

O GOSTO NEOCLÁSSICO

A dimensão americana

Organização
Ana Pessoa
Margareth da Silva Pereira

O GOSTO NEOCLÁSSICO

A dimensão americana

O GOSTO NEOCLÁSSICO

A dimensão americana

Organização
Ana Pessoa
Margareth da Silva Pereira

Fundação  Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro
2023

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura
Margareth Menezes

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Presidente
Alexandre Santini

Diretor Executivo
Alexandre Domingues

Diretor do Centro de Pesquisa
Antonio Herculano Lopes

Chefe do Setor de História
Marcos Guedes Veneu

Chefe do Setor de Editoração
Benjamin Albagli Neto

Fotografia da capa
Edson Silva de Aquino Júnior

Preparação de Texto
Tikinet

Projeto gráfico e Diagramação
Nicole de Abreu | Tikinet

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G682 O gosto neoclássico [recurso eletrônico] : a dimensão americana /
organização Ana Pessoa, Margareth da Silva Pereira. – Rio de Janeiro :
Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023.
31,9 MB ; PDF (304 p.)

ISBN 978-65-88295-25-0

1. Neoclassicismo (Arquitetura). I. Pessoa, Ana, org. II. Pereira,
Margareth da Silva, org.

CDD 724

Elaborada no Serviço de Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
pela bibliotecária Letícia Krauss Provenzano - CRB7/6334

SUMÁRIO

Apresentação	05
Autores	17
Grandjean de Montigny: notas sobre a ressignificação da ideia de arquitetura e a cena americana	21
<i>Margareth da Silva Pereira</i>	
Good taste within reach: the Mexican medals of Jerónimo Antonio Gil	57
<i>Kelly Donahue-Wallace</i>	
No taste for thatching: value, aesthetics, and urban reform in the bohíos of nineteenth-century Puerto Rico	75
<i>Paul Niell</i>	
The politics of civic neoclassicism in the United States	93
<i>Dell Upton</i>	
A Academia Imperial de Belas Artes e a longa duração da tradição clássica	119
<i>Sonia Gomes Pereira</i>	
Fácil de aprender, simples de colocar em prática: a contribuição das Regras de Vignola para a formação do gosto neoclássico	131
<i>Maria Luiza Zanatta</i>	
O lugar do gosto, do gênio e da invenção nas preceptivas arquitetônicas	163
<i>Renata Baesso Pereira</i>	
Grandjean de Montigny e a escola de policromia de Percier.....	177
<i>Jean Philippe Garric</i>	
A casa do Passeio: um estudo de um edifício residencial de Grandjean de Montigny.....	195
<i>Ana Lucia Vieira dos Santos</i>	

A urbe imaginada: a Academia e o projeto para os paços Imperial e do Senado.....	225
<i>Karolyne Koppke</i>	
Os engenheiros, o neoclássico e a modernização do Estado brasileiro na segunda metade do século XIX.....	249
<i>Nelson Porto Ribeiro</i>	
Uma Arcádia tropical? Vassouras, RJ, século XIX.....	265
<i>Ana Pessoa</i>	
François-René Moreaux na Galeria e Escola de Pintura: a exposição da coleção italiana do cardeal Fesch e a afirmação do artista.....	295
<i>Elaine Dias</i>	

APRESENTAÇÃO

Com treze artigos, assinados por estudiosos brasileiros e estrangeiros, a coletânea *O gosto neoclássico: a dimensão americana* reitera seu objetivo de reunir e buscar colocar em diálogo trabalhos voltados para a circulação das ideias clássicas e suas interpretações nos meios artísticos, entre o final do século XVIII e meados do XIX. Esse momento foi particularmente rico de mudanças nas cidades de nossas Américas, mas também de diferentes países no Ocidente, em suas estruturas sociais e em suas lutas republicanas, independentistas ou antiescravagistas. Na obra foram estudadas práticas artísticas ou teóricas envolvendo a temática ou o recorte temporal no México, nos Estados Unidos, em Porto Rico, na França e no Brasil.

A publicação resulta de mais um evento organizado por iniciativa do grupo de pesquisa O Gosto Neoclássico instalado, desde 2009, pela Fundação Casa de Rui Barbosa e pelo Laboratório de Estudos Urbanos (LeU) do Programa de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro Proureb/FAU/UFRJ. À época a iniciativa buscava problematizar a produção artística no Brasil na primeira metade do século XIX e, sobretudo, o uso do qualificativo “neoclássico” para designar um largo espectro de manifestações díspares: da Casa França-Brasil, antiga Bolsa de Comércio projetada por Grandjean de Montigny, ao próprio edifício do museu-casa que abriga a Fundação Casa de Rui Barbosa, projeto de autoria desconhecido.

Cumpria, portanto, em 2009, começar por entender, entre estes polos quase opostos, quais as condições de possibilidade de encomenda e realização de inúmeras obras construídas no Brasil e no Rio de Janeiro, sejam aquelas pautadas na reinterpretção de uma longa tradição tratadística ou apenas se servindo, em maior ou menor grau, de um vocabulário decorativo greco-romano.

De fato, a expressão “estilo neoclássico” se referia a um conjunto heterogêneo de obras realizadas, majoritariamente, por professores franceses

contratados em 1816, quando da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios por d. João VI, e mais tarde, por seus alunos na Academia Imperial de Belas Artes, como passará a ser chamada, após 1822. A expressão se referia também às realizações de outros arquitetos portugueses, vindos com a Corte e, ainda, a uma série de obras anônimas, construídas por mestres de obras provenientes de diferentes países que, emigrando e trabalhando no Brasil, uns e outros, acabaram por diversificar as práticas arquitetônicas e construtivas locais e a morfologia das cidades.

Unificadas sob a denominação de *arquitetura neoclássica* e, às vezes, de arquitetura *imperial*, acabava-se por desconsiderar a parcela de conservação, inovação ou de busca de legitimação social ou política implícitas nas linguagens adotadas nessas obras e, portanto, a diversidade ou semelhança de sentidos nos usos de seus arranjos formais. Escalas, situações de projeto, condições de encomenda, oferta de materiais locais e importados, perfil e níveis de qualificação técnica ou artística da mão de obra, entre outros aspectos, além de perfis socioeconômicos e culturais da clientela ou relações de trabalho, acabavam assim ignorados. Enfim, acabavam também sendo desconsiderados os próprios encomendantes, conceptores ou construtores em seus sonhos, em sua capacidade de enriquecimento, poupança e trabalho ou, ainda, em suas formas de colaboração, de criação e de emancipação em uma sociedade escravocrata e lutando por afirmar-se enquanto nação.

O grupo de pesquisa O Gosto Neoclássico passou, portanto, a reunir arquitetos e historiadores de arte e da arquitetura, brasileiros e estrangeiros, na perspectiva de abrir espaço para cruzamentos interdisciplinares e transnacionais em torno desta diversidade de respostas a uma não menos diversa encomenda de obras de arquitetura e de arte. Como se disse, as condições históricas desse período tornam os desafios ainda maiores, quando se consideram a posição geopolítica do Brasil e um contexto de intensas trocas culturais e econômicas, após mais de dois séculos do fechamento formal de seus portos, reabertos, apenas, em 1808.

Nas iniciativas realizadas desde 2009, além do desenvolvimento de projetos de pesquisa, o grupo mantém uma agenda sistemática de discussões públicas, envolvendo cursos, publicações e seminários, com a participação de pesquisadores associados estrangeiros. Passou-se a estimular as análises dessa diversidade de formas e condições de culturas, de acumulação

financeira, de organização do sistema de artes e da formação técnica e de gosto. Enfim, as atividades desenvolvidas evidenciaram a necessidade de uma maior atenção aos primórdios de uma engenharia “civil” cujos profissionais se colocam, muitas vezes, em concorrência com os “arquitetos” e vice-versa; à reflexão sobre a forma cidade, à capacitação de artesãos e artífices ou, ainda, à organização das relações de trabalho, que atravessam essas práticas arquitetônicas, por exemplo.

Por outro lado, investiu-se também no conhecimento sobre o movimento neoclássico, e dentro de um sistema formal e institucional, sobre o papel das academias na Europa na formação em arquitetura, começando por sistematizar as fontes no Brasil e no exterior acerca da trajetória de Grandjean de Montigny (1776-1850), Prix de Rome da Academie des Beaux-Arts na França e único professor de arquitetura entre 1816 até 1850, no âmbito do ensino acadêmico de artes no Brasil.

Dentre as iniciativas do grupo, sobressaem-se, por exemplo, os cursos *Arquitetura e poder na Europa napoleônica: Grandjean de Montigny na Westfália*, com Guillaume Nicoud, em 2014, e *Pensar o classicismo e o romantismo: a construção da cidade no século XIX – formas, imagens e saberes*, dos quais participaram Jean-Philippe Garric, Valerie Nègre, Gustavo Rocha Peixoto (UFRJ) e Nelson Pôrto Ribeiro (Ufes), tendo como debatedores Margareth da Silva Pereira, José Pessoa, Antonio Herculano Lopes, Ana Pessoa, Ana Lucia Vieira dos Santos, Júlio Bandeira e Priscila Peixoto, em outubro de 2019. Ainda naquele ano, foi lançado o livro *Gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil do século XIX*.

Nesses últimos anos, foram promovidos três seminários, seguidos da publicação tanto quanto possível dos debates então travados entre os pesquisadores sobre temas e formas de abordagem. Em 2016, o seminário “Grandjean de Montigny e a missão artística de 1816: diáspora – cultura – formação” reuniu pesquisadores brasileiros com convidados da França, Portugal e Itália, permitindo uma ampla retrospectiva sobre os estudos já realizados no Brasil, assim como a atualização crítica do tema. E, no ano seguinte, em 2017, o seminário “O gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil do século XIX e suas condições de possibilidade”, voltado para mapear a produção atual dos pesquisadores brasileiros. O evento contou com palestras do pesquisador português dr. José de Monterroso Teixeira (Universidade de Lisboa), sobre o neoclassicismo em

Portugal e da pesquisadora e cravista Rosana Lanzelotte, sobre a música na Corte de d. João VI.

Nesse cenário faltava-nos iniciar os diálogos com nossos colegas das Américas, o que começa a ser feito agora. Assim, em 2021, promovemos o seminário “O gosto americano: a dimensão americana – instituições, atores e obras”, realizado de 8 a 22 de março de 2021, em transmissão remota. O evento teve como proposta uma pauta ainda inédita e que permitiu uma primeira aproximação sobre o fenômeno também nas Américas para a construção de uma visão articulada e efetivamente conectada e comparável.

Se esta coletânea começa por contribuir para melhor compreender como se deu a adoção do que será chamado “estilo neoclássico” nesses países, pretende-se também que ela fomente interpretações que explorem contradiscursos em relação a como vem sendo considerada a cena americana. Neste sentido, cumpre mostrar que muitas vezes o retorno de interesse em relação à cultura greco-romana, iniciado no Renascimento e que se dá, agora, nos séculos XVIII e XIX, se fez acompanhar também de outras possibilidades de se pensar as noções de tempo, memória e história. É aqui que a cena americana e as representações sobre um “novo” mundo servem, como o “antigo”, como fantasma ou como espelho para avaliar os diferentes presentes e serem pensados outros futuros.

Assim a cena americana dos indígenas brasileiros, idealizada em inícios do século XIX – o que não será mais o caso setenta anos mais tarde – alimenta um primeiro deslocamento da meditação sobre o antigo em direção ao arcaico e deste para o primitivo, enquanto a “cabana primitiva” – talvez excessivamente próxima das cidades – é duramente combatida em Porto Rico, por exemplo. De todo modo, as visões de América não serão jamais neutras, anunciando debates estéticos que se explicitariam bem mais tarde, reposicionando a própria ideia ocidental de arquitetura à luz da radical alteridade de suas culturas autóctones, híbridas, plurais, contrapondo, em suma, a economia das suas situações de vida que obrigam a pensar a natureza, o sentido, o objetivo e o alcance de gestos políticos ou artísticos.

Nesta coletânea, os artigos estão organizados em quatro eixos temáticos, começando pela dimensão cultural americana. Nessa seção, os artigos dos professores norte-americanos foram mantidos em sua versão original em inglês. O artigo de Margareth da Silva Pereira, “Grandjean de Montigny:

notas sobre a ressignificação da ideia de arquitetura e a cena americana”, advoga o papel que a experiência americana desempenhou na história da sensibilidade ocidental desde o século XVI e, novamente, no romantismo. A obra de Grandjean de Montigny dialogará com estas ondas de americanismos antes e depois de sua instalação no Brasil. De todo modo, da estética de Baumgarten à *Naturphilosophie*, as discussões sobre uma razão sensível instigarão o próprio deslocamento do significado da arquitetura, que passa da ideia de que a obra é um agenciamento de formas a serem contempladas, premissa já questionada pela crise barroca, ao entendimento de que seria um agenciamento de corpos que provoca uma experiência sensível. Tendência, contudo, que será refreada a partir da segunda metade do século XIX até os anos 1920.

O segundo artigo, de autoria de Kelly Donahue-Wallace, “Good taste within reach: the Mexican medals of Jerónimo Antonio Gil”, comenta a introdução do neoclássico no México com a fundação da Real Academia das Três Nobres Artes de São Carlos pelo gravador espanhol Jerónimo Antonio Gil (1771-1798) em 1783, particularmente a partir do elogio que também lhe é feito nas medalhas. A autora argumenta que Jerónimo Antonio Gil gravava medalhas que criou na Casa da Moeda na Cidade do México para ensinar formas clássicas e o bom gosto moderno, contando com as qualidades físicas dos objetos e crenças amplamente mantidas sobre seu valor histórico.

Dell Upton nos leva a perguntar, em “The politics of civic neoclassicism in the United States”, sobre a ideia de universalidade da leitura da linguagem visual, interrogação que continua necessária se desejamos respeitar os atores sociais que constroem as cidades. Como mostra o artigo, o neoclassicismo herdado do século XIX continua hoje a ser visto no caso norte-americano como uma forma de arte elitista, associada à agressão aos povos indígenas e a outras nações. Estudiosos da história social das culturas têm insistido em relativizar tanto esse olhar homogeneizante, quanto em ver o campo da arte como parte da instância reflexiva das sociedades sobre elas próprias e sobre seus gestos. Como a leitura do texto de Upton convida a pensar, é necessário, contudo, focar as práticas sociais em sua historicidade e em sua capacidade de contribuir para manter viva a capacidade crítica do campo da cultura, situando-as, ontem e hoje, em suas condições e lugares específicos de enunciação.

O quarto texto deste segmento é de autoria de Paul Niell, a quem agradecemos, particularmente, por seu papel em auxiliar a interlocução com nossos colegas norte-americanos. Em seu artigo “No taste for thatching: value, aesthetics, and urban Reform in the bohíos of nineteenth-century Puerto Rico”, Niell examina os esforços dos reformadores liberais em Porto Rico para remover os *bohíos* – as habitações de palha ou ranchos – dos municípios no século XIX. Por meio de uma análise de vários tipos de fontes, incluindo impressões, fotografias e documentos de arquivo, ele considera as ideias porto-riquenhas de império, raça, projeto arquitetônico e grade urbana neste processo.

O segundo bloco de *O gosto neoclássico: a dimensão americana* se dedica às teorias e instituições. “A Academia Imperial de Belas Artes e a longa duração da tradição clássica”, de Sonia Gomes Pereira, enriquece este segmento da coletânea, permitindo constatar que as temporalidades reflexivas no campo da pintura acadêmica não são sincrônicas às da arquitetura, por exemplo. A autora trata da atuação da Academia Imperial já na segunda metade do século, nos anos 1880, buscando sublinhar em meio ao cânone vigente, as rupturas tanto com certas preocupações temáticas quanto formais que foram se acumulando durante quase um século e que se evidenciam no campo da pintura a partir da virada do século XIX ao XX.

Maria Luiza Zanatta trata da circulação da linguagem clássica na arquitetura citadina do século XIX em “Fácil de aprender, simples de colocar em prática: a contribuição das regras de Vignola para a formação do gosto neoclássico”. Enfocando o papel de certos manuais como as *Regola* de Vignola, o artigo chama a atenção não só para a diversidade de significados atribuídos ao vocabulário neoclássico, como também para os ritmos de sua difusão e apropriação de um país a outro, de uma cidade a outra e, inclusive, de um meio intelectual a outro em um mesmo país. Enfim, a autora nos convida a pensar, a partir do sucesso de Vignola ao longo de mais de quatro séculos, sobre a difícil escrita da arquitetura para além de uma retórica da representação.

A relatividade nos usos do vocabulário neoclássico não poderia se furtar de uma reflexão sobre o uso na linguagem erudita e filosófica da noção de gosto, indiscutivelmente assente tanto na percepção quanto no juízo crítico. Em “O lugar do gosto, do gênio e das invenções nas perspectivas arquitetônicas”, Renata Baesso busca enfrentar a historicidade do

uso social do termo a partir da exegese de textos dos séculos XVIII e XIX. Banida da teoria da arquitetura moderna e contemporânea, a ideia de gosto volta a ser debatida neste artigo, fazendo uma reflexão sobre o que seria o gosto clássico e seu papel no ensino, na criação e no julgamento das obras. A conclusão, de certo modo, é que o gosto é o árbitro que pondera o balanço entre as regras, o gênio e a invenção.

O artigo de Jean-Philippe Garric traduzido para o português abre a terceira seção deste livro sobre Grandjean, recolocando a obra deste como foco de interesse. O autor volta suas reflexões para um tema relevante e ainda pouco explorado pelo debate arquitetônico e filosófico, não apenas do fim do século XVIII e início do XIX: as teorizações sobre a luz, a cor, a policromia e seus efeitos na arquitetura. Em seu texto “Grandjean de Montigny e a policromia na escola de Percier”, o autor explora a questão da policromia nas práticas da arquitetura na primeira metade do século XIX, mostrando um Grandjean de Montigny, expatriado no Rio de Janeiro, mas, não obstante, desde a obra *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane*, particularmente atento aos caminhos abertos por Percier e Fontaine – e quiçá também pelos debates estéticos em circulação na Alemanha – sobre o uso da cor na arquitetura antiga, a começar pelos próprios materiais. Contudo, essa nova visão sobre as construções do passado que Hirtoff mostraria a partir dos anos 1840, duas décadas antes de Famin e Grandjean, começa a ser avaliada em sua potência visual e na afetação dos sentidos.

“A casa do Passeio: um estudo de um edifício residencial de Grandjean de Montigny”, de Ana Lucia Vieira dos Santos, dá continuidade aos estudos do palacete da família Oliveira Barbosa, localizado na rua do Passeio e demolido no século XX. A autora discorre sobre a configuração original da obra, utilizando em especial registros fotográficos e pictóricos do palacete; a planta baixa do único pavimento da residência guardada na Biblioteca Nacional e, ainda, o inventário *post mortem* de Maria Tomásia Gonçalves de Oliveira Barbosa, esposa de José de Oliveira Barbosa. O artigo busca interpretar a inserção dos profissionais estrangeiros, no caso Grandjean de Montigny, no mercado de encomendas e a miscigenação dos modelos neoclássicos eruditos com as tradições estéticas e construtivas locais, respondendo a antigos e novos hábitos sociais e modos de vida cotidianos.

“A urbe imaginada: a Academia e o projeto para os paços Imperial e do Senado”, de Karolyna Koppke, apresenta documentação inédita de dois projetos encomendados por d. Pedro II à Academia em 1847 e elaborados por comissão composta por Félix-Émile Taunay, Grandjean de Montigny e Job Justino de Alcântara, mas nunca realizados. Certamente, trata-se do mais expressivo projeto concebido por Grandjean de Montigny para o Rio de Janeiro, mas muito pouco se escreveu sobre ele, embora fosse o resultado dos esforços do corpo docente e da direção da Academia Imperial de Belas Artes para inserir tanto a arquitetura no debate público sobre a cidade quanto os artistas formados na escola nos quadros técnicos da administração. O artigo de Karolyna Koppke ao lado daquele de Ana Lucia Vieira dos Santos resultaram do esforço do grupo de pesquisa O Gosto Neoclássico em reunir o espólio gráfico de Montigny, cruzando-o com as fontes textuais disponíveis em arquivos brasileiros e estrangeiros.

“Os engenheiros, o neoclássico e a modernização do Estado brasileiro na segunda metade do século XIX” é o assunto tratado por Nelson Pôrto Ribeiro, que abre a quarta e última parte desta coletânea e que contempla questões relativas às práticas profissionais de engenheiros e artistas, ao mesmo tempo em que busca examinar o perfil de suas atuações como profissionais liberais, mas também como contratantes e contratados. No artigo, Nelson Pôrto chama a atenção para o fato de que, embora não se possa dizer que Grandjean de Montigny tenha sido o introdutor do neoclássico na cultura portuguesa, ele foi o mestre de uma geração de arquitetos que expandiram o neoclássico imperial na Corte e, em consequência, no Império, em especial a partir de 1826, com a ação da Academia Imperial de Belas Artes. Contudo e em que pese este fato, o autor expõe, em detalhes, que na construção civil é entre os engenheiros que iremos encontrar os profissionais de maior destaque a partir de 1840.

O artigo de Ana Pessoa, “Arcádia tropical? Vassouras no século XIX”, interroga-se sobre a propagação do neoclassicismo nas províncias, no caso no Rio de Janeiro, buscando compreender como teria se dado a adesão a um vocabulário neoclássico compreendido como estilo oficial do Império. No texto, o neoclassicismo é examinado no Brasil do século XIX como parte de um processo civilizador de matiz iluminista e internacionalista, impulsionado pela inserção do país na economia-mundo inaugurada pelo café, ainda que apoiada na mão de obra escravizada. São tomados como

referência os agentes responsáveis pela implantação e crescimento da cidade de Vassouras, considerada a “Princesa do café”, e suas estratégias políticas e simbólicas em meio às disputas regionais da segunda metade do século XIX.

Elaine Dias encerra as interpretações e debates desta coletânea em torno de uma linguagem e de um gosto neoclássico com o artigo “François-René Moreaux na Galeria e Escola de Pintura: a exposição da coleção italiana do cardeal Fesch e a afirmação do artista”. O assunto explicita mais uma vez a pluralidade de manifestações que recobre o uso do termo clássico ou neoclássico, aqui ilustrada pela exposição de telas da coleção antiquizante do cardeal Fesch e pelo perfil da formação, paralela ao ensino acadêmico, que Moreau buscará inaugurar. No artigo, é analisado o seu papel no desenvolvimento do sistema artístico e na formação do gosto clássico com a criação em 1858 de sua Escola Gratuita de Desenho e Pintura, onde exibe, além de uma tela de sua autoria, *Proclamação da Independência do Brasil*, as obras citadas da coleção italiana do cardeal Fesch em um Rio de Janeiro cada vez mais observado, pensado, avaliado e submetido a um projeto que se deseja e se vê como civilizado, particularmente a partir da segunda metade do século XIX.

Como se percebe nas entrelinhas das diversas contribuições aqui reunidas, multiplicam-se os espaços e as situações de contraste, miscigenação, invenção e de diferentes deslocamentos e desvios que atravessam a circulação de modelos, referências e padrões de uma longa tradição greco-romana e as condições concretas do campo cultural dos diferentes atores envolvidos na concepção ou contratação das obras. Emergem deste exame especificidades e vestígios de inteligência e sensibilidade que exigem, contudo, serem interpretadas criticamente pelos leitores e interessados nestas questões, buscando identificar o que ainda projetam como memória e cuja potência merece ser lembrada, mas também o que guardam como limites.

Ana Pessoa e Margareth da Silva Pereira

NOTAS

- 1 O seminário “Grandjean de Montigny e a Missão Artística de 1816: diáspora – cultura – formação” foi organizado por Margareth da Silva Pereira (leU-Prourb/UFRJ), Ana Pessoa (FCRB) e Jean-Philippe Garric (Université de Paris 1), realizado de 18 a 30 de setembro de 2016, e contou com a participação dos seguintes pesquisadores: Ana Cavalcanti (EBA/UFRJ), Ana Lucia Vieira dos Santos (EAU/UFF), Ana Pessoa (FCRB), Antonio Bruculeri (Ensa/ Paris-Val-de-Seine), Cecilia Rodrigues dos Santos (UP Mackenzie), Charlotte Duvette (Université de Paris 1), Elaine Dias (Unifesp), Giovana Rosso del Brenna (Universidade de Gênova), Guillaume Nicoud (École du Louvre), Jean-Philippe Garric (Université de Paris 1), José Monterosso Teixeira (UAL/Portugal), Julio Bandeira (Iphan), Laura Abreu (MNBA), Margareth da Silva Pereira (Prourb/UFRJ), Miguel Figueira de Faria (UAL/Portugal), Patrícia Telles (Chaia/Ceaap), Paulo Kuhl (Unicamp), Piedade Grinberg (PUC-Rio) e Saskia Wallig (Université de Paris 1).
- 2 O seminário foi organizado por Margareth da Silva Pereira (LeU-Prourb/UFRJ) e Ana Pessoa (FCRB), contou com a participação dos pesquisadores Guilherme Bueno (Instituto Arte/Uerj, DAU/PUC-Rio), Karolyna de Paula Koppke (UFRJ), Priscilla Peixoto (LeU-Prourb/UFRJ); Ana Pessoa (FCRB) e Ana Lucia V. Santos (EAU/UFF); Maria Luiza Zanatta (PNPD-Capes); Julio Bandeira (Iphan); Jose Pessoa (EAU/UFF); Marcos Veneu (FCRB); Renata Baesso Pereira (PUC-Campinas); Elaine Dias (Unifesp); Maria Pace Chiavari; Ana Paula Campos Gurgel (FAU/UnB); Renato Gama Rosa (Fiocruz); Dra. Inês El-Jaick Andrade (Fiocruz); Éric Alves Gallo; Maria do Carmo Esnaty de Almeida (IFBA), e, como conferencistas, José de Monterroso Teixeira (Universidade Autónoma de Lisboa) e Rosana Lanzelotte (Instituto Musica Brasilis). O evento foi acompanhado do curso “O neoclassicismo: conceito, transferência de paradigmas e recepção”, ministrado pelo professor José de Monterroso Teixeira (Universidade Autónoma de Lisboa), nos dias 16, 17 e 20 de outubro de 2017.
- 3 As palestras e comunicações do seminário “Gosto neoclássico. Dimensão americana: instituições, atores e obras” estão disponíveis no canal Youtube da Casa de Rui Barbosa.
- 4 O seminário foi realizado de 8 a 22 de março de 2021, e contou com palestras e mesas-redondas assim distribuídas: dia 8/03 – “Good taste within reach: the mexican medals of Jerónimo Antonio Gil”, palestra de Kelly Donahue-Wallace (CVAD-UNT, USA); mesa-redonda “As instituições acadêmicas”; “O lugar do gosto, do gênio e da invenção nas preceptivas arquitetônicas”, por Renata Baesso (PUC-Campinas); “François Rene Moreau e a exposição da coleção italiana de pintura no Rio de Janeiro”, por Elaine Dias (Unifesp); “A Academia Imperial de Belas Artes e a longa duração da tradição clássica”, por Sonia Gomes Pereira (EBA-UFRJ).
- 5 Dia 10/03 – “Grandjean de Montigny et la polychromie architecturale, à l'école de Percier”, palestra de Jean Philippe Garric (Universidade Paris 1, França); mesa-redonda “Mudanças e permanências nas práticas e culturas acadêmicas”; “O ‘tratado das ordens’ de Vignola em S. Paulo: do neoclassicismo ao ecletismo”, por Maria Luiza Zanatta (UFSP); “Uma questão de gosto”, por Gustavo Rocha-Peixoto (Proarq-UFRJ); “A urbe imaginada: Academia e o projeto para os paços Imperial e do Senado”, por Karolyna Kopke (Proarq-UFRJ).
- 6 Dia 15/03 – “A resignificação da ideia de arquitetura: a cena americana e a educação dos sentidos”, palestra por Margareth Pereira (Prourb/UFRJ); mesa-redonda “Obras: práticas projetuais e construtivas”; “A obra através dos arquivos”.

AUTORES

Ana Lucia Vieira dos Santos é arquiteta (FAU/UFRJ), mestre em Arquitetura (Proarq/FAU/UFRJ) e doutora em História (PPGHis/IHT/UFF). Iniciou sua prática profissional em escritório próprio. Desde 2014 é professora adjunta da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFF, onde coordena o Laboratório de Estudos do Patrimônio. É vice-coordenadora da seção brasileira do projeto de pesquisa *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores*. Integra o grupo de pesquisa *O Gosto Neoclássico*. Tem trabalhos, artigos e livros publicados.

Ana Pessoa [Ana Maria Pessoa dos Santos] é arquiteta, doutora em Comunicação e Cultura (PPGCOM/ECO/UFRJ), com pós-doutoramento no Citar/EA da UCP, no Porto (2015-2016). Atuou em instituições federais de cultura e, desde 1996, integra a Fundação Casa de Rui Barbosa como pesquisadora. Na FCRB, dirigiu o CMI (2003 a 2015), é docente e coordenadora (2020-2022) do PPGMA. Coordena a seção brasileira de *A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores* e, com Margareth Pereira, a linha de pesquisa *O Gosto Neoclássico*. Tem trabalhos, artigos e livros publicados.

Dell Upton é distinguished research professor de História da Arquitetura do Departamento de História da Arte da Universidade da Califórnia, Los Angeles. Ele ensinou anteriormente na Universidade da Califórnia, Berkeley, e na Universidade da Virgínia. É autor, mais recentemente, de *What can and can't be said: race, uplift, and monument building in the contemporary south* (Yale, 2015) e *American architecture: a thematic history* (Oxford, 2019).

Elaine Dias é doutora em História pela Unicamp e docente no curso de História da Arte da EFLCH-Unifesp. Publicou, entre outros, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*, com prefácio de Jacques Leenhardt (EFLCH-Unifesp, 2020) e *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* (Ed. da Unicamp, 2009).

Kelly Donahue-Wallace é professora de História da Arte na Universidade do Texas do Norte, onde ensina Arte do Vice-Reino, Arte Moderna Europeia e História da Gravura. Suas publicações incluem *Art and architecture of Viceregal Latin America 1521-1821*, *Jerónimo António Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, e vários artigos sobre criação e consumo de gravuras coloniais mexicanas.

Jean-Philippe Garric, arquiteto e historiador da arquitetura, é professor na Universidade Panthéon-Sorbonne. Após uma estadia na Vila Médicis, especializou-se na pesquisa dos intercâmbios entre a França e a Itália, bem como no domínio do livro, do desenho, da cultura e da teoria arquitetural do final do século XVIII ao início do século XX e com vários livros e artigos sobre o ensino acadêmico na França.

Karolyna Koppke é doutoranda em Arquitetura e Urbanismo (Proarq/UFRJ), mestra em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável (PACPS/UFMG, 2017), especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-Rio, 2014) e arquiteta e urbanista (UFRJ, 2011). Professora assistente do curso de Arquitetura e Urbanismo do Ibmecc Rio de Janeiro. Atua nas áreas de preservação do patrimônio cultural e de história da arquitetura, da cidade e das artes.

Margareth da Silva Pereira é arquiteta, urbanista e, doutora em História, com especialização em História da Arte. É professora titular pela FAU-UFRJ, atuando desde 1999 no Prourb do qual foi coordenadora entre 2013 e 2016. Foi professora convidada de várias instituições brasileiras e estrangeiras de ensino. Dedicou-se aos estudos de história das cidades, da arte e da arquitetura e às questões de teorias historiográficas, com vários artigos e livros publicados nessas áreas.

Maria Luiza Zanatta é professora do curso de Arquitetura e Urbanismo na UFSM - RS. É doutora e mestre pela FAU/USP (2011). Realizou estágio de pós-doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da EFLCH/Unifesp entre 2014-2019. Integrou o grupo de pesquisa Estudos da Tradição Clássica (CNPq) na Unifesp e coordenou o grupo de estudos Tratados Artísticos Formulados a partir do Renascimento, entre 2018 e 2019. Associou-se à Société Internationale Leon Battista Alberti (Silba) e à Artes Renascentes em 2014. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a Coleção Costa e Silva da Fundação Biblioteca Nacional – RJ.

Nelson Pôrto é professor titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e estágio pós-doutoral na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. É professor colaborador do doutorado em História da Ufes. É autor/organizador de 11 livros na área do Patrimônio Histórico, História da Cidade e História da Construção.

Paul Niell é especialista em arte colonial espanhola, arquitetura e cultura visual, c. 1500-1840, e em cultura material da diáspora africana, com ênfases na região do Caribe. É professor associado no Departamento de História da Arte da Universidade Estadual da Flórida. É coeditor com Stacie G. Widdifield de *Buen gusto and classicism in the visual cultures of Latin America, 1780-1910* (University of New Mexico Press, 2013).

Renata Baesso Pereira é arquiteta graduada pela Escola de Arquitetura/UFMG, doutora pela FAU/USP. Membro do corpo docente permanente da Pontifícia Universidade Católica de Campinas-SP, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Líder do grupo de pesquisa registrado no CNPq História das Cidades: Ocupação Territorial e Ideários Urbanos. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação da FAU/USP na área de concentração de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Editora da revista *Oculum Ensaios*.

Sonia Gomes Pereira é historiadora da arte e museóloga. Fez mestrado na Universidade de Pensilvânia, doutorado na UFRJ e pós-doutorado no Laboratoire du Patrimoine Français em Paris. É professora titular emérita da Escola de Belas Artes da UFRJ. Dedicou-se ao estudo da arte brasileira nos séculos XIX e XX. Tem várias publicações como *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes* (2016).

GRANDJEAN DE MONTIGNY: NOTAS SOBRE A RESSIGNIFICAÇÃO DA IDEIA DE ARQUITETURA E A CENA AMERICANA

Margareth da Silva Pereira

Dentre as diversas dificuldades com as quais se defronta todo historiador, existe uma suplementar quando se é brasileiro, e, aqui, é preciso começar por ela. Trata-se da dificuldade de enfrentar movimentos que atravessam a narração sobre a história do Brasil, entendendo-os, contudo, como experiências que, antes de tudo, compõem uma *história americana*.

Ou seja, trata-se da dificuldade de enfrentar certos momentos e problemas situados temporalmente de modo específico – como o final do século XVIII e o início do século XIX, período no qual Grandjean de Montigny desenvolve sua obra na Europa e no Brasil, por exemplo –, constatando que eles acabam sendo atravessados por uma série de imagens e de associações que se construíram no interior do próprio processo de nomeação dos territórios desvelados por europeus no século XVI como América.

Essas imagens e associações são herdeiras de um universo ideológico e discursivo que se originou antes mesmo de 1507, data na qual o geógrafo e cartógrafo Martin Waldseemüller registrou em sua *Universalis Cosmographiæ* a palavra América para designar as áreas ao sul do continente percorridas por Amerigo Vespucci. São evocações edênicas ou de um estado de inocência que passaram a ser associadas a esses novos territórios e que se iniciam também com A. Dürer, no caso, em 1504, quando registra, na cena de Adão e Eva no paraíso, um papagaio americano.

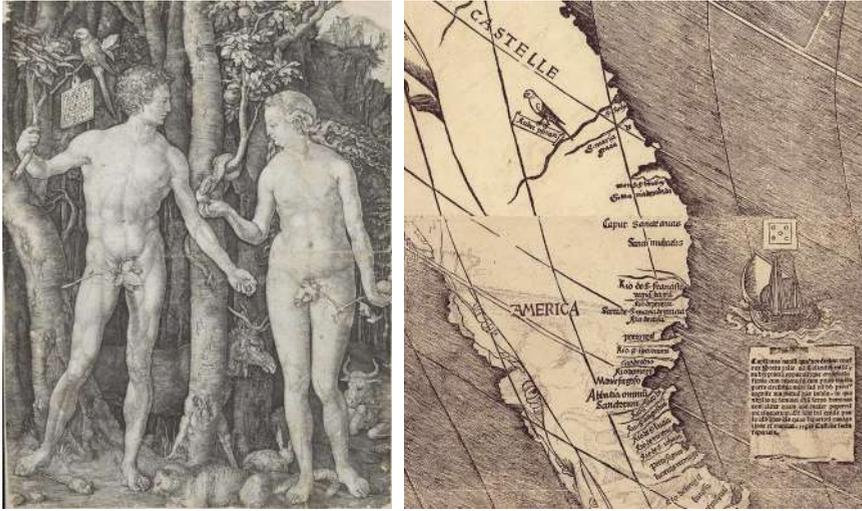


Figura 1 – Albrecht Dürer. *Adão e Eva*. 1504. Fonte: BN, Rio de Janeiro.

Figura 2 – Martin Waldseemüller. *Universalis Cosmographiae*. 1507.

Este universo visual, contudo, que vai operando por pequenos signs, é também textual e se instaura ao lado de uma longa tradição que começa igualmente pelo piloto genovês e por suas *lettere* que vão sendo publicadas, bem como por vários outros relatos sobre o que ele próprio chamou de Novo Mundo, ou inspirados por ele, durante mais de um século.

A CENA AMERICANA E O QUE NOMEAR QUER DIZER

Olhar, desenho e texto se acompanham e se entrecruzam, assim, até consolidarem o que poderíamos chamar de representações, mitos ou fantasmagorias em torno da ideia de América, conforme as experiências e os usos que engendram. Sobretudo, elaboram ou renovam um linguajar feito de associações que vão se tornando naturais pelo hábito e que recobrem os sentidos da palavra arquitetura como produção de uma razão pensada, em oposição ou coimplicação com os sentidos atribuídos ao termo natureza. De todo modo, constrói-se no Ocidente um conjunto de imagens de pensamento do qual partes do Brasil fazem parte, particularmente de início, a costa brasileira percorrida por Vespucci na segunda viagem, entre o sul da Bahia e o Rio de Janeiro, várias vezes associadas, e ainda que imediatamente contestada, à ideia de um jardim de delícias, um paraíso.

Ora, a dificuldade advém, principalmente, do fato de que essas imagens de pensamento dessa primeira América – uma América de Américo, isto é, de início associada às descrições das terras desveladas por ele – sofrem expansões geográficas, passando a palavra América também a designar, pouco a pouco, o próprio continente.

Nesse alargamento de uso do termo e de ampliação do âmbito de imagens mentais e discursivas, observa-se uma espécie de “raptó” e de um apagamento dessa movimentação ideológica inicial. Mas é entre 1776, com a independência dos Estados Unidos e, sobretudo, com a publicação do livro de Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835), que se instala definitivamente a dificuldade apontada. Sobretudo, após a guerra de Secessão, guardam-se representações, mitos ou fantasmagorias antigas, mas a partir de agora elas dão sustentação também a um projeto geopolítico “nacional”. Nestes termos, o que se entenderá por história americana e por América, cada vez mais, será a história dos Estados Unidos e os Estados Unidos.

Pode-se dizer que essas diferentes camadas de temas americanistas – isto é, sustentados nos relatos de um mundo sem mal de Américo – acabam assim como que “sufocados” ideologicamente na história de vários países do continente, do mesmo modo que os próprios desvios que inspiraram, como, por exemplo, e quase em contraposição mas não inteiramente, as utopias.

As consequências desse processo de subtração não são pequenas e sua desconstrução crítica não é tarefa simples, ou isolada. Daí desafios ou, no mínimo, dificuldades, uma vez que as Américas se construíram sobre essas múltiplas camadas de associações críticas, mitos, utopias e sonhos sobre as quais parece ser desejável, em tempos de revisões ou rupturas epistemológicas, se deter.

De fato, qualquer cronologia bem feita sobre a circulação desse ideário americano na longa duração mostraria que, nas Américas, os vestígios dessa movimentação ideológica sobre esse “novo mundo” no século XVI foram mobilizados e se declinaram na história social e cultural de diferentes países. Durante certos arcos temporais em alguns círculos artísticos, literários e científicos no Ocidente, são debatidos mais fortemente temas e problemas que, mesmo transformados, atualizam discussões *americanistas* e radicais de velha data, começando pelas tentativas de desmanchar os limites entre natureza e cultura, reunificando questões imanentes e transcendentais, epistemológicas e ontológicas.

No caso do Brasil, é preciso insistir mais ainda nesse movimento de idas e vindas, sobretudo porque, como se disse, há, no caso, um aspecto de certo modo “inaugural” e “projetivo”, o que faz com que possam ser identificados no campo da história social os momentos de americanismos com clareza e que não são, portanto, uma externalidade, uma vez que são eles que definem o próprio país como “comunidade imaginada”.

Assim, tanto a visão romântica do primeiro romantismo e das lutas independentistas que marcam o período em que Grandjean de Montigny passa a viver no Brasil quanto a cristalização da ideologia pan-americanista a partir de inícios do século XX, quando esta passa a ser mais afirmativa, por exemplo, fazem voltar à cena local temas americanistas em um movimento espiralado.

Além do mais, quando se escreve sobre arquitetura, urbanismo, paisagismo – campos de saberes afeitos a modos de vida e que, de certo modo, os orientam como possibilidades –, é importante sublinhar que os velhos mitos americanos não são abstrações. Eles definem práticas construtivas, formas de pensar o saber e a política, modos de praticar a ciência e a arte, debates sobre moral e ética, desenham formas de pensar os significados de cidades e do gesto de construí-las. Pode-se dizer que esse ideário e seus rastros se insinuam em muitos momentos de *americanismos* já a partir do século XVII, atravessando, portanto, desde então, a história brasileira e de outras partes da América católica e estando, até mesmo, na base dessa sensibilidade de crise, o barroco.

Ressignificados, eles voltariam a alimentar reflexões epistemológicas, religiosas, éticas e estéticas a partir de início do século XIX, e uma atitude intelectual e artística *nativista* no continente. É possível ver, enfim, suas marcas ideológicas nas práticas e formas de ação, quando se analisa o pan-americanismo em seus avanços, recuos e câmbios, como se disse; na circulação da ideia de América Latina nos anos 1920; nos debates sobre Hispano-América e Ibero-América nos anos 1950-1960; ou nas discussões contemporâneas sobre a cosmopolítica, o animismo ou o giro “decolonial”.

Explora-se aqui um momento das relações de forças no campo da cultura, no qual as temáticas americanistas circulam com força e um certo paganismo retorna com o movimento neoclássico. Este também busca se distinguir da tentação neoclassicista da simples reprodução de estilemas classicizantes, voltando-se para os efeitos de um repertório

formal que fala aos sentidos constituídos entre a filosofia *Aesthetica* (1750-1758), de A. G. Baumgarten, e a *Pragmatische Antropologie* (1797), de I. Kant, e a atenção aguda dada à geometria e, sobretudo, aos volumes que se acentuam, inclusive, com as lições de *Geométrie descriptive* (1798) de Gaspar Monge.

É nesse campo que Grandjean de Montigny parece se mover, ainda de modo hesitante na Europa e mais afirmativamente no Brasil, no contexto das lutas pela independência, e em uma retórica dos objetos construídos na construção da capital de um novo império.

No plano internacional, as primeiras décadas do século XIX são tempos de grande fermentação intelectual nos quais interessa perceber o esforço reflexivo de certos pensadores, poetas, artistas e arquitetos sobre suas práticas, mais ou menos próximos da *Naturphilosophie*, buscando, contudo, uma teorização de ciência e de arte que não as dissociasse ou as tratasse de forma dual. Em suas obras, para além de diferenças e impasses, parecem buscar instaurar uma certa visão de conhecimento que se desvia dos conflitos religiosos e das polarizações das quais decorre também uma visão apriorística de natureza ou de mundo. Natureza e mundo não são vistos, portanto, como dados *a priori*, mas forças que se articulam e rearticulam em um constante movimento e devir, o que favorece tanto a observação quanto a experimentação.

A RESSIGNIFICAÇÃO DA PRÁTICA DA ARQUITETURA

Na obra de Grandjean de Montigny ecoam as temáticas gerais *americanistas*. Primeiramente, porque no âmbito europeu cresce a ideia empirista e pragmática de filosofia e de arquitetura que, de resto, nunca esteve ausente da experiência americana de urbanização, uma vez que nas Américas, desde o século XVI, tratou-se de projetar cidades, fundar cidades e pensar em equipamentos da vida social.

Assim, já nas últimas décadas do século XVIII, as práticas construtivas são pensadas diretamente quanto ao seu sentido e utilidade imediatas. Cresce, portanto, um olhar sobre as questões concretas da vida cidadina, com todas as implicações dessa abertura a programas construtivos que até então não haviam ganho investimento intelectual ou sensível como objetos de atenção, estudo e projeto. Multiplicam-se no portfólio dos arquitetos

da geração de Grandjean os estudos para bolsas de comércio, edifícios de representação política e destinados às câmaras e, ainda, orfanatos, cemitérios, banhos públicos, escolas, projetos de bairros para acolher o crescimento demográfico em certas cidades, entre outros.

Ora, este olhar em relação à cidade não se reduz somente a ela como materialidade construída ou às práticas sociais, culturais ou linguísticas, que dizem respeito ao “corpo” social. Assim, em segundo lugar, essa observação se amplia também em relação aos diferentes aspectos ou elementos que circundam a experiência humana, aos seres animados e inanimados e aos múltiplos corpos em presença na natureza natural que a compõem e ao “meio ambiente”. Clima, meteorologia, física, minas, elementos químicos, odores, sons, cores, por exemplo, instauram as “casas” dos homens em suas infinitas combinações, arranjos, permutações. Os tratados de estética ou de *oikonomia* são, assim, diferentes modos de se perguntar sobre o que rege a morada dos homens em termos de seus gestos na instauração de modos de ser individualidades e culturas, ou ainda, na instauração, ao mesmo tempo, de modos de ser cidades vistas como fragmentos de mundos em uma dimensão na qual os homens, como já ensinara Kant em suas últimas obras, são só uma ínfima parcela do cosmos, com ambos se definindo ao mesmo tempo em um “jogo”.

Essa nova atenção aos corpos e àquilo que os afetam (como afeta e com qual intensidade as questões estéticas se afirmam) ocupa médicos, engenheiros, advogados, moralistas, literatos e, inclusive, arquitetos. Talvez não seja, assim, dispensável lembrar que a ideia de “corpo” social se firma nesse período com figuras como Saint-Simon, um dos primeiros a usar a metáfora do corpo para falar da vida em sociedade; que o economista Adam Smith escreverá também, em fins do século XVIII, um tratado de estética; ou, enfim, que Immanuel Kant, o geógrafo, buscará estabelecer com clareza as distinções entre as categorias do belo.

No meio intelectual no qual Grandjean se move, a própria cidade em sua diversidade se torna, portanto, objeto do olhar e de projeto de novos dispositivos construídos. Entretanto, cresce a observação das obras de arquitetura em relação aos efeitos que provocam graças aos agenciamentos que realizam nas interações com diferentes corpos naturais e construídos. São esses agenciamentos “falantes” aos sentidos e às sensações que, introduzindo um aguçamento do sensível, se mostram capazes

de conduzir do físico ao metafísico ou da matéria e da afetação à rememoração e à experiência do imanente e do transcendente.

Essas considerações tornam-se particularmente importantes quando se leva em conta que o arquiteto francês, para além de seus professores diretos, Pierre François Léonard Fontaine e Charles Percier, também se inspiraria na obra teórica e pedagógica de Étienne-Louis Boullée, que deixou seu *Essai sur l'art* sob a forma de manuscrito, mas que teve grande influência sobre os jovens estudantes da École des Beaux-Arts ou de Claude Nicolas Ledoux, cujas obras aprendeu a ver com a construção das barreiras de Paris.

Assim, a esta formação inicial na França soma-se o fato de que Grandjean viveu em Kassel (1807-1813) e, malgrado as hostilidades franco-alemãs com a expansão do Império napoleônico, deve também ter se instruído com as discussões sobre a faculdade de sentir nos meios pós-kantianos, dando forma a estudos antropológicos, culturais, políticos e estéticos neste começo de século XIX.

Neste sentido, foi suficientemente próximo de figuras do círculo de Goethe em Weimar, como Alexandre von Humboldt, o qual, como se sabe, com a queda de Napoleão e o fim do reinado de Jérôme Bonaparte na Westfália, recomendou-o como arquiteto a Alexander III, czar da Rússia, pouco antes de sua decisão de instalar-se no Brasil. Por outro lado, deve ter tido conhecimento dos trabalhos de Wilhem von Humboldt, irmão mais velho de Alexandre, que foi diplomata em Roma durante o período em que aí foi pensionista da Villa Médicis (1802-1804) e que buscava também deslocar a oposição entre natureza e cultura. Nesse processo, observam-se tanto uma lenta ressignificação da ideia de arquitetura quanto a questão da educação dos sentidos que a cena americana radicaliza diante da experiência do estranhamento e da diferença.

Estudando a obra de Grandjean de Montigny, talvez seja possível observar essa lenta institucionalização, em inícios do século XIX, de uma prática da arquitetura em moldes francamente estéticos e que acompanha uma reflexão, agora, sobre a cidade. Aqui nos pautaremos muito nos estudos de Jean-Philippe Garric e Guillaume Nicoud que muito têm nos auxiliado ao longo de mais de uma década a situar esteticamente Grandjean e o seu meio profissional e intelectual em Paris e em Kassel. Contudo, o que nos interessa também é pontuar uma espécie de cadência em seu percurso, particularmente, para melhor situar suas práticas americanas.

De fato, não é excessivo insistir que em diversos fragmentos de suas obras é possível notar um desvio em relação ao significado hegemônico de arquitetura, que a considera como um sistema de ordens ou de estilos que se contempla. Ao contrário, elas parecem muitas vezes anunciar um significado moderno que será atribuído à arquitetura bem mais tarde, ao entendê-la como um gesto que agencia um conjunto de fluxos de forças e relações espaciais, e que busca afetar os sentidos, desenhando uma experiência que se vive.

Ainda hoje, é rebaixado o caráter meditativo, dubitativo e coimplificado que atravessa uma obra e resulta daquilo que na operação arquitetônica seus conceptores elegem e fazem seus, avaliando pertinências e impactos. A arquitetura continua a ser vista como se fosse um exercício conceitual e construtivo de formas que são escolhidas *a priori*, de estilo em estilo, de referência em referência, como se se tratasse de navegar em um longo rio tranquilo.

Entretanto, uma história mais situada temporalmente e não sobre a arquitetura, mas sobre o campo da arquitetura – isto é, o campo sistêmico no qual arquitetos e construtores trabalham; suas condições e meios de ação, seus colaboradores e clientes – permitiria não só observar tensões e fricções, como também ritmos no próprio uso social e histórico das palavras. Permitiria observar os conflitos na própria definição do que seria a prática da arquitetura ou na constituição mais geral de um vocabulário técnico, artístico e formal em uma história onde observar e imaginar processos de formalização é tão importante quanto interagir com as formas.

A atenção à vida e à obra de figuras como Grandjean, e ao seu círculo de professores e referências intelectuais mais imediato, transforma, tanto na arquitetura quanto no uso das palavras, essa articulação que faz ver um conjunto finito de letras e formas geométricas isoladas em infinitos arranjos e agenciamentos espaciais. Afinal a palavra arquitetura, como qualquer outro termo, conceito ou noção, obedece a regimes de linguagem em seu uso histórico e social, no qual existem fraturas, arranjos, acumulações ou perdas no seu significado.

A partir do longo trabalho que temos feito com Ana Pessoa e Ana Lúcia Vieira dos Santos em torno de Grandjean de Montigny e da institucionalização da formação em arquitetura no Brasil, observa-se que entre o fim do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX a prática da arquitetura vai sofrer um deslocamento em relação tanto ao seu significado quanto ao

seu alcance social e, portanto, quanto à sua definição até então hegemônica e nos seus modos de ser engendrada.

Tem-se por hipótese que nas práticas da arquitetura essas mudanças envolvem pelo menos três trânsitos ou passagens que vão sendo desenvolvidas em diferentes cadências e temporalidades. Essas mudanças se dão, no entanto, como se nesse período tivesse acontecido um encontro de águas nesse rio tranquilo que acabasse por mudar parte de seu curso, seguindo, pelo menos, agora, duas direções: uma que manteria o curso principal e mais dominante e outra que seguiria por um novo braço mais apartado e mais secundário.

A primeira insistirá em definir a operação arquitetônica, rebaixando a experimentação e definindo-a como um problema de estilo ou, no limite, como uma operação, em maior ou menor grau, de natureza tipológica. E é ainda ela que nos domina há 200 anos. A segunda passará a ver a arquitetura, primeiramente, a partir da noção de composição, mas, mais radicalmente ainda, como um agenciamento de corpos segundo fluxos de relações, definindo, assim, um espaço que cada um experimenta também como corpo.

