Eighteenth Century = Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle = I disegni di architettura nel Settecento**. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2001.
- RABREAU, Daniel. Carême, le citoyen-architecte. *In: L'art culinaire au XIX^e siècle: Antonin Carême : 1784–1984 : [exposition, Paris]*. I. ed. Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1984, p. 96.
- RAFAEL. **Cartas sobre arquitetura. Rafael e Baldassar Castiglione: arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments**. Trad. Matthieu Dumont; Arthur Lochmann. Paris: Allia, 2016.
- ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. **A estratégia da Aranha = The Spider's Stratagem**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2013.
- RODIL, Louis. **Antonin Carême de Paris 1783–1833**. Marseille: Editions Jeanne Laffitte, 1980.
- SEITZ, Frédéric. L'enseignement de l'architecture en France au XIX^e siècle. **Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives**, n. 11, p. 1–13, 1993.

- STRONG, Roy C. **Banquete: uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura a mesa.** Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura.** Trad. Sylvia Ficher. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SUMMERSON, John. **The Architecture of the Eighteenth Century.** London: Thames and Hudson, 1996.
- TALENTI, Simona. **L'histoire de l'architecture en France: émergence d'une discipline, (1863–1914).** Paris: Picard, 2000. (Librairie de l'architecture et de la ville).
- VAN ZANTEN, David. Fontaine in the Burnham Library. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, v. 13, n. 2, p. 133–145, 1988.
- WAQUET, Françoise. **Les fêtes royales sous la restauration.** Genève: Droz, 1981.
- WIEBENSON, Dora. The Two Domes of the Halle au Blé in Paris. **The Art Bulletin**, v. 55, n. 2, p. 262–279, 1973.
- WOODBIDGE, Kenneth. Bélanger en Angleterre: Son Carnet de Voyage. **Architectural History**, v. 25, p. 8–150, 1982.
- A History of Royal Food and Feasting.** [curso online], Reading: University of Reading, 2017. Disponível em: <https://www.futurelearn.com/courses/royal-food>
- Laborde (Alexandre Louis Joseph de), Comte, 1773-1842 - Voyage pittoresque et historique de l'Espagne.** Robin Halwas | Rare books. Disponível em: <https://www.robinhalwas.com/019024-voyage-pittoresque-et-historique-de-l-espagne>.

Composto em Didot LT Std e
Egyptienne F LT Std
Terminou-se de imprimir em março
de 2019