Entretanto, quando se fala em corpos, não se trata de corpos físicos simplesmente, como um capitel, uma coluna ou uma parede. Corpos começam a ser percebidos nesse momento em um sentido muito alargado, e a luz pode ser considerada um corpo, por exemplo. Desde o concurso para o Prix de Rome, Grandjean de Montigny se engajou, algumas vezes, em seus projetos nesta direção da orquestração de corpos e de posições, que vão sendo organizadas, criando-se confrontos, diálogos, contrastes e tensões. Sentindo-se os efeitos que provocam.

De qualquer maneira, dentre as três hipóteses de mudanças que observamos neste período, a primeira seria sobre a passagem da ideia de arquitetura do sistema de ordens ao de composição. A segunda seria um câmbio no modo de percepção da antiguidade. Enfim, a terceira é a de um câmbio ainda mais radical e que deslocaria a própria maneira de se pensar o gesto de construir e a arquitetura, e aqui a cena americana, com a força de suas mitologias sobre as sociedades ideais, se impõe como lugar de meditação.

O percurso de Grandjean parece mostrar proximidade com muitos desses deslocamentos. Às vezes claramente explícitos e outras resultando de um exercício lento de interpretação de imagens e de textos.

Nesses diferentes deslocamentos, perpassa uma noção de tempo presente que convida constantemente a uma leitura e atualização do passado, que não mais sustenta a oposição entre “antigos” e “modernos”.

Nessa configuração, o passado não é um tempo morto e faz pensar sobre a atualidade e a força do primitivo e do arcaico. Isto é, passa a haver uma outra forma de pensar o tempo que não é linear, em benefício de um tempo que é sempre um agora e uma atualização do passado e do vivido. A articulação cristã entre passado, presente e futuro, e que garantia a tranquilidade desse rio em seu curso, justamente se quebra aí, sublinhando, ainda, outras formas de pensar a memória e, portanto, os regimes de rememoração.

Talvez os pequenos croquis que Grandjean guardou de seu Grand Tour da Itália, de fragmentos de arcadas, disposições de escadas ou de paisagens que são percebidas quase como geometrias e que fazem parte hoje das coleções de seus desenhos guardados no Museu Nacional de Belas Artes, revelem que é daquele curso secundário que faz parte sua poética. Contudo, se as noções de passado e de tempo mudam é porque, antes de tudo, também muda a noção de espaço, que passa a ser atravessado pelas ideias de fluxo e movimento. Tempo e espaço emergem com os corpos. Já não são vistos de forma linear e representacional, ou como externalidade, mas como categorias que participam de uma rememoração intensa e íntima de uma unidade e, ao mesmo tempo, de uma multiplicidade de vidas, de fluxos e de possibilidades de dispersão de forças em novas interações.

Nesse quadro, a cena americana se contrapõe às ruínas de Roma e dos antigos e novos impérios com o frescor de um estímulo à imaginação, convidando-a a pensar um desvio para o futuro e para outro amanhã. E ao Grand Tour da Itália pode-se contrapor, agora, um Grand Tour da América, como as viagens de Humboldt, de Langsdorff, de Darwin, de Martius e de centenas de geógrafos e naturalistas desde então mostram. Muda-se, assim, uma primeira ideia de uma história universal, até então restrita a uma latinidade, que se vê agora expandida em uma *italofilia* cujo universalismo passa a abraçar um classicismo grego, mas no qual as Américas passam a ter um lugar ambíguo, onde muitas de suas partes não se integram ou não são integradas.

De fato, pode-se perguntar em que medida o Grand Tour da América da primeira metade do século XIX não acabou se restringindo a reproduzir um conhecimento “das coisas do mundo” muito mais do que de um

homem “cidadão do mundo e que entra e está em jogo com ele” em sua diversidade, transformações e metamorfoses, como convidava Kant em sua *Antropologia* (1797). De todo modo, é nesse jogo que o uso do termo arquitetura ganha novos sentidos, agora se alimentando das discussões dos *Naturphilosophen*, como, no passado, pelo naturalismo americano, no barroco, ou pelo naturalismo pagão dos leitores de Lucrécio e das teses de Epicuro no século XV.

Ainda que rapidamente, é importante situar alguns momentos-chave dessas passagens, agora a partir da segunda metade do século XVIII, que não se fazem de modo dissociado, mas que tampouco são sincrônicos. Não se pode esquecer que esse olhar sobre o antigo, o arcaico, o primitivo, que vai atravessando a prática da arquitetura nesses anos, é marcado por uma relação com o passado que vinha mostrando-o como um inevitável acúmulo de ruínas.



Figura 3 – Giovanni Battista Piranesi. Interseção da Via Appia e da Via Ardentina (*Le antichità romane*. Roma: Bouchard et Gravier, 1756). Fonte: BN, Rio de Janeiro.

Piranesi é uma figura-chave nesse processo. A força de suas imagens ressoa na imaginação de muitos jovens artistas e arquitetos na segunda metade do século XVIII. Seguramente, o jovem Grandjean teve contato com a obra do gravador que, antes dele, havia desenhado as ruínas do Túmulo de Cecília Metella. Aqui, essa imagem que Piranesi criou da via Appia chama

a atenção para um passado cujos fragmentos estão em toda parte e para o próprio movimento irrefreável de arruinamento e morte constante que faz parte da vida. Essa percepção sobre um tempo que passa e cujos restos se acumulam é cada vez mais forte à medida que se avança em relação ao fim do século, culminando com a Revolução Francesa.



Figura 4 – Giovanni Battista Piranesi. *Túmulo de Cecilia Metella* (*Le antichità romane*. Roma: Bouchard et Gravier, 1756). Fonte: BN, Rio de Janeiro.

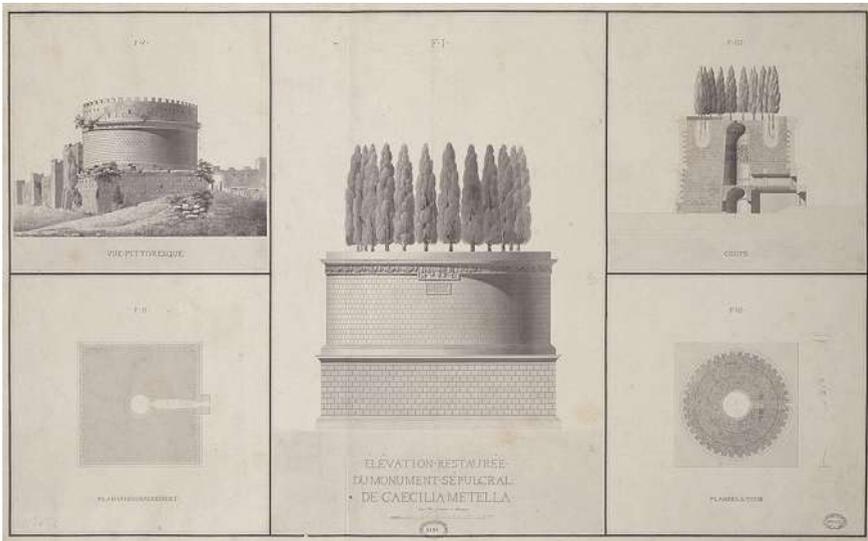


Figura 5 – Grandjean de Montigny. *Túmulo de Cecilia Metella*. 1804. Fonte: École Nationale Supérieure de Beaux-Arts (ENSBA), Paris.

O interesse de Grandjean de Montigny pela arquitetura funerária vinha desde 1799, quando, como se sabe, apresenta o projeto de um cemitério público no concurso para o Prix de Roma, que vence *ex aequo* com seu colega Louis Silvestre Gasse. Já morando na Itália, em Roma, escolhe realizar a reconstituição do túmulo de Cecília Metella, como levantamento arqueológico e restauração a ser entregue em trabalho final obrigatório como pensionista da Academia. Contudo, busca já nesse período um caminho que retoma a intenção do efeito perceptivo de Piranesi, elege e contrapõe ao expressionismo do gravador a contenção formal que observara nos trabalhos de seu mestre Fontaine ou de Boullée.



Figura 6 – Pierre Léonard Fontaine. *Projeto de um monumento funerário para soberanos de um grande império, apresentado no concurso para o Prix de Rome. 1785.* Fonte: École Nationale Supérieure de Beaux-Arts (ENSBA), Paris.

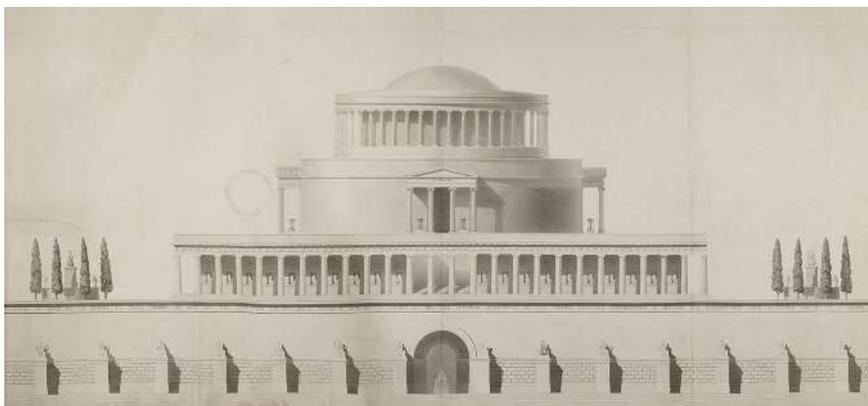


Figura 7 – Grandjean de Montigny. *Projeto de um Eliseu ou Cemitério Público apresentado no Concurso para o Prix de Rome. 1799.* Fonte: École Nationale Supérieure de Beaux-Arts (ENSBA), Paris.

Como se vê, nos projetos de Fontaine e de Grandjean de Montigny concebidos no âmbito do Prix de Roma, ainda que se trate de exercícios escolares, o primeiro responde ao excesso com uma espécie de abstração de geometria depurada, enquanto o segundo, ainda que seguindo os passos de seu professor, aceita o desafio de buscar dominar a volumetria com cuidado e, ainda, dimensões grandiosas e grandiloquentes; mas considerando cada vez mais pragmaticamente a exequibilidade, de fato, do programa. Em resumo, esse movimento de meditação sobre o tempo, o passado e os vestígios, não se restringe ao interesse dado pelos arquitetos ao próprio tema arquitetônico a ser tratado. No caso de Grandjean – edifício funerário pensado como um cemitério público em um quadro pós-revolucionário e já marcadamente higienista e cidadão – vejam-se as proporções. Em suma, a reflexão formal suspende a noção estilística e desloca uma tradição temporal que vinha sendo vista a partir de uma articulação linear em benefício, agora, de uma geometrização afirmada e uma contenção formal que fazem passar para um segundo plano o problema do ornamento e das ordens, e uma ideia de tempo que se dá por ruptura e atualização.

De certo modo, parte das hipóteses defendidas aqui sobre essa passagem do significado da arquitetura de uma composição estilística que se vê – uma *arte do desenho* – a uma composição de corpos que engendra espacialidades – uma arte do espaço ou uma *raumkunst*, como é teorizada nos círculos dos estetas e historiadores de arte alemães – não são novas. Foram gestadas, pelo menos no papel, longamente e sintetizadas pelo historiador de arte vienense Emil Kaufmann, na obra *De Ledoux bis Le Corbusier* (1933). No livro, Kauffmann defende que a ideia de uma autonomia da arquitetura, projeto que situa no Renascimento e que se realizaria plenamente nos anos 1920, já estaria presente na obra daqueles que ele chamou de “arquitetos revolucionários”. Estes argumentos são, como se disse, embrião de ideias desenvolvidas aqui.

Contudo, não estão no livro de Kaufmann algumas questões. Primeiramente, e se mantivermos a ideia linear, não está sublinhada a dívida dessa linhagem ou deste braço de rio, para além de fenômenos de moda, com a questão da *Naturphilosophie*. E, portanto, não está acentuada uma ideia forte, quando se observa a questão de um ponto de vista do campo de discussão europeu e das posições que ficaram em segundo

plano. Isto quer dizer, primeiramente, que Kaufmann, dentro das condições de conhecimento de seu tempo, não vê as posições silenciadas ou incompreendidas dentro de visões de mundo ampliadas e, além do mais, em conflito. O que quer dizer que não são vistas dentro de sistemas ideológicos que atravessam o campo da arte e da ciência como foram sendo construídos ao longo do século XIX até os anos 1930, quando escreve, e desenhando uma visão epistemológica dominante e que desconsidera dimensões ontológicas, mas que não é única.

Contudo, em sua reavaliação desejável do significado da arquitetura, particularmente com Ledoux, sua ideia de autonomia acaba por esvaziar os cruzamentos entre questões filosóficas científicas e estéticas de natureza metafísica e propriamente físicas. Os conflitos entre movimentos e, sobretudo, a posição daqueles que insistem, como no passado, em reunificar as ideias de natureza e cultura, acabam por ser silenciados, negligenciando os longos debates que visam superar tanto uma forma de conhecimento linear, causal, classificatório, apriorístico, quanto a separação, que se construía ainda mais fortemente, entre arte e ciência, história e projeto. Tratava-se assim de pensar formas de sentir e saber em um universo onde o homem é uma pequeníssima parte do vivente.

Neste final de século XVIII e início do XIX, claramente macrocosmos e microcosmos abrem-se para uma visão cósmica que se amplia a cada descoberta e identificação de uma nova nebulosa que passa a ser catalogada por Charles Messier. É esse novo interesse pelos corpos celestes que aparece *in nuce* neste outro lugar de rememoração da relação indissociável entre vida e morte que é o cenotáfio de Newton de Boulée.

Está-se diante não só de um deslocamento radical da noção de história e memória. Formula-se uma nova ideia de monumento que instaura o próprio conceito de espaço, de tempo e de individuação, mas que, como ensinara a grande crise barroca, se situa em um tempo, “agora”, “efêmero”, entre a certeza da forma e a dúvida da imagem, entre *topia* e *atopia*.

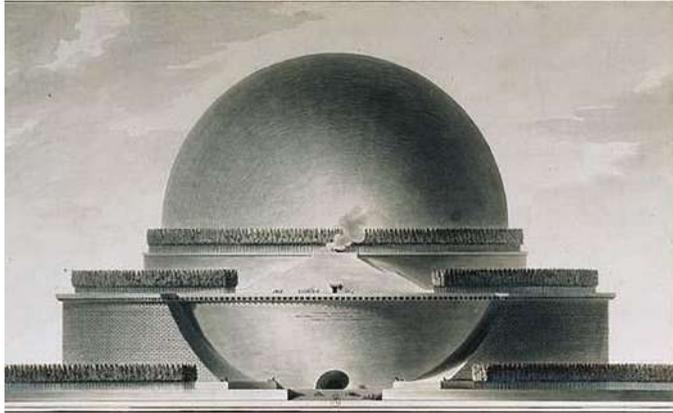


Figura 8 – Etienne-Louis Boullée. *O cenotáfio de Newton*. 1784. Fonte: BNF, Paris.

As publicações têm papel relevante nessa inflexão no significado da arquitetura, ainda que lenta, dada a circulação onerosa dos livros ilustrados e a distância entre arquiteturas desenhadas no papel e as encomendas de fato. Além disso, as experimentações que alguns arquitetos passam a fazer não são lineares nem homogêneas e circulam e são interpretadas de diferentes formas de um círculo artístico a outro, de um país a outro, merecendo atenção os diferentes circuitos intelectuais e artísticos através dos quais perpassam.

Talvez um excelente exemplo esteja justamente no encantamento de Boullée em 1784, ao dedicar seu monumento a Newton. Enquanto aquele celebra as descobertas do físico, morto havia mais de meio século, as teorias deste já vinham sendo relativizadas e criticadas há quase 30 anos pelos seguidores das pesquisas astrofísicas de Immanuel Kant em *Histoire générale de la nature et Théorie du ciel* (1755). Nelas o ainda jovem geógrafo se apartava das ideias religiosas de Newton sobre a totalidade fechada do sistema solar e da abóbada celeste, explorando a formação do universo e sua estrutura, e desenvolvendo por hipótese a existência de galáxias e a possibilidade, portanto, de outros mundos regidos por outras leis.

No caso de Grandjean de Montigny, os livros de Percier e Fontaine, seus mestres, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* (1798) e *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (1809), mereceriam uma comparação muito mais fina, como vem fazendo Jean-Philippe Garric em seus estudos sobre o novo estatuto dos livros de arquitetura. As análises de Garric desses livros permitem que falemos

deles muito rapidamente apenas para situá-los como referências cada vez mais próximas desse Grandjean ainda em início da carreira, transitando, entretanto, por várias Europas: França, Itália, novamente França e Alemanha.

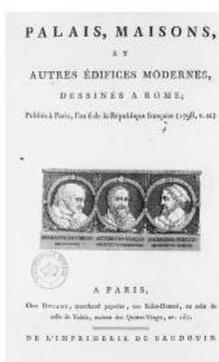


Figura 9 – *Palais, maisons et autres édifices...* Capa. 1798. Fonte: Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro.

Figura 10 – *Charles Percier – Retrato*. Fonte: Jean-Philippe Garric. *Percier et Fontaine, architectes de Napoleon*. Paris: Belin, 2012.

Figura 11 – Merry-Joseph Blondel, *Pierre Fontaine – Retrato*. 1834. Fonte: Sale du Conseil d'État, Paris.

Analisando tanto estes dois livros quanto seus autores, Garric pode mostrar como estes são lidos, copiados e apropriados por Grandjean, com grande peso em sua formação e inspirando-o no seu próprio percurso. No caso de *Palais et maisons*, recém-publicado quando parte para a Itália, é evidente que ele viveu e visitou Roma tendo-o como guia, comparando e estudando-o e fazendo, pouco mais tarde, seu livro dedicado à arquitetura Toscana, tendo-o como modelo.

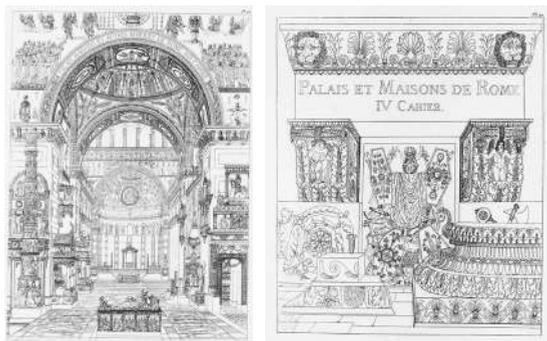


Figura 12 – Charles Percier e Pierre Léonard Fontaine. Fonte: *Palais et maisons...* Caderno IV. 1798. Paris.

No Discurso preliminar de *Palais et maisons*, falando dos arquitetos italianos, Percier e Fontaine resumem:

alguns mestres antigos estabeleceram os princípios elementares da arquitetura a partir do estudo aprofundado dos edificios antigos. Eles ensinaram a arte de ver, de compará-los e... [mostraram] que até nas coisas que parecem as menos suscetíveis de interesse, pode-se fazer com vantagem e convenientemente uma aplicação desses belos modelos. [...] Plenos da importância de sua arte, nos ensinaram a apartá-la dos preconceitos da rotina e das extravagâncias do capricho: ensinando a tomar a natureza por guia... Restauraram a arquitetura trazendo-a a seu próprio objetivo. Por toda parte, aproveitam com arte os dados do sítio, preenchem com uma admirável direção a necessidade da coisa. Engenhosos nos mínimos detalhes, nunca trabalharam ao acaso; sentiram que nada poderia ser belo em arquitetura se não fosse exigido por uma utilidade reconhecida; que a verdadeira genialidade consistiria... de empregar com êxito os meios que a natureza indica, que o sítio dita e que o programa exige.¹

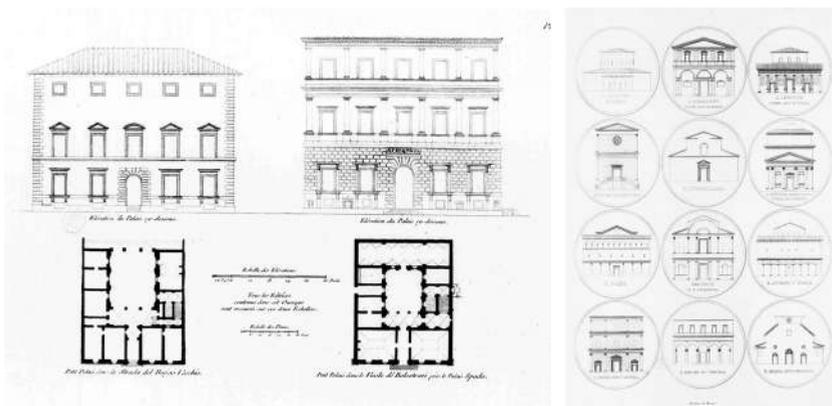


Figura 13 – Charles Percier e Pierre Léonard Fontaine . Fonte: *Palais et maisons...* Caderno I. 1798. Paris.

A presença e os vestígios desse passado estão também em primeiro plano, mas, aqui, não são os excessos piranesianos nem as abstrações de Bouleée ou de um Fontaine ainda jovem. Antigos palácios e residências figuram, assim, ao lado de exercícios mais modestos, mais contidos. “Pitorescos sem desordem, simétricos sem monotonia”, exprimem rara simplicidade, como escrevem seus autores.

Como mostrou Garric, muitos exemplos começam também a serem extraídos da observação da arquitetura rural, deslocando também pouco a pouco a ideia de uma monumentalidade grandiosa em benefício de uma ideia de arquitetura arcaica, cultivada através de séculos. São exercícios que nesse movimento de rememoração do passado por meio dos seus fragmentos não possuem o aspecto analítico que se verá na obra de Jean-Nicolas Louis Durand, outro autor também importante nos anos de início da atividade profissional de Grandjean.

Desenhista no ateliê de Boullée, Durand foi também autor de uma compilação intitulada *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* (1799-1800) e de *Précis des leçons d'architecture* (1800), que publica já como professor da École Polytechnique. Sua proposta, que continua com a publicação 20 anos mais tarde da *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique* (1821), é, contudo, de natureza inteiramente diversa em relação à obra de Percier e Fontaine. No seu caso, perseguirá uma abordagem igualmente compositiva, mas sobretudo associando-a a diferentes gêneros de programas arquitetônicos, buscando analogias e famílias formais. Assim, embora olhe também para os dispositivos construídos, separando as construções, de modo geral, dos edifícios mais relevantes, o faz menos preocupado com os efeitos do que com a clareza do desenho e, mais tarde, construtiva dos arranjos que vai flexionando de maneira arbórea, em classes ou estilos.

Seguem-se assim tipos de templos, mesquitas, cemitérios, hospitais, casernas, termas, teatros, pontes, casas, palácios e castelos, detalhes ornamentais e de colunas, frisos, bases, egípcias, gregas ou romanas, entre outros – insistindo muito mais no desenho planar do que na resolução volumétrica, ignorando, portanto, certa iniciação do leitor à ambiência espacial dos edifícios.

A análise das imagens mostra como Durand leva essa geometrização buscada por Ledoux, Boullée e, na geração seguinte, por Percier e Fontaine e, também, por Grandjean até a própria noção de tipo. Dito de outro modo: a própria geometria não é a mesma nos diferentes casos, e a arquitetura é pensada muito mais em termos visuais do que numa afetação sensível – isto é, estética – dos corpos.

Contudo, para poder observar concordâncias e discordâncias de visões e de ritmos no processo de mudança das práticas da arquitetura é também

importante que nas publicações se analise e compare o estatuto atribuído aos discursos textuais e iconográficos, percebendo como circula a teorização da arquitetura nos diferentes gêneros de livros – se em textos, se em textos e imagens ou se apenas como imagens. Isso significaria fazer um duplo movimento na medida em que tanto a palavra escrita quanto o discurso das imagens tornam-se, como os dispositivos construídos, objeto de atenção nesse período, ganhando autonomia e pesos variados.

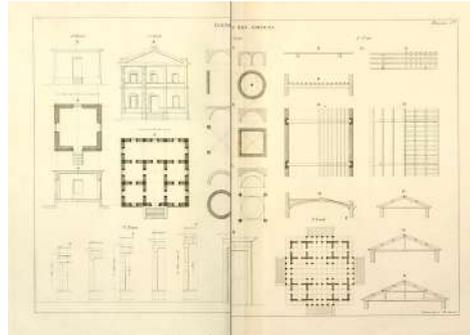


Figura 14 – Jean-Nicolas Louis Durand. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*. Capa. 1800. Fonte: BNF.

Figura 15 – Jean-Nicolas Louis Durand. *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique*. 1821. Fonte: BNF.

O estudo da obra de Durand exige atenção na elaboração da cronologia das diferentes publicações de seus cursos e em suas comparações. Isto é, como foram objeto de publicações em “cadernos”, é necessário levar em consideração as sucessivas edições de *Précis d'architecture* (1801-1802), associadas ou não ao seu *Recueil* (1800) – que, como se lê na sua abertura, se organizava sob a forma de pranchas iconográficas sem qualquer texto –, ao qual veio se inserir a *História geral da arquitetura*, de Legrand, que se aproveitou da iniciativa.

Essa operação pedagógica e comercial se seguiu em 1813, quando Durand publica um *Nouveaux précis* com textos e imagens inteiramente revistos, embora “os princípios”, segundo ele, permanecessem “os mesmos”. Continuaram ainda a alimentar outras edições sempre revistas, mas cujos cadernos não foram reunidos da mesma forma nas edições disponíveis, como se vê, por exemplo, quando se comparam os cadernos de imagens de 1813 com as *Parties graphiques* (1821).

Entretanto, o que chama a atenção é um estatuto neutro atribuído à visão e uma importância atribuída a uma *escrita por imagens* que Durand inaugura com o *Recueil* e mantém em sua abordagem. Isso significa dizer que, embora revisando, ampliando, buscando complexificar sua visão sobre a cidade, sobre os programas, sobre a composição em cada revisão ou publicação inédita, ele trata o desenho como mero meio de representação, desqualificando a imagem em sua força evocativa e considerando-a, paradoxalmente, neutra em suas sucessivas classificações e arranjos.

A imagem, agora mero desenho alçado com fins práticos, torna-se apenas um instrumento operatório, mas que não deixa de formar uma sensibilidade preocupada com a reprodutibilidade do tipo. Essa ideia classificatória preside até hoje o campo da arquitetura, dividindo os campos disciplinares de modo rígido – o dos arquitetos, dos urbanistas, dos paisagistas, dos literatos, dos poetas e dos dramaturgos, por exemplo –, segmentando-os, ainda, em classes e em gêneros.

No novo sentido da prática da arquitetura que Durand implementa, é importante ressaltar tanto o aspecto classificatório, já mencionado, quanto o rebaixamento da dimensão estética que lhe dá sustentação. Mas, em igual medida, é possível observar os inúmeros desvios – pequenos e grandes – que vão sendo propostos, ainda que sem conseguir subverter o curso que o rio dominante segue até hoje, mas que vão deixando também seus vestígios.

Neste ponto, talvez fosse desejável considerar que, entre Percier e Fontaine e Durand, não se observam, apenas, duas abordagens da arquitetura – uma artística, outra racionalista, como tão bem apontou Garric. Poderíamos dizer ainda que essas abordagens colocam a arquitetura entre uma tradição sensualista e outra científica e objetiva. Mais ainda, podemos dizer que estamos diante de duas formas radicalmente distintas de pensar a própria racionalidade: uma que opera por segmentação, classificação e oposição; outra, por unicidade e fusão.

A IDEIA DE UMA HISTÓRIA UNIVERSAL OU COSMOPOLÍTICA DA ARQUITETURA

Articulados em arranjos, combinações e composições que já não se restringem a um discurso das ordens, os modos de percepção da

antiguidade também mudam, e essa latinidade expandida vai gerar, em maior ou menor grau, uma italofilia, que passa a sustentar uma ideia universal de arquitetura. Após a Revolução Francesa, para filósofos ligados à “filosofia da natureza” e ao movimento do primeiro “romantismo” alemão, essa universalidade se flexiona atenta às suas diferentes possibilidades em cada situação cultural, enquanto, segundo uma tendência mais causal e cientificista, a ideia de “universal” permanece, mas, sobretudo, se mantém uma ideia de tipificação e de homogeneização.



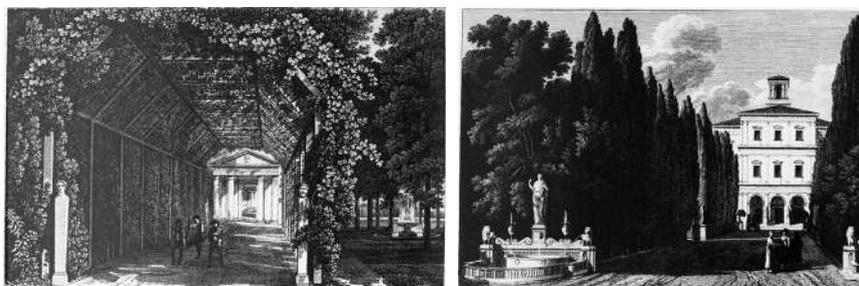
Figuras 16, 17 e 18 – Charles Percier e Pierre Léonard Fontaine. *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome*. 1809. Fonte: BNF.

Vê-se na obra de Durand também a ideia de uma história universal da arquitetura – Legrand escreve “história geral” da arquitetura – que acredita poder ser contada por figuras desenhadas. Nela estão abstraídos os atributos que nos livros de Percier e Fontaine eram vistos como necessários à prática da arquitetura: o sítio, os materiais, os encomendantes das obras em cada situação específica. Curiosamente, no caso dos arquitetos de Napoleão, as obras selecionadas remetem a príncipes e autoridades eclesiásticas na escolha dos exemplos dos palácios e residências, mas o texto insiste em advogar um lugar para a arquitetura que não depende de recursos, mas de cultivo, e é aquela que identificam nas paisagens italianas.

Nas páginas dos livros mais tardios de Percier e Fontaine, como *Choix de plus célèbres maisons de plaisance* (1809), ou como no *Architecture Toscane* de Grandjean, o esforço de compreender os edifícios antigos abandona o caráter metafísico para inserir qualquer transcendência no interior de

uma experiência concreta, pitoresca ou sublime, a qual ascende a partir do diálogo dos corpos naturais e construídos em suas *geo-metrias*.

De fato, é contra um pensamento homogeneizante e pouco a pouco hierarquizado que também se voltam os desenhos dos cenários ambientalmente *falantes* para os quais Percier e Fontaine se voltam em seus croquis citadinos ou de edifícios imersos em paisagens naturais – anônimos ou assinados por grandes arquitetos – e, mais forte ainda, os textos daqueles que estão mais próximos de uma visão fusional e porosa entre ciência e arte com a *Naturphilosophie*. É como se, na tomada do ponto de vista no desenho e nos temas que são escolhidos para serem desenhados, a arquitetura participasse de um grande cenário e fosse convidada a realizar o seu avesso: participar em sua materialidade concebida plano por plano, volume por volume de um único e diverso teatro do mundo para desmanchar-se e fundir-se nele.



Figuras 19 e 20 – Charles Percier e Pierre Léonard Fontaine. Villa Albani e Villa Negroni. *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome*. 1809. Fonte: BNF.

Esse grande panorama traçado sobre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX nos círculos próximos de Grandjean de Montigny parece ser necessário para uma reavaliação de sua obra, que se desenvolve em tempos política e socialmente conturbados e de grande emancipação em diferentes planos, ainda que as teorizações do ponto de vista estético tenham se perdido e apenas muito recentemente voltaram a despertar atenção. Essa reavaliação exige saberes diversificados sobre temas que há quase 30 anos atrás – quando comecei a me interessar pelo Grand Tour da Itália, por exemplo – não estavam suficientemente trabalhados, fontes primárias dispersas em diferentes países e dificuldades de identificação e análise pela carência hoje supridas pelas redes de comunicação.

Exigia, sobretudo, para Ana Pessoa, para Ana Lucia Vieira dos Santos e para mim, nesses últimos 15 anos, quando começamos o projeto Gosto Neoclássico em torno da obra de Grandjean de Montigny, tentando pensar a arquitetura do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, poder contar com a confiança institucional e com a dedicação, a colaboração e a interlocução de tantos colegas brasileiros, franceses, portugueses e agora também especialistas dos Estados Unidos. Esforço ao qual veio se somar o de uma nova geração com Karolyna Koppke² ou Priscilla Peixoto,³ por exemplo, que não se furtaram a entrar em um labirinto de questões estéticas, políticas, filosóficas, sociais, educacionais e familiares que balizam as condições de possibilidade do desenvolvimento de qualquer obra.

Nessas primeiras décadas do século XIX é um labirinto que se arma na medida em que uma parte da Europa se vê envolvida na construção de novos impérios, em guerras, e em uma diáspora política e profissional muito grande. E, no caso brasileiro, mas também no norte-americano, não se deve esquecer que no horizonte citadino luminoso paira a escravidão.



Figura 21 – August Müller. Retrato de Grandjean de Montigny. 1843. Fonte: FAU-UFRJ.

E nesse ponto, para nós, brasileiros, esse trabalho de arquivo, às vezes, é muito difícil, justamente porque fragmentos importantes para a interpretação da história cultural do país, coleções e fontes documentais acham-se em vários lugares da Europa, de África, da Ásia, da Oceania. É preciso visitar Parma, é preciso ir até Nápoles, é preciso muitas vezes ir até Berlim, outras vezes é preciso ir até Kassel, outras vezes é preciso ficar dias e dias na Biblioteca Nacional na França ou meses na Biblioteca Nacional do Rio ou no Museu D. João VI e no MNBA. Porque a história da arquitetura e a história das cidades, neste país chamado Brasil e nesta cidade chamada Rio de Janeiro, é uma história, desde 1501, desde a primeira viagem de Amerigo Vespucci, cosmopolita, que nos enreda com Ferrara, com mercadores de Lyon, com uma rede de atores sociais que, para ser interpretada, demanda tecer redes com nossos colegas. Por isso, agradeço a nossos colegas estrangeiros e, evidentemente, aos nossos colegas brasileiros – presentes neste livro e nas edições anteriores destes seminários – que nos ajudam a pensar, atendendo ao nosso convite.

Nesses deslocamentos de sentidos da arquitetura e de suas práticas, que passam também por regimes de interpretação do passado, é importante perceber, ainda, o desvio da visão e formulação intelectual sobre o antigo para a visão de arcaico. Jean-Philippe Garric apontou-o, por exemplo, em um dos seus primeiros livros dedicados à arquitetura rural nesse período. A arquitetura que estava espalhada nos campos também passou a atrair o interesse dos viajantes que atravessavam as paisagens rurais da França e da Itália, fazendo assim o Grand Tour para conhecer os grandes monumentos de Roma. Em suas massas geométricas simplificadas, construía, como em algumas páginas de Percier e Fontaine, também cenários pitorescos pela composição e contraste de volumes simples, e eram percebidas à distância e registradas em seus cadernos de desenhos. Grandjean de Montigny em seus desenhos guardados no Museu Nacional de Belas Artes fará o mesmo.

No caso da cultura em língua francesa, a reflexão sobre as populações nômades, originárias das Américas, subjaz à formulação ainda mais radical do elogio ao primitivo presente tanto na ideia da cabana primitiva como berço da arquitetura do jesuíta Marc-Antoine Laugier, em *Essai sur l'architecture* (1755), quanto na de bom selvagem enunciada por Jean-Jacques Rousseau, ambas com implicações, inclusive, políticas.

Estas questões interessam, portanto, porque as circunstâncias mesmas da urbanização do continente americano lhes servem de pano de fundo. Contudo, interessam mais ainda porque pontuam a retomada e ressignificação também do americanismo e seu crescimento ao longo do século XVIII e, enfim, uma virada epistemológica ainda não perfeitamente assimilada que em suas pretensões sustenta outro regime de historicidade, outra visão de tempo e de história.

Como se viu, esses debates vão ganhar maior sistematização e intensidade justamente na segunda metade do século XVIII. Não se pode evocar a circulação e recepção dos livros de Fontaine e Percier ou a contribuição de Grandjean sobre a Toscana sem considerá-los. De qualquer maneira, o que se passa é que nesse movimento de busca de depuramento ornamental, de arquitetura *oikosnômica*, isto é, que seguiria a ordem e os princípios de um determinado lugar, com a geometrização e matematização, também vem à tona a compreensão de que as formas falam aos sentidos. Contudo, para além das formas, são os próprios corpos, móveis e imóveis, que passam a ser identificados, compostos e recompostos. Como se disse, o nascimento da estética como filosofia do sensível e a filosofia da natureza que lhe segue radicalizam a coenunciação dos homens e do mundo. É essa conexão com as geometrias do mundo em uma coimplicação íntima que faz ver que as formas não são neutras e que cada qual interage com elas segundo seu “caráter natural”, como escrevem Laugier e até mesmo Percier e Fontaine, e segundo o cultivo que tem de si com os que o cercam.

A maior parte dos autores acaba por opor as teses neoclássicas, ou esse depuramento, às fantasias estilísticas barrocas, sem entender que o barroco não designa um estilo, como sequer a obra de Percier e Fontaine ou de Grandjean designariam um estilo “império” ou “neoclássico”, mas uma atitude crítica e de sensibilidade que nasce de uma crise e de um estranhamento que, em certas condições de interação, irrompe deslocando o habitual, o usual, o considerado até então rotineiro.

Essa experiência estética nos textos, nas imagens e nos livros traz, contudo, certos limites à imaginação e a si própria, e é nesse contexto que a questão da viagem se torna importante, na medida em que ela própria já é um deslocamento em relação ao que é vivido rotineiramente. Evidentemente, para aqueles que estudam o Grand Tour e desde quando

eles tomam forma, é possível remontar, em um século, de Brunelleschi e Dürer a Francisco de Holanda.

Contudo, a aceleração desse processo se dá no século XVIII quando o Grand Tour se torna quase que uma prática social incontornável na formação para quem se quer literato, arquiteto ou artista. Essa experiência também se radicaliza porque deixa de ser através dos livros para colocar o viajante diante do embate direto com os corpos do mundo, com a luz do mundo, com as cores do mundo, propiciando outra forma de pensar cidades, de valorizar a cidade e de construir a cidade e, portanto, suas arquiteturas.

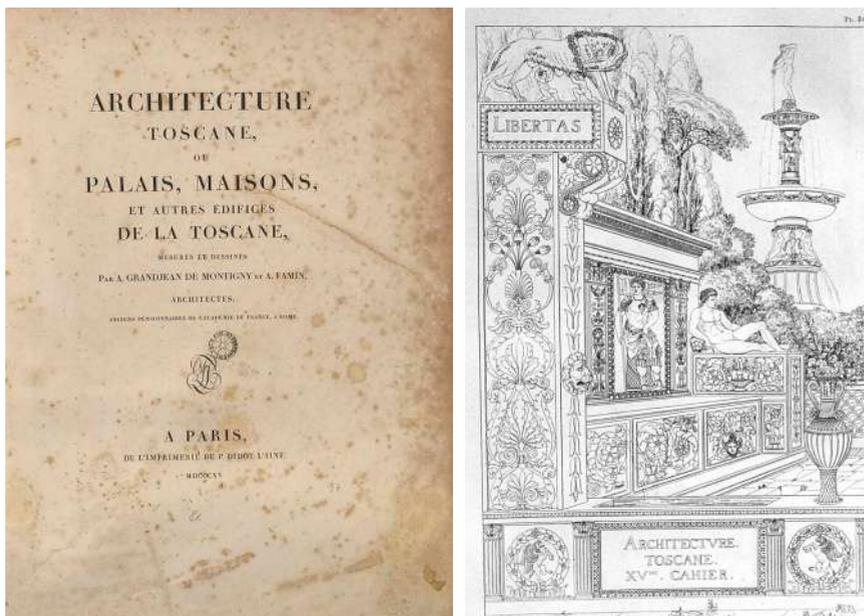
De qualquer forma, nas situações, isto é, *in situ*, propiciadas pelas viagens, pela condição de estrangeiro, a experiência se radicaliza, possibilitando ou pelo menos convidando a uma imersão que é de ordem estética, racional e sensível ao mesmo tempo. Isto é, atinge-se a totalidade da capacidade de interagir que cada indivíduo possui e guarda com tudo aquilo que o rodeia. A palavra que os alemães inventaram ao teorizar sobre esse sentir-pensar é *Umwelt*. Não poderemos fazer aqui a arqueologia do uso científico desse termo e como foi traduzido como “meio” ou “meio ambiente” nas línguas latinas. Que nos seja permitido apenas lembrar que esse termo passará a circular sobretudo a partir do início do século XX, quando ele e suas traduções se popularizam, dissociando-se tanto da visão de mundo que o concebe quanto dos debates, e inclusive da dimensão religiosa, da qual busca se afastar. *Umwelt* é um desses termos intraduzíveis isoladamente, sem o feixe de significados que lhe dão também sentido. Pode ser entendido como o meio sensível que é percebido por uma espécie ou um indivíduo, um mundo que é seu, no qual ele e mundo se instauram.

Giulio Carlo Argan, quando escreve sobre o romantismo e sobre as diferenças entre neoclássico e neoclassicismo, dirá “aquilo que nos cerca”. Ora, “aquilo que nos cerca” não é normativo, é variável de indivíduo para indivíduo e é estabilizado como cultura com dificuldade, sobretudo na cidade, onde interage uma multiplicidade de culturas. É isso que começa a ser teorizado intensamente nas primeiras décadas do século XIX, e, se podemos falar em gosto neoclássico, é porque o gosto começa a ser visto como um problema de educação, de debate e, portanto, ainda de conflito de visões de mundo.

São belíssimas as páginas nas quais Wilhelm von Humboldt entende com clareza e verbaliza o problema da diversidade de culturas quando viaja ao País Basco. Kant, em sua *Antropologie*, que Wilhelm conheceu, tratava a história universal ainda com homogeneidade, mas, de sua parte, ao chegar ao país basco, ele se fez uma pergunta, no fundo muito simples. Ao ver homens fisicamente muito parecidos a ele falarem uma língua incompreensível e vivendo tão próximo de sua Alemanha de origem e de países da Europa que conhecia bem, Wilhelm começou a se perguntar: se os homens são iguais, por que falam diferente? Reconhecendo assim a heterogeneidade de experiências e de culturas, para além de tipos, classes, gêneros, espécies.

E aqui é mais um braço de rio que se abre e do qual Grandjean, por enquanto, está longe. Não está vendo essas questões de modo concreto como experiência, em um plano mais íntimo. Como seus mestres, sua carreira se desenvolve no plano público para ser um arquiteto de corte. Nessa Europa entre aristocrática e burguesa na qual se move, vem sendo preparado para dominar as linguagens que são apresentadas a ele pelos seus mestres, aquelas que lê nos livros e aprende a emular, a copiar e a pensar a partir de uma série de regras e convenções que estão ali. Mas é preciso olhar, quando se estuda uma obra e um arquiteto, o que permanece durante certo tempo em penumbra até começar a emergir e estar em um primeiro plano.

A viagem à Itália de Grandjean, tumultuada no plano familiar, como estudaram Ana Pessoa e Ana Lucia Vieira dos Santos,⁴ e as condições nas quais empreende seus estudos com Auguste Famin sobre a arquitetura toscana, por exemplo, marcam momentos de inflexões no seu percurso sensível como arquiteto. Tem-se que entender a recepção dos próprios livros dele: por que, por quem, quando foram lidos? Garric identificou os diferentes cadernos da publicação de Grandjean, comparando-os com *Palais et maisons* de Percier e Fontaine, e inclusive mostrando o tratamento policromático que receberam em certas edições os ritmos, os preços, os anos, ao longo do século XIX e até inícios do século XX.

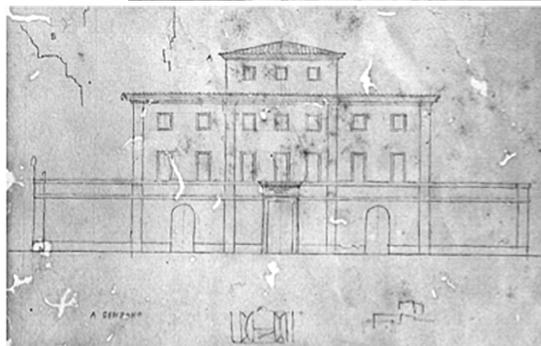
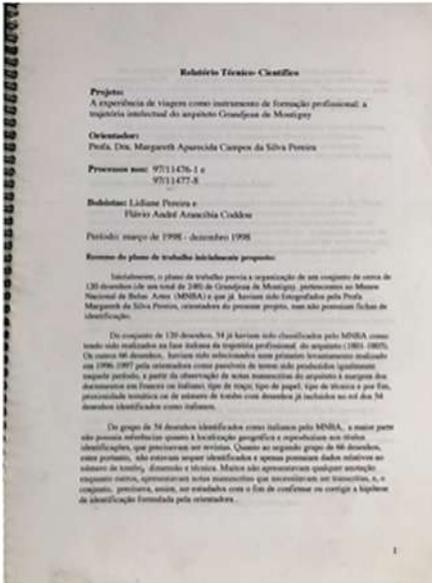


Figuras 22 e 23 – Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny et Auguste Famin. *Architecture Toscane ou Palais et maisons et autres édifices de la Toscane* (1806-1815). Capa e Caderno XV. 1815. Paris. Fonte: coleção particular.

A fortuna crítica deste livro é interessantíssima, publicado que foi até 1923. Mas o que seria desejável também sublinhar, tendo em vista a importância de Grandjean de Montigny na própria institucionalização da prática da arquitetura no Brasil, são os aspectos de resistência e de insistência ao falar em arquitetura, porque, como sabemos, sua vida no Rio de Janeiro não foi fácil, mas tampouco em sua terra de origem. Ele é um europeu atravessado pelo exílio e pelas diásporas de uma Europa que se cria, mas também que se destrói em um determinado período de tempo. Uma Europa de Impérios, marcada por guerras, em um período no qual tem que abandonar rapidamente a cidade onde vive porque as mudanças políticas fazem com que se perca a casa, o trabalho, os meios de vida, os objetos pelos quais se tem apreço.

Na verdade, uma série de temas atravessa a biografia artística e arquitetônica de Grandjean, mas, de qualquer forma, a primeira coisa que ela convida, exige ou coloca como problema é a interpretação de maneira ainda mais fina, agora com a presença dos nossos colegas norte-americanos, do que temos em comum. Começando sobre o que se pode entender sobre *experiência americana* – o que temos em comum nesse processo e onde estão as distinções?

Quais são os pontos que precisam ser repotencializados? Quais são os desvios que devemos visitar quando escolhemos os nossos objetos de estudo?



Figuras 24 e 25 – Margareth da Silva Pereira, Lidiane Pereira e Flavio Coddou. *A experiência de viagem como instrumento de formação profissional: a trajetória intelectual de Grandjean de Montigny*. 1998. Fonte: São Paulo, Fapesp, relatório de pesquisa.

Figura 26 – VVAA. Mario Bevilacqua. *Tra Firenze e Rio: Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano*. Grandjean de Montigny, *Architecture Toscane*, reprinted. 2019. Fonte: Universidade de Florença, Florença.

Figura 27 – Grandjean de Montigny. *Croquis à Ganzano*. 1801-1804. Fonte: MNBA.

Este ensaio vem de pesquisas de longa data, mais precisamente, do início dos anos 1990, quando tomei conhecimento, lendo uma revista de arquitetura belga, da figura de um discípulo de Grandjean, Louis-Synphorien

Meunié, e dos papéis que deixou sobre o Rio de Janeiro, dentre eles, um magnífico panorama da cidade. Decidi estudar a pintura de panoramas, e começaram a tomar forma também, como se disse, aspectos da biografia de Grandjean de Montigny e do próprio Meunié. Entre o Rio e São Paulo organizei uma pesquisa com dois alunos de iniciação científica sobre o problema do Grand Tour da Itália e, paralelamente, sobre os papéis de Meunié e o panorama sobre as viagens americanas e ao Rio de Janeiro.

Estas viagens não eram aquelas de Vespucci no século XVI que eu havia estudado ao fazer minha tese sobre a ideia de história e de arquitetura no Brasil, confrontando-as às visões do paraíso e às utopias que haviam provocado, de certo modo, a crise barroca, mas se infiltravam também na arquitetura moderna do século XX. Não eram, tampouco, as viagens do chamado “ciclo do ouro”, que levaram a deslocamentos significativos de populações, vindas de Portugal, da China, da Índia e de África. Uns movidos pela busca de riquezas e outros pela violência da escravização e transladados contra vontade própria, todos passaram a viver no Brasil não mais inspirando-se em sonhos humanistas ou libertários, mas, sobretudo, no poder e na cobiça, alimentando delações, inquisições, perseguições e arbitrariedades em momento de desmontagem completa de um Rio de Janeiro em benefício de outro.

Mas, nesse início do século XIX, temos outro grande momento das viagens americanas que, embora sob certos aspectos também seja particularmente difícil, brilha nele uma centelha de utopia. Elas agora deixam de ser apenas relatos ficcionais e ambicionam, como no século XVI e XVII, mais uma vez, apontar rumos para a história. Construir histórias do futuro. E aqui teremos também outro rearranjo nessa organização da maneira do Rio de Janeiro de ser cidade, que, entre avanços e recuos após 1808 e, sobretudo, 1822, se renova em suas lutas e em suas instituições.

A visão de uma história linear e progressiva vai consolidando no campo cultural do Ocidente uma visão do passado que é considerado morto, arruinado, dada pelos monumentos construídos, como vimos nos desenhos de Piranesi com suas imagens de arquiteturas em fragmentos. Essas paisagens são de rememoração e meditação como arquitetos e artistas do Grand Tour mostram ou como se vê em Roma suas ruínas enterradas pelo tempo. Mas, em contraposição, observa-se outra visão de passado, que permanece vivo em seus fragmentos e que projeta para o futuro, o que ainda pode ser tentado ou feito.

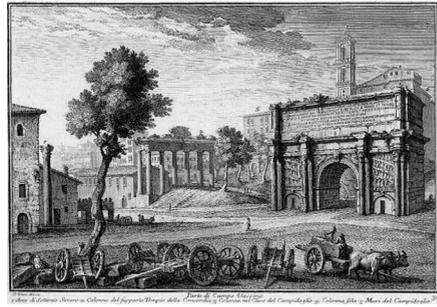


Figura 28 – Franz Ludwig Catel. *Vista dos templos de Paestum*. [1812?]. Fonte: BNF, Paris.

Figura 29 – Giuseppe Vasi. *Vista do campo Vaccino no Forum romano com o Arco de Septimius Severo*. 1765. Fonte: BN, Rio de Janeiro.

Temos assim, por um lado, um pedaço da arquitetura toscana que vem sendo estudada por Grandjean nos livros e no levantamento dos monumentos, ou que é idealizado e colocado à distância como nas telas idílicas de Taunay, mas temos também esse aprendizado fusional de uma atualização necessária do vivido. Esse é um pedaço ignorado do Grand Tour da Itália desse Grandjean que vê, anota e rabisca rapidamente porque não quer esquecer a experiência concreta com os corpos do mundo. Contudo, ele é o cerne do que ensina a experiência do Grand Tour americano e de seu naturalismo que evoca um passado vivo e que emerge a cada dia em um presente alongado e feito de sobrevivências.



Figura 30 – Nicolas-Antoine Taunay. *Moisés salvo das águas*. 1827. Fonte: MNBA, Rio de Janeiro.

Figura 31 e 32 – Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. *Grand Tour, paisagem e planta baixa de disposições de abóbodas e escadas*. 1801-1804.

Esses processos parecem exigir serem considerados, na reavaliação dos aportes que Grandjean de Montigny traz, sobretudo entre nós, para a reflexão sobre a arquitetura. Contudo, mais francamente, exigem, em primeiro lugar, serem pensados quanto às diferentes visões de ciência e de arte, sobretudo, daquela retomada com a filosofia da natureza.

Para tentar entender a sinuosidade do percurso de Grandjean de Montigny, duas obras servem de pistas: seus desenhos italianos corroídos pelo tempo e a cena americana desenhada no panorama do Rio de Janeiro de Meunié-Taunay. Esses desenhos, a maior parte deles esquecidos, continuam a “falar” de uma experiência porosa e íntima com o *Umwelt* e, sobretudo o segundo, sublinha essa imersão que o Rio de Janeiro provoca de uma maneira imediata, projetando esse agora, que já foi futuro do passado, para um espaço desmedido das possibilidades do amanhã.



Figura 33 – Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. *Grand Tour Vista de cidade*. Croquis. 1801-1804. Fonte: MNBA, Rio de Janeiro.

Figura 34 – Félix-Émile Taunay (atrib.). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1822. Fonte: Revista AAM *Archives de l'Architecture Moderne*, Bruxelas.

Eles contribuem para lembrar o caráter público e político da arquitetura e fazem pensar essa italofilia e essa latinidade que vai dos antigos aos modernos, dos modernos aos antigos, dos modernos aos modernos, dos modernos a nós mesmos e daquilo que, de desvios em desvios, decidimos ou não lembrar, decidimos ou não continuar a dizer, a repetir e a tentar valorizar nos nossos modos de ser cidade.

Enfim, queria prestar uma homenagem aqui a Pierre Pinon, o primeiro a nos colocar nas mãos os documentos da passagem de Grandjean de Montigny na Academie de France em Roma, contribuindo para que compreendêssemos que a atitude crítica desconhece os tempos cronológicos e as geografias nacionais e fronteiras. Queria lembrar, assim, da sua

enorme contribuição para o conhecimento da história da arquitetura na França entre os séculos XVIII e XIX: uma história que, como parte daquela de Grandjean, sabemos que nos é comum. Resta continuar a perguntar como e por quê.

NOTAS

- 1 PERCIER, Charles; FONTAINE, Pierre François. *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. Paris: [s. n.], 1798.
- 2 PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth da Silva; KOPPKE, Karolyna (Org.). *Gosto neoclássico: atores e práticas artísticas do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.
- 3 PESSOA, Ana; SANTOS, Ana Lucia Vieira dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEIXOTO, Priscilla. *Gosto neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850). Inventário e questões de método*. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ: Nau, 2016.
- 4 Ibid.

GOOD TASTE WITHIN REACH: THE MEXICAN MEDALS OF JERÓNIMO ANTONIO GIL

Kelly Donahue-Wallace, Art History/UNT

The introduction of neoclassicism is an unsettled question in the historiography of New Spanish art. Early scholars such as Manuel Toussaint declared that the Royal Academy of the Three Noble Arts of San Carlos, founded by the Spanish engraver Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) in 1783, imposed a neoclassical style with the intention of ridding New Spain of its baroque tastes.¹ Some recent research has brought nuance to the issue, rejecting the concept of a stylistic break in favor of a slow and sometimes contradictory transition from the eighteenth-century New Spanish baroque style to nineteenth-century Mexican neoclassicism.² It moreover questions what the neoclassical style was, at least during the colonial era. Eloisa Uribe, for example, writes that for Gil and enlightened Mexicans, the academy was founded to teach art and design based on the study of Greco-Roman antiquity and of an undefined “modern” style, rather than the forms of artists like Jacques Louis David.³ Analyses of Gil’s private teaching collection and the works he requested from Spain for the new academy bolster this argument. These objects reveal that the styles of art Gil championed included both the baroque drama of Luca Giordano and Peter Paul Rubens and the classicism of Raphael, Nicholas Poussin, and Anton Rafael Mengs; even the Mexican baroque painter Cristobal de Villalpando exemplified good taste for Gil.⁴ From this evidence it is clear that what Gil and the academy sought to impose was not the monolithic, canonical neoclassicism that art history textbooks present today, but a taste for classical art, classicizing forms, and academic art, as well as the study of specific great masters of the fifteenth to eighteenth centuries.⁵

While attention usually focuses on the Academy of San Carlos as the institution that taught this approach and on sculptor Manuel Tolsá as its most prolific proponent, this paper explains that Mexican neoclassicism got its start at the Royal Mint in a series of small projects that anticipated Tolsá's great sculptural and architectural monuments. The following pages examine Jerónimo Antonio Gil's use of the Engraving Office at the royal institution as a teaching space, not just in the traditional sense of classes and critique – although this happened as well – but in the products it produced. More specifically, the paper considers Gil's use of medals, a little-understood but highly significant medium, to teach classical forms and modern good taste not just to employees within the mint, but also to the broader Mexican public. Medals were uniquely suited to Gil's agenda and his ideas about teaching. He made them an essential component of a multimedia program of aesthetic education to change Mexican tastes. And in doing so, Gil and his medals operated as part of the larger imperial project of reform to bring New Spain closer to the paternal bosom of its monarch in a kind of second colonization.

Jerónimo Antonio Gil's approach to education was shaped by his own. In 1754 he received one of the first pensions for the study of medal engraving at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando under Tomás Francisco Prieto (1716–1782), medal engraving director and principal engraver of Madrid's Royal Mint. Although Gil distinguished himself as a student, the academy ended his pension early in 1758 after repeated conflicts with Prieto.⁶ With the help of his patron Ignacio de Herosilla and the influential minister Pedro Rodríguez de Campomanes, Gil began a successful engraving career in Madrid. His works in this era include his first medals, made for the proclamation of Charles III, and engravings of ancient Roman, Phoenician, and Arab coins for the Royal Academy of History; as of 1763, he also dedicated himself to the creation of typographic letters for the new Royal Library. This commission gave him a residence for his family, a studio of assistants and apprentices, and a stable income, although it never resulted in a royal pension.⁷ In 1777, Gil applied for the position of director of copper-plate engraving at the San Fernando academy but lost the position to Manuel Salvador Carmona. Fortunately, at this very moment, the king sought a chief engraver for the Mexican mint who would improve the quality of local coins and train young engravers in modern forms and techniques.

Although Gil had never worked in a Spanish mint, he had recently produced several important medals. For his patron Pedro Rodríguez de Campomanes, Gil created the commemorative medal of the Sierra Morena reformist agricultural project and for the Minister of the Indies, José de Gálvez, Gil engraved a medal honoring the farmers of Málaga.⁸ These count among the best Spanish medals of the eighteenth century and surely facilitated the royal decision in favor of Gil. Gil's experience teaching apprentices and assistants at his type foundry undoubtedly helped as well. In 1778, Charles III appointed Gil principal engraver of the Royal Mint of Mexico City and established an engraving school within its walls. To seed the cadre of new mint engravers, the king paid for four disciples to accompany Gil: his sons Bernando and Gabriel, and Tomás Suria and José Esteve, both students from the San Fernando academy.⁹

Gil brought a progressive and enlightened pedagogy to the Mexican mint, one based on the methodical study of exemplary art. In addition to his four disciples, he brought 24 boxes of teaching materials to New Spain. He called this collection his academic museum and he had his quarters and the mint's Engraving Office renovated to accommodate it.¹⁰ Gil selected this collection not only to improve the drawing skills of the Engraving Office employees but also to instruct them in the modern good taste: classicizing, lightly ornamented, and reflecting the great masters. Coins and medals were the basis of the collection and Gil brought over 3,400 examples to teach his new pupils. Of these, many were ancient and medieval works unearthed and collected in Spain and others were modern examples, all reflecting the "splendor of Spanish culture and the greatness of its monarch[s]."¹¹ Soon the teaching collection would also include Gil's Spanish translation of Gérard Audran's treatise, *The proportions of the human body* (1780), which he used to promote classical models and drawing for the cultivation of good taste and artistic ability. His preamble urged students and professors of art to read the text and to study its images. It moreover drew attention to Audran's introduction that promoted classical materials to homogenize diverse tastes, perhaps reflecting the diversity of forms he saw in his adopted home.¹²

It is well known that Gil detested much of the viceregal art he saw around him, including the "general monstrosity of the buildings" in the capital.¹³ Speaking of artistic training within Mexican workshops, Gil complained about

the bad taste: “There are in this capital more than 40 workshops of various kinds operating in the fields of painting, sculpture, gilding, and altarscreen assembly, which are generally called practitioners, who without possessing the slightest understanding of drawing, sell a multitude of works so imperfect that it is horrifying to see them”.¹⁴ Yet while that statement has been used to paint all Mexican baroque art with the same, broad brush, Gil did not revile all colonial art. What was horrifying to Gil were the highly ornate gilded altar screens that had passed out of Spanish fashion decades earlier. These offered none of the artistic heritage of classical art and Old Masters Gil and his peers revered. Likewise, while Gil was able to admire baroque paintings by Mexican artists like Cristobal de Villalpando, paintings lacking order, harmony, or logic and bearing no sign of the study of Raphael, Rubens, or Mengs were horrifying to his eyes. Their makers and patrons needed their tastes reformed with exposure to great art.

While the teaching collection he brought from Spain, his new teaching spaces, and his own methodical instruction helped Gil fulfill his royal charge to teach mint engravers about the modern style and enlightened good taste, he wanted to expand his impact. Opening evening drawing classes – which would eventually become the academy of San Carlos – to the public helped. As the academy got underway, Gil tried to get the viceroy’s support to demand that all guild apprentices study at the new institution. He only succeeded in getting the silversmiths to send their disciples for academic instruction for a short time and in requiring that architectural projects secure the approval and participation of academic architects.¹⁵ Therefore, Gil needed a more direct means than government edicts to spread the word of the new style and taste.

The Engraving Office represented a powerful tool. As art historian Jaime Cuadriello explains, Gil’s “coins were one of the most palpable expressions of aesthetic modernity and political absolutism”.¹⁶ The medals Gil engraved over the next 20 years were another essential part of his didactic effort, relying on both the concept of the medal and its power as well as their visual forms: evenly-spaced roman lettering, precisely drawn and engraved lines, bust figures on the obverses, and easily comprehended allegories on the reverses. They were, in sum, small pieces of modern taste for local consumption. That is, they visualized Gil’s educational agenda and his monarch’s reformist plan and put the image directly into the audience’s hands. And it

is clear that Gil believed that the intrinsic characteristics of these portable objects made them a potent tool in his effort to change local tastes.¹⁷

Medals carried far more weight in the eighteenth century than the tokens given today to contest winners. In his “Importance of Epigraphy and Numismatics for the Study of History,” Cándido María de Trigueros of the Royal Academy of History in Madrid described ancient medals as primary and reliable sources for the new empirical method of historical research.¹⁸ Likewise, according to the Royal Economic Society of Madrid, of which Gil was a member, “In these precious monuments of antiquity we have left a fixed barometer, in which moments of prosperity are indicated with exact precision, or the decline of empires, [and] that through numismatic history it is possible to know with certainty the state that the arts of a nation has, or has had”.¹⁹ These characteristics served enlightened teaching, according to historian Enrique Flórez, who described them in his 1757 study of Spanish medals as “a universal storehouse, where each discipline finds weapons with which to defend itself, or without which they lacked enlightenment”.²⁰ This included learning about ancient architecture and the visual vocabulary of antiquity. Flórez explained that medals remained as the only means to learn about the beauty and order of these monuments, writing, “only through them can we know what our eyes cannot see today”.²¹ English writer Joseph Addison attributed the same endurance to modern medals in 1726, likening them to a newspaper that was “destined for eternity” and would survive “when the other memories and vestiges of the centuries are erased”.²² For Gil and his contemporaries, therefore, the medal was a historical monument, a reflection of the state of the nation’s arts, and a powerful teaching tool.

Yet coins and medals were also instruments of colonization and of the imposition of hegemonic authority. Spanish writings on numismatics in this era described their colonizing value in terms of territory, faith, and finance. Flórez, for example, explained that numismatic imagery spread common religious devotions — first to pagan gods and later to Christ — throughout the colonies of the Roman Empire.²³ The works likewise placed colonists in direct contact with the empire’s political and economic systems. That is, coins and medals bearing the likenesses of emperors helped colonized peoples to see their rulers and to understand that they were to “Render unto Caesar the things that are Caesar’s”.²⁴ The images

as well as the objects' intrinsic value in this way tied each colony into the economic system of the Roman empire. Flórez therefore characterized the ancient coins as the visual and tangible manifestation of conquest and colonization, acting as emblems of social interchange – as taxation, tribute offerings, and dowry riches – while simultaneously serving as a common currency across a vast and diverse territory.²⁵ For Gil and his peers in the eighteenth century, the mere fact that Roman coins were constantly unearthed in Spain demonstrated their usefulness in colonization and the benefits of this subjugation for colonized peoples, as Spain attributed its enlightened culture in large part to its Roman colonization. To Gil's mind, the Mexicans would inevitably one day similarly see Spanish colonization and his medals as its most enduring tangible remnants.

But Gil's belief that his medals could affect their viewers was also influenced by Pedro Rodríguez de Campomanes and the Bourbon reforms promoted by that enlightened minister. Products of a centralized industry in support of the king's efforts, the medals memorialized exemplary acts, commemorated important events, and rewarded those who served the state. According to Campomanes in his treatise on industry, "The annual award to one or two apprentices of a medal of the king's bust with the arms of the province, applied with all justice to those who most excelled, would excite honored emulation among everyone".²⁶ This type of medal thus participated in a reciprocal relationship between the king and the people at a very individual level, promoting enlightened reforms and the behaviors (and tastes) they demanded.

Also making the medal an effective hegemonic and didactic device was the fact that, like coins, medals were intimate – held in the hand, placed in the pocket or purse, hung around the neck. It directly engaged each individual owner. Addison's popular treatise on medals, which was translated into Spanish in 1785, supported this interpretation. The text is a series of conversations between two characters who sit together at a table and hold and exchange medals hand to hand, like the teacher engaging his pupil. This suited Gil's pedagogy that had been honed by his bad experience with Prieto. For Gil, education was individual and personal; he lived the motto of the Royal Economic Society: Help by Teaching. For Gil, teaching was the paternal experience of one-on-one interaction of pupil and the fatherly mentor to such a degree that he promoted bringing students into

the teacher's home – to live with the professor. He did so not just with the disciples he brought from Spain but also several apprentices in the Engraving Office. This allowed them to constantly interact with Gil and his collection of ancient and modern coins and medals. If Gil could not bring all Mexicans into his home to educate them – although many attended the evening drawing classes held in his mint quarters – he could at the very least place these didactic devices and monuments to good taste and colonial loyalty into their hands and pockets.

Gil's first Mexican medal was started in Spain in 1778 but soon became his initial opportunity to deploy medals for teaching purposes in his new home. It was a commission for a prize medal for the Royal Academy of Spanish and Public Law in Madrid that Gil did not complete before leaving for New Spain. He had to finish the engraving and minting in gold, silver, and bronze at the Royal Mint in Mexico City.²⁷ But the terrible condition of the Mexican presses damaged the dies and Gil had to make them again. Two shipments of 388 medals finally reached their subscribers in Madrid in 1781.²⁸

Yet Gil needed the medal to be seen by the local elite as well, to get his didactic program underway. With the permission of the Madrid academy, the medal was offered to American collectors. And here Gil began his practice of using print to promote his agenda. Mint Superintendent Fernando Mangino printed a four-page ekphrastic invitation for "Subjects of Character and Literature" featuring this new work by the king's engraver. The printed invitation was a huge success and more than 150 of New Spain's leading citizens, including the viceroy, noblemen, and members of the intellectual elite, purchased Gil's medals.²⁹ Everyone was eager to acquire for their collections this work by the new representative of royal taste. And Gil was eager to put his work in the hands of this group since, as he well knew from the writings of Anton Rafael Mengs, "if the nobility, the rich, and the opulent communities of a country do not embrace the idea of the works and of spreading the taste for the arts throughout the nation, they will be extinguished for lack of nourishment".³⁰ This medal served as Gil's first attempt to enlist the support of the Mexican elite and the 466 examples disseminated throughout the viceroyalty transformed each owner into a proponent of the new style.



Figure 1 – Jerónimo Antonio Gil. *Medal of the Royal Academy of Spanish and Public Law*. 1778. Silver gilt, 57 mm. Source: Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of Mr. and Mrs. Frederick S. Wait, 1907.

The medal that these dignitaries received (Figure 1) represents the royal bust on the obverse and, on the reverse, an image of Prudence accompanied by the other three cardinal virtues. Prudence crowns a figure under the motto “The Most Prudent Overcomes and Triumphs.” Discarding the volutes and flowery ribbons of his predecessors at the Mexican mint, Gil offered a classicizing composition, with deep spaces and atmospheric perspective. The king’s portrait also has a richly modeled figure and drapery, with subtle descriptive details in the fabrics and anatomy. As to be expected from a type designer and epigraphy expert, Gil’s lettering is meticulous, precise, and in logical proportion to the dimensions of the images. Thus, the medal was both an example of the new taste and a preview of the art Gil expected soon for Mexico.

Not surprisingly, therefore, when Gil succeeded in turning his public drawing classes at the Royal Mint into the Royal Academy of the Three Noble Arts of San Carlos in 1783, his first official project was to be a series of commemorative medals. The initial project never came to fruition, however, as Minister of the Indies, José de Gálvez, rejected the designs for failing to directly represent events from the king’s life.³¹ When Gil finally created the academic medal in 1791 (Figure 2), it commemorated the monarch’s death. On the obverse, he represented the late king with the motto “Founder of the Mexican academy,” and on the reverse, a funerary sepulcher with a personified Spain, a young America, and symbols of the arts and sciences. The text surrounding the image declared “He who renewed the arts, dead, is still loved” from the Odes of Horace.



Figure 2 – Jerónimo Antonio Gil. Medal commemorating the death of Charles III. 1788-1791. Bronze, 68 mm. Source: reproduced by permission from the Museum of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, Madrid.

The medal's restricted use of ornament, the classical architecture of the plinth, the pedestal with allegorical low-relief sculpture, and the sepulchre with a tombstone and terrestrial globe share their academic taste with the king's catafalque erected for the same event in the metropolitan cathedral by San Carlos architect, Antonio González Velázquez. In other words, architecture and medal worked together to present the new taste. And both projects turned to print to clarify their messages. A printed brochure sponsored by the cathedral described the ephemeral funerary structure and its inspiration in the writings of Vitruvius. Gil turned to the newspaper to publish his pamphlet, "Explanation of the medal that the Royal Academy of the Three Noble Arts of San Carlos [...] dedicates to its august founder Don Charles III to perpetuate his memory".³² In that imprint, Gil explained the meaning of the images, translated the texts, and identified their Roman inspiration for the newspaper's elite readers. Some of these readers had received examples of the medal as they were given to members of the viceregal court and the Mexican government; they were also sent to Madrid and distributed to the winners of academic competitions.

The series of medals that Gil made for the Mexican proclamations of Charles IV was the numismatic project that extended his instruction in the new aesthetic to its fullest and most popular extent. Between 1789 and 1791, Gil designed and engraved 26 different dies, and minted thousands

of medals for proclamation festivals sponsored by corporations, governments, and individuals throughout the viceroyalty. All represent the new king with or without Queen María Luisa on the obverse and an allegory or heraldic emblem on the reverse. One of the best is this medal of the Royal and Pontifical University of Mexico from 1790 (Figure 3). It represents the goddess Minerva seated with papal arms and surrounded by books and instruments of the arts and sciences. An engraving of the medal appears in the pamphlet commemorating the university-sponsored literary contest held alongside the proclamation. The text praises the examples of the university medal as “magnificent and expensive medals of gold, silver and copper, in which the beauty prevails no less than the elegance and taste with which they are engraved”.³³ Of the medal’s modern style, the text explains that viewers with “clear eyes that know how to discern the goodness of these works” recognize its “smoothness, delicacy, invention, beauty, elegance, and propriety.” Reflecting the idea of the medal as a historical monument, the brochure declares of the proclamation medals: “Let us all agree that no more suitable means could have been chosen to establish in men’s memories our homeland’s great and joyful day; because with it the memory of our constant love and of our unchanging fidelity will certainly travel from generation to generation to the most remote posterity”.³⁴



Figure 3 – Jerónimo Antonio Gil. *Medal for the Proclamation of Charles IV (University)*. 1790. Bronze, 47 mm. Source: reproduced by permission from the Royal Academy of History, Madrid.

In addition to their reputation as a historical monument and a barometer of art, what made the proclamation medals a particularly effective medium for teaching the new taste and the colonial effort that underpinned it was their method of distribution. Like other medals, those made for the proclamation were presented to nobles and members of the elite in both New Spain and Europe. The university contest brochure explains that the institution gave its medals to the contest winners, college professors, and “distinguished subjects in this city”.³⁵ In wooden boxes built for the event, Gil and his patrons sent examples of the medal to the king and the royal family, to the ministers of the court, the archbishop of Toledo, the pope, the empress of Germany, the king of Naples, the Duchess of Parma, and the Princess of Brazil, among others.³⁶ If it was true that through the medals “it [was] possible to know with certainty the state that the arts of a nation,” as Joseph Addison said, those of the proclamation of Charles IV testified to the robustness and taste of the new Mexican art.

But, just as importantly for Gil's goal of transforming tastes, the proclamation medals also went directly into the hands of the Mexican people. The *Gazeta de México*'s description of the proclamation in Mexico City on December 27, 1789, for example, narrates the unveiling of the new monarchs' portraits and the official acts of the royal standardbearer, then explains:

distributed and thrown by the hands of the His Most Excellent Lord Viceroy [Count of Revilla Gigedo] and assistants, a quantity of medals..., minted by the Noble City to perpetuate in the whole nation the memory of such a happy day, and of the fidelity of its inhabitants, whose demonstration equaled that of His Excellency and His Most Illustrious Lord Archbishop scattering from their balconies the medals that they have dedicated to our king.

Like the academy medal, the one made for the city exemplified the new taste, with a sober royal bust, precise roman lettering, and the arms of the city. As the gazette details, this academic aesthetic passed directly to the “crowd of all classes that filled the vast expanse of the main square and surrounding streets” not only through the medals but also in the ephemeral decoration of perspective paintings on the “chapter houses, [...] the two platforms, and [...] the base of the equestrian statue placed

in the main square while the bronze one is replaced”.³⁷ After experiencing this multimedia demonstration of good taste, the lucky medal recipients carried them home as examples of academic, classicizing aesthetics. There, distributed among the people of Mexico, the medals had the opportunity to change taste directly and individually. If, as Campomanes believed, medals inspired appropriate behavior, surely Gil’s medals would inspire appropriate taste.

The transformation was particularly important for places like Guanajuato where, according to the *Gazeta de México*, the old taste still reigned. Although the newspaper declared that the stage from which city leaders threw Gil’s medals was “formed from perspective according to modern architecture,” the description reveals a baroque persistence with “many trophies, hieroglyphs and Latin and Castilian poetry, [...] a precious set of mirrors, screens and glass cornucopias with silver frames... [and] a majestic canopy of crimson velvet trimmed with silver [with] the Portraits of our August Sovereigns... [and] four beautiful full-length gilded statues... [of] the Cardinal Virtues”.³⁸ Those who received the medals saw vastly different forms in Gil’s design and its comparatively restricted decoration, with the static figure of Faith surrounded by a garland and covered with a crown and ribbons.³⁹ But even if viewers in Guanajuato and other regional cities were not fortunate enough to see a cohesive visual language in the material accouterments of the proclamation, at least they carried to their homes an exemplar of Gil’s modern style.

In the same multi-media way that Gil and his academy colleagues exploited Charles IV’s coronation to promote the new taste, they took advantage of the inauguration of the great equestrian statue of the monarch some six years later to proclaim the domination of the new taste in the viceroyalty and to teach those yet to embrace its forms.⁴⁰ The history of this sculpture is well known: it was sponsored by Viceroy Miguel de la Grúa Talamanca, Marqués de Branciforte (r. 1794-1798), sculpted by the academic sculptor Manuel Tolsá, inaugurated in 1796 (although only with a temporary substitute until 1803) in the main square of Mexico recently renovated by the architect González Velázquez, and commemorated not only with a medal by Gil but also with a large engraving designed by Rafael Ximeno y Planes and engraved by José Joaquín Fabregat, both also academic directors.⁴¹



Figure 4 – Jerónimo Antonio Gil. Medal commemorating the equestrian portrait of Charles IV. 1796. Bronze, 60 mm. Source: reproduced by permission from the Museum of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, Madrid.

Gil struck the medal (Figure 4) in two sizes in gold, silver, and bronze.⁴² The obverse represents the royal couple; Gil's signature is on the king's sleeve. The monument appears on the reverse with text that repeats the subject of the statue and its patron, plus the proclamation of Mexican loyalty. Gil based his design on the same drawing that Fabregat used for the engraving since both artists represent the statue and its pedestal almost identically. Unlike the print, however, Gil's medal does not locate the monument within the plaza and eliminates the cathedral and its surroundings to emphasize the statue and the clarity and simplicity to its design. A special supplement of the *Gazeta de México* describes both the medal and the distribution of three thousand examples during the inauguration ceremony.⁴³ Of the former the paper explains that the medals were "superbly engraved" and were thrown from the balcony of the viceregal palace after the unveiling. Regarding Gil, the *Gazeta* adds that "the engraving of the medals was put in the care of the general director of the Royal Academy of San Carlos, Don Gerónimo Antonio Gil... The merit of this distinguished professor is well known throughout Europe and he lived up to this general reputation in the execution of his commission".⁴⁴ Like other commemorative medals, this one was distributed among the lords of the court and city and sent to Spain as well as being thrown to the crowd. Likewise, Fabregat's great print was sent to the court in Madrid.⁴⁵ An advertisement in the *Gazeta* of February 2, 1798 offered the print for sale to the public to fund dowries for poor girls.

Gil and the Academy of San Carlos took advantage of the renovated plaza and the sculpture to announce the triumph of the new taste, planted precisely in the center of the viceregal capital. While Gil at the Engraving Office deployed the medal, the academicians deployed the print, and both entities used the newspaper to spread and – even more importantly – finally fix this message for an audience both distant and close. With the engraving of the plaza and its sculpture and with the help of the newspaper, the academy established the image of a modern Mexico and embedded this image into the libraries and encyclopedic art collections through which scholars and curious people learned about the world.⁴⁶ The medal created at the Engraving Office was then the *coup de grace* and its intrinsic and associated characteristics made the event's ephemeral message into a permanent monument. If the ancient medals testified to Greco-Roman greatness, Gil's rendition of the sculpture of Charles IV delivered directly into the hands of the people a vision of the complete and permanent transformation of modern Mexican taste.

NOTES

- 1 Toussaint titled the last section of his seminar study of colonial art, “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y el arte neoclásico”. TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. 5. ed. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- 2 An early attempt to change the discourse on late colonial art is *Hacia otra historia del arte en México*. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860), edited by Esther Acevedo (México, DF: Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, 2001). For a more recent and highly nuanced study of the issue, see: CUADRIELLO, Jaime. The Paintings Department of the Royal Academy of San Carlos: origins, development, and epilogue. In: ALCALÁ Luisa Elena; BROWN, Jonathan (Ed.). *Painting in Latin America, 1550-1820*. New Haven, CT: Yale University Press, 2014. p. 205-242.
- 3 URIBE, Eloísa. El dibujo, la Real Academia de San Carlos de Nueva España y las polémicas culturales del siglo XVIII. In: URIBE, Eloísa. *Arte de las academias: Francia y México, siglos XVII-XVIII*. México, DF: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. p. 53. Or, as Jaime Cuadriello describes the forms promoted by the academy, an “ideal beauty” based on the study of Greek sculpture similar to the French style of Louis XVI. See: CUADRIELLO, Jaime. The Paintings Department of the Royal Academy of San Carlos, p. 222. See also: BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Jerónimo Antonio Gil y su tradición de Aurdan*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001; BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos siglos XVIII y XIX*. México, DF: Banco Santander Serfin, 2005; and BÁEZ MACÍAS, Eduardo. Between Peninsulares and Mexican Academicians: Jeronimo Gil and the Founding of the San Carlos Academy in New Spain. In: VÁZQUEZ, Óscar E. *Academies and schools of art in Latin America*. New York: Routledge, 2020.
- 4 On Gil's collection, see: KATZEW, Ilona. Algunos datos sobre el fundador de la Real Academia de San Carlos, Jerónimo Antonio Gil. *Memoria*, [S. l.], v. 7, p. 31-65, 1998; and DONAHUE-WALLACE, Kelly. *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017. p. 283-301.
- 5 Good taste and classicism in Latin America is the subject of the essays in: NIELL, Paul B.; WIDDIFIELD, Stacie G. (Ed.). *Buen gusto and classicism in the visual cultures of Latin America, 1780-1910*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013.
- 6 The conflict between Gil and Prieto and the final resolution appear in the Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, documento 1-32-7 and *Libro de Actas*, 1758. Gil's academic life in Madrid is the subject of the first chapter of: DONAHUE-WALLACE, Kelly. *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*.
- 7 Gil's repeated requests for a royal pensión appear in Archivo de la Biblioteca Nacional (España), document 0025/07.
- 8 Two fundamental sources on Spanish medals are: VILLENA, Elvira. *El arte de la medalla en la España ilustrada*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2004; and ALMAGRO-GORBEA, Martín; CRUZ PÉREZ ALCORTA, María; MONEO, Teresa. *Medallas españolas*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2005.
- 9 His assistant at the foundry, Francisco Luélmo, also traveled to Mexico City but without royal support.

- 10 DONAHUE-WALLACE, Kelly. *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, p. 181.
- 11 *Ibid.*, p. 181.
- 12 *Ibid.*, p. 185.
- 13 Cited in: FUENTES ROJAS, Elizabeth. *La Academia de San Carlos y los constructores del neoclásico*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2002. p. 24. Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, document 157.
- 14 Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, document 157.
- 15 The situation was more complicated for painters. The principal painters in Mexico City had promoted the formation of an academy for at least the prior 50 years. When San Carlos opened, many served as instructors (though not as directors) and their disciples attended the open courses. The painting guild was by this point in decline and the academy eventually usurped its role. However, painting workshops unaffiliated with either the academy or the guild continued operation in Mexico City, in part supported by regulations that protected indigenous practitioners. See: CUADRIELLO, Jaime. The Paintings Department of the Royal Academy of San Carlos, 217-220. On silversmiths, see: DEANS-SMITH, Susan. "Open the door so that misery may leave": artisan education and the Royal Academy of San Carlos in late-eighteenth-century Mexico City. In: LEWIS, Elizabeth Franklin; PERUGA, Mónica Bolufer; JAFFE, Catherine M. (Ed.). *Routledge companion to the Hispanic Enlightenment*. New York: Routledge, 2019. p. 185-200. On academic review of architectural projects, see: FUENTES ROJAS, Elizabeth. *La Academia de San Carlos y los constructores del neoclásico*, 22-29.
- 16 CUADRIELLO, Jaime. Paintings Department of the Royal Academy of San Carlos, p. 206.
- 17 Gil's medals are the subject of: FUENTES ROJAS, Elizabeth. *Numismática: catálogos razonados de los acervos de la Academia de San Carlos, v. 1: Gerónimo Antonio Gil y sus contemporáneos (1784-1808)*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1998. They are also discussed in: ALMAGRO-GORBEA, Martín; CRUZ PÉREZ ALCORTA, María; MONEO, Teresa. *Medallas españolas*; and VILLENA, Elvira. *El arte de la medalla*.
- 18 Cited in: AGUILAR PIÑAL, Francisco. *El académico Cándido María Trigueros (1736-1798)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001. p. 146.
- 19 REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE MADRID. *Memorias de la Real Sociedad Económica de Madrid*. Madrid: Sancha, 1780. v. 2, p. 97.
- 20 FLÓREZ, Enrique. *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España*. Madrid: Marín, 1757.
- 21 *Ibid.*, p. 28.
- 22 ADDISON, Joseph. *Diálogos sobre la utilidad de las medallas antiguas, traducido por Pedro Alonso O'Crouley*. Madrid: Barco López, 1795. p. 160-161.
- 23 FLÓREZ, Enrique. *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España*, p. 4.
- 24 *Ibid.*, p. 42.

- 25 See: FLÓREZ, Enrique. *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España*, p. 4; and LULEY, Benjamin P. Coinage at Lattara. Using archaeological context to understand ancient coins. *Archaeological Dialogues*, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 178, 2008.
- 26 CAMPOMANES, Pedro Rodríguez de. *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid: Sancha, 1774. p. lxxxix-xc.
- 27 Even before his arrival, the mint superintendent Fernando Mangino received correspondence from Madrid, imploring him to ensure that Gil completed the medals as soon as possible. Archivo General de la Nación (México) (AGN), *Casa de Moneda*, v. 357, exp. 4, folios 308-309v.
- 28 VILLENA, Elvira. *El arte de la medalla*, p. 240-41.
- 29 AGN, *Casa de Moneda*, v. 357, exp. 4, folios 321-25. Viceroy Revilla Gigedo, for example, acquired four gold and eight silver medals. Other Mexican subscribers were the Marquises of Rivascacho, Guardiola and San Miguel de Aguayo; the lawyer Eusebio Beleña; Archbishop Alonso Núñez de Haro; and the enlightened Creole José Antonio Alzate y Ramírez.
- 30 AZARA, José Nicolás de (Ed.). *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*. 2. ed. Madrid: Imprenta Real, 1797. p. 391.
- 31 DONAHUE-WALLACE, Kelly. *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, p. 225.
- 32 *Gazeta de México*, México, DF, v. 5, n. 24, p. 221-22, 11 Dec. 1792.
- 33 OBRAS de eloquencia y poesía premiadas por la Real Universidad de México. México, DF: Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1791. p. iv, 26.
- 34 *Ibid.*, p. 26-27.
- 35 *Ibid.*, p. xxi-xxii.
- 36 *Gazeta de México*, México, DF, v. 4, n. 1, p. 3-4, 12 Jan. 1790. Many medals from the proclamation crossed the Atlantic to Spain. Another issue of the same volume of the *Gazetas* explains the commerce between Veracruz and Spanish ports, noting, "Of the Coins [sic] of the Jura two complete collections of three metals, 67 in gold, 1279 in silver, and 174 in copper have left for Spain". Later issues of the newspaper show 329 individual medals and three complete series left Veracruz in 1790.
- 37 *Gazeta de México*, México, DF, v. 4, n. 1, p. 3-4, 12 Jan. 1790.
- 38 *Gazeta de México*, México, DF, v. 4, n. 33, p. 313, 10 May 1791.
- 39 It is important to mention that, according to Jaime Cuadriello, Mexican criollos resisted the change of taste, preferring late baroque forms (CUADRIELLO, Jaime. Paintings Department of the Royal Academy of San Carlos, p. 217).
- 40 Deans-Smith explains the marketing of the statue through sermons, newspapers, prints, and medals in: DEANS-SMITH, Susan. Manuel Tolsá's equestrian statue of Charles IV and buen gusto in late colonial Mexico. In: NIELL, Paul B.; WIDDIFIELD, Stacie G. (Ed.). *Buen gusto and classicism, in the visual culture of Latin America, 1780-1910*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013. p. 10-11.

- 41 The equestrian statue has a large body of scholarship. Among the key studies are: DEANS-SMITH, Susan. Manuel Tolsá's equestrian statue; BARGELLINI, Clara. La lealtad americana: el significado de la estatua ecuestre de Charles IV. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 44., 1987, México, DF. *Anales...* México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. p. 207-220; WIDDIFIELD, Stacie. Manuel Tolsá's equestrian portrait of Charles IV: art history, patrimony and the city. *Journal X*, [S. l.], v. 8, p. 61-83, 2003; and DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. Manuel Tolsá en el inicio y fin de un nuevo mundo americano (1791-1816). In: TOLSÁ, Manuel. *Nostalgia de lo 'antiguo' y arte ilustrado México-Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998. p. 196-214. I address the monument and print culture in: DONAHUE-WALLACE, Kelly. Spinning the king: prints, printing, and the equestrian potrait of Charles IV. *Print Quarterly*, [S. l.], v. 29, n. 4, p. 411-416, 2012; and DONAHUE-WALLACE, Kelly. A taste for art in late colonial New Spain. In: NIELL Paul B.; WIDDIFIELD, Stacie G. *Buen gusto and neoclassicism in the visual cultures of Latin America, 1780-1910*, p. 93-113.
- 42 In "Manuel Tolsá's equestrian statue of Charles IV and buen gusto in late colonial Mexico", Susan Deans-Smith describes the range of objects associated with the event.
- 43 In another imprint, José Mariano Beristáin de Souza celebrated the sculpture and its academic good taste. See: DEANS-SMITH, Susan. Manuel Tolsá's equestrian statue of Charles IV and buen gusto in late colonial Mexico, p. 13.
- 44 *Gazeta de México*, México, DF, v. 8, n. 28, p. 8-9, 9 Dec. 1796.
- 45 *Ibid.*, p. 16. The importance of this shipment is addressed in my "Spinning the king".
- 46 DONAHUE-WALLACE, Kelly. Spinning the king.

NO TASTE FOR THATCHING: VALUE, AESTHETICS, AND URBAN REFORM IN THE *BOHÍOS* OF NINETEENTH-CENTURY PUERTO RICO

Paul Niell, Art History/FSU

In 1858, the Cabildo (or City Council) of Ponce, Puerto Rico met to discuss the convenience of ridding the city proper of *bohíos de yaguas* (palm thatched huts) (Figure 1). In a damning assessment, members of the council surmised that these dwellings presented a “shocking contrast with the *ornato* of other buildings... [and]...are more prone than others to fire”. Invoking aesthetic language, the Cabildo denounced *bohíos* for their violation of the principles of *ornato* (“embellishment”), a term that had been used by Spanish colonial administrators and Creole (island-born) elites for centuries to refer generally to urban beautification. In the nineteenth century, however, *ornato* became weaponized against the ephemeral architecture of thatch covered *bohíos* that lined the city streets and struck an offensive visual tone for the elite in relation to new and stylish houses. In tandem with the perceived urgency of beauty’s denigration, the Cabildo argued that these thatched dwellings failed to generate wealth in the expanding city. Eliminating them in haste and creating lots where they once stood might have “particular advantages because while these huts (*chozas*) are worth little to nothing, the site they occupy is of some value”.¹ We can place such pressing efforts within the context of a nineteenth-century Puerto Rico at a moment of transition in the Spanish Colonial Caribbean broadly speaking, from a service economy in support of the Spanish empire’s *flota* (fleet system) to an export-oriented plantation economy dependent to a certain degree on enslaved labor.



Figure 1 – View of the town of Aibonito. c. 1898-9. Source: photograph, *Our islands and their people*, v. 2, p. 406. Special Collections & Archives, Florida State University Libraries.

In its driving effort to advance a Liberal ideology of progress, urban improvements, and neoclassicism, the Cabildo of Ponce disparaged *bohíos* within the city limits on the basis of aesthetics, economy, and public safety. Implicit in the aesthetic dimensions of this discourse was the notion that neoclassicism embodied humanity at its fullest and that the social ecology of vernacular building technologies that employed thatching pointed in the direction of the largely mixed-race and Black working poor who lived within and beyond the city limits. No taste and no tolerance for thatch construction in the city on the grounds of its ugliness provided a powerful rhetoric of urban reform overlying an agenda to dispossess poor non-whites while extracting their labor. For the insular elite, taste meant symmetrical facades, public buildings with Greco-Roman revival quotations, and orderly rows of houses. This taste as neoclassicism implicitly supported the reframing of thatched *bohíos* as enemies of a nascent progress, buildings that had populated colonial cities and towns in Puerto Rico since the sixteenth century. By extension, these changes set up a landscape of architectural connotation, whereby the removal of stylistically incorrect *bohíos* implied the same for socially flawed people stained by racial impurities. In dialogue with the themes of this volume, I consider how a neoclassical taste in nineteenth-century Puerto Rico operated locally to shore up relationships between race, class, and architecture on the island and to enact reforms

on behalf of Bourbon royal officials and the Creole or island-born elite. Finally, I reframe *bohíos* not as neoclassical transgressions and signs of urban degradation, as their period detractors did, but as manifestations of the actions and agency of the working poor, in essence, the counter-neoclassical landscape.

Scholars of Puerto Rico's neoclassicism in architecture have tended to explain the idiom through stylistic periodization, which situates the island in relationship to European modernity and external developments unfolding in the broader Atlantic World.² There has been much less attention to neoclassicism's relation to the internal conditions of Puerto Rico, to the evolving urban and social histories within which the new style operated. A sober and restrained classicism, beginning in the eighteenth and flowering in the nineteenth century on the island, became woven into a Spanish colonial state apparatus and systematic mechanisms for the control of aesthetics, spaces, and people, which were related to the empire's economic project to transform its remaining insular territories in the Caribbean, Cuba and Puerto Rico, into export-oriented plantation economies. Legal instruments were vital to this process, including the *Bando de Policía y Buen Gobierno* ["The Edict of Order and Good Government"], revised and reissued by the Spanish authorities in 1849, which restricted roofing materials within city limits as well as the kinds of houses permitted in urban *barrios* (neighborhoods). In the 1850s in San Juan, the colonial state introduced an office of the municipal architect, led by a designer trained either as an Academic of merit or in one of Spain's fine arts academies. The Escuela Superior de Arquitectura in Madrid, founded in 1848, shaped its students of architecture with the help of Vitruvius and Sebastiano Serlio. This institutionalizing of architectural education followed upon the opening of Madrid's Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1752.³ The academic approach to architecture in Spain, exemplified in the work of the royal architect Juan de Villanueva, is manifest in the architect's late eighteenth-century Museum of Natural History of 1785 later to become the Museo Nacional del Prado in 1819 (Figure 2). In Villanueva's work, we find the systematic use of architectural orders, principles of composition, and uniformity of design, framed discursively through the aesthetic idea of *buen gusto* (good taste) expected of

the metropolitan center of empire at this moment and projected abroad through various colonial institutions.

If we reconsider the rise of European and Atlantic fine arts academies as matters of empire and from the theoretical perspective decolonial studies, insights emerge relevant to notable tensions between the profiles of thatched *bohíos* and neat neoclassical lines. Walter D. Mignolo, for example, has endeavored to separate *aesthetics* from *aesthesis*, the latter conceived as sensation and sensibility shared by modern subjects and subjectivities.⁴ All human beings possess *aesthesis*. People use their senses to orient themselves in the world, to navigate, and to assemble a coherent image of reality from moment to moment through every waking hour. *Aesthesis*, however, is to be distinguished from *aesthetics*, which refers to the control of sensibility by Western knowledge. To decolonize *aesthetics*, we must strive to think these two concepts apart in order to identify how the power relations invested in the concept and practice of *aesthetics* has historically operated upon the sensations of a wide range of people and the resulting conflicts that emerge. If *aesthetics*, academies of fine arts, and *buen gusto* reinforce empire through a molding of sensation and an internalization and performance of this form of domination, then how do these dynamics work in the built environment and within the politics of racialized social spaces? The conflicts between neoclassical proponents in architecture and the knowledge and practice of *bohío* builders and dwellers in nineteenth-century Puerto Rico offers us an important case in point. *Bohíos* and their advocates, whose voices are difficult to recover, found themselves in a situation that explicitly reveals *aesthetics* as a dynamic of colonial power. In view of the work of sensory anthropologist David Howes, *aesthetics* in nineteenth-century Puerto Rico and elsewhere in the Spanish Americas, became a dynamic that aimed to discipline the senses in order to align the subject with a sensorium that was not neutral in its revelation of beauty (the perception of perfection), but rather motivated and shaped by the interests of empire (the perfection of perception).⁵



Figure 2 – Juan de Villanueva, Museum of Natural History. 1785-1787. Madrid.

The European-trained municipal architect in nineteenth-century San Juan, a post occupied initially by such figures as Pedro García and Manuel Sicardó, serviced the Spanish empire by carrying aesthetic formulations achieved in Madrid to one of Spain's key Atlantic ports in the Caribbean. The architect's responsibilities in San Juan included working systematically with the city council and the *Corregidor* (town magistrate) to oversee petitions for house construction. Charged with upholding ornato in all things, the municipal architect produced and/or assessed a wide range of petitions and frequently, their associated drawings. Secondary cities such as Ponce and Mayagüez would employ civil engineers to this end until such time as they developed their own office of the city architect. In one request in the city of Ponce from 1881, Doña Aromis de Rivas applied for permission to construct a *casa de madera* (a house of wood) with walls of brick and a roof of galvanized iron for no. 47 Comercio Street (Figure 3).⁶ The façade drawing renders a two-bay house built for a member of the lower-middle classes brought into strict alignment with the symmetry and proportionality associated with academic design. In this way, the petitionary process furnished various levels of oversight and the expert witness in the municipal architect who would often go to the actual site proposed for construction to complete his report. While these house petitions hold much information about relationships between private domiciles and social identity, my main concern here is a reconsideration of this process

as an important part of the machinery for eliminating thatch construction within city limits, managing certain populations, establishing prohibitive systems of value, and constituting some sense of how ornato and buen gusto functioned in the regulation of domestic architecture.

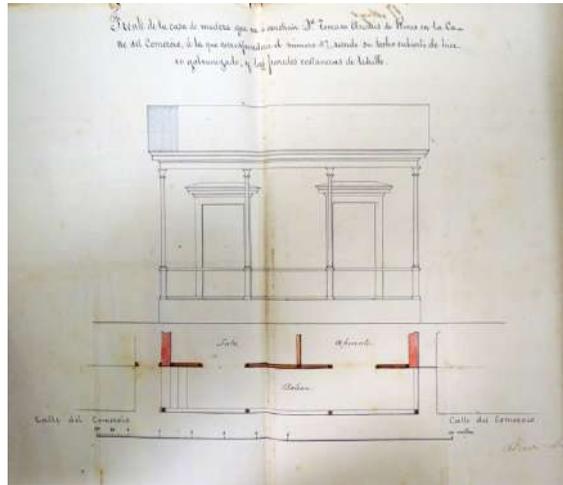


Figure 3 – Front of the house of wood that Doña Aromis de Rivas wants to construct in the Calle del Comercio, n. 47, its roof covered with galvanized iron and its walls of brick. 1881. Source: Archivo Histórico Municipio de Ponce, Puerto Rico.

By the nineteenth century, thatch construction in Puerto Rico existed beyond the frame of this urban petitionary process because *bohíos* were not seen as proper architecture by the elite parties involved. The buildings were constructed by their dwellers, for the most part, sometimes rapidly and even at night. Most importantly, *bohíos* speak to how the working poor resisted the neoclassicism that strove to eradicate their architectural innovations and consign them to the margins of urban life; and, their knowledge of construction came from a deep local reservoir. Thatching on the island originated in the architecture of the Taíno, the Indigenous people present at the time of Christopher Columbus' arrival whose world was recorded in the sixteenth century by Spanish historian Gonzalo Fernández de Oviedo in his *General and natural history of the Indies* (Figure 4). Oviedo describes *bohíos* as “built for princely men and caciques; they are long and made with pitched roofs, like those of the Christians, and likewise made with posts and walls of cane and wood”.⁷ An early sixteenth-century colonial

process of encounter and transformation in the built environment would inform the evolving transcultural assemblage of architectural ideas from Europe, Africa, Asia, and the indigenous Americas in the coming centuries that we consider the colonial bohío in the Spanish Caribbean. Important to my analysis here, such structures comprised half of Puerto Rico's dwellings by the mid nineteenth century when the academically-trained municipal architect took office.

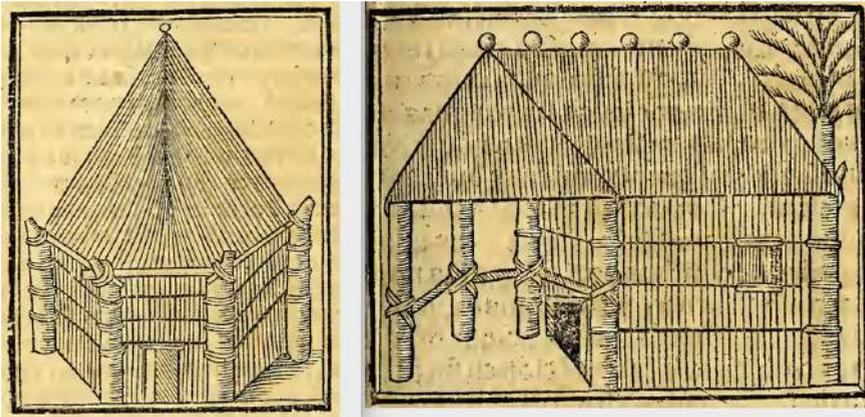


Figure 4 – Drawings of caney and bohío, from Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia general y natural de las Indias*. 1535. Book VI. Source: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.

The colonial state began to insist on the involvement of this European architect to lead projects of urban beautification in San Juan and eventually other cities at the very moment that the bohío was increasingly cited as a violation of the urban ideal of ornato. The expression *ornato público* (public embellishment), which frequently appears in the documentary record for the island, descends from centuries of Spanish world urbanism. Architectural historian Jesús Escobar has shown that ornato público as an urban design concept was an operative part of the reforms of Madrid in the second half of the sixteenth century.⁸ Hence, ornato was not, as a concept, the product exclusively of the Enlightenment as it might seem, but rather an evolving idea of urban beauty that would join forces with the ascendant notion of *buen gusto* in the eighteenth and nineteenth centuries. Documents reveal a systematic conflation of these two terms, as ornato began to acquire nineteenth-century qualities

such as the muting of colors on buildings, the greening of urban spaces, the uncompromising use of straight lines and geometric proportions, and the application of the so-called “rules of art” (Figure 5).⁹ Most importantly, house petitions and other records of the city council for San Juan and Ponce increasingly framed *ornato* and *buen gusto* as a struggle for beauty against the ugliness of thatched construction and other urban blights in the island’s nineteenth-century municipalities.



Figure 5 – Calle Unión, Ponce, Puerto Rico. 1898. Photograph.

Codifying aesthetic restrictions in Spanish law, the *Bando de Policía y Buen Gobierno* prohibited houses of *tablas*, *paja*, or *yaguas* (boards, straw, or palm thatch) in the capital at San Juan and the second cities of Ponce and Mayagüez under the penalty of 100 pesos fine and the structure being demolished at the owner’s expense.¹⁰ Laws protected urban efforts to monetize lots and private houses in Puerto Rican cities where the vast majority of houses by the early nineteenth century were built of combustible materials. Following Ponce’s devastating fire of 1821, the city turned to a project of zoning that mandated houses of masonry be constructed near the central plaza with a mixed zone of masonry and wood beyond where only masonry structures could occupy corner lots, acting as fire

breaks. Beyond this area was a *zona de madera*, reserved for wood construction extending to the urban edge. *Bohíos* might be and often were built in the hills above town, but the *Bando de Policía* strictly prohibited towns from allowing structures that made use of palm or straw thatch within city limits and forbid repairs on those extant. Given the ephemerality of thatching and its need for periodic repair, such mandates comprised a death sentence for thatched *bohíos*.

Prior to the mid-nineteenth century, the archival record indicates that urban authorities and elites in Puerto Rico exhibited a certain degree of ambivalence as to whether or not thatched structures were appropriate for a city striving towards the urban ideals of ornato, whatever those might be at a given moment. Consigned to working class barrios and discouraged from more affluent districts, *bohíos* occupied the city proper as late as the early nineteenth century in San Juan. While sometimes permitted within the San Juan city walls, *bohío* dwellers often found their way to the urban flanks where authorities made attempts to regulate these buildings. On the small island enclosing the massive harbor upon which the Spanish founded San Juan in the early sixteenth century, the city's fortified walls divided the isleta into two main portions. The land due east of the fortified city gate of Santiago constituted what were known as the *ejidos* of San Juan, the common lands open for cattle grazing and other purposes. Endeavoring to enrich its municipal income, the city collected monthly fees on leases of public land in the *ejidos*. The council reasoned that this collection of rents in the commons would be useful for several reasons including the fact of increasing "the...ornato of said land belonging to the southern portion where several *bohíos* with orchards can be located with the advantages of providing the city with some vegetables as a result of having good water for irrigation at little cost".¹¹ If each site on such land was rented in small lots from the position of the Camino Real (the Royal road) to the mangroves against the water at four pesos per month, this area could supply the city with food as it extended ornato into the commons. The council stipulated that *bohíos* should be constructed in a straight line and the orchards divided up equally among the residents to avoid conflicts. This practice proved difficult to regulate, and the Cabildo of 1816 complained of unauthorized *bohíos* in the commons, which deprived the city of much needed funds. This particular case affirms that at certain

moments, the city viewed *bohíos* as potential vehicles for upholding ornato in tangential urban areas so long as the associated structures conformed to linear spatial arrangements that upheld the ideal of the grid.

Statistics speak to the nineteenth-century growth of *bohíos* in the various *pueblos* (or municipalities) of the island. Of the 53 *pueblos* surveyed in 1824 under the governorship of Miguel de la Torre, 56% of the dwellings were *casas* (or proper houses) and 44% *bohíos*. In a similar survey of 45 *pueblos* in c. 1853 by governor Fernández de Norzagaray, the split between *casas* and *bohíos* was 50/50. These numbers likely prompted Norzagaray's denunciation of *bohíos* around this time in his attempt to enforce the *Bando de Policía*.¹² Earlier in 1842, a Royal Order had required owners of lots and dwellings in the poor and working-class barrio of Ballajá on the northwest side of San Juan to vacate their houses for demolition in order to make way for the construction of a new military barracks (Figure 6). Referring to the urban improvements at mid-century, Norzagaray wrote in 1853, praising somewhat cynically, "everything that ebbs into this Capital from those elements of ornato and convenience that distinguish advanced and cultured cities."¹³ The mid-nineteenth-century state, thus, valorized the eviction of *bohío* dwellers in this area, many of them of the racially mixed *castes*, under the guise of national security by recourse to a rhetoric of urban efficiency and beautification to abruptly de-normalize what had clearly become typical in many cases of thatched buildings at the urban edge.



Figure 6 – Cuartel de Ballajá (Ballajá Barracks), San Juan, Puerto Rico. 1854-1864.
Photo: Paul Niell.

Large-scale institutional buildings served as barometers for the rising mercury of good taste in Puerto Rican municipalities, as they enacted complex roles in reform, correcting bodies within and shaping urban landscapes without. Constructed adjacent to the San Juan barracks in this same period was the Casa de Beneficencia, the House of Charity or Welfare, completed in the 1840s (Figure 7). Historian Teresita Martínez-Verge has emphasized how the Liberal elite of the island, including Creoles and Peninsular Spaniards, advanced the construction and operation of this institution through the *Junta (Council) de Beneficencia* as a means of transitioning the care of orphans, the poor, and the mentally ill away from religious establishments and towards a secular, state-sponsored institution informed by new theories of poverty as a social illness.¹⁴ The Casa in San Juan consists of a symmetrical façade organized as a central pavilion flanked by two wings, a descendant of prestigious Spanish world and international prototypes such as the royal basilica, palace, and monastery of El Escorial, near Madrid, finished in the late sixteenth century under Phillip II. The plan of the Casa in San Juan consists of a double courtyard bisected to divide female from male complexes, in dialogue with asylum architecture internationally. Closer inspection reveals a plan to segregate women, men, girls, and boys by racial classification, colored or white, suggesting that the structure of daily life in workshops and segregated dormitories would operate to normalize race and gender constructions before returning these individuals to their respective social niches in the nineteenth-century city as reformed actors where they could better serve elite society.

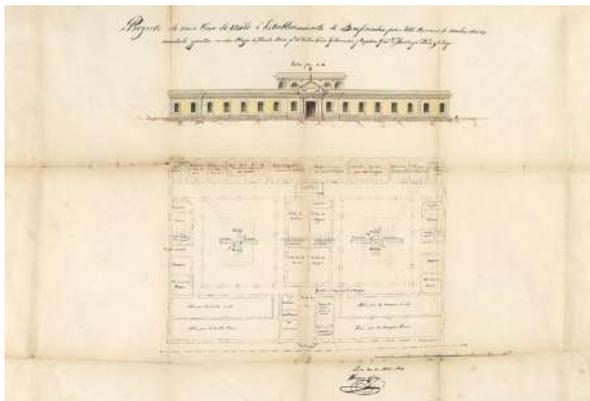


Figure 7 – Santiago Cortejo. Plan and elevation for the establishment of charity. 1841.
Source: Archivo Histórico Nacional, Madrid, Spain.

As the Casa aimed to control the world within by managing bodily habits and social interactions, the building projected a physical order into the streets of the surrounding city as both exemplar of taste and a tool itself of urban improvement. The San Juan cabildo of 1847 reviewed a petition by a free black man named Don José Manuel Bas, who owned a property on the same street fronted by the façade of the Casa de Beneficencia (Figure 8). The lot owned by Bas for which he requested permission to build a *casa de mampostería* (house of masonry) is situated according to the plan across from a group of wooden buildings. The city charged the municipal architect with the alignment of this street in concert with the strict linearity of the Casa de Beneficencia façade, while the colonial state mandated that realigned streets be no less than 24 feet wide.¹⁵ This requirement, in turn, activated the violence of the architect's pen in cutting through the first 12 feet of the lot owned by José Manuel Bas. Designed for just such cases as this one, the Spanish Royal Decree on expropriation of 1841 granted or denied reimbursement to property owners for such a loss depending on a number of factors.¹⁶ This case is one of many that moves us beyond the exemplary work of neoclassical architecture as a thing unto itself, to consider its interrelationships with a larger spatial ecology of urban reform, akin to what Dell Upton has identified in the early United States republic as reformist efforts to create a systematic landscape of gridded spaces.¹⁷

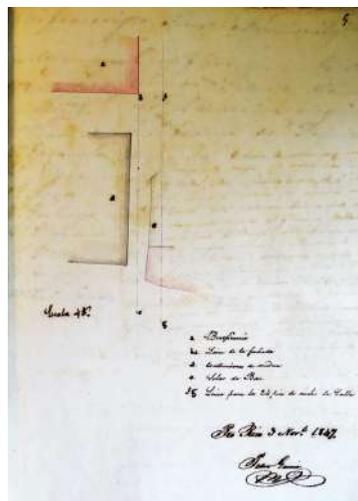


Figure 8 – Plan from the petition of Don José Manuel Bas. 1847. Source: Archivo General de Puerto Rico.

Nineteenth-century reformers in Puerto Rico took issue with thatch construction because unlike the lot and the proposed masonry house of Manuel Bas in San Juan, the *bohío* was unruly in its form and materials. Neoclassicism, in this way, operated physically and rhetorically in the local displacement of thatching and the marginalization of the people associated with *bohíos*. Pierre Bourdieu's theoretical lens of *distinction* helps us to appreciate how Creole elites on the island accumulated symbolic capital in the neoclassical ideas embodied in and performed through their houses, which in turn operated as forms of colonial exclusion and markers of class and racial difference from the working poor.¹⁸ The notion that architectural forms in the Spanish-speaking Caribbean took racial associations as the colonial period advanced, is a process alluded to in the eighteenth-century histories of Puerto Rico. Spanish historian Iñigo Abbad y Lasierra would note that while Spaniards and well-off residents on the island made their houses of lime and stone covered with tile, "The houses that the mulattoes and people of color inhabit are planks and beams [...] their roof forms two slopes, using a trestle of beams; on which they secure [...] leaves or rather barks of the palm, which supply very well for the tiles, and are called *yaguas* [...] Blacks and poor people form their houses to this same idea, although more rudely and reduced in scale".¹⁹ The historian's material observations and socio-racial assignments speak to how insular elites in Puerto Rico began to define *bohíos* by the people who dwelled in them as much as any consistent set of materials or forms.²⁰

One of the key fronts of neoclassical transformation in nineteenth-century Puerto Rico remained the state-sponsored institutional buildings, such as the Princesa prison built for the *paseo* (promenade) outside the city walls of San Juan in 1837. A plan for a cemetery in Ponce exhibits the prevailing qualities of Spanish world and international cemetery reform in its design for a geometrically conceived graveyard surrounded by a perimeter wall with a chapel embedded symmetrically on axis with rows of fountains, or elevated graves, protected from the elements beneath arcades. The market plaza of Ponce, a neoclassical building designed with a peripteral colonnade furnished a center of commercial exchange in this bustling port of trade that mediated between the Caribbean coast and the mountainous interior (Figure 9). Ponce's Tricoche Hospital occupied a site in the city's surrounding foothills informed by public health theory that emphasized

ventilation in spaces devoted to wellness. Meanwhile, the *barrio primero* (the first neighborhood) of Ponce was filling up with grand, masonry houses a few blocks off the central plaza by the second half of the century.

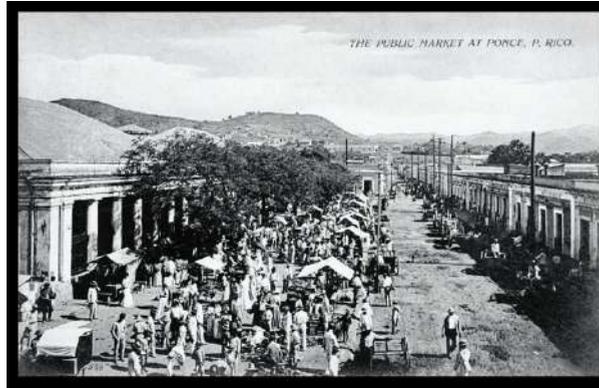


Figure 9 – Timoteo Lubelza, Public Market. 1863. Ponce, Puerto Rico.

A panoramic view of the city authored by Juan Ríos champions what had become a surge in population and wealth in Ponce by midcentury as Spain relaxed its policies on immigration and the slave trade (Figure 10). The image depicts Ponce from the hill of Vigía looking south towards several haciendas and the coastline. By dual attention to detail and breathtaking expanse, the artist celebrates Ponce's elevation from the status of *pueblo* to *villa* by Spanish Queen Isabella II in 1848, which preceded the city's rise to the mantle of *ciudad* (city) in 1877. The artist is careful to include several of the new public works by this time, such as the market building, hospital, military barracks, and public cemetery. These inflections of civic progress made manifest through public buildings and affirmed by their neoclassical style pale in comparison to the triumph of private houses that the image so meticulously details in neat and orderly rows with symmetrical facades. Significantly, few if any thatched roofs appear in this portrait of a city. Ríos implies that Ponce had thoroughly defeated the *bohío* within its boundaries by this mid-century moment. Precisely aligned houses flanked the streets, two to four bays across, many with balconies and roofed with tile or metal sheets. Overall the urban spaces depicted in the image breathe the cleanliness and order that reformers promised by adherence to the *Bando de Policía* and its

aesthetic prescriptions for the physical spaces of the city as well as the behavior of its human inhabitants.



Figure 10 – Detail, Juan Ríos. *Panorama de Ponce*. 1855. Source: Museo Histórico de Ponce.

Returning to the petition of Doña Aromis de Rivas allows us tie a few key threads of this analysis together (see Figure 3). First, the nineteenth-century program of house petitioning in Puerto Rican municipalities dominated by a dual paradigm of *buen gusto* and *ornato*, offered a state-controlled mechanism for the constitution of middle- and upper-class distinction and the marginalization of the working poor. Secondly, this renegotiation of a landscape in which neoclassicism operated to manage insular networks and local autonomy, developed in and through colonial intersectionalities of race, class, and gender as borne out by the house petitions and other sources. *Bohíos* became part of a counter-neoclassical landscape for the working poor in their negotiation of *buen gusto* and in their efforts to meet basic necessity in a landscape of racial domination. Archival evidence for the actions and attitudes of the working poor towards the neoclassical is found in the Cabildo records of both San Juan and Ponce, but my research is ongoing as I attempt to recover the voices of *bohío* dwellers. Certainly, reformers allowed some latitude to *bohío* dwellers so long as these structures did not appear within the most urbanized barrios of cities like San Juan and Ponce.

In spite of the rhetoric of neoclassicism found in the image by Juan Ríos of a city moving inexorably towards a glorious future of reform, *ornato*, and good taste, the state system of house petitioning designed to reign in *bohíos* did not accomplish its goals uniformly among the island's

municipalities. A plan of Coamo, Puerto Rico and its ejidos of 1870, a town in the south-central portion of the island along the Camino Real, contains a legend that denotes building materials associated with its houses (Figure 11). While a few masonry dwellings are denoted on the central plaza, the vast majority are composed of wood with quite a number of straw-thatched *bohíos* in the streets off the plaza and especially along the royal road. This urban arrangement defied both the *Bando de Policía* and the Cabildo of San Juan's nineteenth-century prohibition against constructing *bohíos* along the Camino Real. The Coamo plan is yet another case that speaks to the contrasts between the imagined and the real in the reforms of this era, the persistence of local knowledges and social connectivities, and how elusive was the gridded city of a thatch-free ornate in masonry and wood. Photographic evidence following the Spanish American War affirms that if gentrification in Puerto Rican municipalities successfully consigned thatched buildings to the urban edge, clusters of *bohíos* often awaited in the periphery of the city.²¹ This photographic evidence remains as a stark reminder of how the working poor remained in their *bohíos* in tension with the neoclassical aesthetic, operating within and beyond a regime of taste through wooden beams, planks, and palm thatch.

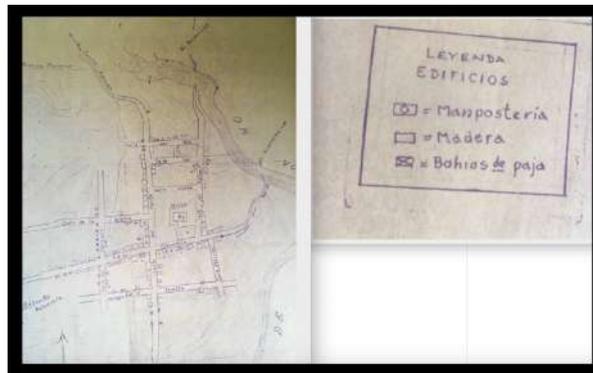


Figure 11 – Detail, Plan of Coamo and its Ejidos (Common Lands). 1870.

Source: Archivo General de Puerto Rico, San Juan.

NOTES

- 1 “[...] Chocante con el ornato de los otros edificios como más propensos que estos a un incendio....ventajas particulares pues si bien esas chozas poco o nada valen, el sitio que ocupan es de algún valor.” ACTAS del ilustre ayuntamiento de Ponce. Puerto Rico: Archivo Histórico Municipio de Ponce, 1858. v. 67.
- 2 Sources on neoclassical architecture in Puerto Rico include: ANGELES CASTRO, María de los. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico, siglo XIX*. San Juan: Editorial Universitaria, 1980; PABON-CHARNECO, Arleen. *The architecture of San Juan de Puerto Rico: five centuries of urban and architectural experimentation*. New York: Routledge, 2016.
- 3 For the Royal Academy of San Fernando, see: BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- 4 MIGNOLO, Walter D. *The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options*. Durham: Duke University Press, 2011.
- 5 HOWES, David. *Ways of sensing: understanding the senses in society*. London: Routledge, 2013.
- 6 “Frente de la casa de madera que va á construir Da. Tomasa Aromis de Rivas en la Calle del Comercio, á la que corresponderá el número 47, siendo su techo cubierto de hierro galvanizado, y las paredes costaneras de ladrillo,” 1881, S-413-8. *Archivo Histórico Municipio de Ponce*, Puerto Rico, 1881.
- 7 OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo Fernández de. *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1852.
- 8 ESCOBAR, Jesús. *The plaza mayor and the shaping of baroque Madrid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 202-204.
- 9 The evolving shape of this discourse is well exemplified by discussions in the Cabildo of Ponce found in: ACTAS del ilustre ayuntamiento de Ponce, 1858, p. 10, 16, 26, 39, 67. *Archivo Histórico Municipio de Ponce*, Puerto Rico.
- 10 PUERTO-RICO. *Bando de Policía y Buen gobierno de la isla de Puerto-Rico*. San Juan: Imprenta del Gobierno, 1862, p. 41.
- 11 “[...] Ornato de dicho terreno por lo que pertenece a la parte del sur donde pueden situarse con ventajas varios bohíos con huertas que provean a la ciudad de algunas legumbres por tener a poca costa buenas aguas para el riego [...]”. ACTAS del Cabildo de San Juan Bautista de Puerto Rico, 1798-1803. Barcelona: M. Pareja: Montaña, 1968. p. 361.
- 12 These statistical figures are from: SEPÚLVEDA RIVERA, Anibal. *Puerto Rico urbano: atlas histórico de la ciudad puertorriqueña*. San Juan: Centro de Investigaciones Carimar, 2004. The results of the 1824 visit of Miguel de la Torre is in v. 1 on p. 48-49 and the 1853 survey of Fernando de Norzagaray is in v. 2 on p. 18-19.
- 13 “[...] Todo cuanto refluya en solar a esta Capital de aquellos elementos de ornato y conveniencia que distinguen a las ciudades unas adelantadas y cultas...”. *Archivo*

- General de Puerto Rico, Municipio de San Juan, Actas del Cabildo, Caja 20, 1853; Norazgaray letter, 1853, v. 20-22.
- 14 MARTÍNEZ-VERGE, Teresita. *Shaping the discourse of space: charity and its wards in nineteenth-century San Juan, Puerto Rico*. Austin: University of Texas Press, 1999.
 - 15 “Expediente sobre permiso concedido a Don José Manuel Bas para construir una casa de mamposteria en la calle que comunicar a la plaza del edificio de Beneficencia.” Archivo General de Puerto Rico, legajo 83, expediente 4, Obras Particulares, 1847.
 - 16 “Instruccion para la observancia de la ley de Espropiacion”, 1861, S-312-4, Archivo Histórico Municipio de Ponce, Puerto Rico.
 - 17 UPTON, Dell. *Another city: urban life and urban spaces in the New American Republic*. New Haven: Yale University Press, 2008.
 - 18 BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
 - 19 “Las casa que habitan los mulatos y gente de color son tabla y vigas... su techo forma dos vertientes, mediante un caballete de vigas; sobre las cuales aseguran... hojas o más bien cortezas de la palma, que suplen muy bien por las tejas, y llaman yaguas... Los negros y gente pobre forman sus casas a esta misma idea, aunque más groseras y reducidas.” ABBAD Y LASIERRA, Iñigo. *Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Puerto Rico: Imp. y Librería de Acosta, 1866. p. 111-112.
 - 20 For a similar process in North America, see: GOFF, Lisa. *Shantytown USA: forgotten landscapes of the working poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
 - 21 Such photographic evidence can be found in such volumes as: OLIVARES, José de. *Our islands and their people as seen with camera and pencil*. St. Louis: N. D. Thompson, 1899. 2 v.

THE POLITICS OF CIVIC NEOCLASSICISM IN THE UNITED STATES

Dell Upton, UCLA

In December 2020, during his final days in power, the outgoing U.S. president issued a last-minute executive order “Promoting Beautiful Federal Civic Architecture”. The document rehearsed longstanding conservative complaints about public architecture: that it had lost its way in the mid-twentieth century, with classical and revivalist styles replaced by modernist structures that “even the GSA [General Services Administration, the agency responsible for building and maintaining federal buildings] now admits many in the public found unappealing”. These buildings ignored the wishes of the Founding Fathers who “wanted America’s public buildings to inspire the American people and encourage civic virtue [...] They sought to use classical architecture to visually connect our contemporary Republic with the antecedents of democracy in classical antiquity, reminding citizens not only of their rights but also their responsibilities in maintaining and perpetuating its institutions”¹.

The executive order claimed that modernist architecture appealed only to “the architectural elite,” while for the “general public” – meaning those who are not “artists, architects, engineers, art or architecture critics or professors of art or architecture, or members of the building industry” – classical buildings “command respect [...] for their beauty and visual embodiment of America’s ideals”. Consequently, architects of federal buildings are “obliged to be inspired by classical buildings that go hand in hand with the classical ideals of the Constitution”, especially in the District of Columbia.

This order was immediately repealed by incoming President Joseph Biden, but I introduce it because it is the most recent entry in a long-running debate about the nature of American civic art and architecture,

the relationship of classicism to American national values, and the responsibility of artists and architects to respond (or not) to popular taste. According to the executive order, classicism is inclusive and accessible, it represents common democratic ideals, and it expresses a benevolent view of the world. But none of these claims has been consistently true or universally accepted.

It is true that neoclassicism has characterized the bulk of American civic, and particularly federal, art and architecture since the beginning of the republic. As the visual language of the late-eighteenth-century Euro-American elite, it was the default style for civic art and architecture from the first, and it remained so until World War II. As early as 1788 the Grand Federal Procession, a Philadelphia parade that celebrated the ratification of the U.S. Constitution, included the Grand Federal Edifice, a domed classical rotunda designed by the artist Charles Willson Peale (Figure 1). The rotunda was the nation, the supporting columns the new states. Capitals without columns represented states that had not yet ratified the document.² The real question, at first, was not whether neoclassicism was appropriate, but which civic concepts it should embody: What message should it convey? By the middle of the nineteenth century, the question was reversed: Was neoclassicism an appropriate mode for conveying important civic concepts?

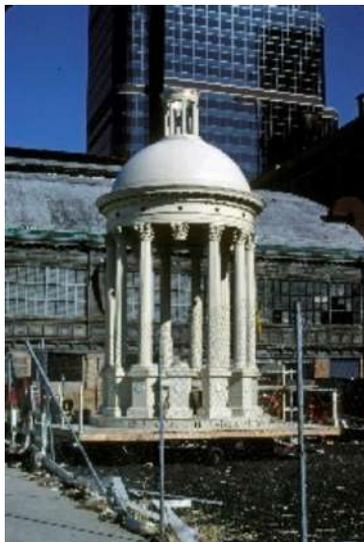


Figure 1 – Charles Willson Peale. Grand Federal Edifice. 1788. Source: reproduction created for reenactment of Grand Federal Procession, Philadelphia, September 1987. Photo: Dell Upton.

As I use it, the term *neoclassicism* comprises two principal characteristics: First, *in common with* other varieties of classicism, neoclassicism embodied cultural authority, expressing the dominance of male elites, rulers, and whites generally over other people. In the executive order, this authority elicits “respect” and “inspiration”. After the terrorist bombing of the modernist Oklahoma City Federal Building in 1995, the architect Robert A. M. Stern told a reporter that if the building had been classical, it would have inspired the bombers with a sense of citizenship rather than prompting them to attack it. (“And you can’t ride up the steps in your Ryder truck”, he added.)³

Second, neoclassicism is *distinguished from* its predecessors by a sense of historical and cultural contingency. As archaeological investigations in early modern Europe revealed the complex variety of classical art and architecture, the focus of design shifted from unitary rules to flexible principles.⁴ In keeping with Enlightenment confidence in the human ability to analyze the fundamental principles of nature and culture and to adapt them to a variety of demands, neoclassicists promoted classicism as a practical, malleable visual language. The French abbé Marc-Antoine Laugier depicted architecture as an outgrowth and celebration of the practical need for shelter, but he also implied that the classical was an advance on the so-called primitive, a civilizing transformation of simple necessity into art.⁵

Neoclassicism in the United States encompassed more than a particular spatial and visual vocabulary derived from late-eighteenth and early-nineteenth-century Britain and France. It constituted a set of working assumptions about the qualities – authority, hierarchy, adaptability, progress – of classical art. Neoclassicism provided a lexicon with which the new republic could be represented and analyzed. By far the longest lasting and most significant use of neoclassicism was as a medium for imagining the nature of citizenship and the relationship of the United States to the rest of the world. As the recent executive order illustrates, neoclassicism constitutes a continuing topic of aesthetic and civic debate.

REPRESENTING THE NATION

American neoclassicism is customarily described as an allusion to “the antecedents of democracy in classical antiquity”, as the executive order stated. To early American republicans, in this view, Republican Rome

was ruled by men of high civic ideals, men of virtue, self-disciplined and self-denying in the service of the common good. Yet the flattering self-images projected by the ancient aristocracy were meant to put a good face on a violent, patriarchal, rigidly hierarchical society, one built on slavery and a division between the elite and ordinary people. Citizenship was for most of classical antiquity a closely held privilege, and the elite and their literary publicists despised ordinary Romans and attributed all of Rome's problems to them. The Roman ruling classes defined the common good as coterminous with their own interests. Politics was a search for personal glory conducted within the bounds of informal rules, but rules that were periodically broken by outbursts of political violence. By the middle of the first century BCE, the situation had devolved into a civil war that overthrew the republic. Even during the republican era, Rome was an aggressive, militaristic polity that was constantly at war with its Italian neighbors and then with other powers around the Mediterranean, western Asia, and Europe, wars that it depicted as civilizing crusades.⁶

Educated eighteenth-century and nineteenth-century Americans, who had read ancient historians such as Livy, Tacitus, and Sallust, understood, with varying degrees of complaisance, the similarities between ancient Rome and the new American republic. Alexander Hamilton, for example, used "Tully", a reference to the noted orator Marcus Tullius Cicero, as a pseudonym in his attacks on the Whiskey Rebellion of 1791-1794. Hamilton saw Roman aristocrats such as Cicero as proponents of justice and resisters of "the follies of the people, whom he thought were 'shapeless, huge, [and] blind'", a phrase borrowed from the *Aeneid*. Hamilton compared the anti-tax Whiskey Rebellion to the Catilinian Conspiracy of 63 BCE, to which Cicero, then leading the government, had responded with summary extralegal executions of its leaders.⁷

Even those who bridled at the self-aggrandizing violence of ancient Rome and the contempt for ordinary people that Hamilton absorbed were by no means democrats. John Adams was reported to be horrified at the imperial violence depicted in the histories of Tacitus, but he was content to preside over the construction of a Capitol built largely by enslaved workers. The Polish traveler Julian Niemcewicz, visiting Washington in 1798, during Adams's term as president, noted that the enslaved workers "were not working for themselves [;] their masters hire them out and retain

all the money for themselves. What humanity! What a country of liberty". At another time Adams told Thomas Jefferson that "if I had your Plantation and your [enslaved] Labourers", he would retire to rural ease.⁸

My argument is that to understand neoclassicism in the civic arts, one needs to understand both the idealizing aspects of classical literary and political writings that American leaders read *and* the milieu of hierarchy, oppression, and everyday violence in which it was created. The founders could not help but understand that like Rome, the new nation thrived on political violence, human slavery, and growing military aggressiveness. Many Americans were coy about it, but others, such as the ardent defender of slavery John C. Calhoun, openly contended that the United States Constitution sanctioned just that sort of society. To Calhoun, rights and liberties depended not on abstract universalisms but on one's position in society as it existed.⁹ The key then is not to interpret theory and practice as mutually contradictory, or to see the expression of political ideals or hypocritical expressions in the light of the everyday practice, but to understand that the laws and social practices defined who might and who might not legitimately claim citizenship in the United States, as in ancient times, gave specificity to abstractions such as liberty and freedom, as Calhoun claimed.

The founding work of civic neoclassicism was the United States Capitol, commenced in 1793 and altered continually since then. At both the "old Capitol", the building that was essentially completed by 1830, and the "new Capitol", the extensive additions and alterations that commenced in 1852 and continued into the following decades, the shifting synthesis of high theory and realpolitik was dressed in classicizing forms.¹⁰ The "old" Capitol, the core of the existing building, consisted of matching wings, detailed like aristocratic houses, that accommodated the Senate and the House of Representatives. The wings bracketed a central domed hall, or Rotunda, modeled on the Pantheon, that would form a kind of national vestibule and serve as a heroic tomb for George Washington.

The competition program for the Capitol's design said nothing about symbolism. It required only that the building should house the principal branches of government effectively and that it should be "a credit to the age in design and taste".¹¹ Nevertheless, the planners and architects of the building began to think about what an "American" civic art and architecture might be. According to Capitol historian Pamela J. Scott, Thomas Jefferson in particular

urged a symbolic program that would link the new nation to ancient Roman republicanism and civic virtue. This included the name “Capitol,” borrowed from ancient Rome’s most sacred precinct, which had first been used in modern times to refer to the legislative seat (1701-1705) of colonial Virginia.¹²

Benjamin H. Latrobe, who took over the project from a succession of short-tenured architects, designed and decorated much of the old Capitol. Latrobe shared Laugier’s sense of the adaptability of classicism for practical and symbolic forms. Like many European neoclassicists, he favored simple, non-rectilinear plans for the major public spaces. For example, the theater-like half-domed, semicircular Senate and House of Representative chambers staged spectacles of republican polity for members of the public. Latrobe drew on ancient antecedents to ornament the Capitol, devising classicized figures to represent abstractions such as Liberty, Justice, History and the Constitution, as well as the economic assets of the nation.¹³ Following a suggestion in Laugier’s book, Latrobe also devised three “American orders” for use in the Capitol, based on three characteristically American cash crops, corn (maize), cotton, and tobacco (Figure 2). That is, the United States was equated with its economy and with its governing authorities, with little attention given to representing ordinary citizens or acts of citizenship.



Figure 2 – Benjamin H. Latrobe. Corn (maize) order, U. S. Capitol. Photo: Architect of the Capitol.

Latrobe resigned in 1818, and the Boston architect Charles Bulfinch completed the old Capitol. The Rotunda became a museum of American history, filled with history paintings, sculptural reliefs, and freestanding statues. In contrast to the inward-looking themes of republic and economy that Latrobe had stressed, artists who worked in the later stages of the old Capitol and the early stages of the new one preferred to depict a divinely ordained American destiny played out in the past and fated for the future.¹⁴ Collectively they emphasized the European conquest of North America, the seizure of the continent from its indigenous inhabitants, the separation from Europe, and subsequent economic development.

What is striking about these images is the use of classicizing tropes to dignify American violence and to present it as a key element of national identity. Montgomery C. Meigs, the military engineer who oversaw much of the construction of the new Capitol and who commissioned much of the art that embellished it, sought to model the pediment sculptures of the new east porticoes on those of the Parthenon, but to use them to depict “our history of the struggle between the civilized man and the savage, between cultivated and wild nature”.¹⁵ Even in apparently peaceful scenes, it is clear that war underpins expansion and prosperity. An ironclad gunboat steams in the background of Constantino Brumidi’s allegory of commerce, a scene in *The apotheosis of Washington*, painted in the dome of the Rotunda in 1864–1865. The products of the “mechanic arts” in the same work are cannon. And “War” merits its own place alongside commerce, industry, and agriculture. “War” is set directly below the central figure of George Washington, who is clothed in his military uniform and whose sword points toward “War” (Figure 3). In the same vein, the statue that crowns the new Capitol’s dome was originally entitled *Freedom triumphant in war and peace* and the figure carried a sword and an olive branch. In its second iteration the title became *Armed liberty* and the olive branch was omitted. Yet throughout the installation of works such as these, the Capitol’s planners and artists carefully distinguished the American expansionist, “who conquers only to liberate, enlighten and elevate”, from the “the iniquitous [Spanish] conquest” of Central and South America, with its attendant atrocities.¹⁶ The decoration of the final stages of the old Capitol and the initial ones of the new Capitol, then, was dominated by the themes of liberty and empire. What did (white) liberty mean for Native Americans and for Blacks, enslaved and free? What

did the imperative of economic and military domination mean for the United States' relations with the rest of the world?



Figure 3 – Constantino Brumidi. *Apotheosis of Washington*. 1864-1865. Detail. Photo: Dell Upton.

THE EXCLUDED

By the second quarter of the nineteenth century, slavery had become the central issue in American politics. White Southerners were sensitive to any representation of slavery in national art and architecture, and at one point rejected a proposed tympanum sculpture on the new Capitol because it included a figure of an enslaved Black man. Most of all, they wanted no imagery that would imply that Blacks were, or could become, citizens. A major point of contention was the *pileus*, or liberty cap. The cap was widely used as a symbol of liberty by political radicals in the eighteenth century, particularly during the American and French Revolutions. By the beginning of the nineteenth century it had become a standard attribute in allegorical depictions of the American republic. In his designs for the dome of the new Capitol, architect Thomas U. Walter imagined its crowning with a tall figure “holding a liberty cap on the long rod with which a slave would be symbolically

touched during a ceremony bestowing his freedom in ancient Rome”.¹⁷ Thomas Crawford’s second model for *Armed liberty* was more subtle, placing the cap on the figure of Liberty itself, but the nineteenth-century guidebook writer S. D. Wyeth hastened to assure his readers of its non-revolutionary meaning: “The statue is not ‘La Liberté’ according to the French idea, with blood-red-cap and torch, and eyes a-flame with incendiary desire – a wild iconoclast let loose to destroy; but it is grand and majestic, and human-looking, with great earnest eyes whose intense gaze might well inspire hope and courage in trembling, down-trodden men [...]”.¹⁸

Secretary of War Jefferson Davis, the future president of the rebel Confederacy, who exercised authority over alterations to the Capitol in the 1850s objected to display of the liberty cap anywhere in the building. He had earlier vetoed its use in another Crawford work, arguing “That American Liberty is original & not the liberty of the freed slave – that the cap so universally adopted & especially in France during its spasmodic struggles for freedom is derived from the Roman custom of liberating slaves thence called freedmen & allowed to wear this cap”.¹⁹ That is, American liberty was an autochthonous quality of white Americans, not one wrested from slavery or even from colonial bondage. Enslaved Blacks, the only American group with whom the pileus might be associated with historical accuracy, were not eligible for liberty. In the case of *Armed liberty*, Davis reiterated that the liberty cap “was the historical emblem of the freed slave, and [...] ought not to be there”.²⁰ After extended discussions with Davis, Crawford decided to replace the liberty cap in the final version, now called *Freedom*, with “a helmet, the crest of which is composed of an eagle’s head and a bold arrangement of feathers, suggested by the costume of our Indian tribes”²¹ (Figure 4). The liberty cap only appeared in the Capitol after the secession of the Confederacy, in Brumidi’s *Apotheosis*. The figure of Liberty wears the pileus.



Figure 4 – Thomas Crawford. *Freedom*. Full-sized plaster model. Detail. 1855-1863.
Photo: Dell Upton.

If Black people could not be citizens, the eagle's head and the pseudo-Native headdress equated American Indians with the fauna of North America, marking them as equally ineligible for citizenship. The Capitol is filled with images of indigenous people. Classicized, they could act as metaphors for the autochthonous and warlike nature of American freedom, as in Crawford's dome statue. In other settings in the Capitol, they represented wilderness perils who had to be eliminated. Horatio Greenough's *The rescue* (1837-1853), which stood on the steps on the Capitol's east front until 1958, was meant, Greenough said, to "commemorate the dangers & difficulties of people our continent", as well as "a memorial of the Indian race, and an embodying of the Indian character". It depicted an unarmed white man thwarting an Indian's tomahawk attack on a white woman and child. In another place, the sculptor said the statue would "convey the idea of the triumph of the

whites over the savage tribes, at the same time that it illustrates the dangers of peopling the country".²²

The exclusionary nature of the Rotunda's art was not lost on contemporaries. According to an early historian of Washington,

Many years ago a band of Winnebagos, one of the most savage of the North American Indian tribes, came through the Rotunda [...] They were wild, savage, proud, and almost intractable, and had never before permitted themselves to be induced to visit the settlements of the whites [...] Their attention was immediately arrested by this group of statuary – Boone killing the Indian. They formed a semicircle, and the head man stepped forward and stood before the rest. They looked intently for some moments, scrutinizing and recognizing every part of the scene, and suddenly, as of one impulse, they raised their dreadful war cry, and run [sic] hurriedly from the hall.²³

Virginia Congressman Henry Wise noted that a Native American who saw the four reliefs in the Rotunda, all of which depicted indigenous people, could justly read them as showing that "We [Indians] give you corn, you cheat us of our lands: we save your life, you take ours". Another viewer, said the Congressman, decided that the Boone relief "very truly represented our dealings with the Indians, for we had not even left them a place to die upon".²⁴

AMBIGUITY

In this story of America, then, the neoclassical visual vocabulary aestheticized and allegorized a dark history. But here we must begin to back away from such a categorical claim, for while neoclassical motifs were used to celebrate an authoritarian, elite-led society and economy, their metaphorical plasticity allowed for multiple and contradictory readings, often to the consternation of their sponsors. The most striking example is the Roman fasces, a bundle of long rods bound by a tape and incorporating an axe. Fasces were a ubiquitous element of American civic iconography until the mid-twentieth century. The binding together of several independent objects led Thomas Jefferson to imagine fasces as an appropriate symbol of national unity: "the Father presenting the bundle of rods to his sons".²⁵

In ancient Rome, however, fasces were carried by lictors who accompanied Roman magistrates (the higher the status, the more lictors were assigned to them), who could order their lictors to beat offenders with the rods and/or to behead them with the axe. The use of the fasces as instruments of instant, summary punishment gave them great psychological and symbolic power. A delinquent Roman general was adjudged sufficiently terrorized when reprimanded in the presence of the fasces that he was spared further penalties. Conversely, one of the men who expelled Rome's last king was forced to signal his own lack of regal ambitions by lowering the fasces in the presence of a popular assembly and by removing the axes from the bundle.²⁶ Roman histories are rife with such anecdotes in which the assertion or amelioration of authority are signaled by the ways in which fasces were used. In the imperial era, lictors often carried axeless fasces within the bounds of Rome to signal the right of Roman citizens to appeal magistrates' judgments. On the other hand, the full fasces were symbols of imperial domination. Generals announced victories by sending fasces draped with laurels to Rome.²⁷ And the orator Marcus Tullius Cicero, Alexander Hamilton's hero, complained of imperial subjects who "abominate[d] the sight of our fasces".²⁸ Thus ancient fasces were primarily symbols of absolute personal authority that eventually also served as emblems of Roman imperial power.

Jefferson's interpretation, then, substituted a benign, unitary modern significance for fasces' ancient meanings, but the latter could never be entirely suppressed. In revolutionary France the fasces represented unity, but also state power and justice, in this case state power that had been wrested from the monarchy and placed in the hands of the people, who exercised judgment on the old order. In a 1787 sketch for his *The lictors ringing Brutus the bodies of his sons*, Jacques-Louis David depicted the aftermath of an incident in which Lucius Junius Brutus, a legendary figure credited as one of the men who overthrew Rome's last king, ordered his sons executed by the lictors for engaging in a royalist conspiracy. In the sketch, the fasces with their axes are visible behind the bodies (a detail obscured in the finished oil painting), stressing the violence innate to the symbol.²⁹

The connection between French and American uses of the fasces is direct. Jean-Honoré Fragonard's 1779 etching *Au génie de [Benjamin] Franklin* represented America as a woman holding the fasces. Jean-Antoine Houdon's

full-length statue of George Washington (1788-1792) depicts the first president in his military uniform, with his left arm resting on a thirteen-rod fasces from which a sword and map case hang. These fasces are apparently axeless, but by draping Washington's cloak over them, Houdon left the question open.³⁰

The ubiquitous fasces, then, added a much more ambiguous, and ominous, cast to American civic art than was explicitly articulated. More than any other symbol, they fused the ideals of hierarchical Roman civic order with the realities of Roman life, and in the same way they bridged the chasm between the abstractions of American political theory and the realities of American national and international life. They appear on the base of Thomas Crawford's *Freedom*. They shade more darkly in Horatio Stone's portrait statue of Alexander Hamilton (1868), in the light of Alexander Hamilton's association of the Whiskey Rebellion with Cicero and the Catilinian Conspiracy. Yet S. D. Wyeth claimed that Hamilton was saying "Accept the Constitution and become a nation! Then may you set up the fasces as a veritable symbol of Union and its consequent national power". In the same guidebook Wyeth characterized the fasces in Peter Frederick Rothermel's *Christian martyrs in the Coliseum* (1863), exhibited in the Capitol until 1876, as a sign of the "remorseless cruelty that was an ingredient of Roman civilization; rapacity, sensualism, and the enslavement of conquered races, the food of which nourished its strength."³¹ The pileus-clad Liberty, to Washington's right in Brumidi's *Apotheosis*, holds fasces with an axe, inviting us to consider who would be most familiar with which end of the fasces. And they appear repeatedly in the Lincoln Memorial (1916-1922). Axeless fasces embellish Lincoln's chair, perhaps meant to represent the restoration of national unity after the Civil War, but the abutments of the main stairs are embellished with much larger fasces. These have eagle-topped axes shaped like Native American tomahawks, alluding to the violence required to stave off disunity but also inadvertently evoking the mixed messages in American uses of the fasces.

EMPIRE

By the end of the nineteenth century, the United States, like ancient Rome, had moved smoothly from conflict with indigenous inhabitants and near neighbors to the acquisition of imperial possessions overseas, a transition widely understood as natural and inevitable. A turning point was

the brief Spanish–American War of 1898, which some American politicians and journalists portrayed as an idealistic rescue of Cubans and other colonials from cruel Spanish domination – once again, the American “conquers only to liberate, enlighten and elevate”. The war gave the United States not only Spain’s Caribbean colonies, but those in the Pacific, notably the Philippines. Hawaii was grabbed at the same time, on the pretext that it was needed as a staging point for Pacific warfare.³²

This is the context in which we must read Washington’s Union Station and its accompanying Columbus Fountain, which stand a few blocks from the Capitol (Figure 5). Fittingly, it was constructed during the presidency of Theodore Roosevelt, one of the most fervent “war lovers” of the 1890s, who ardently promoted the war as a government official then left his post to participate in it.³³ The project was intended to consolidate railroad service in the capital and to remove terminals from the newly redesigned National Mall. The architects, federal officials, and railroad executives involved recognized that “the station and its surroundings should be treated in a monumental manner, as they will become the vestibule of the city of Washington, and as they will be in close proximity to the Capitol itself”.³⁴ The resulting building embodied the themes of the Capitol in even more assertive fashion. It became a celebration of empire. The central block is a triumphal arch of the sort awarded by the Roman senate for the decisive defeat of foreign enemies. In the plaza in front, rostral columns, anciently used to honor successful Roman generals, serve as lampposts (Figure 6).



Figure 5 – Daniel H. Burnham. Washington Union Station. 1903-1908. Washington, D.C. Central block. Photo: Dell Upton.



Figure 6 – Union Station. Rostral column-light post. Photo: Dell Upton.

The Capitol's synthesis of economic development and conquest is refined here. Allegorical figures representing economic pursuits and technological developments stand at the top of the attached columns, projecting from the frieze. At first, Burnham and Anderson wanted to make the frieze a "great page of history, dealing with the discovery and development of America", inscribed with the names of European explorers such as Christopher Columbus, Leif Erikson, Hernando De Soto, Vasco Nuñez de Balboa, and Jacques Cartier. Then they considered statues of inventors, such Robert Fulton and Robert Stephenson, who helped develop steam-powered travel. Convinced that such portraits would be illegible from the ground, the designers briefly thought of allegorical figures such as "The Thinker", "The Laborer", "North, South, East, and West", before finally settling on the current representations of intellectual and economic activity. The form and siting resemble those of the Dacian prisoners that embellish Rome's

Arch of Constantine (312-315 CE), thus linking economic and technological progress to conquest.³⁵

The Columbus Fountain, also designed by Burnham with sculpture provided by Lorado Taft, links the conquest of the North American continent with subsequent trans-Pacific expansion (Figure 7). Columbus, standing on the prow of his ship, is flanked by two figures, an older European man meant to represent the depleted Old World and a Native American man who represents the New World awaiting white civilizing efforts of the sort that Montgomery Meigs hoped to represent in the pediments of the new Capitol (Figure 8). They reinforce the images of European incursion and the many images of Columbus found in the Capitol.



Figure 7 – Daniel H. Burnham and Lorado Taft. Columbus Fountain. 1907-1912. Washington, D.C. Photo: Dell Upton.

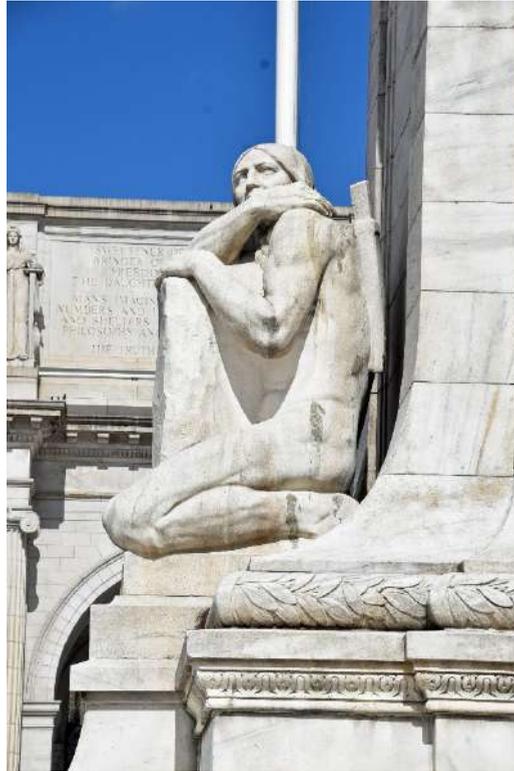


Figure 8 – Columbus Fountain. Detail of Native American figure. Photo: Dell Upton.

The inscriptions in the attic story of Union Station, written by Harvard University president Charles W. Eliot, add to the station's synthesis of war and peace, commerce and conquest. Composed in an epigrammatic style, they describe American economic advancement, technological innovation, and moral righteousness as instruments of domestic peace and imperial expansion. One reads: "LET ALL THE ENDS THOU AIMST AT BE/THY COUNTRY'S THY GOD'S AND TRUTH'S/BE NOBLE AND THE NOBLENESS THAT/LIES IN OTHER MEN SLEEPING BUT/NEVER DEAD WILL RISE IN MAJESTY/TO MEET THINE OWN". The last word, though, belongs to the nude Roman soldiers, their modesty protected by their shields, who stand over the entrance of the station and guard the main waiting room. They remind us of the fist beneath the soft glove of idealization. However one frames it, the soldiers and the triumphal arch remind us, the basis of prosperity is conquest.

DISSENT

Classicism's association with an anti-democratic form of republicanism did not go unnoticed or unchallenged. Its legibility to the public at large as well as its imperial subtext were both vigorously challenged in the nineteenth and early twentieth centuries as inimical to what critics believed to be the founding principles of the nation. In examining the newly opened Lincoln Memorial, which had been dedicated before a racially segregated audience, the critic Lewis Mumford found the “sedulously classic monument” at odds with “the homespun and humane and humorous America” that Lincoln cherished. “Who lives in that shrine, I wonder – Lincoln, or the men who conceived it; the leader who beheld the mournful victory of the Civil War, or the generation that took pleasure in the mean triumph of the Spanish-American exploit, and placed the imperial standard in the Philippines and the Caribbean?”³⁶

Among the clearest examples of the resistance to neoclassicism can be found in the reception of Horatio Greenough's colossal *George Washington* (Figure 9). The statue was commissioned by Congress in 1832, the centenary of the first president's birth, after the Washington family had definitively quashed lingering hopes that Washington's body might be interred in the Capitol. Congress had assumed that Greenough would produce a standing figure like Houdon's *Washington*, but gave him free rein. Greenough decided that a standing figure in military costume would not encompass all of Washington's important qualities. Since the statue was to be the Capitol's centerpiece, Greenough felt compelled to create a “poetical abstraction of his whole career” in a classical idiom. The statue depicts an enthroned Washington, a toga fallen to his waist. In the Roman fashion, the semi-nudity reveals a young man's toned body supporting the old man's head. Washington's right arm points skyward while in his left he offers a sword, hilt toward the viewer. When it was delivered to the United States from Italy in 1840, the statue was widely ridiculed by “wiseacres and witlings”, as Greenough called them. The figure showed was a man “risen from a coffin”, he was “rigged out like an old Heathen instead of the ‘buff & blue’” of an American military uniform: he was, in short, “not our Washington”.³⁷



Figure 9 – Horatio Greenough. *George Washington*. 1832-1840. National Museum of American History, Washington, D.C. Photo: Dell Upton.

Henry Wise, the man who criticized the representation of Native Americans in the Rotunda, was appalled, first, that the image of a “heathen divinity” was chosen to represent “a Christian hero”. Second, and more important, the statue, which Wise repeatedly emphasized was made in Italy and had a Latin inscription (if a somewhat ungrammatical one), was illegible to ordinary Americans.³⁸ Appealing to widespread nativist sentiments, which rejected immigration and which objected to the use of immigrant artists and craftworkers on public commissions, Wise declared that Jupiter/Washington was not part of the culture of [white] America:

A countryman, entering the rotondo [...] and seeing the back of the statue, would very naturally ask who is this? and looking at the inscription would say to himself Simul Acrum [...] Who is Simul Acrum? But the next work [istud] would tell him [...].

He went on to ridicule the image, including “the gracious surrender of the sword” in the left hand, “which some Irishman had mistaken for a harp”.

When standing at right angles to the statue what was the idea it presented? Not that of one seated on a throne – that would not be tolerated here; some had thought it was a garden chair; but Mr. W. should say it was something else that he was sitting on – a throne belonging to an unmentionable temple.

In the same mood, Wise appealed to American prudery in questioning a semi-nude statue of “a man whose skin had probably never been looked upon by any living” person.

That is, Wise and many other critics attacked neoclassicism as elitist and obscure. Far from being accessible to and inspiring respect in all white Americans, it was opaque and conflicted with “the untutored taste of nature and of the [white] American citizen.” Such a viewer might not even recognize the figure as Washington. The horticulturist Andrew Jackson Downing made the same point a decade later when he claimed to have overheard a bumpkin, who was standing in front of the work, exclaim, “I say Bob, if I had a hammer I’d crack a nut on that old chap’s toes”.³⁹

Although Wise objected to the classical claim of imperium implied by Washington’s pose and costume, he did not comment on other aspects of the statue that made the imperial message explicit. On Washington’s proper right, his throne is decorated with a relief of Apollo and his chariot, a metaphor for the absolute ruler common in ancient times (Augustus and Constantine both employed it) and in modern times by monarchs such as Louis XIV. The left side of the throne shows the infant Hercules strangling a serpent while his infant brother Iphicles cowers in the background. According to Greenough, the image represented North and South America, respectively, “the latter shrinking in dread while the former struggles successfully with the obstacles and dangers of an incipient political existence”. At the rear corners of the plinth were small figures of Columbus “to connect our history with that of

Europe” and of a Native American man, “to show what state our country was in when civilization first raised her standard there”, as Greenough explained them (Figure 10).⁴⁰ These details reinforce the notion of Washington, and by extension the United States, as universal ruler.

Greenough’s neoclassical *Washington* ultimately failed. Only two years after its installation in the Rotunda, it was moved to the east grounds of the Capitol. Sixty years later it moved again, to the Smithsonian Institution Building and in 1962 to the National Museum of American History, where it remains. Rather than being understood as a symbol of Washington’s timeless greatness, it is now presented appropriately as a period piece, a reminder of a particular moment in American political history.

Since the earliest years of the United States, then, neoclassicism has been a vehicle for a particular view of the American nation. For one hundred fifty years, architects, artists, and their patrons employed a consistent visual vocabulary, iconographic strategies, and narrative arc founded on the elite cultural authority of classicism, on racial hierarchy, on military might, and on economic prosperity. Classicism was never universally relatable or respected, nor was it intended to promote democracy as it was currently understood. At every step, voices – variously angry, offended, sarcastic, and earnest – challenged both the grand story and its modes of telling.



Figure 10 – *George Washington*. Detail of Native American figure. Photo: Dell Upton.

The art historian Vivian Green Fryd has argued that the art of the new Capitol was an extended argument for American imperialism.⁴¹ That is undeniable. My argument extends hers in three ways: First by showing that the neoclassical visual language unites the elite republicanism of the early republic, with its implicit and explicit commitment to an exclusionary whiteness, with the internal and external imperialism of the late nineteenth century. Second, I am claiming that the connection united not only the Capitol and its art works, but the civic art and architecture of the United States since its founding. Third, and most important, I believe that the Capitol builders' understanding of the meaning of classicism to the new republic cannot be understood simply by looking at the high-minded texts they cited, but must include the ways the nature of eighteenth- and nineteenth-century American society inflected the meanings they found in those texts and in those art forms. From this perspective, American civic neoclassicism is not quite as innocent and optimistic as it has been depicted.

NOTES

- 1 UNITED STATES. Executive Order 13967, 18 Dec. 2020. Promoting beautiful federal civic architecture. *Federal Register*, [S. l.], v. 85, n. 247, p. 83739-8374423, Dec. 2020.
- 2 ALEXANDER, Robert L. The grand federal edifice. *Documentary Editing*, [s.l.], v. 9, p. 13-17, 1987.
- 3 Quoted in: KORNBLUTH, Jesse. Architects and Oklahoma City. *The New Yorker*, New York, p. 3.229, May 1995.
- 4 LAUGIER, Marc-Antoine. *An essay on architecture*. Translated by Wolfgang and Anni Hermann. Los Angeles: Hennessey and Ingalls, 1753, 1977. p. 1, 39.
- 5 LAUGIER, Marc-Antoine. *An essay on architecture*, p. 12; VIDLER, Anthony. *The writing of the walls: architectural theory in the late enlightenment*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. p. 19-20.
- 6 ALSTON, Richard. *Rome's Revolution: death of the Republic and birth of the Empire*. New York: Oxford University Press, 2015. p. 5-6.
- 7 RICHARD, Carl J. *The founders and the classics: Greece, Rome, and the American enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 41-42 (quoting Douglass Adair), 43 (quoting the *Aeneid*), 56; ALSTON, Richard. *Rome's Revolution*, p. 16-17.
- 8 RICHARD, Carl J. *Founders and the classics*, p. 54, 56; Niemcewicz quoted in: ARNEBECK, Bob. *Slave labor in the capital: building Washington's iconic federal landmarks*. Charleston: History Press, 2014. p. 13.
- 9 ELDER, Robert. *Calhoun: American heretic*. New York: Basic Books, 2021. p. 274-275, 481-482.
- 10 SCOTT, Pamela J. *Temple of liberty: building the Capitol for a new nation*. New York: Oxford University Press, 1995. p. 7.
- 11 Quoted in: BUSHONG, William B. (Ed.). *Glenn Brown's history of the United States Capitol*. Annotated ed. Washington, DC: Architect of the Capitol for the United States Capitol Preservation Commission, 1998. p. 58.
- 12 SCOTT, Pamela. *Temple of liberty*, p. 23; LOUNSBURY, Carl R. *An illustrated glossary of early southern architecture*. New York: Oxford University Press, 1994. s. v. "Capitol".
- 13 It is significant that these four terms became the watchwords of John C. Calhoun. They were meant to be inscribed on two abortive monuments to him.
- 14 SCOTT, Pamela. *Temple of liberty*, p. 63.
- 15 Meigs quoted in: WOLANIN, Barbara A. Meigs the art patron. In: DICKINSON, William C.; HERRIN, Dean A.; KENNON, Donald R. (Ed.). *Montgomery C. Meigs and the building of the nation's capital*. Athens: Ohio University Press, 2001. p. 143.
- 16 *Home Journal*, summer 1851, quoted in: WRIGHT, Nathalia. *Horatio Greenough, the first American sculptor*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1963.

- p. 186; WYETH, S. D. *The rotunda and dome of the U.S. Capitol*. Washington, DC: Gibson Brothers, 1869. p. 120.
- 17 Architect of the Capitol, “The Statue of Freedom”. Available in: <www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/statue-freedom>. Viewed: 14 Oct. 2021.
- 18 WYETH, Samuel Douglas. *The rotunda and dome of the U.S. Capitol*, p. 19.
- 19 MEIGS, Montgomery C. Explaining Davis’ objections to Crawford, quoted in: FRYD, Vivien Green. *Art and empire: the politics of ethnicity in the United States Capitol, 1815-1860*. New Haven: Yale University Press, 1992. p. 188.
- 20 WYETH, Samuel Douglas. *The rotunda and dome of the U.S. Capitol*, p. 96.
- 21 Crawford to Meigs, 18 mar. 1856, quoted in: WYETH, Samuel Douglas. *The rotunda and dome of the U.S. Capitol*, p. 196.
- 22 Quoted in: WRIGHT, Nathalia. *Horatio Greenough, the first American sculptor*, p. 160-161.
- 23 Force, *History of Washington*, quoted in: WYETH, Samuel Douglas. *The rotunda and dome of the U.S. Capitol*, p. 179.
- 24 “House of Representatives,” *Niles’ National Register*, p. 189, 21 May 1842.
- 25 Quoted in: SCOTT, Pamela. *Temple of liberty*, p. 12.
- 26 Dio Cass., VII.31.28, III.13.2.
- 27 *Hist. Aug., Max., xiv.4, Gord., ix.6-7*.
- 28 *Cic., Flac., 19*. Tellingly, Cicero used the word *securus* (axe) as a synecdoche for the fasces.
- 29 DAVID, Jacques-Louis. *The lictors bringing Brutus the bodies of his sons (1787)*. Metropolitan Museum of Art accession number 2006.264. Available in: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371418>>. Viewed: 1 Oct. 2021.
- 30 VADALÀ, Daniele. A bundle of rods: transmigration of symbols and spatial rhetoric in the architecture of Modernity. *California Italian Studies*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 5, 2016. Available in: <<https://escholarship.org/uc/item/5jq7x3rk>>. Viewed: 10 Sept. 2021; George Washington, open letter recommending Ceracchi’s Liberty monument, ca. 1791-1795, in: DUNLAP, William. *History of the rise and progress of the arts of design in the United States*. New York: Dover, 1969; POULET, Anne L. (Ed.). *Jean-Antoine Houdon, sculptor of enlightenment*. Washington, DC: National Gallery of Art, 2003. p. 263-268.
- 31 WYETH, Samuel Douglas. *The rotunda and dome of the U.S. Capitol*, p. 216, 214.
- 32 LEARS, Jackson. *Rebirth of a nation: the making of modern America, 1877-1920*. New York: Harper Perennial, 2009. p. 207-209.
- 33 THOMAS, Evan. *The war lovers: Roosevelt, Lodge, Hearst, and the Rush to Empire, 1898*. New York: Back Bay Books, 2010.
- 34 Daniel H. Burnham to Senator James McMillan, September 1901, quoted in: MOORE, Charles. *Daniel H. Burnham, architect, planner of cities*. Boston: Houghton Mifflin, 1921. 2 v.

- 35 MOORE, Daniel H. *Daniel H. Burnham, architect, planner of cities*, p. 5-6.
- 36 MUMFORD, Lewis. *Sticks and stones: a study of American architecture and civilization*. New York: Boni and Liveright, 1924. p. 141-142.
- 37 Greenough quoted in: TAFT, Lorado. *The history of American sculpture*. New York: Macmillan, 1930. p. 52; WRIGHT, Nathalia. *Horatio Greenough, the first American sculptor*, p. 129, 134, 144.
- 38 Wise referred to the first line of the Latin inscription: "Simulacrum istud." The whole inscription can be translated roughly as "Horatio Greenough made this image to epitomize liberty and without liberty the monument will not endure". RAND, Harry. *Horatio Greenough and the form majestic: the biography of the nation's first Washington Monument*. Washington, DC: Smithsonian Scholarly Press, 2020. p. 69-70.
- 39 "House of Representatives"; [Andrew Jackson Downing], "Critique on the February Horticulturist". *The Horticulturist*, n. 7, p. 174, Apr. 1852. For an extensive catalogue of adverse reactions to the statue, see: RAND, Harry. *Horatio Greenough and the form majestic*, p. 11.
- 40 Quoted in: RAND, Harry. *Horatio Greenough and the form majestic*, p. 91. Greenough had considered including a black figure, but thought better of it (WRIGHT, Nathalia. *Horatio Greenough, the first American sculptor*, p. 133).
- 41 FRYD, Vivien Green. *Art and empire*.

A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E A LONGA DURAÇÃO DA TRADIÇÃO CLÁSSICA

Sonia Gomes Pereira, EBA/UF RJ

Estou ciente de que este seminário se dedica ao estudo do gosto neoclássico que, pelo menos em arquitetura, teve uma longa duração no Brasil do século XIX, não apenas na arquitetura erudita, mas também na arquitetura vernacular. Vários historiadores já o demonstraram, como Nestor Goulart Reis Filho. Outros autores, como Lúcio Costa, intuíram uma tendência implícita da nossa arquitetura colonial civil para a simplicidade, a economia de meios, que consideraram herdeira da chamada arquitetura chã portuguesa e premonitória da arquitetura moderna mais clássica.

Essa maneira de ver a história da arte é particularmente significativa para o Brasil, uma vez que temos oscilado, na nossa historiografia, entre as duas grandes correntes identificadas na evolução das formas desde o final do século XIX: o clássico e o anticlássico. Assim, em contraste com os historiadores acima, outro grupo de estudiosos vai tender a identificar a cultura brasileira com o conceito alargado de barroco, destacando a exuberância, a sensualidade e, sobretudo, a quebra da norma. Essa corrente parece ter-se desenvolvido nos anos 1940 a partir das publicações de Hanna Levy no Rio de Janeiro e, em menor escala, das aulas de Roger Bastide na Universidade de São Paulo, servindo de cenário propício para abrigar a valorização do modernismo paulista e os movimentos Pau-Brasil e Antropofagia.

Não é possível decidir quem está certo ou errado, pois a complexidade de qualquer cultura permite muitas formas de leituras sem que nenhuma delas tenha a capacidade de esgotá-la. Não se trata, portanto, de discutir qual é a história da arte certa, mas de entender que temos a possibilidade de procurar diferentes teorias que nos ajudem a entender diferentes aspectos da arte brasileira.

É exatamente o que farei aqui, neste artigo, ao tratar da atuação da Academia Imperial de Belas Arte do Rio de Janeiro enfocando mais diretamente o campo da pintura e, em certa medida, também a escultura.

Como sabemos, a Academia de Belas Artes teve ampla atuação no Rio de Janeiro do século XIX em várias instâncias – na formação dos artistas; na definição do campo artístico, através das Exposições Gerais; e na construção do imaginário da nação recém-independente.

O ponto que mais me interessa nesse momento é lembrar que, em todas essas atividades, a Academia apoiou-se no solo fundador da tradição clássica – entendida de forma ampla, isto é, tudo o que poderia ser compreendido como herdeiro da origem greco-romana e das inovações do Renascimento, não apenas o apolíneo, mas também o dionisíaco –, enfim, uma tradição dinâmica. Esse solo fundador permanece presente, mesmo quando a Academia se aproxima do romantismo. Só mesmo no final do século XIX, essa longa duração é ameaçada pelo realismo na pintura ou, talvez, pelo ecletismo na arquitetura.

Para entender melhor essa ideia, é preciso lembrar que a divisão da história da arte em estilos sucessivos – tais como Renascimento, maneirismo, barroco, rococó até chegar ao neoclássico – é uma construção historiográfica do século XX. Não era assim que os artistas, críticos, historiadores e teóricos da arte pensavam até o século XIX. Para eles, o Renascimento constituía um longo período, começando no século XIV e enfrentando as grandes mudanças da sociedade industrial e burguesa no XIX.

Constituía, dessa maneira, uma longa tradição artística, que o Renascimento inaugurou ao reavivar os valores da Antiguidade Clássica, como a teoria do belo ideal e o processo da mimesis, ressaltando alguns pontos que serão questões dogmáticas até o século XIX. De um lado, a precedência da ideia – e, portanto, do desenho – sobre a realização material da obra. E, por outro lado, o apoio na retórica antiga, na teoria *ut pictura poiesis*, que Alberti definiu em seu *Tratado da Pintura*: tratava-se de dar à pintura a mesma função narrativa da poesia.

Temos, assim, um amplo território dentro do qual os artistas podiam se movimentar, fazendo escolhas diversas – mesmo porque os modelos greco-romanos, como indica Argan, também mostravam grande diversidade. Nessa linha de pensamento, podemos imaginar que um pintor como Rubens, que hoje consideramos barroco, na época e no seu próprio julgamento, era um clássico: estudou longamente na Itália, também se inspirou em modelos antigos e suas formas não eram estranhas ao mundo da Antiguidade.

É bastante sintomático dessa maneira de entender a tradição artística o pensamento de Bellori no século XVII. Sendo o teórico mais importante no universo acadêmico italiano, analisa e elogia inúmeros pintores italianos do seu tempo, incluindo o francês Poussin – que viveu quase toda a vida na Itália –, mas rejeita violentamente Caravaggio, porque esse infringia uma das normas básicas: a dimensão metafísica da arte, ligando a representação ao ideal e não à realidade.

É exatamente essa concepção de tradição artística que os mestres franceses trazem para o Brasil com a criação da Academia no início do século XIX. Tal ideia já está impressa no projeto elaborado por Lebreton para a Escola Real de Artes e Ofícios. Ela continua intacta nos inúmeros discursos de Félix-Émile Taunay no seu mandato de diretor de 1834 a 1851.

O mais interessante é observar como essa concepção continua, mesmo convivendo com o romantismo. É o caso das ideias de Manuel de Araújo Porto-Alegre – reformador da Academia. Quando diretor, de 1854 a 1857, Porto-Alegre fez parte do primeiro grupo dos românticos brasileiros, junto com Gonçalves de Magalhães e a revista *Niterói*. Foi o grande impulsor da participação da Academia no projeto de construção do imaginário da nação através da pintura histórica e, também, do indianismo. No entanto, quando se trata propriamente da linguagem formal, é notório em seus escritos o apego à tradição, rejeitando explicitamente o movimento romântico francês e sempre defendendo a prioridade absoluta do desenho – como pode ser visto neste exemplo:

[...] Falamos rapidamente da superioridade dos italianos em todos os tempos, como povo engenhoso, e como nossos mestres da arte moderna [...] É porque o desenho foi ali sempre considerado como um elemento essencial à educação do homem; porque os italianos reconhecem que ele aperfeiçoa a inteligência, e que da sua cultura e de suas aplicações é que nascem todas essas belas criações das artes e da indústria; e porque sempre eles estimaram e distinguiram os homens que o cultivaram.¹

Assim, durante quase todo o século XIX, perdurou na Academia uma longa duração da tradição clássica, tomada como solo fundador e entendida de forma ampla. Englobava as vertentes internas dentro da própria tradição, que já podiam ser vistas entre os antigos, e que são revistas nos pares Rafael × Michelangelo, Poussin × Rubens, nas querelas entre linha e

cor, e mais tarde entre Ingres × Delacroix. Mas, apesar das contradições internas, compartilhavam a visão metafísica da arte, a concepção do belo ideal e os princípios da teoria *ut pictura poesis*.

Um bom exemplo para acompanharmos essa fusão entre elementos clássicos e românticos é a tela *Batalha dos Guararapes*, de Vitor Meireles, dos anos 1870 (Figura 1).

Trata-se de uma pintura histórica, ligada ao ciclo das narrativas de construção da nação, segundo o ideário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No caso, o episódio da expulsão dos holandeses no século XVII celebrava a união dos elementos étnicos da população brasileira – o branco, o negro e o índio – na luta comum em defesa do território. Reforçava, portanto, ideais caros ao Império: a união territorial e a união racial, liderada pelos brancos.

Mas aqui gostaria de chamar mais a atenção para as questões formais do quadro. Podem ser destacados vários elementos indicando movimentação, bravura e mesmo linhas diagonais. Mas é também perceptível que a composição mantém a estrutura geral, em que o tema principal é colocado em primeiro plano e o cenário ao fundo. E mesmo a movimentação da batalha desenvolve-se dentro de uma forma quase fechada pela colocação das figuras em primeiro plano com um espaço vazio ao centro, tendo todo o conjunto uma direção centrípeta em direção ao eixo principal do quadro.



Figura 1 – Vitor Meireles. *Batalha dos Guararapes*. 1875-1879. Óleo/tela, 500 × 925 cm.

Fonte: MNBA.

Vários outros exemplos poderiam ser dados evidenciando a dificuldade na pintura do século XIX de rompimento com os valores formais clássicos, mesmo quando a temática já se evidenciava com o romantismo e alguns dos seus elementos já se encontravam incorporados, tais como maior movimentação e dramatismo, cromatismo mais intenso, em certos casos apreço pelo orientalismo, entre outros.

Seria a Academia a responsável por esse prolongado apreço pelo desenho através de seu ensinamento? É bem provável. Mas também a pintura e a escultura brasileiras no século XIX, ao se dedicarem predominantemente aos temas históricos e retratos e ao atenderem majoritariamente ao Estado e a uma pequena elite, talvez tenham sido encaminhadas a preservar a estabilidade da estrutura formal clássica.

A possibilidade de ruptura com essa longa tradição clássica, pelo menos na pintura brasileira, só se deu a partir da década de 1880.

O acirramento das ideias republicanas e abolicionistas, a chegada à maturidade de uma nova geração identificada com o positivismo e empolgada com a ciência e o progresso – tudo isso compõe o cenário extremamente conflituado da década de 1880, inclusive dentro da Academia.

Acompanhando a crise do Império, as Exposições Gerais com suas premiações tornaram-se muito espaçadas. Faltavam professores. Havia uma campanha dura pela imprensa contra a velha instituição. Tudo se encaminhava para a sua reforma em 1890, que a transformou em Escola Nacional de Belas Artes.

É a partir dessa década de 1880 que podemos ver o questionamento dos velhos dogmas da ordem clássica, como o belo ideal, em prol de ideias trazidas pelo realismo: o compromisso com a vida e os temas do presente; o desinteresse pela retórica ou pela teatralização em prol da valorização da visão sincera do artista na observação da natureza e da realidade.

Para evidenciar melhor essa mudança de paradigma, gostaria de analisar algumas obras desse período que me parecem esclarecer vários aspectos da questão.

Alguns artistas ainda continuam apegados à velha ordem clássica: *Paz e concórdia*, de Pedro Américo (Figura 2). Outros, embora praticando a pintura histórica, procuram uma nova maneira de fazê-lo: *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida (Figura 3). Mas há ainda os que se lançam aos temas do cotidiano, não só das cidades, mas também do nosso interior:

Recado difícil, de Almeida Júnior (Figura 4). E há, também, os artistas que fazem experiências com a matéria pictórica: *Retrato do pintor Belmiro de Almeida* (Figura 5). Vamos observá-los.

A pintura *Paz e concórdia*, de Pedro Américo, 1902 (Figura 2), é uma alegoria à República dentro do antigo padrão clássico. O próprio tema é tratado de forma retórica, fazendo menção a ícones da independência do Brasil – como o quadro *Independência ou morte* no intradorso do arco –, assim como ao conagraçamento com outras repúblicas na América. Torna-se, portanto, um instrumento de doutrinação a favor do novo regime. Também do ponto de vista formal, a mesma estruturação clássica se repete. Nela o fundo com arquitetura de caráter monumental corresponde em primeiro plano a um grande desfile longitudinal de figuras alegóricas, tendo nas extremidades dois grupos esvoaçantes. Ordem, equilíbrio, simetria, legibilidade – enfim, a permanência do código clássico.



Figura 2 – Pedro Américo. *Paz e concórdia*. 1902. Óleo/tela, 300 × 431 cm.
Fonte: Museu Histórico e Diplomático.

Os descobridores, de Belmiro de Almeida, de 1899 (Figura 3), apesar de ser também uma pintura histórica, tem um caráter muito diferente. Não apresenta nada de retórico, nem ufanista. Trata-se da narrativa de degredados portugueses largados no início da colonização no território completamente inóspito do Brasil da época. Num cenário composto por

um vasto terreno plano e montanhas da mesma cor, indiferenciadas, com o mar ao fundo colocado de forma distante e inatingível, apresentam-se em primeiro plano uma árvore central e duas figuras humanas. A árvore, apesar da seu grande tamanho e centralidade, parece pouco acolhedora e sem frutos. E os dois homens, quase desnudos, indicam o desânimo de sua situação de abandono. Uma leitura, portanto, muito diferente sobre o processo da nossa colonização.

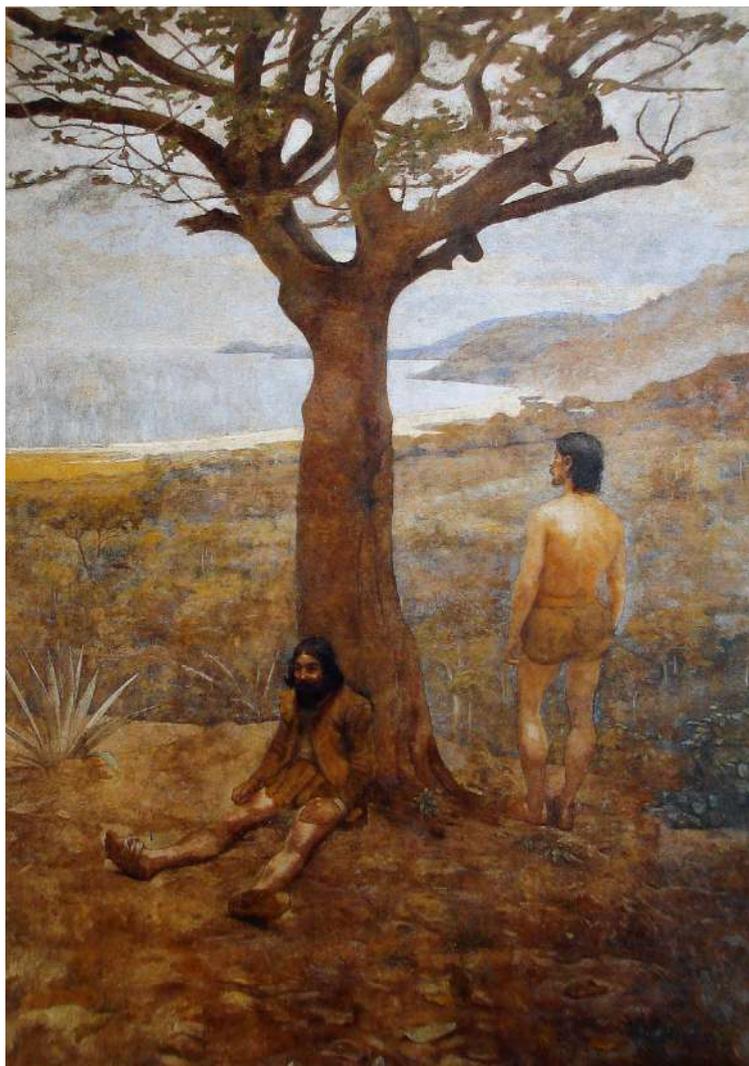


Figura 3 – Belmiro de Almeida. *Os descobridores*. 1899. Óleo/tela, 260 × 195 cm.
Fonte: Museu Histórico e Diplomático (Itamaraty).

O *Recado difícil*, de Almeida Júnior, de 1895 (Figura 4), é uma obra ainda presa à função narrativa da pintura, definida não só pelo seu título, mas sobretudo pela encenação das duas figuras humanas, especialmente pela expressão corporal do menino. Mas formalmente a cena se apresenta de maneira muito mais moderna. Realiza-se no espaço exíguo da entrada da casa, definido apenas pela porta entreaberta e parte de sua moldura. No entanto, apesar da exiguidade, descreve com minúcia os detalhes não apenas da arquitetura – como o aparelho construtivo de taipa –, mas também as roupas modestas dos personagens. O realismo já se encontra aqui implantado pelo interesse no presente, no cotidiano, nas pessoas comuns e em episódios de suas vidas.



Figura 4 – Almeida Júnior. *Recado difícil*. 1895. Óleo/tela, 139 × 79 cm. Fonte: MNBA.

O retrato do pintor *Belmiro de Almeida*, de Almeida Júnior, nos revela outra feição da pintura brasileira da passagem dos séculos XIX e XX: a experimentação pictórica. Num espaço pouco profundo, provavelmente do ateliê, um cenário totalmente neutro é montado, constituído por volumes geométricos e tecidos coloridos, que entram na composição apenas por suas funções formais. Nenhuma alusão à questão narrativa. No centro, sentado sobre um dos volumes coberto por manta vermelha, está Belmiro, parecendo distraído, olhando para o lado, e segurando uma ventarola – único objeto a fazer parte desse cenário quase abstrato e objeto recorrente nas pinturas realistas do período.



Figura 5 – Almeida Júnior. *Retrato do pintor Belmiro de Almeida*. [18--]. Óleo/madeira, 55 × 47 cm. Fonte: Masp.

Essa ruptura que a pintura brasileira realiza na passagem dos séculos XIX e XX – que a história da arte recente nos fez parecer quase uma sequência natural do academicismo anterior – é, na verdade, bem maior do que imaginamos. Já está no registro do moderno, como intuía Gonzaga Duque: “Vai nisto uma questão séria – menos a de uma predileção do que a de uma verdadeira transformação estética”.²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *On painting*. 5. ed. New Haven: Yale University Press, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283-307, 1959.
- BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de pittori, sculpori e architetti moderni*. Turim: Einaudi, 2009.
- BOIME, Albert. *The Academy and the French painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- CHAFEE, Richard. The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts. In: DREXLER, Arthur. *The architecture of the École des Beaux-Arts*. New York: The Museum of Modern Art, 1977.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson D. G.; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (Org.). *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: CBHA: UnB, 2012. p. 543-558.
- COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Vitor Meireles e suas relações com a pintura internacional*. 1996. Tese (Livre Docência em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- CONDURU, Guilherme Frazão. *Alegorias em confronto: Paz e concórdia*, de Pedro Américo, e *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida: a pintura de história na construção da nação. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- DUQUE, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 19-120, 1959.
- LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 259-284, 1941.

- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico – subsídios para sua história – 1816-1889. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA NACIONAL, 3., 1942, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1942.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- _____. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj: Mauad, 2016.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Algumas ideias sobre as belas-artes e a indústria no Império do Brasil. *Revista Guanabara*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 305-310, 1851.
- RYKWERT, Joseph. The École des Beaux-Arts and the classical tradition. In: MIDDLETON, Robin (Ed.). *The beaux-arts and the 19th century French architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1984.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*. New York: Dover Publications, 1950.

NOTAS

- 1 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Algumas ideias sobre as belas-artes e a indústria no Império do Brasil.
- 2 DUQUE, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*, p. 212.

FÁCIL DE APRENDER, SIMPLES DE COLOCAR EM PRÁTICA: A CONTRIBUIÇÃO DAS REGRAS DE VIGNOLA PARA A FORMAÇÃO DO GOSTO NEOCLÁSSICO

Maria Luiza Zanatta, CAU/UFSM

INTRODUÇÃO

A maior parte das pessoas que se applicão ao estudo da Architectura principião ordinariamente a estudar por Vignhola¹ as regras das sinco ordens, e com efeito o methoso com que este Author distribue as suas medidas he muito fácil de se compreender, e de se pôr em practica. Achaõ-se muitas edicçoens de Vignhola escritas nas lingoas estrangeiras, mas na maior parte dellas trataõ-se com summa concisão as regras com que se explicaõ as proporçoens, e a figura de cada hum dos membros das ordens, o que embaraça hum poco os principiantes, que ainda não estaõ acostumados a estudar pelas estampas, ás quaes se referem as ditas regras.²

A chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro foi um marco importante para o comportamento da arquitetura brasileira sob vários aspectos. Num período de aproximadamente 20 anos, a contar da chegada ao Brasil de d. João VI, em 1808, alteraram-se as regras e as formas de convívio. Até aquele momento, a extensa colônia possuía um pequeno conjunto de cidades de maiores dimensões, cujo crescimento se dava gradativamente, por meio dos avanços na agricultura, pecuária e na mineração. Neste contexto, a riqueza das cidades refletia em parte os resultados alcançados pela lavoura e, do ponto de vista cultural, elas se desenvolviam de forma

lenta, sob o controle da Coroa portuguesa, que monitorava as informações provenientes de outros centros, preponderando aqui um padrão colonial.

Bury, em seu estudo sobre a arquitetura e arte no período colonial,³ recorda que os tratados teóricos de arquitetura e ornamentação dos séculos XVI ao XVIII possivelmente foram utilizados pelos projetistas coloniais e constituem uma referência obrigatória para a compreensão dos exemplares existentes. Para Conduru,

o desenvolvimento da vida na colônia levou à formação de um quadro de práticas culturais diferenciado da matriz metropolitana e de seus modelos. Segundo o estudioso, “uma das características deste quadro foi a convivência e a superposição no tempo e no espaço de referências estéticas e artísticas que, na Europa, apareceram umas em resposta às outras e eram a princípio inconciliáveis.”⁴

Entretanto, observa-se no Brasil em um mesmo instante (ou lugar), no Rio de Janeiro e em Ouro Preto do final do século XVIII, tanto a produção de fatos plásticos que se desdobravam em modelos artísticos implantados de muito tempo quanto o desenvolvimento de novas ideias artísticas, como as interpretações neoclassicistas dos engenheiros militares. Com a presença da Corte no Brasil, verifica-se logo de início, a tomada de uma série de providências destinadas a alterar o modo e a vida da sociedade, como: a abertura dos portos, a instalação da imprensa, o surgimento de novas escolas e a chegada de profissionais mais qualificados, junto à introdução de novos produtos industrializados, que aqui chegaram graças a acordos e cláusulas inseridos nos tratados político-comerciais⁵ com a Inglaterra.

Desta maneira, percebe-se que uma cidade se destacava perante as demais, passando a irradiar seus aspectos culturais. O Rio de Janeiro, além de capital administrativa e legislativa, tornou-se centro de decisões políticas e o núcleo do qual partiram as novas correntes de pensamento, de comportamento e do gosto,⁶ no que se refere à moda, às vestimentas, à música, ao mobiliário e à decoração, às novas formas de morar, de construir e até mesmo à maneira de abrir ruas novas em esquadro.⁷

Surgem soluções inéditas para o escoamento da produção agrícola e para as formas de moradia que passam a contar também com apoio de novas técnicas construtivas,⁸ com o uso racional da madeira, com o cálculo preciso das estruturas e com frequente uso da alvenaria de tijolos. De modo

geral, isso representou o abandono do empirismo e a adoção do uso racional de certos materiais, incluindo neste cenário novos produtos importados que impuseram um novo condicionamento aos partidos arquitetônicos.⁹ A partir de então, as casas passaram a não mais lançar águas pluviais em suas calçadas e os beirais foram complementados por calhas, condutores e buzinos. Por sua vez, o gabarito e o ordenamento dos frontispícios sofreram uma revisão que deveria ser seguida à risca. Estas medidas passaram a valer para todo o território,¹⁰ sendo que as determinações principais se referiam a adoção do neoclassicismo como um estilo arquitetônico oficial.¹¹

No Rio de Janeiro, o novo governo tratou rapidamente de modernizar os principais núcleos e centros urbanos,¹² cujas ruas estreitas e becos fétidos, repletos de construções acanhadas, passaram por um processo de reformulação, sobretudo com a chegada da Missão Artística Francesa, em 26 de março de 1816. Nesse período, foram construídos chafarizes para o abastecimento de água, pontes e calçadas; abriram-se ruas e estradas; a iluminação pública foi instalada; mercados e matadouros passaram a ser fiscalizados e festas suntuosas para a Corte foram organizadas por renomados artistas como Jean Baptiste Debret e Grandjean de Montigny. Criaram-se decorações efêmeras para a capital do Reino por ocasião das solenidades oficiais e várias melhorias foram realizadas com a contribuição dos ricos moradores,¹³ que recebiam, em troca, benefícios materiais e títulos de nobreza oferecidos pelo príncipe regente. A presença de novos profissionais artistas, músicos, professores de arte e de artífices (marceneiros, ferreiros etc.),¹⁴ vinculada à ideia da fundação de uma Escola Imperial de Belas Artes, impulsionou os novos desenvolvimentos da arquitetura, com a especial contribuição de Grandjean de Montigny e Joaquim Lebreton.

O projeto pedagógico por eles implementado procurou valorizar o desenho, por sua capacidade de promover a simplificação dos princípios formais nas artes decorativas.¹⁵ Embora não houvesse preocupação quanto à instrução popular, nesta época existia certa distinção entre artistas e artífices.

O partido estético adotado pela Academia, os vínculos com o classicismo e a experiência artística e cultural de seus integrantes estarão diretamente imbricados com o problema da construção da civilização no Brasil da primeira metade do século XIX, onde a institucionalização do Estado autônomo compreendia, na contrapartida da afirmação política, uma espécie de missão civilizatória.¹⁶

D. João VI fundou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, na qual os franceses teriam que formar uma nova geração de artistas e realizar projetos dentro dos cânones do estilo neoclássico (Figura 1).¹⁷ Seu estilo pessoal foi uma síntese do neoclassicismo francês e italiano (em particular da Toscana), com grande influência da arquitetura de Andrea Palladio (1508-1580).

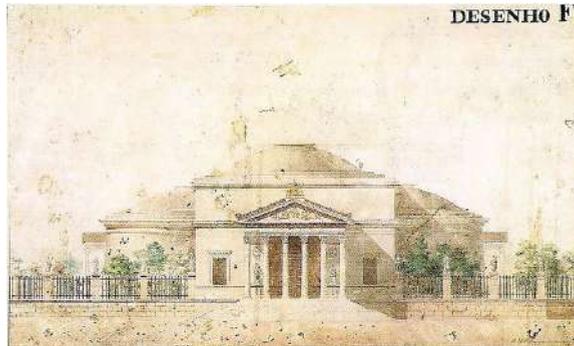


Figura 1 – Paço do Senado [Rio de Janeiro, RJ]: projeto, corte longitudinal e fachada. Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. 1848. Fonte: Coleção do MNBA, Rio de Janeiro.¹⁸

De acordo com o que tem sido observado e debatido por diferentes pesquisadores em seus estudos sobre arte, arquitetura, cidade e cultura¹⁹ nos sucessivos encontros, cursos e publicações promovidos pela Fundação Casa de Rui Barbosa desde 2009, observa-se que o neoclássico se tornou, nesse período, um estilo oficial, sendo acolhido nas demais províncias brasileiras, buscando dar um ar de modernidade e progresso ao país.

Nessa moldura, procura-se com este artigo observar possíveis contribuições para a formação do gosto neoclássico, inferindo-se sobre a circulação das *Regras* de Vignola e de suas variadas adaptações. Fácil de aprender e simples de colocar em prática, o opúsculo em formato *in aberto* ideado no século XVI (1562) oferecia em parte os conhecimentos considerados essenciais à formação dos arquitetos nas academias europeias, ao mesmo tempo em que se apresentava como um vocabulário de formas artísticas, capaz de auxiliar a formação e ofício dos pintores, entalhadores e artesãos.²⁰ Como literatura aristocrática, o pequeno volume se destaca por oferecer uma rápida compreensão dos princípios artísticos eruditos.²¹ Ele aparece com alguma frequência referenciado em documentos e inventários particulares ou nos acervos e bibliotecas das instituições fundadas neste período, conforme se tem observado nos estudos mais recentes.

UM RENOVADO INTERESSE EDITORIAL PELO LIVRO DAS CINCO ORDENS NO SÉCULO XVIII E XIX

O “livro das colunas” de Vignola representa, desde o princípio, o protótipo de um novo e específico gênero de publicação, chegando a provocar questionamentos pelos estudiosos sobre sua correta denominação como tratado artístico.²² Por seu reduzido texto corrido, concentrado praticamente no próêmio (única página textual completa) e seguido de sucessivas pranchas “*tavole illustrate*”, onde o artista oferece um rico conjunto de imagens, didaticamente desenhadas e gravadas em cobre, com pouquíssimas explicações, dispostas à margem das figuras. As legendas foram quase sempre encerradas com a frase “*il resto si vede*”, acompanhando os livros de Sebastiano Serlio (1537).²³

O termo *ordem* que normalmente é atribuído aos antigos gregos e romanos, na realidade, consiste em uma invenção dos modernos. Vitruvius em *De architectura*, de 27 a.C. (I, 2), se refere a “gêneros” de templos dóricos e jônicos, enquanto Alberti alude ao termo “colunações” em *De re aedificatoria* (entre 1443 e 1452). No livro VI (VI, 13, p. 419), Alberti afirma que, em toda arte edificatória, o principal ornamento do edifício consiste sem dúvida nas colunas.²⁴ No entanto, é preciso recordar que o teórico do Quatrocentos não recorre ao uso de imagens para a exposição de preceitos artísticos.

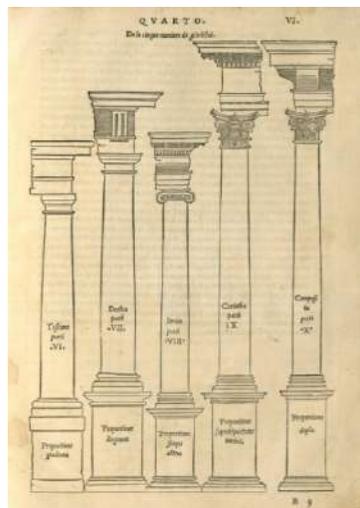


Figura 2 – Sebastiano Serlio. *Regole generali di architettura*. Veneza: F. Marcolini, 1537. p. VI.
Fonte: Université François-Rabelais, Tours. Disponível em: < http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/B272296201_A101.asp?param=>. Acesso em: 4 set. 2021.

Na contramão de Alberti, trabalha Sebastiano Serlio (1475-1554) recolhendo em um extenso conjunto de pranchas, desenhadas e legendadas, gravadas em madeira para compor o seu *Sette libri dell'architettura*. Ele situa-se entre os teóricos modernos, sendo o primeiro a recolher as “cinco ordens canônicas da arquitetura” em um único fólio (Figura 2). Serlio concebe um tratado de arquitetura em que a relação texto e imagem se coloca de maneira invertida,²⁵ ganhando maior autonomia em relação à parte textual.



Figura 3 – Jacopo Barozzi da Vignola, dit Vignola (1507-1573). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. [Roma]: [s.n.], [1562]. p. 4. Fonte: Université François-Rabelais, Tours. Disponível em: < <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>>. Acesso em: 4 set. 2021.

A ideia da *ordem*, entendida como um conjunto formado por base (com ou sem pedestal), coluna e entablamento (Figura 3) ornado por constantes peculiares formais e decorativas, e regido por relações proporcionais específicas, aparece oficialmente no “livro das colunas” de Vignola (1507-1573). Ele se torna o epitome dos tratados de arquitetura.

A facilidade de compreensão das *Regras* deriva do método empregado pelo teórico, seguindo um sistema matemático válido universalmente para todas as partes que compõem o edifício.²⁶ A limitação em abordar um único setor da arquitetura, a pesquisa sistemática da proporção entre várias partes do edifício, a clareza extrema no tratamento do tema, bem como

a solução encontrada em termos aritméticos, reúnem argumentos suficientes para transformar o “livro das colunas” de Vignola no exemplar de uma didática incontornável.



Figura 4 – Jacopo Barozzi da Vignola, dit Vignole. (1507-1573). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. [Roma]: [s.n.], [1562]. Fonte: Université François-Rabelais, Tours. Disponível em: <<http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>>. Acesso em: 4 set. 2021.

Seu conjunto original de 1562 transformou-se no cerne (Figura 4) de várias publicações que aos poucos foram sendo ampliadas e destinadas ora a diletantes, ora a *experts*.²⁷ De acordo com o parecer de cada editor, ao núcleo *in aberto* de Vignola eram adicionados pormenores de ornamentação, elementos de geometria e perspectiva, amostras de aplicações e variações da operação do sistema das ordens. Sobre isso, D'Agostino²⁸ destaca que

Giacomo Barozzio da Vignola integra a plêiade dos grandes tratadistas da arquitetura do renascimento italiano e sua obra publicada em 1562 configura-se no mais extraordinário intento de articulação proporcional dos elementos da arquitetura clássica. Sua obra se tornou o maior veículo para a difusão da normativa clássica na Idade Moderna.

No contexto setecentista, por vezes observa-se a publicação das *Regras de Vignola* transformada em apostila ou curso, servindo de apoio às aulas de desenho nas oficinas e academias. Mas não seria esta a base que originou o tratado de Vignola – um exímio desenhista e membro da Academia della Virtú em Roma (1537-1540), estudioso do tratado de Vitruvius²⁹ e autor de relevos antigos – da representação fracionada da arquitetura, tal qual observa na quarta página do seu tratado?³⁰ Suas figuras legendadas, de leitura fácil e apreensão formal quase imediata, embora carente de informações sobre a execução das obras, prestava-se ao estudo da matéria e ao aprendizado das lições e da representação dos edifícios antigos.



Figura 5 – Folha de rosto de *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Jacopo Barozzi da Vignola, dit Vignole (1507-1573). [Roma]: [s. n.], [1562]. Fonte: Université François-Rabelais, Tours. Disponível em: <<http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>>.

Acesso em: 4 set. 2021.

Vignola foi sucinto, falou pouco, preferiu se dedicar às imagens a fim de demonstrar suas *Regras* – conforme se autorretrou, na folha de rosto do livreto (Figura 5). Será essa a razão de ter suas exímias figuras copiadas, reduzidas, espelhadas, anotadas e reanotadas, traduzidas para diferentes idiomas – sem falar nas edições bilíngues – e transformadas em uma espécie de gramática das formas, aplicada a diferentes usos?

Seria muy importante á los jóvenes que se dedican á la Arquitectura, que ántes de tomar el compas en la mano, se les instruyese qué cosa es esta Arte, qué es un Orden, y que estuviesen en estado de responder á cuantas preguntas

podrían hacerse acerca de los primeros dibujos que copian. Debieran estar enterados que la Arquitectura tiene muchos Ordenes; que un orden se compone de tres miembros principales, que son la COLUMNA, el CORNISAMENTO y el PEDESTAL; por que se llama Toscano el que dibujan primero; que hay dos Ordenes Italianos y tres Ordenes Griegos, etc. Si todos los maestros, antes de permitir que sus discípulos empiecen á dibujar, les diesen estas noticias preliminares, hallarian estos menos aridez y mas gusto en este trabajo, al paso que sus adelantamientos serian mucho mas rápidos. Jóvenes hay que llegan á dibujar el Orden Corintio, y no son capaces de dar razón de quanto llevan delineado, y aun confiesan de buena fe que no saben lo que constituye la diferencia de los Ordenes.

Para remediar un descuido tan prejudicial, me he resuelto á tratar esta obrita elemental por el estilo mas metódico. Se encontrarán pocos Vignolas, que antes de presentar los miembros y demás partes de los Ordenes, non den una idea clara y general de la Arquitectura; con esta mira he procurado hacerlo yo, y en el presente he juntado quanto me ha parecido necesario á los que empiezan á estudiar.³¹

No exemplar denominado *Cours d'architecture qui comprend çes ordres de Vignole*, em dois volumes, de Augustin Charles d'Aviler (1653-1701), temos um dos principais promotores do cânone vigolesco (Figura 6), pois foi a obra que mais circulou na Europa. Observa-se que o autor não se restringiu a uma simples reedição do livreto, mas incorporou variantes ao conjunto, procurando conferir mais leveza e expressividade ao sistema rígido das cinco ordens.



Figura 6 – *Cours d'architecture qui comprend çes ordres de Vignole*, em dois volumes, de Augustin Charles d'Aviler (1653-1701). Folha de rosto, v. 1 e 2. Fonte: Université François-Rabelais, Tours. Disponível em: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES223_1Index.asp>. Acesso em: 4 set. 2021.

O volume de d'Aviler ao lado do *Cours d'architecture* de François Blondel (c. 1675), da tradução corrigida de Vitrúvio de Claude Perrault (1673) e do levantamento de monumentos antigos por Antoine Desgodets (1682), *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* (Paris, 1682), consistem na tentativa de se criar uma doutrina arquitetônica oficial no âmbito da Academia de Arquitetura na França por volta de 1671. Todavia, a teoria de D'Aviler o coloca numa posição especialmente conservadora em meio às discussões sobre a "Querela entre antigos e modernos".³² Ele considerava que a norma absoluta é a qualidade antiga e, por isso, defendia a necessidade de salvaguardar as regras, codificadas por legisladores como Vignola. D'Aviler adverte sobre os abusos empregados na arquitetura barroca italiana (de Borromini, Cortona e Rainaldi) que contribuem para a perda do sentido verdadeiro da arquitetura, em função de tamanhas extravagâncias.³³

Na edição francesa *Cours d'architecture*, ou, *Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes* de Jacques-François Blondel (1705-1774) e Pierre Patte (1723-1814), o tratado de Vignola se apresenta incorporado a um extenso conjunto (seis volumes textuais e três volumes de ilustrações). Os quatro primeiros volumes recolhem uma compilação das conferências de Blondel na Academia de Arquitetura, a partir de 1755.

Em *Cours d'architecture* o autor retoma temas abordados em suas lições e, em meio a digressões, defende que a boa arquitetura dependia do bom gosto – uma noção difícil de ser definida, tal qual se observa no livro V, do tomo I:

O gosto pode ser dividido em gosto natural e gosto adquirido. O primeiro não tem um conhecimento teórico, mas um sentimento pelas próprias regras que não conhecemos; é ele quem nos dá o prazer que experimentamos no caso de uma boa obra de arte, sem qualquer ajuda senão a do sentimento; o segundo é aquele que dá à alma sensações que a mente pode compreender.³⁴

Para Blondel, é preciso conhecer as boas regras da arquitetura e evitar seguir modas passageiras, a fantasia ou a imaginação. Elaborado como uma via para a recuperação do modelo antigo, porém, a ideia não era utilizá-lo como uma cópia servil, e sim procurar fazer com que a aparência da arquitetura se harmonizasse com o edifício, com a sua função e sua divisão interna.

Blondel é considerado o primeiro teórico da arquitetura neoclássica a se tornar um modelo para os demais. Ele foi o último a reconhecer a inteira validade da síntese das colunas clássicas e a fazê-las reviver, opondo-se à irracionalidade e extravagâncias do rococó. Segundo o teórico:

Um bom arquiteto não é um homem comum, pois independentemente das regras fundamentais de sua arte, é importante que ele esteja equipado com a teoria de quem tem relação com ela, como matemática, perspectiva, escultura, pintura, a arte da jardinagem, o corte da pedra, carpintaria, marchetaria etc. tudo é sua responsabilidade. Também é essencial para ele ser um homem das letras, ter recebido uma educação culta e ser de integridade infalível. Vitruvius até exigiu que tivéssemos conhecimento de filosofia, física experimental, medicina e música. Julguemos, portanto, por isso a importância desta profissão. (Jacques-François Blondel. *Discurso sobre a necessidade do estudo da arquitetura*, 1754)

Blondel foi o último a constituir uma teoria da arquitetura antes da queda do *Ancien Régime*. E de acordo com Picon (1988, p. 54), Jaques-François Blondel (1705-1774), em seu *Cours de l'architecture*, pronunciou-se em favor do *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), o tratado de Giacomo Barozio da Vignola³⁵ considerado posteriormente por Quattremère de Quincy como legislador do significado das ordens gregas e romanas.³⁶

*Les édifices ne se composent pas seulement de colonnes et d'entablement. Les superficies formées par les murs et les elevations selon toutes formes que l'architecture leur donne, sont propres à recevoir aussi beaucoup de ces motifs courants d'ornements, qui tantot interrompent l'uniformité des espaces lisses, tantot contribuent par les signes allegoriques qu'on y mêle à expliquer l'emploi de l'édifice.*³⁷

Com a chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil em 1816, verifica-se que na bagagem teórica e estética de Grandjean de Montigny (1776-1850) o cânone neoclássico encontra boa acolhida na Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, atendendo a necessidade local de simplicidade construtiva, sedimentada na obra e na didática de seus discípulos brasileiros.³⁸ De acordo com Morales de Los Rios Filho,³⁹ a orientação dada para o curso de arquitetura era a de ensinar aos alunos os “exemplos extraídos da Grécia e da Itália e as cinco ordens de arquitetura de Vignola”.

Luiz Schreiner, arquiteto alemão de vasta cultura, realizou notáveis discursos sobre arquitetura e o respectivo ensino no Brasil durante os anos de 1883 e 1884.⁴⁰ Em um pronunciamento no Instituto Politécnico Brasileiro, na sessão de 30 de abril de 1884, ao ocupar-se da arquitetura no Brasil, comentou sobre os erros construtivos por ele encontrados nas obras da nova praça de Comércio, destacando a importante atuação de Montigny:

As obras que Grandjean de Montigny deixou no Rio de Janeiro, são, na sua pureza, cópias de modelos clássicos, o que facilmente se explica, por que ele compreendia bem que só estudando e formando a educação artística, segundo estes modelos, pode-se formar arquitetos e purificar o gosto do povo.⁴¹

De acordo com Gomes Junior,⁴² os recursos teóricos e práticos que estavam ao alcance dos professores e alunos na época em que a Academia Imperial Belas Artes (Aiba) atingiu sua maioria, em meados do século XIX, correspondiam a 106 títulos que sempre estiveram acessíveis. Estes livros pertencentes à coleção da Academia Imperial Belas Artes (Aiba) foram catalogados por Alfredo Galvão e publicados em uma separata em 1957:

Velho catálogo sem data e manuscrito, cujas folhas estão rubricadas por Félix-Émile Taunay, em que constam os livros pertencentes à Academia, provavelmente em 1850. Trata-se de um documento precioso no qual constam 83 títulos, quase todos eles acompanhados do nome do autor, lugar e data de publicação. Além disso, na margem esquerda da lista, aparece a referência ao doador ou à procedência da obra. Na sua maioria, estas notícias indicam que os livros foram ou doados pelo diretor, o próprio Taunay, ou adquiridos por um 'Fundo da Academia', o que faz pensar que nos dezessete anos da gestão de Taunay houve um esforço sistemático para equipar a escola com referências bibliográficas importantes para o ensino, para o próprio uso de professores, de alunos e, provavelmente, de artistas que gravitavam em torno da Academia.⁴³

Alguns destes livros classificados por Gomes Junior como dogmáticos exerceram grande influência na cultura dos arquitetos brasileiros e eram utilizados como modelos a serem copiados (tal qual as *Regras de Vignola*). A concentração de uma literatura, seja francesa ou italiana, ligada à arquitetura renascentista, também esteve presente na Aiba, sendo que alguns

exemplares podem ter servido como “livros orientadores na formação do gosto dos arquitetos”.

A chegada no Rio de Janeiro de um grupo de artistas franceses convidados a fundar uma Academia de Belas Artes, trouxeram a terceira e mais arqueológica das influências classicizantes. O arquiteto Auguste-Henri Grandjean de Montigny (1776-1850), que desenhou grande número de edifícios oficiais no estilo imperial de Percier e Fontaine, incluindo as acomodações da academia (1816-1826) e a Bolsa do Comércio (1819-1820), ambas desaparecidas, estabeleceu a preeminência do gosto francês no fecho do período colonial, que se prolongou através do século XIX e levou à recente reconstrução de uma larga parte do Rio de Janeiro.⁴⁴

Neste contexto, possivelmente eram estudados os exemplares encontrados no livro de Percier e Fontaine: *Palais, maisons et autres édifices modernes*, de Percier et Fontaine (Figura 7); o *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, romani, e italiani del cinquecento*, de Antonio Ginesi, e *Architecture toscane* de Grandjean de Montigny (Figura 8).⁴⁵



Figura 7 – *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome, publiés à Paris, l'an 6 de la République française (1798, v. st.)*; de Percier et Fontaine. Fonte: BNF. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106727b.image>>. Acesso em: 4 set. 2021.

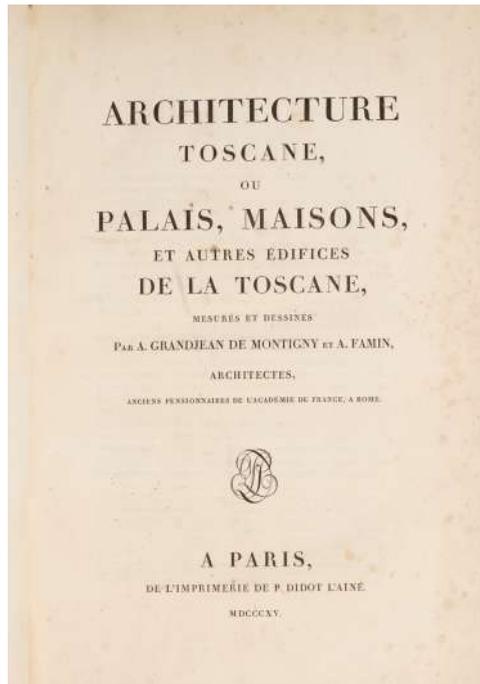


Figura 8 – *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane / mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin.* 1815. Fonte: Open Library. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8457371q>>. Acesso em: 4 set. 2021.

De acordo com Dias,⁴⁶ o pensamento de Félix-Émile Taunay, diretor da Aiba, fora sedimentado nos livros de Quatremère e de Winckelmann, os quais postularam toda a estética neoclássica do final do século XVIII e início do século XIX. Na abertura do ano escolar em 1835, em seu discurso coloca que aos arquitetos cabe incorporar “os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte Grega às circunstâncias peculiares do clima brasileiro”.⁴⁷

O tratado de Vignola apresentava relações de medidas simples, facilmente dedutíveis para as cinco ordens, simplificando todo processo construtivo e dando maior precisão à execução. Dessa forma, o aluno poderia familiarizar-se com as ordens arquitetônicas desde o seu ingresso na Academia, para saber usá-las com discernimento nos projetos, tornando-as um ponto crucial do princípio formal. Como sabemos, o emprego da teoria das ordens como metodologia adotada na École de Beaux-Arts perdurou, sem grandes alterações, durante o século XVIII e quase todo o século XIX na Academia Brasileira.

ECOS DA 1ª EDIÇÃO DE VIGNOLA [1562] NAS EDIÇÕES BRASILEIRAS [C.1880]?

Ao longo dos anos, vem se confirmando lentamente a presença das *Regras de Vignola* em meio a outros tratados (Serlio, Cataneo, Pozzo e Palladio), constituindo uma bibliografia recorrente⁴⁸ utilizada na formação⁴⁹ de “arquitetos e engenheiros militares, artífices e construtores radicados em Portugal e em suas colônias”.⁵⁰ Através do cotejo de desenhos de arquitetura, de documentos encontrados nos acervos, do exame de exemplares, espólios ou inventários de bibliotecas particulares⁵¹ e de instituições, tem-se confirmado a circulação internacional de modelos, tornando estes exemplares verdadeiros pontos de inflexão para um maior conhecimento da formação artística de alguns atores, o reconhecimento das práticas e das preferências estilísticas. Conforme mencionado anteriormente:

O *Regola delli cinque ordini d'architettura* teria reedições e mais reedições, traduzido para uma infinidade de línguas e adaptado para uma variedade de assuntos. Mas para ser útil o opúsculo nem precisava ser traduzido, o seu emprego fácil – razão de tão absoluto sucesso – advinha de seu prático formato: desenhos autoexplicativos que, apesar de legendados, *dispensavam maiores digressões*.⁵² Seu cerne, a transmissão gráfica das informações, dá a medida de sua efetividade.⁵³

Com alguma frequência, tem-se buscado nos tratados referenciais que possam auxiliar a compreensão da formação dos artistas e dos desenvolvimentos da arquitetura brasileira. Sobre a obra de Vignola, especialmente, encontramos várias indicações de contribuições prováveis, no que tange à arquitetura ainda no período colonial: os estudos de Lúcio Costa (1941);⁵⁴ Walter Zanini (1983);⁵⁵ John Bury e Myriam Ribeiro (2006);⁵⁶ Benedito Lima de Toledo (1983/2012); Robert Smith (2012);⁵⁷ seguidos por muitos outros.

De acordo com Toledo,⁵⁸ em seu livro *O esplendor barroco*, a duradoura influência entre nós “na arquitetura dos templos” e “na arquitetura profana” dos tratadistas do Renascimento – Serlio, Vignola, Palladio – pode ser vista, por exemplo, nas portadas de ricos solares em Salvador, como uma contribuição indireta dos tratadistas: “Vignola era o autor de um dos trabalhos de arquitetura que mais repercussão tiveram no desenvolvimento ulterior da arquitetura”.

Especialmente no universo artístico português, os estudos sistemáticos realizados por Ana Duarte Rodrigues e Rafael Moreira (2011) confirmaram a presença dos referidos tratados em diferentes bibliotecas portuguesas, desde o século XV ao XIX, indicando um sistema de circulação de exemplares voltados especialmente à prática da arquitetura.⁵⁹

Miguel Figueira de Faria,⁶⁰ ao abordar a história do ensino das belas-artes em Portugal no final do século XVIII e início do XIX, observa em especial a atuação do gravador português Joaquim Carneiro da Silva e o estudo das ordens que tomaram parte nas Aulas de Arquitetura em Portugal.

O programa previsto para a “Classe da Architectura” iniciava-se, por seu turno, pelas operações aritméticas, desde as fracções naturais à extracção de raízes até à terceira potência, incluindo, ainda, a Geometria elementar e a explicação das proporções das 5 ordens de Architectura: “Toscana, Dorica, Jonica, Corinthia e Composta [...] as traduções para português da obra clássica de Vignola, contando-se três diferentes edições entre 1785 e 1787.”⁶¹

Faria se refere à circulação de três edições diferentes do tratado de Vignola realizadas no curto prazo de dois anos, enquanto Marques destaca duas das mesmas edições:

Num século repleto de reedições dos mais proeminentes tratados de arquitectura saídas das principais capitais europeias, encontramos um vazio editorial até ao ano de 1787, altura em que duas tiragens das Regras de Vignola saem simultaneamente das cidades de Coimbra e de Lisboa.⁶²

Além do volume pertencente ao catálogo da Aiba (1957), verificam-se exemplares das correspondentes edições portuguesas (ampliadas) no catálogo do Real Gabinete Português de Leitura⁶³ e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro:

- *Regras das cinco ordens de architectura...*, de José Calheiros de Magalhães Andrade (1787);⁶⁴
- *Regras das cinco ordens de architectura...*, de Joze Carlos Binheti; Lisboa (1787);⁶⁵
- *Noções theoricas de architectura civil...*, de José da Costa Sequeira (1839) e (1841).⁶⁶

Para Magalhães Andrade (1787), “a profusão de estampas, por si só, não garantia o correcto entendimento dos preceitos de Vignola por parte dos estudantes portugueses que não dominavam o francês e o italiano, pelo que a urgência da sua tradução era indiscutível”, justificando assim o motivo de sua publicação.

No final do prólogo adverte aos principiantes sobre os “limites que deve ter a invenção do Architecto em compor segundo a seu gosto, e variar os diferentes membros em cada ordem”, porque, segundo o autor, observa-se com frequência o “abuzo notavel, que tem feito pôr em execução corpos desordenados e informes, filhos unicamente da fantasia e contra as regras principais adoptadas pelos melhores Architectos desde os Gregos até aos nossos dias”.

Por sua vez, na edição de Binheti, o arquiteto afirma, na exposição ao leitor,

que o motivo que o levou a empreender esta tradução foi, para além de responder ao pedido de alguns amigos que o solicitaram, o “gosto” de ver traduzido para o nosso idioma Portuguez uma obra essencial aos que pretendem aprender architectura, que he necessária aos Pintores, Emtalhadores, Armadores, Carpinteiros, e Canteiros, e ainda para todos os que pelas suas profissões, ou por curiosidade, necessitam aprender as regras desta arte.⁶⁷

Binheti incorporou ao texto noções de “geometria prática e as regras de perspectiva de Fernando Gali Bibiena”,⁶⁸ completando o total de 58 páginas (sem divisão) entre geometria e a arquitetura, todas da autoria de Binheti. Ele as desenhou em dimensão pouco generosa, deixando de aproveitar o espaço completo das páginas, mas seguindo provavelmente a edição congênera.

Para Tognon,⁶⁹ no universo ibero-americano existem duas edições portuguesas do século XVIII que contribuíram para a constituição de uma nova tradição da linguagem clássica cultuada desde o Renascimento. Ele considera que o pórtico toscano, realizado por José Fernandes Pinto Alpoim⁷⁰ para o Palácio dos Governadores, na Vila Rica setecentista (1741), corresponde a uma manifestação dos tratados de arquitetura (Vignola e Scamozzi).⁷¹ E ainda ressalta que as edições portuguesas do século XVIII não correspondem a uma simples tradução “e nem poderia ser, na medida em que seu conhecidíssimo precedente é pouco mais do que uma coletânea [32 pranchas] de ilustrações”.

Por sua vez, Brandão, em sua pesquisa sobre *O livro dos regimentos dos oficiais mecânicos e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal*, demonstra que as atividades de pintura e escultura em Portugal eram regradas por uma série de regimentos, cujo ensino (das artes) se fazia diretamente nas oficinas e ateliês. Uma vez aprendido o ofício (marceneiros, carpinteiros, ensambladores, entalhadores e artesãos), os artífices normalmente eram submetidos ao exame de qualificação, que compreendia a execução de uma única ou de uma série de tarefas específicas. Esse exame era adaptado a cada uma das profissões e transcorria, conforme determinado nos Regimentos, sob a apreciação do avaliador (juiz). De acordo com o *Livro dos Regimentos* (1572), no exame era possível avaliar o conhecimento e domínio das formas clássicas (das ordens) contidas em menções explícitas a desenhos enigmáticos:⁷²

ao lado de um aprendizado prático do fazer artístico dos artesãos nos canteiros de obras e ateliês, havia um refinado conhecimento teórico e erudito, referente ao domínio dos cânones da arquitetura clássica, especialmente o conhecimento das “ordens”, por meio da divulgação dos tratados, ainda que, muitas vezes, fracionados em desenhos.⁷³

Por fim, destaca-se a partir de alguns exemplares de edições portuguesas encontrados no catálogo do Real Gabinete Português de Leitura; na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; no Museu Nacional de Belas Artes; no catálogo da Aiba (1957); entre outros acervos espalhados pelo país, que em um curto espaço de tempo (15 anos) surgiram três edições de Vignola de ampla circulação:

- I. *Vignole ou Vinhola dos proprietários*, de Moisy e Thiollet (Paris, 1879);⁷⁴
- II. *Vinhola brasileiro*, de Cesar de Rainville (Rio de Janeiro, 1880);⁷⁵
- III. *Tratado prático elementar de architectura ou Estudo das cinco ordens segundo Jacques Barrozio de Vinhola*, de Jean-Arnould Léveil (Rio de Janeiro e Paris, 1893).⁷⁶

O *Vignole des propriétaires ou Les cinq ordres d'architecture* (I) corresponde a uma recriação do *Livro das Colunas*, feita pelo desenhista e gravador Claude-Alexandre Moisy (1763-1827) e pelo arquiteto François

Thiollet (1782-1864), ambos profissionais ligados à área editorial. O *Vinhola dos proprietários*, na versão em português, não corresponde a uma tradução simples do original de 1562 restrita às cinco ordens, mas incorpora outros campos técnicos. Nesta edição observa-se inicialmente a sucinta biografia de Vinhola, seguida por noções de geometria (necessárias àquele que deseja desenhar a arquitetura) e da explicação sobre o conteúdo das pranchas, ao final foram reunidas as ilustrações. “As ordens de Vignola” foi apresentada na prancha número IV, e nas seguintes há as ordens (base, capitel e entablamento) individualmente desenhadas com seus ornamentos. Na sequência temos as aplicações de plantas e fachadas; detalhes construtivos (escada), molduras, casas de madeira, carpintaria, serralheria e ornatos. Uma obra de grande fortuna dando suporte à parte operativa das construções.

Por sua vez, no *Vinhola brasileiro* de Rainville (II)⁷⁷ – um alemão naturalizado brasileiro (1864) – procurou-se criar uma edição de referência, voltada não apenas aos engenheiros e arquitetos, mas a todos que viessem a se ocupar das construções.⁷⁸ Por esta razão Rainville organizou um livro aparentemente ainda mais completo, com sete capítulos:

O primeiro contém a descripção dos materiaes usados nas construcções, e juntei uma nomenclatura das especies de madeiras do paiz conhecidas e usadas; o segundo capítulo trata das construcções e de tudo quanto é trabalho de pedreiro; o terceiro contém as construcções e trabalhos de carpinteiro; o quarto se occupa dos trabalhos dos diversos officios; o quinto capítulo trata das fundamentações, e ocupei-me bastante com estes trabalhos, porque reconheço quanto se pecca sobretudo neste sentido, e quão difficil é adquirir algum conhecimento sobre estas obras, principalmente em logares onde não ha exemplos effectuados pelos quaes se possa adquirir a pratica necessaria e desejavel. Quantos edificios e casas carecem de toda e qualquer fundamentação, ainda em terrenos ruins ou duvidosos, só por ignorancia ou falta de exemplos? Emfim, o sexto capítulo trata das plantas e projectos e o setimo dos orçamentos.

De acordo com Ficher e Macedo, essa edição aproxima-se, de certa forma, do *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, publicado em oito livros (cinco tomos), em 1802, por Jean-Baptiste Rondelet (1743-1828).⁷⁹ Para Lemos,⁸⁰ “o livro de Rainville interessantíssimo, pois entre os

ensinamentos técnicos, aqui e ali, faz considerações sobre as condições ideais de habitabilidade”.⁸¹

Curiosamente a edição do *Vinhola brasileiro*⁸² aparece como uma referência importante por uma escola de restauro. Devido à ausência de fontes específicas sobre a pintura, este volume tornou-se importante por abordar os procedimentos relativos à pintura, embora não seja uma literatura específica sobre o tema. Rainville fala pouco sobre as cinco ordens de Vignola, ele prefere chamar a atenção para a importância da arte renascentista e de seus seguidores:

Geralmente usão-se entre nós as fórmãs da RENAISSANCE, que têm grande vantagem sobre os outros estylos; os exemplos que se achão executados ao gôsto da RENAISSANCE mostrão, alguns grande riqueza de ornamentação, outros grande simplicidade. Os melhores exemplos que existem neste genero são obras do grande architecto italiano André Palludio [sic], que morreu em 1580, e que fundou uma grande porção de cidades e edificios particulares.

Já o *Traité élémentaire pratique d'architecture* (III) compreende uma versão ampliada do tratado de Vignola (1562), preparada pelo arquiteto Jean-Arnould Lèveil (1806-1866) com gravuras de Auguste Hibon (1780-1857) e publicado por Garnier Frères – casa fundada em Paris, em 1833, que abriu uma filial no Brasil em 1844.⁸³ Esta edição pode ser considerada a que mais se aproxima do original, embora também corresponda a uma versão ampliada, com restritas imagens das cinco ordens da arquitetura clássica recolhidas em uma única prancha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Educando o gosto forma-se necessariamente o caráter
(Ruskin)⁸⁴

No Rio de Janeiro, desde a fase mais experimental do neoclassicismo acadêmico, cujo ícone maior fora Andrea Palladio,⁸⁵ embora não seja o único, passou-se gradualmente a uma fase mais pragmática, na qual o estudo dos tratados pode ser observado:⁸⁶ primeiramente Vitruvius, seguido das *Regras*

de Vignola, por se prestar de maneira admirável a aplicações práticas, desde as mais acadêmicas até mesmo às mais populares. Neste contexto, a partir de Los Rios Filho, destaca-se primeiramente a importante contribuição de Grandjean de Montigny:

Com sua maneira simples de tudo explicar e revelar – características do bom professor; com a afabilidade e fidalguia de maneiras, peculiares à gente de sociedade; com a simplicidade inerente aos homens de real valor; e com a erudição adquirida no trato dos livros, na observação direta das cousas e nas peregrinações por museus e bibliotecas: Grandjean de Montigny desdobrou-se em zelo, carinho e interesse pelos discípulos de arquitetura da Academia [...].

Passando de um a outro, a todos atendia e auxiliava. Ensinava a uns a composição elementar, que orienta e disciplina o espírito e o bom gosto do arquiteto, inculcando-lhe a exata noção das proporções; a outros proporcionava os preceitos da grande composição – balcão sobre o qual se debruçam os arquitetos para melhor visão dos grandes, problemas, das soluções transcendentais. Aqueles eram iniciados nos mistérios da perspectiva e da aquarela; estes eram levados suave e gradativamente no caminho áspero – onde muitos jamais chegam de desenhar bem e de esboçar ainda melhor; aquele outro aprendia o traçado estereotômico, tão do agrado dos profissionais daqueles tempos, ou a arquitetura paisagista, com o arvoredado rebatido sobre a planta – útil e interessante maneira de apresentar tais projetos. E a todos ensinava, não só a arte de construir – aproximação indispensável entre o trabalho escolar e as realidades da vida profissional; mas, também, a teoria da arquitetura (ponte lançada entre os elementos da arquitetura e as demais disciplinas do curso, e sem a qual jamais se poderá transpor com segurança o caudaloso rio – onde não faltam afogados – da grande composição) e a história da arquitetura, que não é a seca enumeração de datas, nem a fria discriminação das obras arquitetônicas, mas o estudo analítico e comparativo da arquitetura, nas suas formas, processos, movimento, estilos, evolução e ambiente histórico e social.⁸⁷



Figura 9 – Regola delli cinque ordini d'architettura, fl. 27 (a) e Cours d'architecture... [Explication des termes d'architecture...] (vol. 1); pl. 29, p. 71. Fonte: Université François-Rabelais, Tours. Disponível em: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES223_1Index.asp>. Acesso em: 4 set. 2021.

Nas aulas, os alunos adquirem não somente meios técnicos, mas também habilidades, fazendo o compartilhamento de identidades, como, por exemplo, a usual folha de acanto (Figuras 9a e 9b), que foi apropriada por várias culturas, tornando-se alvo de adaptações estilísticas, e que, em virtude das inumeráveis cópias, ao longo dos anos transformou-se em motivo abstrato capaz de se moldar (Figura 10) a outras realidades em diferentes tempos.

Ao passo que uns acreditavam no ornamento enquanto poder de embelezamento de um objeto, proporcionando sensação de prazer ao observador, outros apontavam para seu caráter moral. Talvez, aqui, possa ser pensado o investimento nas edições de Vignola e de todo o arcabouço que a ele era incorporado, com uma série de princípios orientadores do “bom gosto”.⁸⁸



Figura 10 – Imagem escaneada de XEXÉO, Pedro, ABREU, Laura. *A Missão Artística Francesa: coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 2007. p. 30.

Embora só tenham sido oficialmente traduzidos para o português no século XIX, os ensinamentos de Vignola, situados dentre os preceitos da arquitetura, tomaram parte nas lições dos engenheiros militares, nas Aulas Militares em Portugal e suas colônias, no exame de aprovação de artífices e oficiais mecânicos já no século XVII, nas academias de arte europeias⁸⁹ entre os séculos XVIII e XIX, acompanhando em escala americana a fundação de escolas oficiais. Conforme observado no histórico da fundação da Escola Real de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro ou do Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo,⁹⁰ a presença de curiosas edições de Vignola indica que o texto tomou parte na formação e no percurso intelectual de diferentes artistas ou grupos durante os oitocentos. Nesse sentido, a circulação das *Regras* de Vignola permite compreender certas escolhas observadas na produção da arquitetura e das belas-artes no Brasil.

NOTAS

- 1 Encontramos, na folha de rosto do exemplar de *Regras das cinco ordens de arquitectura*, de Giacomo Barozzi da Vignola (Tradução de J. C. M. A. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1787), a curiosa informação: “Vende-se em casa de Antonio Barneoud mercador de livros a Se Velha, e a sua custa impresso, aonde se achará hum copioso sortimento de livros em todas as sciencias, e artes, que vende por preços acomodados, troca e compra toda a qualidade de livros velhos, e novos, e se encarrega de apromtar qualquer encomenda que se lhe fizer”.
- 2 ANDRADE, José Calheiros de Magalhães e. *Regras das cinco ordens de architectura* [...]. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787. p. 10-11.
- 3 BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília, DF: Iphan: Monumenta, 2006. p. 13.
- 4 CONDURU, Roberto. Araras gregas. 19&20, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_conduru.htm>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 5 Em 28 de janeiro de 1808, ano que marca a chegada de dom João VI, é oficializado um primeiro decreto em que os portos brasileiros estariam autorizados a receber os navios das “nações amigas”. Logo em seguida, no primeiro dia do mês de abril, um novo documento estabeleceu que o alvará de 5 de janeiro de 1785, que determinava a proibição de manufaturas no Brasil, fosse anulado. Com isso, os comerciantes brasileiros poderiam instalar indústrias no país.
- 6 GOSTO. [ô] (latim *gustus*, -us) substantivo masculino: 1. Sentido pelo qual se distinguem sabores através da língua. = PALADAR, PALATO; 2. [Por extensão] Sabor (inerente ao que se mete na boca); 3. [Figurado] Prazer, satisfação. 4. Inclinação, propensão. 5. Discernimento, critério. 6. Feitio, forma, estilo. “Gosto”. In: DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa. [S. l.]: Priberam Informática, 2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/gosto>>. Acesso em: 9 set. 2021.
- 7 Recentemente, a prefeitura do Rio de Janeiro publicou sob o título *Vida na Corte: transformações da cidade* um breve texto no qual aborda a chegada da Corte portuguesa ao Brasil. Ilustrado por imagens variadas (aquarelas de Debret e Taunay, anúncios de jornais antigos; documentos da FBN), encontradas nos principais acervos cariocas, que permitem recuperar brevemente o contexto em análise. Disponível em: <<http://multirio.rio.rj.gov.br>>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- 8 Nestor Goulart Reis Filho (REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo: vila, cidade, metrópole*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004. p. 44) relata que as transformações socioeconômicas e tecnológicas, pelas quais a sociedade brasileira passou depois da segunda metade do século XIX, provocaram mudanças nos hábitos de construir e costumes de habitar, por meio da exportação, dos transportes, da linha férrea, do uso de equipamentos importados.
- 9 LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979. p. 106-107. Carlos Lemos, em seu texto sobre a coexistência no Brasil do maneirismo e do barroco até o advento do neoclássico histórico.
- 10 Junto aos novos padrões de civilidade instaurados pela Corte no Rio de Janeiro, surgiram novos tipos de comércio e de serviço que reverberaram pelas principais cidades do Brasil.

- 11 O neoclássico representa a volta ao passado entendido como um novo clássico, tal qual aponta o próprio nome.
- 12 Neste período, a elite brasileira, de modo geral, aspirava aos valores culturais europeus e às noções vigentes de modernidade e de civilização, manifestadas nos costumes, nas artes, na moda, com destaque para a arquitetura.
- 13 Os costumes das famílias se alteraram neste período com a quebra da reclusão das mulheres no lar, que passam a frequentar os espaços públicos, como as ruas e os teatros. Além disso, elas se dedicam à leitura de livros e ao estudo de outros idiomas. Nesse contexto, multiplicavam-se as lojas de moda e os cabeleiros, frequentados pelas senhoras ricas que não queriam fazer má figura diante das damas da Corte. Uma medida importante tomada pelo príncipe regente neste momento será a permissão da abertura de escolas de primeiras letras por qualquer pessoa. Na maioria das vezes, essas escolas funcionavam na casa do próprio professor e contribuíram para esta mudança de mentalidade.
- 14 Chegaram europeus das mais diversas nacionalidades e com diferentes objetivos. Além daqueles que vinham “fazer negócios”, muitos outros vinham tentando “fazer a vida”. Eram espanhóis, franceses, ingleses, alemães e suíços, entre outros, das profissões as mais variadas, como médicos, professores, alfaiates, farmacêuticos, modistas, cozinheiros, padeiros etc. Formavam um expressivo contingente de mão de obra qualificada. Instalaram-se no Rio, também, representantes diplomáticos, pois a cidade se tornara a sede do governo português.
- 15 “O grande legado de Montigny foi, sem dúvida, sua participação direta na formação de toda uma geração de arquitetos brasileiros, que saíram de seu ateliê para erguer grandes projetos na capital e em cidades vizinhas – todos os que foram preservados constituem-se hoje em valioso acervo de nosso patrimônio cultural”. UZEDA, Helena Cunha de. O Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. 19&20, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ad_huzeda.htm>. Acesso em: 21 set. 2021.
- 16 PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatório do Império. In: SEMINÁRIO EBA 180, 1997, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 132.
- 17 Grandjean Montigny. Disponível em: <www.ihgi.org>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 18 XEXÉO, Pedro; ABREU, Laura; DIAS, Mariza. *A Missão Artística Francesa: coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MNBA, 2007. p.34.
- 19 Desde 2009 a Casa de Rui Barbosa vem se ocupando com o estudo do gosto neoclássico. PESSOA, Ana; SANTOS, Ana Lucia Vieira dos; PEIXOTO, Priscilla; PEREIRA, Margareth da Silva. *O gosto neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850)*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2016. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/6866>>. Acesso em: 21 set. 2021.
- 20 BRANDÃO, Angela. *Tratados de Arquitetura no Livro dos Regimentos: uma sutil referência*. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 34., 2014, Uberlândia. *Anais [...]*. Uberlândia: CBHA, 2014. p. 429-436. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios_antiores.html>. Acesso em: 4 set. 2021.

- 21 SCHLOSSER, Julius von. *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. 3. ed. Rome: La Nuova Italia, 1977. p. 411-413. Disponível em: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1956>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 22 Entre os tratados de arquitetura do Renascimento, a *Regola* de Vignola ocupa uma posição particular em virtude de ter se dedicado a um único e restrito setor da arquitetura de acordo com Thoenes. Cf. THOENES, C. *Sostegno e adornamento*. Saggi 'sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza. Milano: Electa, 1998.
- 23 Ibid.
- 24 LOEWEN, Andrea B. A Beleza como ornamento e os tratados de arquitetura do Renascimento. In: LOEWEN, Andrea B.; D'AGOSTINO, Mário; AZEVEDO, Ricardo (Org.). *Preceptivas arquitetônicas*. São Paulo: Annablume, 2015. p. 130.
- 25 CARPO, Mario. Drawing with numbers: geometry and numeracy in Early Modern architectural design. *Journal of the Society of Architectural Historians*, [S. l.], n. 62, p. 448-469, 2003.
- 26 SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. Tradução Sylvia Ficher. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 27 Isso fez com que o texto fosse imitado durante os quinhentos e seiscentos, e que se tornasse quase uma leitura obrigatória posteriormente no ambiente das acadêmias. Cf. LOEWEN, Andrea B.; AZEVEDO, Ricardo M. A doutrina de Giacomo Barozzi da Vignola. In: LIMA, Felipe; MIGLIACCIO, Luciano (Org.). *Regra, ordem, invenção: modelos de arquitetura da Biblioteca John Graz*. São Paulo: FAU-USP, 2010. p. 13-16.
- 28 D'Agostino fez algumas considerações em ocasião da publicação do exemplar *Regra, ordem, invenção: modelos de arquitetura da biblioteca de John Graz (1891-1980)*, um fac-símile de Vignola de 1629 que conta com o acréscimo de obras de Michelangelo e as traduções em três idiomas (holandês, francês, inglês) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em novembro de 2010. Ver: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. Breves notas sobre a *Regola delli cinque ordini d'architettura* e o "Vignola" da FAU-USP. In: LIMA, Felipe; MIGLIACCIO, Luciano (Org.). *Regra, ordem, invenção: modelos de arquitetura da Biblioteca de John Graz*. São Paulo: FAU-USP, 2010. p. 17-20.
- 29 "Non havendo io fra le antichità di Roma travato ornamento Toscano, di che n'habbia possuto formar regola, come ho travato delli altri quattro ordeni, cio è Dorico, Ionico, Corinto, et Composito, ho preso l'auttorità da *Vitruvio* nel quarto libro al settimo capitolo, dove dice la colonna toscana dover esser in altezza di sette grossezze di essa colonna con la base, et capitello. Il resto dell'ornamento cioè architrave fregio, et cornice mi pare esser convenevole, osservar la regola, la quale ho trovata ne gli altri ordeni, cioè l'architrave, fregio, et cornice siano la quarta parte dell'altezza della colonna, la quale è moduli, 14, con la base, et capitello, come si vede notato per numeri; così l'architrave, fregio, et cornice saranno moduli $3\frac{1}{2}$, che viene ad essere il quarto di, 14. Li suoi particolari membri saranno al luogo suo minutamente notati". Cf. VIGNOLE, Jacopo Barozzi da Vignola, dit (1507-1573); *Regola delli cinque ordini d'architettura*, [Roma], sn [1562]; 2 e état. Disponível em: <<http://architettura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>>. Acesso em: 9 set. 2021.
- 30 DAVIS, Margaret Daly. Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni und die Villa Isolani in Minerbio: zu den frühen Antikenstudien von Vignola. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36. Bd., H. 3, p. 287-328, 1992.

- 31 DELAGARDETE, C. M. *Los cinco ordenes de arquitectura de Vignola*. México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1858. p. 6. Disponível em: <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080018667/1080018667.PDF>>. Acesso em: 9 set. 2021.
- 32 Sobre o tema, ver: MATEUS, Samuel. A querela dos antigos e dos modernos. *Cultura*, Lisboa, v. 29, p. 179-200, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/cultura.1124>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 33 THOENES, Christof. *Teoria da arquitetura: do Renascimento até aos nossos dias*. [S. l.]: Taschen, 2006. p. 266.
- 34 BLONDEL, Jacques-François. *Cours d'architecture, ou, Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments: contenant les leçons données en 1750, & les années suivants*. Paris: Desaint, 1814. p. 449. Disponível em: <<https://archive.org/details/coursdarchitectu01blon/page/448/mode/1up>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 35 PICON, Antoine. *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières*. Paris: Parenthèses Editions, 1988.
- 36 ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Arquitetos do Brasil Imperial: a obra arquitetônica dos primeiros alunos da Academia Imperial de Belas Artes*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- 37 “Os edifícios não são compostos apenas por colunas e entablamentos. As superfícies formadas pelas paredes e os alçados de acordo com todas as formas que a arquitetura lhes confere, também são adequados para receber muitos desses motivos ornamentais comuns, que ora interrompem a uniformidade dos espaços lisos, ora contribuem pelos signos alegóricos que ‘estão envolvidos com a explicação do uso daquele edifício.” DE QUINCY, Antoine Quatremère *Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques de cet art*. Paris: A. Le Clère et Cie, 1832, tradução nossa. Disponível em: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb311616077>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 38 FICHER, Sylvia; MACEDO, Danilo. Três vinholas no Brasil do século 19. In: PROJETAR, 4., 2009, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: FAU-USP, 2009. Disponível em: <<http://projedata.grupoprojetar.ct.ufrn.br/dspace/bitstream/handle/123456789/438/%23493.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- 39 Los Rios Filho, Adolfo Morales de. *Granjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, Rio de Janeiro: A Noite, 1941. p. 278. p. 92-93.
- 40 Em 1884, o arquiteto Luiz Schreiner encaminhou ao Instituto Politécnico Brasileiro o pedido de extinção do ensino de arquitetura da Academia carioca. Seis anos depois, durante a reforma republicana, seria ele próprio o diretor da instituição. Cf. UZEDA, Helena Cunha de. O curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. 19&20, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/artedecorativa/adhuzeda.htm>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 41 LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. *Granjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, p. 278.
- 42 GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.º81, 2008. p. 160. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000200012>>. Acesso em: 4 set. 2021.

- 43 Ibid., p. 160.
- 44 SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo*. Brasília, DF: Iphan, 2012, p. 232. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robertsmitheobrasilvol1parte1.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 45 “Chegam ao nosso tempo pelo menos dois de seus álbuns de desenhos comentados (*Architecture Toscane*, em parceria com o arquiteto Auguste Famin, (1815), e *Recueil des plus beaux exécutés en Italie dans les XVe e XVIe siècles*, (1813), havendo notícia de um terceiro álbum (*Plan, coupe et élévation... du palais des États... à Cassel*, 1810). No primeiro álbum, destacam-se as obras de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e de Giuliano da Sangallo (Giuliano Giamberti, (1445-1516), Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), Simone del Pollaiuolo (il Cronaca, (1457-1508), Bartolomeo Ammannati (1511-1592), Benedetto da Maiano (1442-1497), Leon Battista Alberti (1404-1472), Raphael Sanzio (1483-1520) e Michelozzo di Bartolomeo (Michelozzo Michelozzi, (1396-1471). A admiração por Palladio transparece na descrição do Palácio Uguccioni em Florença, cuja execução “é da maior pureza”. BARROSO, Claudia Maria Girão. *Instituto Benjamin Constant na Urca: projeto e construção no Rio oitocentista e no Rio moderno*. Rio de Janeiro: IBC, 2014. p. 242. Disponível em: <<http://www.ibc.org.br>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 46 DIAS, Eliana. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 3., 2007, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: Unicamp, 2007. p. 82.
- 47 Ibid.
- 48 CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 286.
- 49 MARQUES, Ana Luísa dos Santos. *Arte, ciência e história no livro português do século XVIII*. 2014. Tese (Doutorado em Belas-Artes) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014. p. 48: “Com os escritos de Alberti, Serlio, Vignola e tantos outros pensadores da arquitectura, cimentou-se um espaço intelectual, e visual, para o sucesso dos seus operadores. A imprensa diligenciou a divulgação de ideias, tornou acessível a propagação de imagens, e para um país de pouca instrução artística, como Portugal, esses registos de acentuada expressão ilustrativa auxiliaram fortemente a classe na idealização e promoção dos seus trabalhos”. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/19926>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 50 BUENO, Beatriz P. S. *Desenhar (projetar) em Portugal e Brasil nos séculos XVI e XVIII*. *Cadernos de Pesquisa LAP*, São Paulo, v. 36, p. 242, 2002.
- 51 MACEDO, Danilo Matoso. *Biblioteca brasileira de arquitetura: 1551-1750*. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017. p. 564. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/24932>>. Acesso em: 4 set. 2021. No texto verificam-se vários inventários elencados nos apêndices desta pesquisa, dentre eles destaca-se o nome de Valentim de Fonseca e Silva, 24/09/1813; atualmente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro onde se observa a indicação de dois exemplares do Tratado das ordens de Vinhola e uma edição dos tratados de Andrea Pozzo.
- 52 Grifo nosso. Na realidade o opúsculo em formato aberto prestou-se a variadas digressões.
- 53 FICHER, Sylvia; MACEDO, Danilo. Três vinholas no Brasil do século 19, p. 5.
- 54 COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, 1941.

- 55 ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*: vol. I. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 118-121.
- 56 BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília, DF: Iphan: Monumenta, 2006.
- 57 SMITH, Robert Chester. *Robert Smith e o Brasil*: arquitetura e urbanismo. Brasília, DF: Iphan, 2012, p. 136. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/robertsmithebrasilvol1parte1.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 58 TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó (a obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios). In: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 167-175 (republicado em 2012 em *Esplendor do barroco luso-brasileiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.)
- 59 MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte (Coord.). *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: Scribe, 2011.
- 60 FARIA, Miguel Figueira de. Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das belas-artes em Portugal. In: FARIA, Miguel Figueira de. *Artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Cepese, 2008. p. 195-210.
- 61 *Ibid.*, p. 200.
- 62 MARQUES, Ana Luísa dos Santos. *Arte, ciência e história no livro português do século XVIII*, p. 74.
- 63 Disponível em: <<https://www.realgabinete.com.br/#Biblioteca>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 64 Devido à ausência, até aquele momento, de qualquer edição portuguesa que pudesse auxiliar o ensino da arquitetura civil, a nação portuguesa recorria às edições estrangeiras. Esta foi uma edição patrocinada pelo mercador e editor de livros António Barneoud, que se certifica na dedicatória ao bispo de Coimbra. ANDRADE, José Calheiros de Magalhães e. *Regras das sinco ordens de architectura* [...]. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787. p. 2-4.
- 65 José Carlos Binheti [?-1816], natural de Lisboa, porém de descendência italiana, trabalhou como arquiteto-decorador na capital portuguesa, tendo sido aluno de Jacome Azzolini, arquiteto bolonhês que viveu entre Lisboa e Coimbra.
- 66 José da Costa Sequeira (Ajuda, 1800 - Lisboa, 6 de novembro de 1872), arquiteto e professor de desenho de arquitetura na Academia de Belas Artes de Lisboa. Existe um exemplar da edição impressa em 1878, no setor de obras raras do Museu Nacional de Belas Artes - RJ [ficha: OR 720.1/N758]. Trata-se de lições traduzidas e compiladas pelo professor substituto da aula de desenho de arquitetura civil, oferecido a seus discípulos na mesma aula, na Academia de Bellas Artes de Lisboa, 1878. Disponível em: <<https://purl.pt/738/1>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 67 VIGNOLA, Giacomo Barozzi da. *Regras das sinco ordens de architectura*. Tradução José Carlos Binchetti. Lisboa: Offic. de José de Aquino Bulhoens, 1787. p. i. Disponível em: <<http://www.ciarte.pt/tratados/autores.html>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 68 Ferdinando Galli Bibiena [1657-1743], arquiteto e pintor italiano do período barroco.

- 69 TOGNON, Marcos. Tratados de Arquitetura no século XVIII para a produção artística barroca: o Vinhola português do século XVIII. In: SEMINÁRIO PERSPECTIVA PICTORUM, 2014, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- 70 Engenheiro militar português, foi responsável por várias obras e serviu em várias missões no Brasil, inclusive na demarcação de fronteiras coloniais. Além disso, contribuiu e colaborou para o aprendizado da matemática no país. Escreveu dois manuais: o *Exame de artilheiros*, em 1744, e o *Exame de bombeiros*, em 1748, para uso no curso de Artilharia e Fortificações no Rio de Janeiro. Disponível: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0241-7_5>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- 71 TOGNON, Marcos. O manifesto dos tratados de arquitetura em Vila Rica setecentista: o pórtico toscano do Palácio dos Governadores de José Fernandes Pinto Alpoim. *Revista USP*, São Paulo, v. 19, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/issue/view/11857>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 72 No manuscrito dos Regimentos conservado no Arquivo da Câmara de Lisboa uma série de desenhos ou modelos de peças que teriam de ser copiadas pelo artesão, uma vez que o texto se referia claramente à presença de desenhos. Ver: BRANDÃO, A. O *Livro dos regimentos dos oficiais mecânicos* e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal: uma interpretação. *Revista VIS: revista do programa de pós-graduação em arte*, v. 15, n. 2, p. 8-21, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20344>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 73 *Ibid.*, p. 21.
- 74 MOISY, Alexandre. *O vinhola dos proprietários, ou as cinco ordens de architectura segundo J. Barrozio de Vinhola / por Moisy “seguido da” carpintaria, marcenaria e serralheira / por Thiollet Filho*. Tradução de José da Fonseca. Paris: J. Langlumé, 1853. Localizado no catálogo da BNP (<https://purl.pt/6254>). Trata-se de uma versão em francês que foi traduzida por José da Fonseca ao português, destinada ao desenho de arquitetura, conforme informa na página 11.
- 75 O Vinhola brasileiro vai além: é um tratado predominantemente de construção, tendo por base a influente obra de Jean-Baptiste Rondelet, *L'art de bâtir* (Paris, 1802). Disponível em: <<http://cpbn.bn.gov.br/planor/handle/20.500.12156.6/35238>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 76 Este título foi encontrado no setor de Obras Raras da UFRJ [ficha catalográfica no. 729 V686t ed.b]. Acesso em 4 de setembro de 2021. Esta publicação com 172 páginas pode ser encontrada no Museu Nacional de Belas Artes - RJ [etiqueta: 720.1/V784].
- 77 Sobre Rainville: “O systema métrico adoptado no império do Brazil”. OTTONI, C. B. *Elementos de aritmética*. [S. l.]: [s.n.], 1866.
- 78 “Com efeito, não foi como sumo filósofo, nem como retórico eloquente, nem como gramático exercitado nos mais profundos meandros da arte, mas como arquiteto imbuído destes conhecimentos, que me esforcei por escrever estas coisas. Mas eu comprometo-me, com estes livros, como espero, disponibilizar, não só aos que edificam como também a todos os eruditos, sem qualquer dúvida e com a máxima autoridade, os conhecimentos acerca das potencialidades da arte e dos raciocínios que lhe são inerentes.” VITRUVIUS. *Tratado de arquitetura*, liv. 1, cap. 1, parágrafo 18.
- 79 FICHER, Sylvia; MACEDO, Danilo. Três vinholas no Brasil do século 19, p. 12.
- 80 LEMOS, Carlos C. *A República ensina a morar (melhor)*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 19.

- 81 RAINVILLE, Cesar. *Vinhola brasileiro*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1880. p. 389. Trecho em que trata das alcovas.
- 82 Disponível em:<<http://www.ceci-br.org/ceci/br/pesquisa-ceci/estudos/oficios-tradicionais/pintua.html>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 83 Este ponto ainda precisa ser mais bem compreendido.
- 84 AMARAL, Claudio Silveira. *John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- 85 Um homem do seu valor e discípulo do amado de Percier e de Fontaine não poderia deixar de elaborar alguma obra interessante, seguindo o exemplo dos seus mestres. Grandjean de Montigny organizou em sua estadia em Roma dois livros considerados clássicos. Embora pouco conhecidos no Brasil, existem cópias na Biblioteca da Escola de Belas Artes, segundo GIRÃO, Claudia Maria. *Instituto Benjamin Constant na Urca*, p. 235. Disponível em:< <http://www.ibc.org.br>>. Acesso em: 4 set. 2021.
- 86 Os tratados cumpriam muitas vezes função operacional ou instrumental, dependendo das circunstâncias.
- 87 LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. *Granjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, p. 228.
- 88 “Da Escola, que modela o gosto e a visão geral do artista, e de seu próprio temperamento, nasce a maneira que o particulariza. E, “aquilo a que se dá o nome de maneira em Pintura é com muita frequência um defeito, um modo de trabalho que em princípio nos agrada, que se forma pela força do hábito, e que termina por ser invisível aos nossos próprios olhos.” GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação*, p.15.
- 89 As academias nasceram para suplantam o sistema corporativo e artesanal das guildas medievais de artistas, e tinham como pressuposto básico a ideia de que a arte pode ser ensinada através da sua sistematização em um corpus de teoria e prática integralmente comunicável. Valorizavam a emulação de mestres consagrados, venerando a tradição clássica, e adotavam conceitos formulados coletivamente que possuíam, além de um caráter estético, também uma origem e propósito éticos. As academias foram importantes para a elevação do *status* profissional dos artistas, afastando-os dos artesãos e aproximando-os dos intelectuais. Tiveram um papel fundamental na organização de todo o sistema de arte enquanto funcionaram, pois além do ensino monopolizaram a ideologia cultural, o gosto, a crítica, o mercado e as vias de exibição e difusão da produção artística, e estimularam a formação de coleções didáticas que acabaram por ser a origem de muitos museus de arte. Ver: “Academicismo”. *ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS*. Academicismo. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- 90 Fundado em 1873, sob o título de “Sociedade Propagadora da Instrução Popular”, uma associação educacional privada que teve apoio financeiro da maçonaria paulista, mas destinada às classes laboriosas, as aulas tiveram início em 1874. Seu fundador, Carlos Leôncio da Silva Carvalho (1847-1912), um advogado e deputado geral (atual “federal”) de 1878 a 1888, pelo Partido Liberal. A partir de 1890, assume a direção do Liceu o arquiteto Francisco Paula Ramos de Azevedo, responsável por uma nova reforma curricular e administrativa da escola que a faria prosperar de modo inédito. Auxiliado por sócios cafeicultores. Carlos Carvalho consegue fundar uma instituição que tinha por objetivo a divulgação gratuita de artes e ofícios para formar mão de obra especializada para a lavoura, a indústria e o comércio. O Liceu fornecia assistência médica e material didático para pessoas com baixa renda. Além disso

disponibilizava uma biblioteca pública. Com o tempo, a Escola amplia seu caráter profissionalizante. Ramos de Azevedo também foi um dos fundadores da Escola Politécnica da futura Universidade de São Paulo e trouxe da Bélgica um espírito empreendedor que ia de encontro aos interesses do Conselho Superior. A partir de sua reforma, os alunos do Liceu (aprendizes) passariam a receber financeiramente pela obra que produziam. Esta obra levaria a marca de qualidade do Liceu estampada e seria vendida por todo o País. Com este modelo, o LAOSP tornou-se autossuficiente e independente.

O LUGAR DO GOSTO, DO GÊNIO E DA INVENÇÃO NAS PRECEPTIVAS ARQUITETÔNICAS

Renata Baesso Pereira, PUC Campinas

Em uma publicação dedicada ao “gosto neoclássico”, parece pertinente apresentar uma reflexão sobre a noção de gosto nas preceptivas arquitetônicas na passagem do século XVIII ao século XIX, e discutir em que medida há lugar para o gênio e para a invenção neste debate. Embora “gosto” seja uma palavra e uma noção praticamente banida da teoria da arquitetura moderna e contemporânea, houve um tempo em que gosto era o que mais se discutia. No século XVIII, discute-se a busca de princípios objetivos que rejam o gosto ou um conceito público de beleza. Teóricos da arte e filósofos entendem o conceito de gosto ligado ao prazer dos sentidos, o que não descarta seu vínculo com as coisas do intelecto e seu fundamento racional. A partir da exegese dos textos de alguns autores que tiveram ampla fortuna crítica, na passagem do século XVIII para o século XIX, este ensaio apresenta uma reflexão sobre a natureza do gosto e do seu papel no ensino, na criação e no julgamento de obras de arquitetura.

Na França, de acordo com Werner Szambien, a palavra gosto se estabelece no seu sentido figurativo desde o século XVII. Até então era empregada para designar um dos cinco sentidos e por conta de seu sentido original continuará a ser utilizada para designar um instrumento de percepção. A circulação das obras do jesuíta espanhol Baltasar Gracian, na França, pode estar na origem do emprego da palavra, no seu sentido figurativo. Na Espanha, o gosto, no seu sentido figurado, assim como a honestidade e o decoro, é característica do cavalheiro ou do “*hombre discreto*”.¹ A ideia de gosto está ligada, portanto, na sua origem, à ideia de polidez, e quando nos debates sobre arquitetura a precedência do gosto passa

a ser consenso, será importante acordá-la com as regras e os princípios herdados da tradição vitruviana, para depois investigar as origens do gosto e as maneiras de adquiri-lo.

Na Academia francesa, os debates sobre a questão do bom gosto se iniciaram nas sessões de 1672, quando se definiu que a verdadeira regra para discernir o que é de bom gosto seria considerar o que sempre agradou aos mais inteligentes, cujo mérito se deu a conhecer pelas suas obras ou pelos seus escritos. A Academia estabelecia então que o padrão do gosto deveria se apoiar no julgamento dos eruditos e não da nobreza.²

Também nos tratados, cursos e dicionários de arquitetura na França do século XVII a noção de gosto será debatida. Para François Blondel, o gosto é um critério de julgamento e está relacionado ao embate entre o que é positivo e o que é arbitrário. Os gostos estão na chave do entendimento do arbitrário, das opiniões e do costume que implica uma concepção equivocada da beleza na arquitetura. No seu curso admite que o hábito e o costume podem se manifestar na moda, nas roupas, nas maneiras, nas danças, mas não na “boa arquitetura”. Quando se trata da “boa arquitetura”, não há margem para a arbitrariedade, passa-se para o domínio das regras e a arquitetura antiga é tomada como autoridade.

Perrault também afirma que o gosto está na chave da opinião, mas pode ser moldado pela educação e pela erudição. Acreditava no “gosto adquirido”, aprimorado, e não admitia, portanto, o “gosto natural” tal como Montesquieu viria a definir em 1757. Félibien incorpora o termo “gosto” em seu dicionário de 1676 em uma definição que concerne à arte da pintura, mas que também poderia ser aplicada às outras artes do desenho: “na pintura o gosto se manifesta na escolha das coisas que o pintor representa, de acordo com sua inclinação e o conhecimento que ele detém das coisas mais belas e mais perfeitas”.³

Na língua portuguesa, um ditado muito popular adverte que “gosto não se discute”, mas qual seria o sentido dessa afirmação tão corriqueira no repertório do senso comum? A alusão ao mesmo provérbio é feita por David Hume no ensaio “Do padrão do gosto”, publicado em 1742: “Segundo a disposição dos órgãos corporais, o mesmo objeto tanto pode ser doce ou amargo, e o provérbio popular afirma com muita razão que gosto não se discute”.⁴ O ensaio representa a contribuição original de Hume ao que ele chama de crítica. Segundo o autor, na qualidade de fonte dos nossos

juízos relativos à beleza natural e moral, o gosto merece, sim, uma investigação de caráter filosófico.

No verbete “gosto” do *Dicionário histórico de arquitetura*,⁵ Quatremère de Quincy adverte que este mesmo ditado “*on ne dispute point des goûts*”, também popular na língua francesa, só se aplica ao gosto físico,⁶ sobre o qual qualquer controvérsia não faria o menor sentido. Porém, quando se trata de compreender o gosto enquanto “ideia ou faculdade moral de discernir as qualidades dos objetos e das obras”,⁷ o debate seria não apenas natural, mas necessário.

A exegese de textos de alguns autores dos séculos XVIII e início do século XIX revela que de maneira geral muitos estavam empenhados em discutir os fundamentos racionais do gosto, mas, a depender da sua formação e atuação, havia nuances.

Há aqueles que a partir de uma abordagem filosófica vão se empenhar em refletir sobre a natureza do gosto e seu papel no julgamento da beleza: é o caso, por exemplo, de David Hume (1711-1776), em textos publicados em 1742 nos *Ensaio morais, políticos e literários* ou de Montesquieu no verbete “gosto”, publicado em 1757.

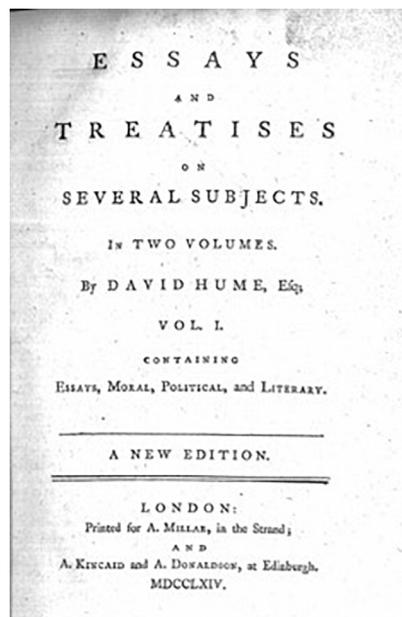


Figura 1 – David Hume (1711-1776), textos publicados em 1742 nos *Ensaio morais, políticos e literários*.

Para Hume, a “delicadeza do gosto”, observável em alguns homens e responsável pela capacidade do julgamento da beleza e de valores morais, “deve ser desejada e cultivada na mesma medida em que a delicadeza de paixão deve ser lamentada, e combatida, se possível”.⁸ O filósofo adverte que, se há originalmente uma conexão entre essas duas espécies de delicadezas, nada seria mais eficaz para nos “curar da delicadeza da paixão do que o aprimoramento daqueles gostos mais elevados e refinados, que nos habilitam a julgar o caráter dos homens, a composição do gênio e a produção das artes mais nobres”.⁹ Para Hume, o gosto pode ser cultivado através do conhecimento das grandes artes. Tal aprimoramento dotaria o indivíduo de discernimento para reconhecer atributos morais.

Em primeiro lugar, nada é tão benéfico ao temperamento quanto o estudo das belezas, seja a poesia, a eloquência, a música ou a pintura. Estas proporcionam uma certa elegância de sentimento estranha ao resto da humanidade. As emoções que elas excitam são suaves e ternas. Elas libertam a mente das pressões dos negócios e dos interesses; estimulam a reflexão; predispõem o espírito à tranquilidade; e produzem uma agradável melancolia, que, de todas as disposições da mente, é a mais adequada ao amor e à amizade.¹⁰

A noção de “gosto” se aproxima da noção de “decoro”. Desde as primeiras menções a estas palavras nos tratados e em outros gêneros de textos ambas expressam a capacidade de discernimento, a capacidade de julgamento que permeia o comportamento e o conhecimento nas belas-artes e na arquitetura.

A ideia de que o juízo do gosto reflete o caráter daquele que o emite é uma questão recorrente. De acordo com David Hume, as características do bom crítico incluem virtudes fundamentais para a boa condução da vida e não apenas para a discriminação de qualidades estéticas. Para estabelecer o padrão do gosto, é necessário portanto descobrir um juiz ideal e confiável, que pode servir como guia no sentido de diferenciar o bom e o belo. O bom crítico deve superar os desafios dos preconceitos morais e religiosos de seu tempo e lugar buscando reconhecer as qualidades das obras de outros tempos e culturas. Hume identifica “o padrão do gosto” com o consenso de verdadeiros e raros juízes das belas-artes:

Somente o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, aprimorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação e livre de qualquer preconceito, pode conferir aos críticos aquela valiosa personalidade; e o veredicto conjunto daqueles que a possuem, onde quer que se encontrem, constituem o verdadeiro padrão do gosto e da beleza.¹¹

Mas além da desejada prática e amplo repertório do crítico, constituídos a partir da comparação e conhecimento de diversas obras de arte, haveria regras ou princípios objetivos envolvidos no seu correto julgamento? Sim. Mesmo sem enumerar tais regras, Hume afirma que é o conhecimento delas que pode silenciar o mau crítico. Embora a delicadeza da imaginação, necessária para experimentar o sentimento da beleza, seja uma faculdade inata e esteja presente em alguns indivíduos e ausente em outros, também é fato que o discernimento do gosto pode ser aprimorado. Nada “contribui mais para aumentar e aprimorar esse talento que a prática de uma arte e a análise e a contemplação constantes de um determinado tipo de beleza”.¹²

A natureza do gosto é o tema central do ensaio de Montesquieu, publicado na sua forma inacabada no tomo VII da *Enciclopédia*, em 1757. D’Alambert pediu a Montesquieu que escrevesse, para a *Enciclopédia*, sobre dois temas fundamentais em meados do século XVIII: democracia e despotismo. É provável que Montesquieu julgasse já ter publicado textos suficientes sobre esses temas em obras como o *Espírito das leis* (1748) e *Cartas persas* (1721), e ao responder ao pedido dos mentores da *Enciclopédia*, em 1753, aceita escrever um verbete, porém sobre o gosto. Montesquieu morreu em 1755, deixando o ensaio inacabado. É digno de nota que foi no final da vida que ele tenha se dedicado a pensar sobre a arte.¹³

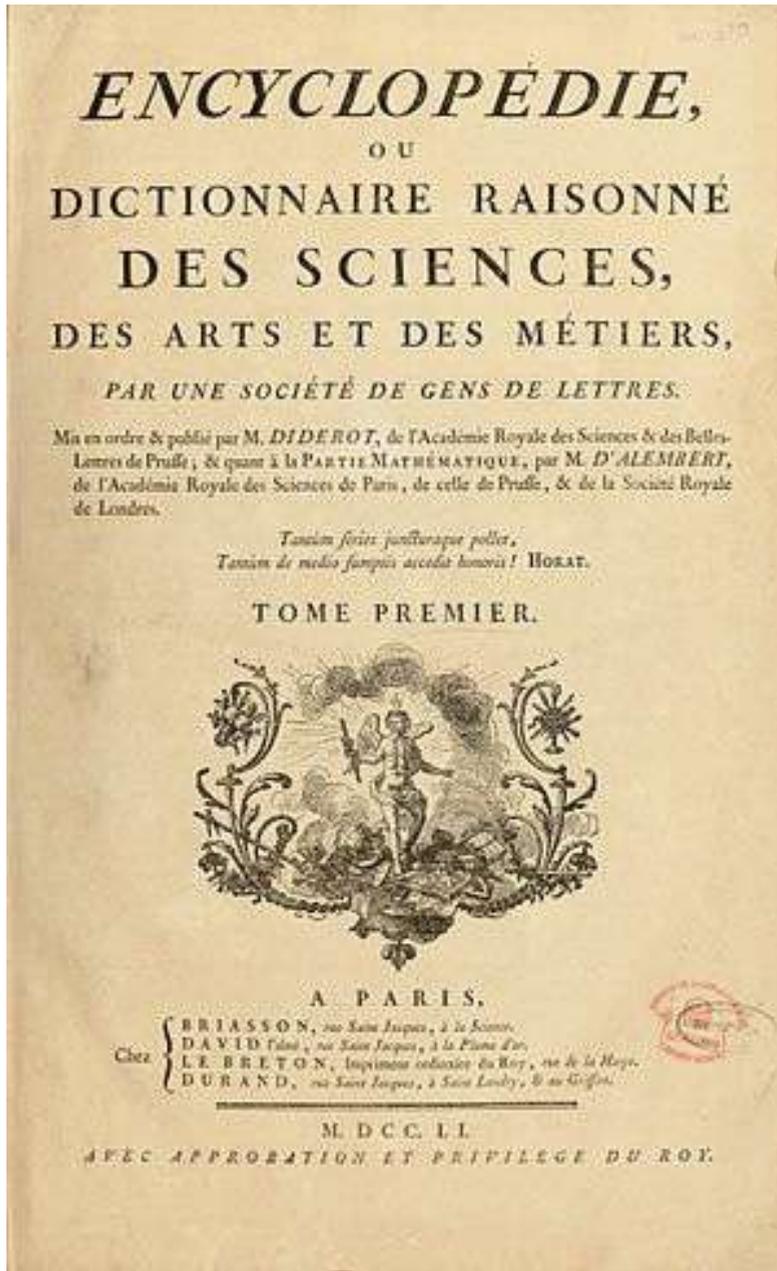


Figura 2 – Enciclopédia.

Para Montesquieu, “gosto é aquilo que nos liga a uma coisa por meio do sentimento, o que não impede que ele possa aplicar-se às coisas do intelecto, cujo conhecimento dá tanto prazer à alma que essa é mesmo a única felicidade

que certos filósofos conseguem compreender”.¹⁴ No ensaio, distingue o “gosto natural” do “gosto adquirido”. O “gosto natural” é aquele que não é fruto de um conhecimento teórico, e sim uma aplicação imediata e requintada de regras que não são conhecidas. Não é necessário saber que o prazer dado por uma coisa bela vem da surpresa, para Montesquieu um componente essencial ao prazer e, portanto, ao gosto, basta que a coisa surpreenda na justa medida. Os preceitos dados no ensaio para a formação do gosto dizem respeito ao “gosto adquirido”, que pode ser desenvolvido e aprimorado pelo conhecimento. “O gosto adquirido afeta, muda, aumenta e diminui o gosto natural, tanto quanto o gosto natural afeta, muda e diminui o gosto adquirido.”¹⁵

No ensaio, Montesquieu reconhece que “todas as obras de arte têm regras gerais, que são guias a nunca perder de vista”. Mas assim como as leis são sempre justas no seu caráter geral e quase sempre injustas em sua aplicação, também as regras que regem as artes, sempre verdadeiras em teoria, podem revelar-se falsas quando aplicadas às obras. O exemplo dado para elucidar a questão é Michelangelo, pois em poucas de suas obras de arquitetura as proporções foram observadas de acordo com os cânones, mas através de seu conhecimento preciso de tudo que pode dar prazer, Michelangelo parecia ter uma arte especial para cada obra. Para Montesquieu, portanto: “a arte fornece as regras e o gosto, as exceções; o gosto nos diz quando a arte deve governar e quando deve ser governada”.¹⁶

No que diz respeito à arquitetura na passagem no século XVIII para o XIX, o que está em jogo é a busca de princípios objetivos que rejam o gosto e o ensino desta arte nas academias e que implicam, inclusive, a construção de um consenso sobre o conceito público de beleza. Nas obras de autores ligados à produção e ao ensino da arquitetura, percebe-se o empenho em fixar um padrão de gosto que teria impacto direto na criação e no julgamento das obras, definindo um padrão de gosto nas preceptivas arquitetônicas do período. O que seria, portanto, o chamado gosto clássico?

Ao apresentar os significados que o termo “clássico” assumiu ao longo da história, Rykwert nos esclarece que “as conotações de autoridade e distinção formam parte da constituição própria dessa palavra”. Na Idade Média, o emprego da palavra “clássico” foi substituído por “canônico”, no sentido de “norma” e de “regra”, mas a partir do século XVII, “clássico” passa a ser empregado não só com o sentido de “algo excelente e seletivo, algo de primeira classe, como também algo antigo”.¹⁷

A palavra “clássico” não constitui um verbete no *Dicionário histórico de arquitetura* de Quatremère de Quincy, contudo o termo é empregado por ele no “Ensaio sobre a imitação”, de 1823, para definir o gosto que deveria orientar a produção das obras de arte.

Com efeito, o que se pode dizer de uma maneira que, para distingui-la, tenha que ser confrontada ao gosto clássico? Pois por mais negativo que seja, esta é sua definição mais clara. Gosto romântico é... O quê? Para defini-lo não se diz o que ele é, mas o que ele não é, é o oposto do clássico. E o que é, portanto, o chamado gosto clássico? É simplesmente aquele que reinou por dois a três mil anos, aquele que serviu de modelo para todos os povos da Europa moderna e segundo o qual todas as obras que o mundo admirou até hoje são compostas.¹⁸

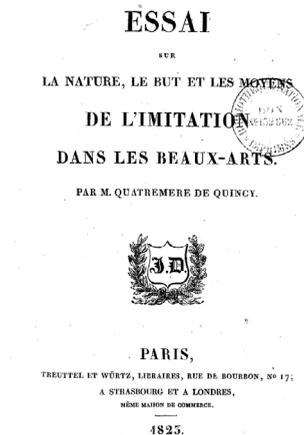


Figura 3 – DE QUINCY, A. C. Quatremère. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* [Texte imprimé]. Paris: impr. de J. Didot, 1823. p. 80. Fonte: BNF. Disponível em: <<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31161615v>>. Acesso em: 26 out. 2021.

Ao lançar uma diatribe contra o gosto romântico moderno,¹⁹ Quatremère de Quincy identifica nos princípios da arte da antiguidade grega a autoridade que deveria reger o padrão do gosto de seu tempo. Em oposição ao que julga ser uma arte meramente epidérmica, que se limita aos domínios da matéria e dos sentidos, propõe o retorno ao princípio antigo e elementar da mimese. Para Quatremère de Quincy, as operações que nos fazem ver uma coisa através de outra seriam capazes de despertar os sentimentos morais e do intelecto.

Ainda segundo este autor, na criação de obras de arquitetura o gosto se manifesta na liberdade individual do artista com relação à imitação da natureza, dos antigos e dos modernos. Na concepção de uma nova obra de arquitetura, é a faculdade do gosto que preside, por exemplo, a escolha entre Vignola ou Palladio entre tantos modelos a serem imitados.

Identificamos aqui, portanto, a chave de relação entre o gosto, o gênio e a invenção. Em diversos autores do século XVIII percebemos que o gosto é o árbitro que pondera o balanço entre as regras, o gênio e a invenção.

A obra de G. Boffrand, *Dissertation sur ce qu'on appelle le bon goût en architecture* (1745), tem o papel importante de integrar o gosto a um sistema teórico da arquitetura. Ele remete o gosto às regras e aos princípios da arquitetura. Tanto aos princípios que concernem às belas proporções, como àqueles que concernem à conveniência: comodidade, solidez, saúde e bom senso. O mecanismo de controle que permite verificar se os princípios – extraídos da imitação da natureza – foram efetivamente empregados é o prazer. Os homens esclarecidos são capazes de experimentar este deleite e de diferenciar as novidades e as modas passageiras do verdadeiro gosto e, sobretudo, são capazes de reconhecer a importância do decoro e da conveniência. O palácio de um príncipe, por exemplo, não deve ser concebido como a casa de um nobre e muito menos como a de um cidadão qualquer: “A excelência do gosto consiste na justa conveniência”. E o raciocínio se conclui quando Boffrand se dirige aos membros da Academia, reconhecendo seu papel como depositários das regras e do decoro.²⁰

Para o abade Batteux, o gosto é o meio por excelência de alcançar o conhecimento nas belas-artes. Assim como nos métodos empregados nas ciências, propõe que se fundamente, a partir do acúmulo de experiências, um princípio geral: a imitação da *belle nature*, o princípio universal das belas-artes, que opera através do gosto. Laugier se esforça para formar o gosto dos arquitetos. Ele não embarca na discussão sobre a natureza do gosto, e não podemos falar de uma teoria geral do gosto em sua obra, mas cuida de estabelecer regras e apresentar sua predileção por determinadas formas.

Em seu curso, Jacques-François Blondel (1771-1778) dedica um capítulo ao gosto. Dentro dessa noção ele identifica quatro subespécies: o gosto natural, o gosto adquirido (tal como Montesquieu já havia definido), o ativo e o passivo.

O gosto natural está mais ligado ao sentimento e o gosto adquirido à razão e ao espírito. Jacques-François Blondel não chega a se aprofundar

em uma discussão sobre o gosto natural, se ele é inato ou mais presente em determinadas classes sociais. Na qualidade de professor, sua prioridade era compreender o gosto adquirido, aquele diretamente ligado ao ensino: “Na arquitetura, o gosto pode ser adquirido pela comparação das obras-primas dos grandes mestres”.

Para Jacques-François Blondel, na arquitetura, o gosto serve para esclarecer certas dúvidas e escolhas. Assim como Laugier, ele se empenhou em fixar regras e princípios: o gosto exige a imitação dos antigos, pois as obras góticas sempre se apresentam como um enigma para os olhos; o gosto estabelece uma coerência com o gênero: o pequeno e o colossal não podem subsistir em uma mesma obra – vemos aqui que o gosto se confunde com a conveniência, que o gosto proíbe o uso da ordem colossal nas construções simples e que o gosto se opõe à moda.



Figura 4 – Jacques-François Blondel – *Cours d'architecture*.

Por fim, na doutrina de Quatremère de Quincy percebemos que ele encara o gosto em sua perspectiva racional como um “instrumento do espírito muito mais do que do gênio”. No *Dicionário histórico de arquitetura* apresenta três acepções da palavra: o gosto como sentimento

das conveniências; o gosto como maneira de ver e de imitar a natureza; e o gosto como fisionomia ou caráter distintivo.

O simples gosto pela novidade se opõe ao gênio inventivo que deve exercer sua ação dentro de um sistema de regras. Contrário às inovações do século XIX, Quatremère pretende restabelecer o que considera essencial à arquitetura: a “invenção”, que se refere ao conjunto de princípios dados pela correta imitação da natureza e da Antiguidade.

Então aqueles que procuram agradar através da originalidade se esforçam para descobrir maneiras novas; mas a originalidade que se procura tem sempre qualquer coisa de factícia, que logo se torna uma bizarrice. O gosto do público se deixa tomar pelo engodo da novidade; ele proclama inventor aquele que parece deixar os caminhos já trilhados; ele chama de invenção aquilo que nada mais é que inovação. Logo todo o respeito pelos princípios e pelas regras consagradas passa por servilismo ou timidez, e o campo da imitação é deixado ao desregramento do capricho. [...] Longe de dizer que as regras prejudiquem a invenção, é preciso, ao contrário, afirmar que a invenção não existe fora das regras; e acrescentamos que o mérito da invenção seria nulo, se fosse possível não haver regras, pois não haveria nenhum meio de julgá-la.²¹

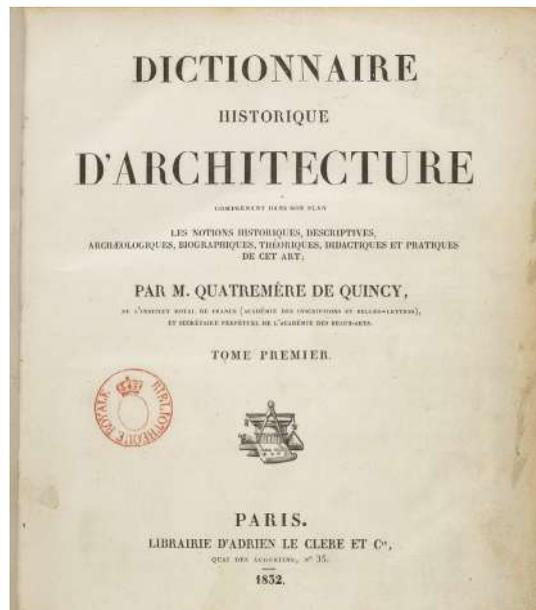


Figura 5 – A. C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* (1832).

A autoridade de Quatremère de Quincy pode ser medida pelos inúmeros ataques dirigidos a ele por sectários de romantismos nascentes, mas foi a Revolução de 1830 que “representou um golpe mortal à doutrina e à influência do Secrétaire Perpétuel de l’Académie”. No Salão de 1831, “Eugène Delacroix expõe sua liberdade guiando o povo, emblema da dupla revolução”, contra o governo e a *Académie*.²² Para demonstrar a degeneração da *Académie* é a Quatremère de Quincy também que Viollet-le-Duc se contrapõe no verbete “gosto” de seu *Dictionnaire*.

Já faz muito tempo que se considera como garantia do gosto adotar certos tipos, reconhecidamente belos e deles jamais se afastar. Tal método, adotado na Académie de Beaux-Arts, no que se refere à arquitetura, nos levou a tomar por expressão do gosto certas fórmulas banais, a excluir a variedade, a invenção e considerar como fora da lei todos os artistas que buscassem expressar as novas necessidades através de novas formas. [...] O gosto [em arquitetura] ao invés de ser uma lei que flui de um princípio verdadeiro, geral, admitido por todos e aplicável a todas as coisas, tornou-se o privilégio de uma escola exclusiva.²³

NOTAS

- 1 SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture a l'âge classique, 1550-1800*. Paris: Picard, 1986. p. 99.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid., p. 100.
- 4 HUME, David. Ensaio XXIII – Do padrão do gosto (1742). In: HUME, David. *Ensaaios morais, políticos e literários, parte 1*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004. p. 372.
- 5 DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: A. Le Clère et Cie, 1832. p. 680-683. Publicado pela primeira vez na *Encyclopédie*, tomo II, 2ª parte (1820), o verbete *gosto* não passou por alterações significativas de conteúdo em sua reedição no *Dictionnaire* de 1832.
- 6 O uso da palavra “gosto”, em seu sentido figurado, foi estabelecido desde o século XVII. Anteriormente, a palavra se referia a um dos cinco sentidos, aquele relacionado ao paladar. A acepção original da palavra, como instrumento de percepção, nunca foi abandonada. SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture a l'âge classique, 1550-1800*, p. 99.
- 7 DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *Dictionnaire historique d'architecture*, p. 680-683.
- 8 HUME, David. Ensaio I – Da delicadeza do gosto e da paixão (1742). In: HUME, David. *Ensaaios morais, políticos e literários, parte 1*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004. p. 97.
- 9 Ibid., p. 98.
- 10 Ibid., p. 99.
- 11 HUME, David. Ensaio XXIII – Do padrão do gosto (1742), p. 387.
- 12 Ibid., p. 381.
- 13 TEIXEIRA COELHO. Esboços do prazer (ensaiando imperfeições). In: MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 89-90.
- 14 MONTESQUIEU. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 17.
- 15 Ibid., p. 16-17.
- 16 Ibid., p. 69-70.
- 17 RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos: los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: GG, 1982. p. 10.
- 18 “Que dire en effet d'une manière qu'on oppose, pour la distinguer, an goût classique? Car voilà, toute négative qu'elle soit, sa définition la plus claire. Le goût romantique est... Quoi? On ne vous dira pas ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas, c'est l'opposé du classique. Qu'est-ce donc que le goût appelé classique? C'est tout simplement celui qui régne depuis deux à trois mille ans, celui qui a servi de modèle à tous les peuples de l'Europe moderne, et selon lequel sont composés tous les ouvrages que le monde a jusqu'à ce jour admirés.” DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *Essai sur la*

- nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris: Impr. de J. Didot, 1823. p. 80. Disponível em: <<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31161615v>>. Acesso em: 26 out. 2021.
- 19 “Mais ce goût s'est reproduit de nos jours sous une forme plus positive et plus générale non plus comme abus de détail dans le style, mais comme système poétique, et avec la prétention d'être un genre nouveau, une invention des temps modernes. Ce genre prétendu s'appelle Romantique”. DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *De l'imitation*. Bruxelles: AAM Editions, 1980. p. 79.
- 20 SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture a l'âge classique, 1550-1800*, p.103-104.
- 21 DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *Dictionnaire historique d'architecture*.
- 22 SCHNEIDER, René. *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1850)*. Paris: Hachette et Cie, 1910. p. 423.
- 23 VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*. Tome sixième. Paris: B. Bance, 1858. p. 32.

GRANDJEAN DE MONTIGNY E A ESCOLA DE POLICROMIA DE PERCIER

Jean-Philippe Garric

Na primeira metade do século XIX, a descoberta da policromia da arquitetura antiga pelos arquitetos e estudiosos franceses e europeus constituiu um passo à frente no conhecimento das produções do passado, que traz consequências para a criação contemporânea. Movida pelas pesquisas arqueológicas, essa conscientização abala a *doxa* acadêmica dentro de um clima de tensão entre gerações e, ao mesmo tempo, favorece a produção construída com a introdução de novas técnicas e novos materiais vindos do progresso da indústria, ou tornados acessíveis pelo desenvolvimento dos transportes.

Na França, a renovação do olhar que se segue confirma a superação da tradição clássica da arquitetura monumental monocromática em pedra de cantaria, contribuindo assim para virar a página da frieza abstrata e radical do neoclassicismo dos últimos anos do século XVIII e do Império. Dar à cor um papel de primeiro plano nas fachadas dos edifícios significava afastar-se das aulas em preto e branco de um Jacques François Blondel (1705-1775) ou de um Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), para citar somente os dois principais cursos de arquitetura publicados nas décadas anteriores.¹ Os novos valores de variedade, riqueza de tons e de materiais que daí resultavam, contribuíram para o desenvolvimento de um primeiro ecletismo e abririam caminho para obras como a ópera de Paris de Charles Garnier (1825-1898).

A historiografia atribui um papel fundamental ao impulso dado neste campo a partir da década de 1820 por Jacques Ignace Hittorf (1792-1867), com referência à arquitetura grega, reconhecendo a importância do seu empenho e da publicidade que ele faz das suas posições até a publicação do seu principal livro, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs*,² em 1851.

Todavia, como assinala Robin Middleton no artigo fundamental que dedicou à questão,³ essa publicação aparece tempos depois do fim de sua batalha e em momento no qual seu autor já desfruta de uma posição eminente na profissão. De fato, as primeiras pranchas do seu atlas haviam saído da prensa a partir de 1846, ano de sua eleição no Instituto como membro da Academia de Belas Artes. Assim, a conclusão deste episódio é bem conhecida, mas o que dizer do seu início? Quando situar as primeiras contribuições parisienses ao desenvolvimento da policromia arquitetural? Enfim, em que medida Grandjean de Montigny, antes de partir da Europa para o Rio de Janeiro, teve a oportunidade de se sensibilizar com este debate ou, mesmo, de participar nos seus primeiros desenvolvimentos? Portanto, como entender as discretas mas numerosas inscrições de cores ou de materiais presentes em seus projetos, sobretudo na década de 1840 (Figura 1)? Capacidade de seguir à distância as modas parisienses ou ressurgimento de preocupações cujas origens remontam aos tempos de sua juventude?

Voltar à questão da policromia arquitetural antes de 1816, em relação a Grandjean de Montigny – o primeiro aluno de Charles Percier (1764-1838) a vencer o Prêmio de Roma em 1799 – permitirá tanto mostrar a importância dessa escola nas origens do fenômeno quanto sua ambiguidade ao se empenhar apenas *mezza voce* nessa área, sem querer assumir frontalmente as consequências.



Figura 1 – Grandjean de Montigny. Projeto de chafariz à memória da imperatriz Teresa Cristina. Detalhe. 1843.

UMA REVOLUÇÃO NOS LIVROS DE ARQUITETURA

Robin Middleton lembra que Jacques Ignace Hittorff não se contentava em lutar para atualizar uma verdade arqueológica sobre o uso da cor, mas que ele pretendia valer-se de suas demonstrações para justificar suas próprias criações arquiteturais. Aliás, sobre estas o historiador tem, de resto, uma visão contrastada e escreveu que Hittorff utilizou suas observações a fim de conceber vários edifícios “bastante pessoais, estranhos e muitas vezes ridículos”.⁴ O julgamento diz respeito sobretudo ao Circo de Inverno, ainda existente em Paris, na junção do boulevard du Temple e do boulevard des Filles-du-Calvaire, mas também ao Circo de Verão e ao Panorama, ambos construídos na avenida Champs-Élysées e hoje demolidos. O juízo pode parecer severo, no entanto coincide com escolhas provocadoras feitas pelo arquiteto, que não hesita em flertar com o mau gosto, como no frontispício de cores berrantes da *Arquitetura policroma dos gregos*. Hittorff faz, assim, na abertura de seu livro, uma paisagem de algazarra e irreverência, que o distingue das produções dos arquitetos da sua época: talvez, lembrando o lugar à parte que ocupou no começo da sua carreira e como uma maneira de aceitar a sua consagração por seus pares (Figura 2).

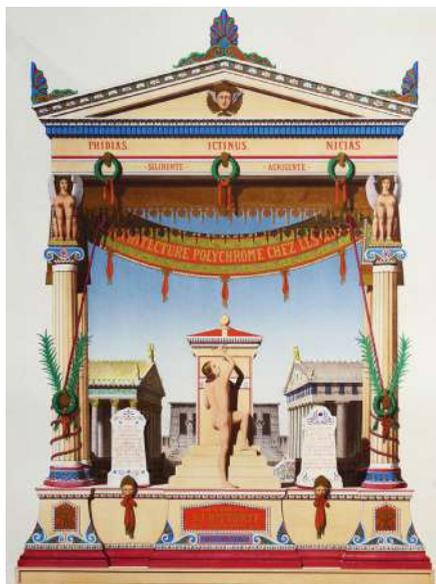


Figura 2 – Jacques Ignace Hittorff. *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs*. Par J. J. Hittorff, architecte. Paris : Firmin Didot, [1846]-1851. Frontispício.

Em 1848, 20 anos após sua primeira obra inacabada sobre o mesmo tema, de final da década de 1820,⁵ ele já podia contar com a eficiência da técnica da cromolitografia para expor seu ponto de vista triunfante. Para o frontispício,⁶ ele quis adaptar a forma tradicional de uma edícula formada por quatro colunas sustentando um telhado de frontão que delimita um cenário ao fundo. Vemos três templos antigos – egípcio, grego e romano – todos coloridos, atrás de um efebo, nu e três quartos de costas, que orna uma moldura lisa, traçando ao pincel uma fileira de ovas cor sangue-de-boi. Hittorff empurra a provocação antiacadêmica, que a essa época, sem dúvida, já não choca ninguém, usando suportes híbridos e mal proporcionados: colunas curtas demais, aumentadas por esfinges mal desenhadas. Em seguida, ele acrescenta uma série de acessórios heteróclitos, que dão à composição um ar de parque de diversões: palmeiras, coroas, fitas e uma larga flâmula.

As cores ultrajantes, que ele exhibe como um estandarte, vêm concluir meio século de conquista nos livros de arquitetura franceses e ainda mais, se remontarmos as origens das obras ilustradas com gravuras realçadas ao pincel aos anos 1770.⁷ As duas principais coleções que marcam as origens aparecem em remessas pouco antes de 1800.

A primeira, *Collection des prix*, de Armand Parfait Prieur, iniciada em 1787 e quase terminada em 1792, mas retardada pela Revolução, é concluída em 1797.⁸ A segunda, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, de Percier e Fontaine, aparece a partir de 1798.⁹ Nos dois casos, as obras estão estreitamente relacionadas com o meio acadêmico. *Collection des prix* constitui assim o primeiro volume dos anais dos concursos, abrindo uma série que continuará mais tarde, enquanto que *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* provém da estadia de seus autores na Academia de França em Roma, e inspira em seguida várias publicações comparáveis a dos alunos Prêmios de Roma de Charles Percier.

Suas modalidades de edição consistiam, por um lado, em diminuir os custos iniciais organizando a venda por remessa e reduzindo o trabalho de gravura a uma forma simples, suficiente para os alunos arquitetos e para os profissionais; por outro lado, em produzir alguns exemplares excepcionais aprimorados, ou em propor aos arquitetos hábeis a possibilidade de executar eles próprios esse trabalho de lavagem e aguada e aquarela.

Os exemplares aprimorados, oito vezes mais caros que os exemplares normais,¹⁰ tiveram difusão bastante restrita, subsistindo apenas alguns

exemplares, às vezes diferentes uns dos outros, pois não havia produção em série. Dada a ausência, a essa época, de técnicas eficazes de impressão em cores, esse modo artesanal de finalizar cada exemplar manualmente era a única possibilidade de representar arquiteturas que não fossem em preto e branco.¹¹ Mas se assim as imagens escapam à monocromia, isto não significa que o mesmo se dê com os edifícios que elas representam. Neste ponto, uma distinção clara entre a decoração interior e a exterior dos edifícios deve ser feita, pois a primeira usa a cor de maneira muito mais abundante e frequente. Na coleção de Percier e Fontaine, as elevações são terminadas com uma aguada cinzenta de tinta da China, limitando-se a cor aos frontispícios, compostos de elementos ornamentais, e as perspectivas mostram quase sempre pátios, aquarelados mas monocromáticos (Figura 3).



Figura 3 – Charles Percier e Pierre Fontaine. Vista do pátio do Palácio del Buffalo, piazza della Valle. *Palais, maisons et autres édifices dessinés à Rome*. 1798. pl. 6.

A técnica gráfica usada combina tons de cinza, ocre e azul, mas as anotações cuidadosas de cores ou de materiais se resumem a muito pouco ou quase nada: dois arcos de tijolos em uma das vistas, algumas vezes nuances na tonalidade de um piso ou o que se parece com manchas ou irregularidades do revestimento. Os frontispícios ornamentais permitem ir mais longe devido à presença frequente da vegetação, mas também porque os fragmentos esculpidos ou os vasos são testemunhas do emprego de minerais ou de metais mais ricos e variados. Estudados pelo requinte de seus ornamentos ou do trabalho de escultura de que são objeto, eles

se prestam a uma observação mais cuidadosa, inclusive do ponto de vista material. Às vezes a lógica do desenho prevalece sobre a coerência do objeto representado, como no frontispício da décima-primeira remessa do exemplar do Instituto Nacional de História da Arte,¹² em que a preocupação em destacar os padrões e delinear as figuras conduz o autor (ou a autora)¹³ da coloração a aplicar áreas planas cinza-azuladas aos fundos dos baixos-relevos, como se seu material fosse diferente daquele das partes esculpidas (Figura 4). Ao observar, ao centro da faixa superior da imagem, a placa gravada onde aparecem o título e o número do caderno, já não se sabe se ela é de ardósia, de uma pedra mais escura ou se é simplesmente um artifício dado, independente do suposto material dessa parte da decoração. Porém, além da veracidade e da correspondência entre as cores da imagem e as dos materiais representados, parece evidente que essas composições arquitetônicas coloridas contribuem para alimentar o desejo de uma arquitetura policromática.

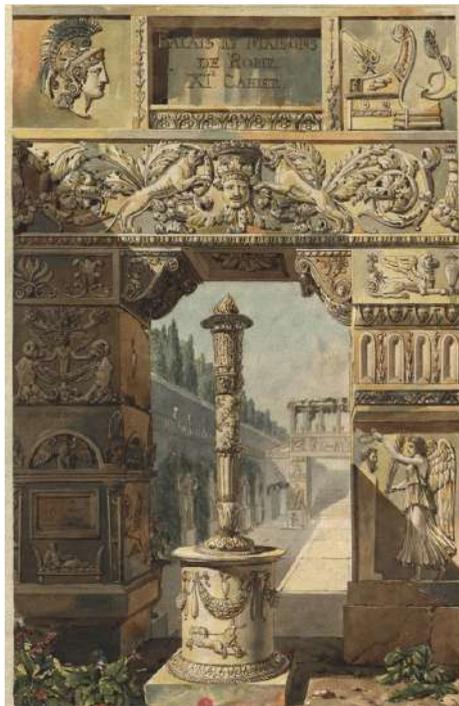


Figura 4 – Percier e Fontaine. Composição ornamental, frontispício do XIº caderno. *Palais, maisons et autres édifices dessinés à Rome*. 1798. pl. 62.

Neste plano, Grandjean de Montigny e Auguste Famin (1776-1859), seu parceiro para essa ocasião, seguem muito diretamente os passos de seu professor. Ao publicar *Architecture toscane* a partir de 1806,¹⁴ eles desenvolvem o ponto principal de *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, ampliando o *corpus* das arquiteturas domésticas do Renascimento italiano de Roma a Florença e à Toscana. Eles manifestam aí um interesse pelo primitivo já presente na publicação de 1798 e adotam, do ponto de vista editorial, uma forma e um modo de produção idênticos. Os exemplares realçados com o novo título são ainda mais raros que os anteriores, mas o que se sabe permite observar, de um ao outro, uma continuidade direta, acompanhada de algumas evoluções. Ainda que o pequeno número de casos não permita pensar em termos de versão típica ou atípica, tomaremos como referência o exemplar de Percier, que mais tarde pertenceu a Hippolyte Destailleurs.¹⁵



Figura 5 – Grandjean de Montigny e Famin. Duas versões da coloração do frontispício do 1º caderno. *Architecture toscane*. 1806-1815. pl. 1.

A coloração do seu primeiro frontispício corresponde aproximadamente ao suposto desenho original em espelho publicado por Mario Bevilacqua¹⁶ (Figura 5). Nos dois casos, nota-se a presença de pequenos painéis de

mármore entre os consoles que sustentam os leões e em todo o espaço intermediário do original, onde as bases das duas estátuas do primeiro plano são expressas também em mármore com veios, e o motivo da parte superior é realçado de azul e vermelho. Num outro exemplar recentemente proposto a leilão,¹⁷ os autores optam ao contrário por uma apresentação do mesmo ponto de vista contra a luz: um jogo permitido pelo aprimoramento manual das gravuras, comparável ao que se vê em certos exemplares do livro de Percier e Fontaine, e que reforça o efeito cenográfico. Neste exemplar, os painéis sob os leões são de mármore vermelho.

As pranchas que reúnem documentos arquiteturais mais elementares, plantas, cortes e elevações se beneficiam, como nas publicações sobre os palácios de Roma, do realce monocromático, mesmo se durante o trabalho uma cor mais ocre vem substituir o cinza frio da tinta da China. A cor ocupa um lugar mais importante nas perspectivas, como na vista de trás do Palazzo Pitti, onde ela permite mostrar o tijolo das fachadas das duas alas voltadas para o lado do jardim, a cor das telhas e o pórfiro do obelisco (Figura 6).



Figura 6 – Grandjean de Montigny e Famin. Vista da fachada traseira do Palazzo Pitti. *Architecture toscane*. 1806-1815. pl. 6

Três décadas separam esses primeiros desenvolvimentos da imagem da arquitetura em cores e a coleção cromolitografada de Hittorff. Elas foram marcadas principalmente, como destacou Middleton, pela publicação de um livro de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien*,¹⁸ igualmente ilustrado com gravuras realçadas à mão, apenas indiretamente relacionadas com o domínio da arquitetura, mas contribuindo fortemente para mudar a visão sobre a arte antiga. Na questão da

policromia, o livro torna seu autor um dos seus censores mais virulentos e, ao mesmo tempo, um dos seus contribuintes mais convincentes, dentre os que propõem substituir a brancura do mármore antigo pela riqueza dos materiais preciosos ou semipreciosos. A primeira versão do livro de Hittorff coassinado por Zanth sobre a arquitetura antiga da Sicília encontra dificuldades técnicas de execução que limitam o emprego da cor e que conduzem seus autores a abandoná-lo após oito remessas.¹⁹

O PRECEDENTE DO ARCO DO CARROUSEL

Em sua análise sobre a contribuição de Jacques Ignace Hittorff à policromia arquitetural, Robin Middleton, ao mencionar a obra construída, atribui uma posição importante à igreja Saint-Vincent-de-Paul, cuja versão realizada, do ponto de vista que nos interessa aqui, fica muito atrás da versão publicada. Sua fachada de fato aparece no atlas do livro *L'architecture polychrome*, numa versão onde os toques de cor são abundantes, embora o ocre da pedra parisiense seja o material básico do conjunto.²⁰ O grupo esculpido do frontão se destaca sobre um fundo azul turquesa, cor que se vê no centro do friso, dentro de um cartucho emoldurado em ambos os lados por decorações douradas. Sobre a cromolitografia, os capitéis possuem igualmente partes coloridas, assim como as ranhuras das colunas, as cornijas superiores do frontão e a cruz, situada no seu topo.

Na realidade, só as cenas pintadas nos painéis de lava esmaltada que ornaram o muro da cela vêm realmente a romper a monocromia da fachada de pedra, porém estas são pinturas adicionadas e não elementos de arquitetura. Este tipo de elemento, assim como as decorações interiores, escapa tradicionalmente aos ditames da monocromia. Tal como foi erguido na paisagem parisiense, o edifício em nada incarna uma revolução colorida. Mais ainda, ele parece muito mais tímido, deste ponto de vista, do que uma das principais realizações do período do Império: o arco de triunfo do Carrousel, construído por Percier e Fontaine a partir de 1806, o primeiro monumento parisiense que rompeu com o monocromatismo da pedra de cantaria, graças a suas colunas de mármore vermelho, seus capitéis e suas bases de bronze (Figura 7).



Figura 7 – Charles Percier e Pierre Fontaine. Arco do Triunfo do Carrousel em Paris. 1806 et seq.

Esta porta monumental, das mais visíveis do período na França e na Europa, foi concebida como a entrada principal do Palácio Imperial das Tulherias e venceu o prêmio decenal de arquitetura, contribuindo, por sua vez, para abrir as portas do Instituto a seus autores. Assim, parece surpreendente que a historiografia não a tenha percebido até agora.²¹ Seu caráter inovador foi notado imediatamente pelos seus contemporâneos. Contudo, suscitou, ao contrário, o ceticismo de Quatremère de Quincy, que expressa o seu impacto com prudência, em se tratando de um projeto dos mais oficiais. Na primeira edição de *Description de Paris*, ele escreve:

A decoração deste arco triunfal oferece a Paris um espetáculo inusitado, e poderia também se tornar, antes de seu completo acabamento, num objeto de críticas inconsideradas. As colunas de mármore vermelho que se destacam sobre uma pedra branca, o friso de mármore colorido parecendo cortar o entablamento, dá a algumas pessoas a ideia de uma

variedade insólita. Quanto às colunas de mármore, o motivo pode ter-se inspirado daquelas do pavilhão das Tulherias com as quais fazem frente, e que o tempo privou de seu brilho. Mas pode-se supor que a intenção e o motivo deste arco tenha sido também de servir de suporte à quadriga de bronze dourado puxada pelos quatro cavalos antigos de Veneza, cujo metal é ainda dourado, e que os arquitetos julgaram apropriado estabelecer em toda a decoração do monumento uma espécie de diversidade de cores e de materiais policromáticos, para tornar o rico coroamento de bronze dourado menos disparate para os olhos, com a uniformidade de uma pedra monótona. Para julgar essa combinação, será necessário esperar também que todos os diversos acessórios de várias cores, que farão parte da composição, estejam acabados.²²

Nessa crítica, extraída da segunda edição do livro, em 1818, Quatremère omite citar as bases e os capitéis de bronze que, no entanto, adicionam ainda mais à variedade cromática. Essas inovações não lhe agradam e, na segunda edição de seu *Dictionnaire d'architecture* publicado em 1832, antes de um comentário sobre a policromia dos templos, ele reafirma que: “Durante muito tempo, a ideia de dar cores à arquitetura monumental do exterior dos edifícios não entrou na ideia de ninguém”.²³

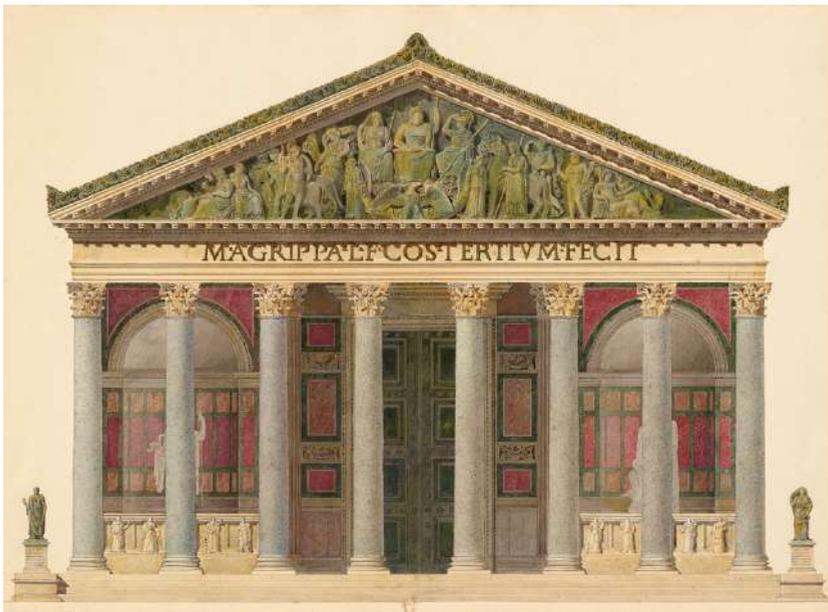


Figura 8 – Achille Leclère. Restituição policroma da fachada do Panteão de Roma. 1813.

Fonte: BNF, Departamento das Estampas e da Fotografia.

Já que Percier e Fontaine abriam tão claramente uma nova via, seria uma surpresa que vários de seus alunos tenham explorado a questão da cor em seus próprios trabalhos nos mesmos anos? E como pensar que Grandjean de Montigny tenha podido ignorar esses debates ativos nos círculos aos quais ele pertencia? Achille Leclère (1785-1853), um dos principais e mais próximos discípulos de Percier,²⁴ realizou, assim, em 1813, como parte dos seus trabalhos acadêmicos de Roma dedicados ao Panthéon, uma restauração policromática da fachada principal, que, sem dúvida por prudência, ele preferiu não anexar à pasta enviada à Academia.²⁵ Esse desenho hoje se encontra entre os papéis do arquiteto conservados na Biblioteca Nacional e não na Escola de Belas Artes, com o resto de seu estudo, onde contudo se encontra uma elevação completa do monumento feito em aguada cinzenta (Figura 8).

Ninguém ignorava à época que as poderosas alvenarias do Panthéon tinham sido originalmente recobertas de painéis de mármore. Mas mostrar a policromia com tanto vigor, além de completar a variedade das cores por um grupo esculpido e por cornijas de bronze, adquiria um valor de manifesto, que seu autor achou preferível guardar para si mesmo. No ano seguinte, em 1814, o envio que Pierre Martin Gauthier (1790-1855) dedica à basílica de Maxence foi desenhado com uma aguada cinzenta, assim como o de Grandjean de Montigny dedicado, em 1804, ao túmulo de Cécilia Metella.²⁶

Dez anos mais tarde, em 1823, quando do concurso que perdeu para seu irmão e inimigo Hippolyte Lebas para a construção de Notre-Dame-de-Lorette, Achille Leclère, parceiro de Jean Louis Provost (1781-1850), avançava com prudência no terreno da policromia²⁷ (Figura 9). Mas o emprego da aquarela, para o efeito da perspectiva, induzia mesmo assim variações na cor, como o revestimento azulado da fachada lateral, que contrasta com o ocre da base, uma cobertura cor de cobre ou terracota, grandes grades metálicas nas aberturas da torre, o quadro do relógio e até a casa à direita em tom salmão inédito em Paris. Realizada dessa maneira, a igreja nada teve a invejar em termos de policromia a Saint-Vincent-de-Paul, cujo projeto começou no ano seguinte.



Figura 9 – Achille Leclère e Jean Louis Provost. Projeto de concurso para a construção da igreja Notre-Dame-de-Lorette, em Paris. 1823.

Em uma época marcada, em Paris, pelo rápido desenvolvimento da aquarela pronta para usar,²⁸ os arquitetos passavam a dispor de uma ferramenta que os levava a introduzir a cor. Mesmo que eles a utilizassem tanto na representação das decorações interiores quanto na dos ornamentos, sobre a arquitetura monumental, tradicionalmente tratada de maneira monocromática, pesava, ao contrário, uma forte pressão do mundo acadêmico que limitou claramente a sua audácia. A esse respeito, o próprio Hittorff realmente só não se conteve nas construções frívolas como circos.

Grandjean de Montigny, nos projetos que ele desenha para o Rio de Janeiro, mantém a princípio um grafismo monocromático. Todavia, na década de 1840, vários deles apresentam indicações de cores e materiais, como o projeto de um chafariz em memória da imperatriz Teresa Cristina (Figura 1), o projeto para um segundo Palácio Imperial ou o projeto para a Academia de Belas Artes. É, aliás, nesta última realização, tal qual permanece hoje, transportada para o Jardim Botânico, que encontramos os ecos mais diretos do arco do Carrousel de Percier e Fontaine, por meio da utilização de diversos materiais: granito, painéis de mármore cinzento em ambos os lados da porta, capitéis, bases e balaústres em metal e baixos-relevos moldados e pintados de branco (Figura 10).



Figura 10 – Grandjean de Montigny. Corpo central da Academia de Belas Artes, atualmente conservado no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Os lentos progressos da cor na arquitetura francesa da primeira metade do século XIX não conduzem a mutações tão francas como aquelas incentivadas por um Gottfried Semper. Apesar do papel fundamental de Hittorff na publicidade da policromia, seu desenvolvimento aparece como sendo a consequência de fatores múltiplos e do empenho de uma pluralidade de atores. Se o progresso do conhecimento arqueológico o alimenta, se o desenvolvimento das fábricas o facilita, o gosto eclético de Charles Percier e seu interesse pelas artes decorativas também contribuem. Vários de seus alunos se empenham depois dele em seus trabalhos gráficos ou em seus projetos, e Grandjean de Montigny, longe de Paris, mas sem dúvida informado desde jovem sobre este debate, parece lhes fazer eco.

NOTAS

- 1 BLONDEL, Jacques François [et Pierre Patte], *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes par J.F. Blonde ...* Paris: Desaint, 1771-1777. 9 vol in-8°; Jean Nicolas Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Paris, o autor, impr. de Firmin Didot, 1802-1805 (an X-XIII). 2 vol. in-4°.
- 2 HITTORFF, Jacques Ignace. *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*. Par J. J. Hittorff, architecte. Paris: Firmin Didot, [1848]-1851.
- 3 MIDDLETON, Robin. Hittorff's polychrome campaign. In: MIDDLETON, Robin (Ed.). *The beaux-arts and nineteenth-century French architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1982. p. 175-195.
- 4 Middleton escreveu: "he used his observed facts only as point of departure for the creation of a number of highly personal, odd and often ridiculous buildings". *Ibid.*, p. 188-189.
- 5 Embora *L'architecture polychrome chez les Grecs* traga a data de 1851, é o ano de 1848 que aparece abaixo do frontispício, enquanto as primeiras pranchas remontam a 1846, conforme uma prática comum que consiste em estender no tempo esses tipos de publicação, ou talvez devido a eventos políticos. Uma primeira versão do livro, vendido por assinatura, foi interrompido na oitava entrega, devido a problemas técnicos na execução das pranchas em cores. HITTORFF, Jacques Ignace; ZANTH, Ludwig. *Architecture antique de la Sicile, ou recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne, mesurés et dessinés par J. Hittorff et L. Zanth, architectes*. Paris: Renouard, 1826.
- 6 HITTORFF, Jacques Ignace. *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*.
- 7 Pensamos sobretudo nos livros de Pierre Panseron (1742-1803), o primeiro professor de arquitetura de Jean Nicolas Louis Durand e de Pierre Fontaine (1762-1848), cujas pranchas a serem terminadas ao pincel representavam para seus alunos ao mesmo tempo um suporte de formação e o pretexto para exercícios: PANSERON, Pierre. *Éléments d'architecture dédiés à Monsieur de Sartine. Première [Seconde, Troisième] partie....* Paris: o autor e Desnos, 1772-1773-1776. 3 part. em 3 vol. petit in 4°.
- 8 PRIEUR, Armand Parfait; VAN CLEEMPUTTE, Pierre Louis. *Collection des prix que la ci-devant Académie d'architecture proposait et couronnait tous les ans*. Paris: Basan, Joubert et Van Cléemputte, [1787-1797].
- 9 [Charles Percier, Pierre François Léonard Fontaine, Claude Louis Bernier et Léon Dufourny], *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, publiés à Paris, l'an VI de la République française (1798, v. st.)*. Paris: Ed. Ducamps, da tipografia de Baudoin, [1798-1801].
- 10 A obra de Percier e Fontaine era vendida por três francos a remessa de seis pranchas em papel comum e por 24 francos a mesma remessa aprimorada em papel da Holanda.
- 11 A técnica da gravura em cores, usada no século XVIII para a reprodução das telas de mestre ou nos tratados de anatomia, não foi utilizada para pranchas de arquitetura.

- 12 Conservado sob a cota F° EST 688 e acessível *on-line* na biblioteca numérica desta instituição.
- 13 Não se pode atribuir todas as colorações das pranchas dessa obra a uma única pessoa, mas sabe-se que Sophie Dupuis (1777-1846), que foi a companheira de Pierre Fontaine e a mãe de sua filha, ocupou-se dessa tarefa. Ver: GARRIC, Jean-Philippe. À l'ombre de Pierre Fontaine, Sophie Dupuis ou la couleur. In: GARRIC, Jean-Philippe; D'ORGEIX, Émilie; THIBAUT, Estelle (Dir.). *Le livre et l'architecte*. Wavre: INHA: Mardaga, 2011. p. 37-46.
- 14 DE MONTIGNY, Auguste Grandjean; FAMIN, Auguste. *Architecture toscane: ou, palais, maisons et autres édifices de la Toscane*. Paris: Os autores, 1806-1815.
- 15 Trata-se do único exemplar ao mesmo tempo realçado e completo que encontramos. Conservado numa coleção privada parisiense, ele traz na capa o nome manuscrito Charles Percier, que não parece ser escrito pelo próprio, tendo sido sem dúvida inscrito por um dos autores para identificá-lo antes de doá-lo. Dentro se encontra também uma fatura do vendedor de gravuras Georges Rapilly, datada de 10 de julho de 1897. Ela indica que este volume vem da coleção Destailleur.
- 16 BEVILLACQUA, Mario. *Tra Firenze e Rio. Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano*. Florence: DidaPress, 2019. p. 8.
- 17 O lote 267 da venda Thierry de Maigret de 19 de maio de 1921, em Paris, no Hôtel Drouot, que não encontrou comprador no leilão.
- 18 DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur la sculpture polychrome....* Paris: Impr. de Pierre Didot l'aîné, 1815.
- 19 [Architecture antique de la Sicile, recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte, mesurés et dessinés par J.-I. Hittorff et L. Zanth. Suivi de Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les Grecs, par J.-I. Hittorff]. [Paris: Jules Renouard, 1826 et suivantes]. Ao contrário do que diz Middleton em seu artigo, essa publicação continha até oito remessas e possui 48 pranchas em sua versão mais completa, sendo cinco coloridas total ou parcialmente.
- 20 HITTORFF, Jacques Ignace. *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs*, p. XXIII. A obra pode ser facilmente consultada *on-line*, por exemplo no site da Royal Academy. Disponível em: < <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/restitution-du-temple-dempedocle-a-selinonte-ou-larchitecture-polychrome>>. Acesso em: 3 abr. 2022.
- 21 Karl Hammer pensava acerca do circo de verão construído por Hittorf na avenida Champs Elysées, que se tratava do “primeiro edifício construído em Paris que podia pretender” ser inteiramente policromo. Ver Karl Hammer. Jacques-Ignace Hittorff 1792-1867. In: VON JOEST, Thomas; VAULCHIER, Claudine de (Dir.). *Hittorff (1792-1867): un architecte du XIXe siècle*. Paris: Musée Carnavalet, 1986. p. 17-26 (citation p. 19).
- 22 LANDON, Charles; LEGRAND, Jacques Guillaume; DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *Description de Paris et de ses édifices*. Paris: Landon, 1806-1809. p. 24-25.
- 23 DE QUINCY, Antoine Chrysostome Quatremère. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: Adrien Le Clère, 1832. t. 1, p. 465.

- 24 Achille Leclère é o herdeiro espiritual mais direto de Charles Percier, com Hippolyte Lebas. Em todo caso, é ele o primeiro a herdar o anel de Percier, esse talismã legado pelo mestre e transmitido em seguida de geração a geração até hoje. Ver: GARRIC, Jean-Philippe; LECLÈRE, Achille. In: GARRIC, Jean-Philippe; LECONTE, Marie-Laure Crosnier. *L'école de Percier: imaginer et bâtir le XIXe siècle*. Paris: Mare et Martin, 2017. p. 133-136.
- 25 Essa restauração da fachada do Panteão está no departamento de estampas e da fotografia da BNF, com os desenhos preparatórios do envio de Leclère (AA-3), estando este conservado na Escola Nacional Superior de Belas Artes: Env 9 (1 à 21).
- 26 ENSBA, Env 10-01 à 10-12; Env 05-01 et 05-02.
- 27 BNF, Ad-34 (a, 231)-fol.
- 28 DELAGARDETTE, Claude-Mathieu. *Nouvelles règles pour la pratique du dessin et du lavis*. Paris: Barois, 1803. p. 150, 158.

A CASA DO PASSEIO: UM ESTUDO DE UM EDIFÍCIO RESIDENCIAL DE GRANDJEAN DE MONTIGNY

Ana Lucia Vieira dos Santos

INTRODUÇÃO

A presença da Corte portuguesa no Brasil marcou um período de grandes alterações nos modos de vida da população carioca e nas configurações urbana e arquitetônica da cidade. A partir dos projetos A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores e O Gosto Neoclássico, temos nos debruçado sobre a introdução do estilo neoclássico na cidade, tanto por profissionais portugueses quanto franceses e de outras nacionalidades europeias. A adesão das elites locais a novas formas de morar, assim como a novos padrões estéticos, ainda que permeados pela influência barroca e colonial, tem sido objeto de investigações apoiadas em múltiplas fontes, principalmente documentais, uma vez que são poucos os edifícios remanescentes desse período.

Este artigo dá continuidade aos estudos do palacete da família Oliveira Barbosa, localizado na rua do Passeio, esquina com a rua das Marrecas, no centro histórico do Rio de Janeiro, projetado pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny.

Apesar de ter sido demolida em 1936, dando lugar a um edifício comercial que abrigava a sala cinematográfica Metro Passeio, sua localização privilegiada, situada em frente ao Passeio Público da cidade, fez com que ela aparecesse em diversos registros pictóricos e fotográficos da região, fornecendo informações sobre sua configuração tridimensional.

Os estudos têm utilizado diversas fontes, em especial uma planta do palacete guardada na Biblioteca Nacional¹ e o inventário *post mortem* de Maria Tomásia Gonçalves de Oliveira Barbosa,² esposa de José de Oliveira Barbosa, contratante da obra.³

O trabalho sobre a família Oliveira Barbosa se insere na pesquisa sobre os grupos familiares da elite carioca na transição de colônia do Império português, sob o pacto colonial, para nação autônoma, sob a égide do constitucionalismo e da independência, buscando compreender sua composição e origens, as então ampliadas estratégias de ascensão social e titulação, e formas de representação social, num momento em que se estabeleceu nova ordem de consumo para uso pessoal e doméstico, com a importação de produtos europeus, a circulação de artistas e artesãos estrangeiros, e a adoção de novos hábitos de sociabilidade.

Por outro lado, interessa compreender melhor o mercado de encomendas arquitetônicas do período, estudando a inserção dos profissionais estrangeiros e suas relações com aqueles já estabelecidos na cidade. O palacete Oliveira Barbosa foi uma das encomendas privadas recebidas pelo arquiteto francês Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. Chegado à cidade em 1816 como membro da chamada Missão Francesa liderada por Joachim Lebreton, Grandjean foi membro fundador da Real Academia de Belas Artes, onde foi o primeiro professor de arquitetura, formando uma importante geração de arquitetos que atuaria no Segundo Império. Estes trabalhos privados têm especial importância no estudo da miscigenação dos modelos neoclássicos eruditos com as tradições estéticas e construtivas locais, bem como da adaptação de configurações espaciais aos novos hábitos cotidianos e sociais.

OS OLIVEIRA BARBOSA

José de Oliveira Barbosa, Comendador da Imperial Ordem de Avis (1813), barão do Passeio Público (1829) e visconde do Rio Comprido (1841), nasceu em 22 de agosto de 1753, filho do tenente João de Oliveira Barbosa e d. Brites Joaquina de Andrade.

José nasceu na Fortaleza de São João, comandada por seu avô materno, o sargento mor Francisco Pereira Leal, natural de Lisboa, que fez carreira militar no Brasil, prestando importantes serviços à Coroa nas questões de

fronteiras do sul da colônia. O cargo de comandante da fortaleza de São João representava um reconhecimento de seus bons serviços, e era cobiçado por possibilitar outros ganhos além do soldo regular. O serviço militar era um dos recursos de ascensão social acessíveis às camadas médias e, embora o soldo nem sempre fosse pago em dia, a carreira possibilitava acesso a cargos mais rentáveis, bem como a comendas e ordens honoríficas. Viúvo, Pereira Leal casou-se em segundas núpcias com d. Mariana de Andrade Ribeiro, cujo pai, Francisco Ribeiro de Andrade, participou dos primeiros tempos da corrida aurífera em Minas Gerais, e chegou a ocupar o cargo de juiz ordinário da Câmara de Ribeirão do Carmo. Ele recebeu patente de capitão-mor, equivalente a comandante das ordenanças, trocando o serviço público civil pelo militar.

A família Oliveira Barbosa se beneficiou dos progressos conseguidos pelas gerações anteriores. O filho mais velho, Francisco, foi enviado a Coimbra para estudar, cursando cânones, filosofia e matemática. Formou-se em astronomia, conseguindo o cargo de astrônomo de Sua Majestade, a rainha d. Maria I, o que o trouxe de volta ao Brasil para trabalhar na demarcação de fronteiras. José seguiu a tradição militar da família, servindo na artilharia, como bombeiro. Seria mais tarde lente na Academia Militar. Em 1798 foi nomeado coronel comandante do regimento de artilharia, recebendo também a ordem militar de São Bento de Avis; nesse posto comandou, em 1809, o regimento de artilharia que formou na chegada da família real.

Reforçando a importância das alianças matrimoniais para consolidar a posição social, José casou-se em 1797⁴ com d. Ana Joaquina Velasco Molina (1748-1801), filha legitimada do coronel de infantaria do Rio de Janeiro Vicente José Velasco Molina, que atuou como comissário da Coroa portuguesa em Buenos Aires para a execução dos tratados de paz e limites com a Espanha. O casamento foi realizado no Oratório do Paço dos Vice-Reis, e assistido pelo próprio conde de Rezende e sua mulher. José de Oliveira Barbosa herdaria do sogro a propriedade do ofício de escrivão da Ouvidoria e Correição do Rio de Janeiro⁵ em 1809.

Ana Joaquina faleceu em 27 de março de 1801, e José voltou a casar-se pouco depois com d. Maria Tomásia de Oliveira Gonçalves. A noiva era filha de d. Maria Angélica de Oliveira (c. 1750-1826) e Tomás Gonçalves (c. 1747-1816), importante negociante de “grosso trato” da praça do Rio de Janeiro.

Em 1799, ele constou da relação dos negociantes com as maiores fortunas da Corte, preparada pelo conde de Resende, e era comendador e sargento mor de Malta, professo na Ordem Militar de Cristo. Naquele momento, rivalizando com os grandes proprietários de terras e escravos, os negociantes de grosso trato se consolidavam como destacado segmento econômico da colônia, com controle de boa parte do comércio transatlântico, em especial o de escravos da costa da África, além de serem importantes proprietários urbanos.

O comendador Tomás Gonçalves era espanhol⁶ e viveu inicialmente com a família na freguesia de Santa Rita, onde teve propriedades e sediou sua casa comercial na rua dos Pescadores. O casal teve pelo menos dois filhos, além de Maria Tomásia: José Marcelino, que seria também negociante, viador de Sua Majestade a imperatriz e representante diplomático do Brasil em Paris, e Ana Dorotéia de Oliveira Gonçalves (1789-1866), que se casou com o desembargador José Fortunato de Brito Abreu Souza e Menezes.

A família Gonçalves mudou-se para o Passeio Público no início do século XIX, antes de 1803, quando já encontramos registros de batismos realizados no seu oratório privado da casa da rua do Passeio.

A região onde o vice-rei construiu o Passeio Público (1779-1783) era considerada subúrbio da cidade, e fazia parte do cinturão de abastecimento de verduras e frutas para a população urbana, além de capim para seus animais. O processo de urbanização dessa área se intensificou no último quartel do século XVIII, com as grandes obras promovidas por Luís de Vasconcelos e Sousa. Já na década de 1780, alguns dos grandes negociantes do Rio de Janeiro aparecem como credores de foro nas escrituras de transmissão dessa região. A compra de propriedades urbanas e rurais fazia parte das estratégias de investimento e proteção do capital dos comerciantes de grosso trato, como demonstrou Luís Fragoso.⁷ Na região do Passeio Público encontramos pelo menos três deles como proprietários de casas e terrenos, em fins do século XVIII. Além de Tomás Gonçalves, Brás Carneiro Leão e Manuel Velho da Silva também investiram na área, cujo parcelamento foi ampliado pela abertura das ruas das Marrecas (antes das Belas Noites) e das Mangueiras na década de 1780, que ligavam as ruas do Passeio e dos Barbonos.

À época da chegada da Corte portuguesa, a região à volta do Passeio Público ainda era formada por grandes terrenos com características de chácaras, que foram ocupadas por nobres e altos funcionários recém-chegados.

O bibliotecário Luiz Joaquim dos Santos Marrocos⁸ e sua mulher Ana Rosa de Sant'Iago moraram na rua das Marrecas, em casas pertencentes aos Gonçalves, e d. Maria Angélica foi madrinha de Maria Teresa, uma das filhas do casal.

Em sua correspondência, Marrocos louvou os bons ares e muitas comodidades da região, e mencionou várias vezes seus vizinhos ilustres, como o conde da Barca e José Egídio Álvares de Almeida, futuro marquês de Santo Amaro.

Tomás Gonçalves possuía outras propriedades na região, tanto que doou, em 1791, uma casa da rua das Marrecas para o padre José Maurício, professor de música de José Marcelino, para que ele atendesse à comprovação de patrimônio exigida para obtenção das “ordens de diácono, e cantar missa solene no ano de 1792”.⁹

Com a chegada da Corte, o grupo de negociantes do Rio de Janeiro se fortaleceu e estabeleceu intensa relação com a Coroa, em que empréstimos de recursos e imóveis eram recompensados não só com cargos e mercês, como, em especial, asseguravam interlocução nas discussões sobre as novas regras de comércio. Estava em pauta a transformação das práticas e regras estabelecidas ao longo de séculos pelo pacto colonial – ameaçadas pelos tratados comerciais impostos pela Inglaterra, voltados para a internacionalização de produtos e serviços, privilegiando os comerciantes ingleses – e o fim do tráfico negreiro. Com isso, ao longo das primeiras décadas do século XIX, as fortunas dos negociantes de grosso trato foram se diversificando, com transferência de capitais para negócios agrícolas, em especial o café, e imobiliários, com a aquisição de terrenos e a construção de casas de aluguel.

Quando se casaram, José e Tomásia possivelmente foram morar em uma das propriedades da rua do Passeio, já que batizaram seus filhos na freguesia de São José, e os imóveis pertencentes a José eram um pouco mais distantes da residência dos Gonçalves. O casal teve pelo menos seis filhos: o primogênito, José Thomas (1803-1888), foi iniciado ainda criança na carreira militar, da qual reformou-se com a patente de capitão aos 21 anos; Joana Henriqueta (1804-?), que se casou com o comendador Francisco Manoel Raposo e que se tornaria freira após a morte do marido; Maria Constância (1806-c. 1855), que se casaria com Cyro Cândido Martins de Brito (1790-1857), primeiro diretor do Arquivo Nacional, com quem

teria três filhos e de quem se divorciaria; Ana, nascida em 1807; Tomás Augusto, nascido em Luanda em 1816; e Constança Gabriela (1819-1891) que se casaria, em 1833, com o seu primo dr. Luiz Fortunato Brito Abreu S. Menezes (1812-?), com quem teve cinco filhos.

O casal mantinha uma relação de respeito e confiança, tanto que José determinou que, em caso de falecer primeiro, sua esposa fosse nomeada tutora dos filhos e administradora de seus bens. Os Oliveira Barbosa mantiveram um ambiente familiar amoroso e festivo, promovendo comemorações públicas, como a destacada iluminação na fachada do sobrado nos festejos de aclamação de d. João VI, e domésticas, como alegres reuniões para assinalar natalícios e dias santos, como testemunha a correspondência familiar.

A carreira militar de Oliveira Barbosa prosseguiu com sucesso, sendo promovido a brigadeiro quando da chegada de d. João ao Brasil. O brigadeiro foi nomeado governador de Angola em 12 de julho de 1809, sendo promovido a marechal em 23 de fevereiro de 1810. Não sabemos que fatores levaram à nomeação de Oliveira Barbosa para o cargo, além da necessidade de ter um bom militar no comando daquela colônia, que sofria pressões de potências como Inglaterra e França. Os bons serviços prestados por seu avô e o fato de ter sido genro de Vicente José Velasco Molina podem ter pesado a seu favor. José partiu para Luanda levando toda a família, e ali chegou no mês de maio de 1810.

Temos poucas informações sobre o governo de Oliveira Barbosa em Angola e sobre as instalações da família, sendo provável que tenham habitado no Palácio dos governadores. Seu sucessor no governo, Luís da Mota Feio e Torres, tomou posse em 3 de julho de 1816, o que permitiu a volta da família ao Rio de Janeiro, embora não tenhamos registros exatos da viagem. Considerando que a viagem de Luanda ao Rio de Janeiro levava cerca de 30 dias, é provável que ainda tenham encontrado Tomás Gonçalves com vida. O patriarca faleceu em 16 de outubro de 1816, e seus bens foram partilhados entre a viúva e os três filhos.

Os negócios do patriarca tiveram continuidade pela firma Viúva Gonçalves e filho, o que indica a exclusão de Tomásia e Ana Doroteia dessa parte da herança. Sabemos que dona Maria Angélica continuou habitando a casa da rua do Passeio, onde também vivia seu filho José Marcelino. Tomásia ficou com uma propriedade na mesma rua, vizinha e fronteira à de seus pais, onde possivelmente já morava.

Ainda em 1816, José Marcelino integrou a comissão de representantes do Corpo do Comércio que ofereceu subscrição para investimento na educação pública a d. João VI; e ocupou a cobiçada direção da Junta do Banco do Brasil, junto a Luiz de Sousa Dias e Fernando Carneiro Leão. Ele seria o representante do Corpo do Comércio na administração da construção da praça de Comércio, desenvolvida, entre 1819 e 1820, pelo arquiteto Grandjean de Montigny, pelo que recebeu a comenda da Ordem de N. S. de Conceição de Vila Viçosa.¹⁰

Maria Tomásia faleceu em 7 de agosto de 1825, aos 40 anos, deixando filhos menores. O inventariante foi seu marido, que continuaria a ter atuação destacada no serviço do imperador d. Pedro I.

O primogênito do casal Oliveira Barbosa, José Thomas, deixou a carreira militar e integrou, a partir de 1840, a equipe do recém-criado arquivo público, onde seria reconhecido como paleógrafo honorário e trabalhou ativamente por 47 anos.¹¹ Colecionador de documentos históricos, participou com inúmeros itens da Exposição de História do Brasil, realizada pela Biblioteca Nacional, em 1881, dentre eles o desenho original a nanquim do Palácio da Bolsa, de Grandjean de Montigny. Pouco depois, sua coleção de gravuras foi adquirida pela Biblioteca Nacional, além de seus estudos de desenho, com a indicação de ter sido aluno de A. Julien Pallière. Ele também guardaria um conjunto de sua correspondência familiar, um dos raros testemunhos da intimidade doméstica do período e também entregue à Biblioteca Nacional.

São bilhetes e cartas trocadas entre pais, filhos e irmãos, com sonetos, manifestações de saudades, preocupações com a saúde e recomendações a parentes e amigos. Por volta de 1820, com caligrafia desenhada e segura, Maria Tomásia escrevia com frequência ao filho José Tomás, em repouso nas imediações da cidade. “Teu pai se recomenda muito, e deita a sua benção, eu faço o mesmo aseita [sic] muitas saudades de todas as irmãs, e do Tomaz.”.

O trabalho de reconstituição das trajetórias dos membros das famílias Gonçalves e Oliveira Barbosa lança luz sobre mecanismos de ascensão social das famílias cariocas: o serviço ao rei e o enriquecimento através do comércio de grosso trato, muitas vezes reforçados por alianças matrimoniais. Alcançar novos pontos da hierarquia social tinha seus sinais exteriores. Por seu caráter simbólico, a moradia é poderosa comunicadora de status e poder, através da localização no tecido urbano, sua tipologia e decoração e acabamentos. Tanto o inventário de Tomásia quanto a

documentação recolhida por José Tomás nos permitem penetrar no cotidiano da família Oliveira Barbosa, reconstituindo o palacete do Passeio, seu recheio e as mudanças ocorridas no primeiro quartel do século XIX.

AUGUSTE HENRI VICTOR GRANDJEAN DE MONTIGNY

O arquiteto Grandjean de Montigny nasceu em Paris em 15 de julho de 1776, filho de Claude Jean-Baptiste Grandjean de Montigny, negociante, e de Marie Jeanne Ursule Cornet. Os Grandjean eram aparentados com os Cornet, Cavaro e Garnier, num complexo sistema de alianças matrimoniais entre famílias burguesas de alguma forma ligadas aos ofícios, comércio (em especial madeiras e gesso) e controle legal da construção civil, com interesses comerciais comuns em Dieppe, Rouen, Vernon e Paris, pontos-chave de uma rota comercial que começava na cidade portuária e fazia chegar a Paris mercadorias vindas de todos os pontos do mundo.

No ano de 1793, Auguste entrou para a Academia de Belas Artes de Paris, buscando a formação de arquiteto. Durante seus estudos ganhou vários prêmios, o mais prestigioso deles sendo o Grand Prix de Rome de 1799, em que concorreu com um projeto de um Eliseu ou Cemitério Público. O prêmio correspondia a uma permanência de quatro anos na Academia de França em Roma, onde os alunos tinham como plano de estudos o levantamento e desenho dos antigos monumentos italianos, devendo remeter essa produção a Paris.

O jovem arquiteto só partiu para Roma em 1801, acompanhando o novo diretor da Academia de França naquela cidade, Joseph-Benoît Suvée e sua família.

Além de Roma, Auguste viveu em Florença, onde faleceu sua primeira mulher e prima Anne Marguerite Louise Garnier. A jovem juntara-se a ele em Roma com a pequena Augustine, nascida em Vernon após a partida do pai para a Itália. Sozinho com a pequena criança, o arquiteto solicitou à Academia seu regresso antecipado à França, já tendo cumprido as tarefas para ele estabelecidas.

De volta a Paris, Grandjean casou-se pela segunda vez com outra prima, Madeleine Victoire Cavaro, e preparou juntamente com Auguste Famin, seu companheiro de estudos na Itália, a edição do livro *Architecture toscane*, com desenhos de casas, palácios e outros edifícios levantados durante

sua estada naquele país. Em 1807 foi indicado pelo Institut de France para ocupar o cargo de arquiteto da Corte de Jerôme Bonaparte, irmão de Napoleão, em Cassel, na Vestfália. A família acompanhou Grandjean na mudança para a Vestfália, e lá nasceram duas de suas filhas, Adelaide Victoire e Eleonora Augusta.¹²

Em Cassel, Grandjean de Montigny teve a oportunidade de projetar e executar os edifícios idealizados. De acordo com Mário Torres,¹³ foi em Cassel que o arquiteto desenvolveu tipologias, arranjos espaciais e técnicas construtivas que viria a usar no Rio de Janeiro. A enorme dispersão do acervo de projetos de Grandjean e a destruição dos edifícios por ele construídos em Cassel dificultam a análise pormenorizada desse período de sua produção.

Margareth da Silva Pereira¹⁴ salienta que a produção de Grandjean na Vestfália e depois no Brasil se destaca pela recorrência de três programas: a Assembleia, a Academia e o Palácio Imperial. O primeiro programa encontrou plena expressão na Vestfália e não chegou a se concretizar no Rio de Janeiro, onde o arquiteto projetou um edifício para a nova Câmara Municipal que não foi construído. É um programa que se baseia nos ideais da Revolução Francesa, dando expressão espacial a um sistema político mais democrático e igualitário, representado pela forma semicircular do recinto de reuniões. O programa Academia de Belas Artes começou a ser pensado em Cassel e foi executado no Rio de Janeiro. Apesar de receber muitas críticas, como aliás toda a produção de Grandjean na cidade, era um edifício de caráter inovador, pois até então as escolas de belas-artes ficavam alojadas em edifícios adaptados, e não projetados para esse fim. O terceiro tipo – Palácio Imperial – também não foi construído no Rio de Janeiro, apesar de Grandjean ter feito um projeto de reforma e ampliação do paço da Cidade, antigo dos Vice-Reis, com um novo projeto urbanístico para a área da atual praça XV, de forma a dar mais destaque ao palácio.

O palacete, variação em menor escala do palácio, foi a tipologia em que Grandjean se destacou. Já em Cassel desenhou e construiu um palacete para sua própria família, dentro dos princípios arquitetônicos desenvolvidos pelos arquitetos franceses para sua clientela burguesa em ascensão social e econômica. Ligados aos negócios e às finanças, mais tarde também incluindo os militares, esses encomendantes construía grandes casas, sempre que possível afastadas das divisas, em esquemas arquitetônicos mais flexíveis que aqueles aplicados nas casas da nobreza tradicional.¹⁵

Essas novas casas evoluíram a partir da segunda metade do século XVIII, adotando um partido concentrado (*plan massé*), de inspiração italiana renascentista. Em geral, a entrada se faz por um pátio formado por blocos de serviço laterais, que leva ao corpo principal da casa. Nos fundos é comum que o edifício receba um corpo cilíndrico, de planta oval ou circular, que abriga uma sala com acesso direto ao jardim. Este tipo de arranjo arquitetônico foi também muito usado para pequenos pavilhões de recreio, chamadas *folies*, *bagatelles* ou *hermitages*, comuns nos parques das grandes casas.

Os Grandjean de Montigny viveram em Cassel até 1813, quando retornaram à França precipitadamente,¹⁶ após a queda de Jerôme Bonaparte. Os relatos familiares indicam que Grandjean teve dificuldades no seu retorno a Paris.¹⁷ Com problemas para conseguir trabalho, por conta dos serviços prestados ao governo napoleônico, também enfrentou a reprovação de seus irmãos, que lhe recusaram ajuda. Neste contexto, o arquiteto resolveu mais uma vez partir, integrando-se ao grupo articulado por Joaquim Lebreton que veio para o Rio de Janeiro, contando com a proteção do conde da Barca, um dos principais ministros de d. João.

Foi em 1816 que o grupo chegou ao Rio de Janeiro. Como se sabe, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny era o único arquiteto do grupo e veio acompanhado por Madeleine, quatro filhas,¹⁸ uma criada e dois assistentes, Symphorien Louis Meuniè e Charles Louis Joseph Levavasseur.¹⁹

Os primeiros anos que sucederam a chegada dos franceses à cidade foram também de turbulência política, dentro do quadro que culminaria com a independência do Brasil. A implantação da escola para formalização de ensino técnico e artístico que os teria por professores foi lenta. Em 12 de agosto de 1816 foi criada por decreto do príncipe regente a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e foram atribuídas pensões aos artistas que nela lecionariam. No entanto, a academia só encontraria pouso regular em 1826, quando foi inaugurado o edifício projetado por Grandjean de Montigny, e todas as atividades passaram a ocorrer sob o mesmo teto. Até então, os professores recebiam alunos em suas próprias casas, ou ateliês alugados para esse fim.

A convivência entre profissionais franceses e portugueses não foi pacífica. A disputa de mercado que se instalou entre eles envolveu trocas de correspondência na imprensa, com acusações de incompetência e mau gosto. Numa dessas cartas, o autor anônimo diz que o atraso na implantação da escola não deixou M. Grandjean sem o que fazer, enumerando

projetos particulares que teriam sua autoria: “Mr. Grand-Jean não ficou sem ter o que fazer; foi o Arquiteto das casas do Excelentíssimo José de Oliveira Barboza, e do Sr. Luiz de Souza Dias”.²⁰

Dentre as inúmeras obras para particulares atribuídas a Grandjean de Montigny, por fontes coevas ou posteriores,²¹ a única encomenda confirmada documentalmente é a do palacete de José de Oliveira Barbosa, situado na esquina entre as ruas do Passeio e das Marrecas, parte da herança de sua esposa Maria Tomásia, que passamos a analisar.

A CASA DO PASSEIO

José de Oliveira Barbosa só apareceu na Décima Urbana como proprietário na rua do Passeio cerca de três anos após a morte do sogro. A casa de número 13, que depois passou a número 16, estava em obras em 1818. A numeração mostra que três propriedades foram reunidas num prédio único, indicando que uma reforma transformou três casas pequenas no palacete que serviu de moradia aos Oliveira Barbosa na volta de Angola.

A morte de Maria Tomásia em 7 de agosto de 1825 levou à abertura de inventário pelo viúvo para dar partilha aos seus cinco filhos: José Tomás, Joana Henriqueta, Maria Constança, Tomás Augusto e Constança Gabriela, os três últimos menores.

Como é comum nos inventários com herdeiros menores, as avaliações dos bens do casal Oliveira Barbosa são bastante detalhadas, permitindo as análises aqui apresentadas. O inventário de Maria Tomásia nos fornece o primeiro documento a comprovar a contratação dos serviços de Grandjean de Montigny. Na declaração de dívidas ativas, Oliveira Barbosa declara dever ao “Architecto Mr. Grandjean, por ajuste de contas, hum conto duzentos e hum mil duzentos e vinte oito réis....1:201\$228”.

O valor ainda devido ao arquiteto era elevado, correspondendo ao preço de uma boa casa térrea na área central da cidade, mas não sabemos se Oliveira Barbosa estava pagando por um só projeto²² ou se esse valor incluía a administração da obra. Tampouco sabemos quanto já havia sido pago, mas esta é a primeira indicação de valores para um trabalho arquitetônico que encontramos para este período.

A escolha do arquiteto francês para construção de sua nova casa indica que Oliveira Barbosa procurava expressar sua posição social, ao mesmo

tempo demonstrando estar atualizado com as tendências europeias. O cargo de governador de Angola era tradicionalmente ocupado por membros das boas famílias portuguesas, sempre dedicados ao serviço real. Uma questão que se coloca é por que Oliveira Barbosa, identificado com o regime monárquico português a ponto de ser nomeado para um cargo importante, preferiu um arquiteto francês a um português para a construção de sua nova casa.

A participação de José Marcelino Gonçalves na comissão²³ que concluiu o projeto e a construção da praça do Comércio pode ter sido um fator decisivo na escolha de Grandjean como arquiteto da família Oliveira Barbosa. A identificação do casal com o segmento dos negociantes de grosso trato é evidente pelos laços familiares, e pela atuação de José no governo de Angola, que passava pela defesa dos interesses escravistas.

A presença da família real na colônia permitiu ao grupo de grandes negociantes interlocução com o rei, títulos e posições junto ao corpo de cortesãos, e representação nos principais órgãos da metrópole. O convívio com a Corte acentuou a busca de aristocratização pelos altos estratos dos negociantes, tanto através de títulos quanto por demonstrações materiais de riqueza, alterando hábitos e dinâmicas sociais, formas de morar e gostos.

Grandjean de Montigny alcançou boa aceitação por essa elite mercantil, que se tornou sua principal fonte de trabalho antes da abertura da Academia, possivelmente pela intermediação do conde da Barca, bom amigo tanto dos franceses quanto dos grandes mercadores. Os negociantes seriam os principais financiadores das decorações efêmeras dos festejos reais, como a recepção à princesa Leopoldina e a aclamação de d. João VI, seja nas áreas públicas ou em suas próprias casas. Além disso, encomendaram a Grandjean projetos para suas residências, fossem elas novas ou grandes reformas modernizadoras, atividades que não deixaram de ser notadas por seus concorrentes, como já exposto acima.

Através da Décima Urbana,²⁴ sabemos que as obras da casa do Passeio ocorreram após a morte de Tomás Gonçalves, o que leva a crer que a herança de Maria Tomásia tenha contribuído para que o casal pudesse investir em representação social, contratando o arquiteto francês e adotando um estilo que faria sua casa sobressair no tecido urbano colonial.

O edifício projetado por Grandjean tinha dois pavimentos, com fachada principal voltada para o Passeio Público. O partido adotado tinha tendência neoclássica, com corpo elevado ao centro arrematado por tímpano e platibandas no lugar dos beirais coloniais, composição simétrica em relação ao eixo central, onde ficava a entrada principal assinalada por colunas gregas. Os vãos do térreo tinham arco pleno, e os do sobrado verga reta. Um sótão habitável coroava o tramo central da construção (Figura 1).



Figura 1 – Fachadas para as ruas do Passeio e das Marrecas. Fonte: Museu da Imagem e do Som.

O elemento arquitetônico mais destacado ficava na fachada posterior: o elegante hemicírculo pontuado de colunas, que destacava a casa na paisagem (Figura 2). As imagens da fachada posterior revelam três diferentes volumes da construção: o primeiro corresponde ao bloco frontal, o segundo a construções laterais e o terceiro recebe no segundo piso a varanda em hemicírculo, em meio a dois pequenos torreões, tendo o térreo vazado.



Figura 2 – Hemiciclo na fachada voltada para o morro de Santo Antônio. Fonte: DESMONS, Iluchar. *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*. Paris: Lemercier, 1845. Disponível em: <<https://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/17014/panorama-da-cidade-de-rio-de-janeiro>>.

No século XX, o imóvel foi alugado para fins comerciais e sofreu diversas modificações que aceleraram seu processo de degradação. Foram adicionados cômodos no pátio interno e no quintal, e os vãos da fachada foram modificados, substituindo os arcos por vergas retas. São desse período as fotos conhecidas das fachadas frontal e lateral, bem como imagens aéreas que nos mostram o telhado.

Além da documentação iconográfica, encontra-se na Biblioteca Nacional uma planta que representa o pavimento nobre desta casa. Não encontramos nesta instituição ou em outras mais desenhos do mesmo imóvel e, embora a autoria do projeto já esteja documentalmente estabelecida, não é possível afirmar que esta planta especificamente tenha sido desenhada pelo próprio Grandjean de Montigny, já que a caligrafia não corresponde à do arquiteto em outros desenhos. A planta em questão é um estudo preliminar e nela ainda se veem as marcações a lápis resultantes de diferentes estudos de proporções e distribuição.

Os cômodos estão nomeados por letras minúsculas, mas não há legenda para identificar claramente os usos propostos.

Além das muitas imagens,²⁵ temos a descrição contida no inventário de Maria Tomásia, que nos fornece algumas dimensões em palmos, além de citar os usos de alguns cômodos:

Fomos a rua do Passeio para avaliarmos uma morada de casas de sobrado Número dezesseis fazendo canto a rua das Marrecas cujas de vão cento e cinquenta e um palmos, e de fundo cento e vinte e quatro com várias janelas por ambas as frentes, sete portais três dos ditos de cantaria a sua formação em ambas as frentes lado e fundo todas as suas divisões paredes de pedra e cal seus arcos de tijolo e abóbada do mesmo colunas com cinco Salas, Sala de jantar na Varanda vários quartos para cômodos, e uma Sala para Oratório tudo forrado ladrilhado de pedra mármore a Casa de Jantar a Varanda a Sala de espera com seu terraço ao lado ladrilhado de azulejo e seu sótão com Sala seus quartos para cômodos hum dos ditos forrado de madeira e tudo o mais de estuques com o seu terraço ladrilhado de azulejo com suas janelas pelas frentes lados e fundo com caixilhos de vidraças o saguão ladrilhado de pedra e forrado com sua sobre loja com seus quartos para Cômodos e também na loja seus quartos com Cocheira e Cavalariça despensa e cozinha com sua área de um lado calçada de pedra e seu Pátio no fundo da Casa e Varanda ladrilhada e calçada de pedra com sua gradaria de ferro com seu Quintal com cento e trinta e dois palmos com seus muros de tijolo dobrado e seu telheiro [...] Saguão da área calçado de pedra com seus meio fios de cantaria todo forrado e uma escada com degraus de pedra.

As várias fontes iconográficas aliadas à documentação escrita proporcionam um melhor entendimento e interpretação da casa. Algumas questões podem ser melhor estudadas, como a possível preexistência de construções no terreno. A Décima Urbana demonstra que a propriedade dos Oliveira Barbosa ocupava três lotes anteriores na rua do Passeio. Nos mapas da virada do século XVIII para o XIX podemos ver dois retângulos nessa localização, um maior, na esquina com a rua das Marrecas, e outro menor, vizinho ao primeiro.

A planta do Arquivo Nacional mostra uma parede mais grossa separando os cômodos da frente do Passeio daqueles voltados para a rua das Marrecas, permitindo concluir que quando Tomásia herdou as propriedades já havia construções voltadas para a rua transversal. O último cômodo do lado

direito da frente do Passeio mostra uma parede cega que o divide e que possivelmente deveria ser demolida para permitir um melhor alinhamento das salas (Figura 3). Essas observações sugerem que a nova casa foi projetada aproveitando os imóveis preexistentes, alterando suas proporções de forma a obter uma composição simétrica e mais harmoniosa. As principais modificações foram feitas nos fundos, com a inserção de dois blocos e do hemiciclo avarandado.

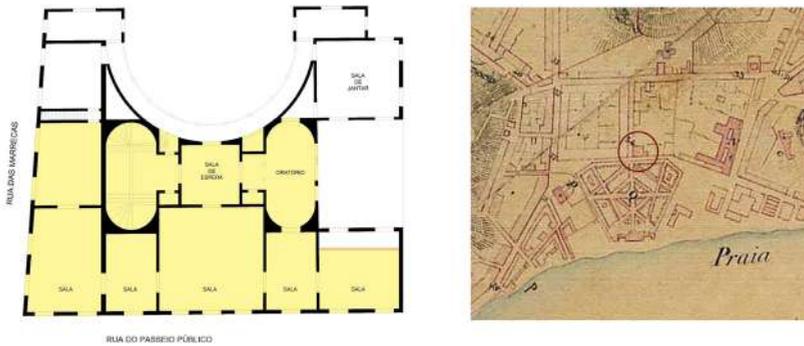


Figura 3 – Projeção das casas preexistentes.²⁶ Fonte: desenho da autora.

A comparação da planta com a iconografia aponta um problema no limite direito da casa. A iconografia mostra desse lado um cômodo com duas janelas para os fundos, e três portas abrindo para um terraço. A existência deste terraço é confirmada pela descrição do inventário e pela iconografia. A planta não o mostra, e a sala não possui dimensões que possibilitassem a abertura de três vãos, estando já colada na divisa (Figura 4).

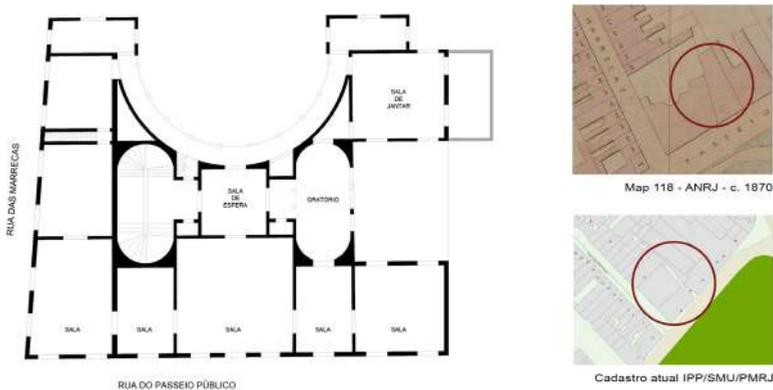


Figura 4 – Limite lateral do terreno, com terraço da sala de jantar. Fonte: desenho da autora.

A comparação com plantas cadastrais antigas e atuais demonstra que a divisa da direita da casa não era ortogonal à rua do Passeio como está no desenho, o que reforça seu caráter de estudo preliminar. Adotando-se o ângulo que aparece nos cadastros, há um aumento de área do terreno que possibilita a existência dos vãos e do terraço, conforme mostra a iconografia.

Seguimos nossa análise com a distribuição do pavimento nobre, mostrado na planta em estudo. Como já foi dito, o desenho mostra os cômodos nomeados apenas por letras em ordem alfabética, e o inventário tampouco nomeia todos os compartimentos da casa. Está explicitada na avaliação do inventário a existência de cinco salas, sala de jantar, sala para oratório e vários quartos para cômodos. Para este período, o uso dos cômodos era determinado pelos peritos de acordo com os hábitos correntes e o mobiliário presente em cada ambiente. Às vezes seu possível uso é de difícil atribuição, sendo ambientes utilizados para as rotinas diárias.

A existência de cinco salas voltadas para o Passeio, além da sala de jantar, indica suntuosidade, uma vez que as boas casas na cidade não costumavam ter mais de três salas. A ausência de descrição dos revestimentos no inventário não nos permite ainda recompor a ornamentação dos ambientes, que pelo padrão da construção deveriam ter recebido estuques e pintura mural, ou eventualmente tecido ou papel de parede. O gosto pela decoração pode ser observado no uso de espelhos de grandes dimensões e quadros nos cômodos nobres. A coleção de quadros era formada por oito quadros de paisagem com molduras douradas, e outros com pinturas da China, um grande com as Musas e uma pintura representando mãe e filho. Um grande retrato do senhor dom João, rei de Portugal, com moldura dourada e corpo inteiro, mostra que uma das salas era o que se chamava de “sala de respeito”, onde o retrato do soberano era o principal destaque. A presença desse quadro na casa no ano de 1825, quando o país já estava independente e Oliveira Barbosa colaborava com o governo de d. Pedro I, demonstra a ambiguidade das relações das elites brasileiras com a metrópole e o processo de independência (Figura 5).



Figura 5 – Distribuição do pavimento nobre. Fonte: desenho da autora.

O mobiliário das salas tinha origens diversas, uma parte feita em tábua, madeira vermelha originária de Angola, muitas vezes processada no Oriente, e provavelmente trazida da estada da família na África. Havia móveis em madeiras brasileiras como jacarandá e pequiá, usadas tanto em camas e móveis de quarto como em sofás e cadeiras, em geral com assentos de palhinha. Outro conjunto de peças tinha origem francesa, compreendendo móveis de quarto como tremós, e cadeiras e sofás que se distinguiam dos outros conjuntos por serem estofados em seda.

Como já foi dito, a sala de jantar nobre ficava voltada para um terraço lateral, possivelmente servida por uma pequena copa de apoio. A grande quantidade de louça fina e prataria confirma que os Oliveira Barbosa promoviam recepções (Figura 6). A família possuía três aparelhos de mesa da Companhia das Índias e de porcelana dourada e encarnada. Havia louça da Índia, talvez de uso diário, um jogo matizado de azul e outro de vermelho. O hábito de tomar chá e café se confirma com a presença de aparelhos próprios; havia três aparelhos de chá, um de porcelana dourada, com remates verdes; outro dourado matizado

de carmesim; e ainda outro matizado e dourado por fora e por dentro, e um aparelho para café, com “vinte e dois casais de xícaras e pires café matizadas de flores e beiras douradas”. A presença de mesas para chá com suas cadeiras demonstra que um dos cômodos deveria ser uma sala de chá.

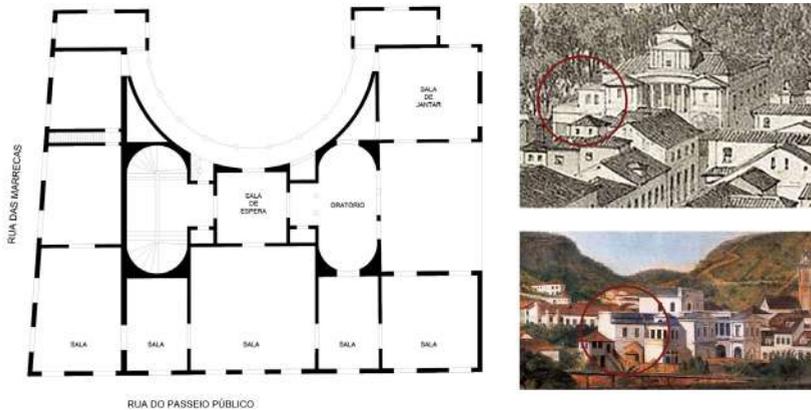


Figura 6 – Localização da sala de jantar. Fonte: desenho da autora.

O quarto do oratório era provavelmente o cômodo ovalado que dava para o saguão, sendo usual nas casas de elite. Tinha uma mesa do altar, um oratório propriamente dito, uma imagem do Senhor com cruz e calvário, dois nichos com imagens de São Vicente Ferreira e do Senhor dos Passos, além de pequenos quadros de santos. Havia uma pia de água benta de louça, uma urna e estante de missal. Os bens do oratório eram completados pelos competentes têxteis e acessórios como galhetas para missa.

É provável que uma das salas da frente fosse uma sala de música, uma vez que a família tinha a tradição de prover educação musical a seus membros, valorizando os músicos e professores, como vemos pela relação de Tomás Gonçalves com o padre José Maurício e pelo fato de que possuía um bom piano.

Dentre os cômodos mais especializados deveria estar um quarto de costura. Tomásia tinha um bom acervo de tecidos e rendas, possuindo também uma caixa de costura francesa. Além de seu guarda-roupa com vestimentas de gala e de uso cotidiano, Tomásia guardava peças de valor sentimental, como as roupas de batismo dos filhos. A casa era bem guarnecida de cortinas, colchas, toalhas, tapetes e outras peças menores, e a presença de inúmeros retalhos entre os tecidos inventariados remete à permanente necessidade de renovação do vestuário de crianças em crescimento.

Não havia no inventário muitas peças ligadas aos jogos de salão, apenas uma caixa de voltarete, o que indica que possivelmente não haveria uma sala com uso exclusivo para jogos.

A partir da planta do pavimento nobre buscamos reconstituir os outros dois andares e os telhados. O pavimento térreo era dedicado aos serviços (Figura 7). Como bem salienta Helder Carita,²⁷ os serviços são uma parte da casa considerada pouco significativa ou mesmo não merecedora de preservação, mal descritos na pouca documentação que sobre eles encontramos. Não é diferente no inventário de Maria Tomásia, que indica estarem no pavimento térreo “quartos com Cocheira e Cavalariça e despensa e cozinha com sua área de um lado calçada de pedra”, sem maiores detalhes. O documento aponta também a existência de um saguão ladrilhado neste piso, constituindo a entrada principal da casa.

Acreditamos que a cocheira e a cavalariça se localizassem na frente do Passeio, seguindo um padrão que encontramos na mesma rua na casa do conde da Barca: cocheira para um lado do saguão, com a casa de arreios, e a cavalariça para o outro, com seu depósito. Antes raras e restritas à aristocracia, as viaturas tornaram-se mais comuns após a chegada da Corte. Os Oliveira Barbosa possuíam duas carruagens, além de uma pequena traquitana – carruagem para duas pessoas, com quatro rodas – fechada com cortina de couro, e uma carroça, para atender à chácara do Catumbi.

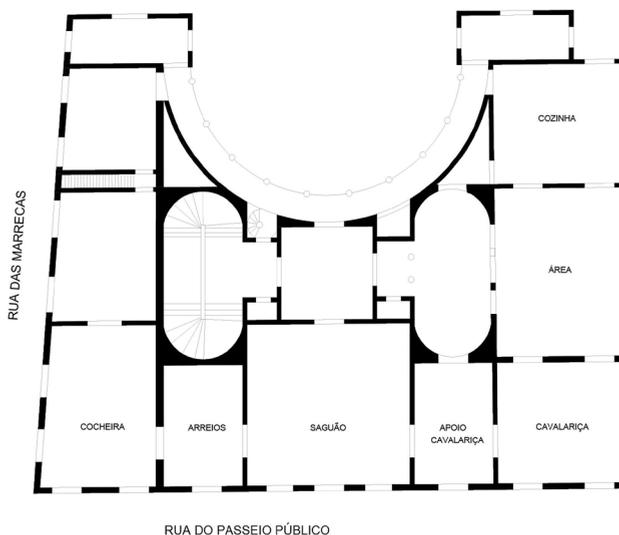


Figura 7 – Reconstituição parcial da distribuição do pavimento térreo. Fonte: desenho da autora.

O inventário descreve a existência de um mezanino, o que seria comum nas áreas de serviço, sendo usado principalmente para os alojamentos de criados. Este mezanino não aparece nas fachadas conhecidas, seja na iconografia do século XIX, seja nas fotos já do século XX, que não mostram vãos entre o térreo e o sobrado. A descrição sugere que o acesso ao mezanino se dava pelo saguão ou talvez pela pequena sala que lhe ficava aos fundos. Dessa forma, a ventilação do mezanino se faria para os fundos e ficaria dissimulada atrás do hemicíclo, que no pavimento térreo não tinha colunas (Figura 8).

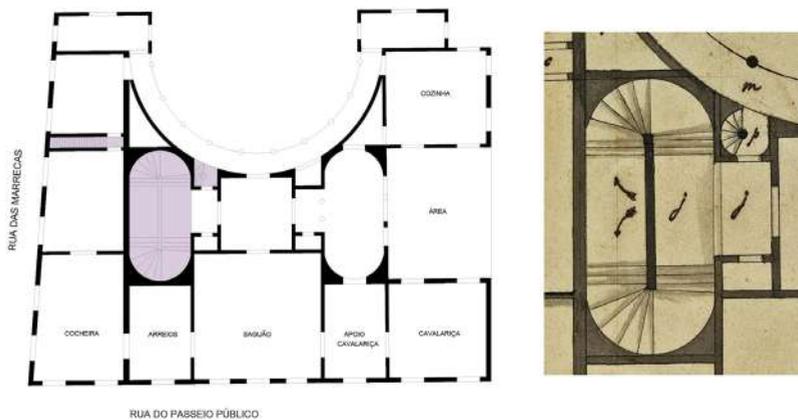


Figura 8 – Circulações verticais. Fonte: desenho da autora.

A circulação vertical se fazia por três escadas. A escada de aparato ligava o saguão ao pavimento nobre, não alcançando o sótão. Este era servido pela pequena escada helicoidal ao lado da grande escadaria. Essa escada poderia dar acesso ao mezanino, possivelmente localizado na área em lilás, ou foi acrescentada outra que ainda não aparece nesta planta de caráter preliminar. A escada reta na lateral da rua das Marrecas poderia ser uma entrada privativa, talvez dando acesso ao gabinete de Oliveira Barbosa para evitar que seus contatos de negócios precisassem entrar na casa.

O gabinete de trabalho do proprietário provavelmente ficava junto a uma sala de leitura ou biblioteca, já que o casal era possuidor de boa coleção de livros e mapas. Os livros ficavam alojados em duas estantes, e eram cerca de 50 títulos. Além da indispensável Bíblia Sacra, havia títulos ligados à engenharia militar, em especial no campo da artilharia, em que José de Oliveira Barbosa foi lente da Academia Militar. Havia também livros voltados para

engenharia e construção, como *Regras de desenho*, *Engenheiro português* e *Arquitetura de Vignola* e biografias de reis e militares como *História de Carlos XII*, *Vida de lord Wellington*, *Memórias de Portugal*, além de romances como *Aventuras de Telêmaco*, de poesia, como *Obras de Ovídio*, de línguas e um dicionário inglês-português.

A cozinha numa casa desse porte era um complexo com mais que simplesmente a despensa. Recorremos a Carita,²⁸ que descreve as tradicionais cozinhas das casas nobres portuguesas:

Uma primeira zona, constituída em torno do espaço da cozinha, organizava-se com despensa, forno e casa das maçãs, demarcando-se do conjunto pelas suas maiores proporções e melhores acabamentos. Como precaução contra os incêndios, as cozinhas eram normalmente abobadadas, sendo frequentemente azulejadas.

O inventário de Tomásia cita paredes, arcos, abóbadas e colunas de tijolo. O uso de tijolo era comum no Rio de Janeiro, e muitas olarias pertenciam a grandes negociantes, favorecendo seus investimentos no mercado imobiliário.

O uso de tecnologia de tijolo nessa obra chama nossa atenção para a compra da chácara da Gávea por Grandjean de Montigny, onde havia uma olaria, possibilitando a fabricação de tijolos e telhas. É possível que o arquiteto tenha trabalhado na execução de seus projetos, tornando-se também fornecedor de materiais de construção, o que justificaria as críticas de ter-se aliado aos interesses dos empreiteiros.²⁹

Além das janelas em arco pleno do pavimento térreo, é provável que arcos e abóbadas de tijolo tenham sido usados na área da cozinha. Acreditamos que toda a área à direita e ao fundo pudesse estar de alguma forma ligada às funções da cozinha, abrigando, além da despensa, depósitos mais específicos, como uma adega, já que havia na casa mais de 200 garrafas de vidro para vinho.

O segundo sobrado ocupava apenas o corpo central da edificação. Tinha janelas para frente, lados e fundo, todas com vidros. Constam do inventário 120 vidros grandes para vidraça, o que indica que os vários imóveis de Oliveira Barbosa já tinham ou estavam recebendo esse conforto. O espaço era dedicado ao uso íntimo, com sala e quartos para cômodos, um deles forrado de madeira e o resto forrado de estuques (Figura 9).

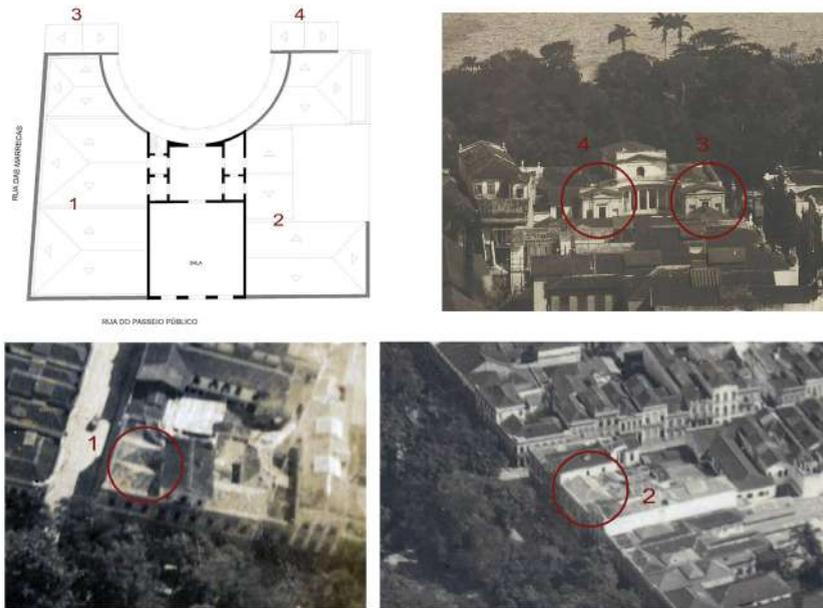


Figura 9 – Reconstituição dos telhados. Fonte: desenho da autora.

A cobertura da casa tem forma complexa, sendo composta por vários telhados ligados por calhas. Estes telhados têm em geral duas águas e uma tacaniça, possibilitando altura menor e uso de platibanda. Em alguns pontos foram usadas duas águas, arrematadas por frontões. A reconstituição aqui proposta foi possível através da iconografia.

A opção por este tipo de telhado em clima tropical chuvoso, e sem o recurso de impermeabilização eficiente, certamente gerou problemas. Podemos supor que Grandjean, ainda recém-chegado, não tivesse ainda se defrontado com os rigores do clima tropical e seus efeitos nas edificações. Os problemas enfrentados na casa de Oliveira Barbosa não passaram despercebidos de seus inimigos:

Quelle détestable logique que celle de Messieurs de la colonie française et de leurs adhérens! M. Grandjean, dans l'éloge qu'il fait de lui-même, prouve seulement qu'il est bon dessinateur d'architecture, et non pas bon architecte. L'architecture étant l'art de bien bâtir, et M. Grandjean ne bâtissant que des édifices qui s'écroulent (la Bourse) ou dans lesquels la pluie pénètre de tous les Côtés (la maison de M. José d'Oliveira Barbosa) permettra bien qu'on puisse dire qu'il n'est que dessinateur d'architecture, et rien de plus.³⁰

De fato, o uso de calhas por si só já apresentaria dificuldades, mas o hemicíclo trouxe o problema adicional da interseção da superfície curva com os planos dos telhados.

Acreditamos que esse problema foi percebido ainda na fase projetual porque o original da planta preservado indica algumas opções para as proporções do hemicíclo e sua inserção na planta. A tentativa de evitar essa interseção exigiria um alargamento do trecho central da casa para o fundo, concentrando o problema nos dois telhados menores, como mostra a Figura 10.

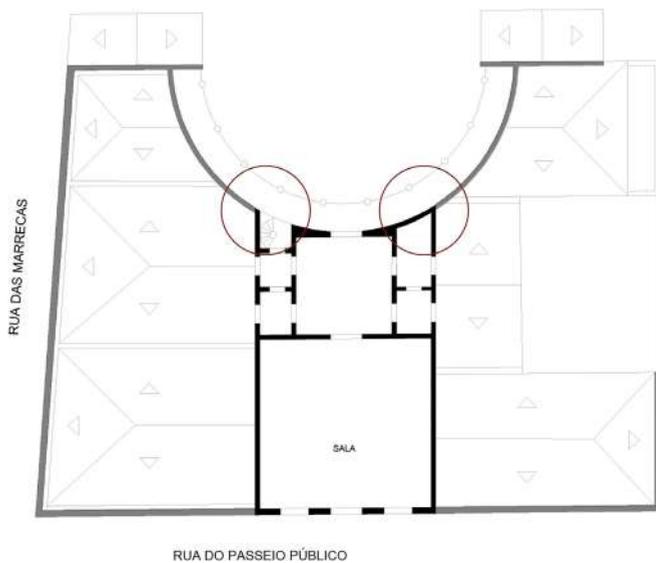


Figura 10 – Pontos críticos dos telhados. Fonte: desenho da autora.

A planta resultante dessa ampliação para o fundo tem proporções mais condizentes com o que aparece na iconografia. Além disso, a divisão central voltada para a rua das Marrecas aparece nas imagens com três vãos, enquanto tem apenas dois na planta da Biblioteca Nacional, indicando que de fato a casa foi construída um pouco maior do que o estudo preliminar indica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação sobre a casa projetada por Grandjean de Montigny para Oliveira Barbosa permite avançar na compreensão do período joanino,

difícil de estudar pela ausência de fontes e mesmo de edifícios sobreviventes. As mudanças ocorridas na arquitetura e formas de morar no Rio de Janeiro após a chegada da Corte portuguesa à cidade, assim como os novos hábitos sociais, necessitam ainda de estudos sistemáticos, de forma a melhor determinar o que efetivamente mudou, e de que maneira, com a chegada de novas influências, seja pelos recém-chegados moradores da cidade, seja pelos profissionais estrangeiros que aqui se radicaram.

A prática profissional de Grandjean de Montigny antes da inauguração da escola de belas-artes é ainda bastante desconhecida. Suas duas obras de maior visibilidade no período joanino, a casa dos Oliveira Barbosa e a praça do Comércio, foram recebidas com reticências e fortes polêmicas na imprensa, e parecem não ter angariado novos clientes para o arquiteto. As críticas relacionavam-se principalmente aos altos custos e reajustes de suas obras e às inovações introduzidas nas plantas, que se afastavam dos modelos coloniais mais tradicionais. Nossos estudos sugerem que, mais do que com obras novas, o arquiteto trabalhou em projetos de modernização, reforma e ampliação de edifícios preexistentes, dentro de um processo de busca de novas formas de expressão de uma elite em ascensão na nova configuração política e social do país.

Compreender a mentalidade e as circunstâncias que proporcionaram a intervenção de Grandjean de Montigny no sobrado da família Oliveira Barbosa à rua do Passeio implicou estudar o processo de ascensão social e econômica da família, não muito diferente de outros tantos no Brasil colônia. Tanto a corrida do ouro nas Minas Gerais quanto o serviço ao rei, em cargos civis ou militares, marcaram a busca dos Gonçalves e Oliveira Barbosa por *status* e riqueza, definindo alianças matrimoniais e estratégias na obtenção de cargos públicos. A formação de um patrimônio imobiliário e a busca de localizações mais prestigiosas na malha urbana culminaram com a construção do sobrado de linhas neoclássicas no Passeio.

Entre livros, belos quadros e música, a família Oliveira Barbosa cultivava a sensibilidade “ilustrada”, de valorização das letras e das artes, e a busca de distinção embasava a contratação de renomado arquiteto francês para a reforma de sua casa.

A decoração dos ambientes lançou mão de espelhos, utensílios de prata, mobiliário requintado e objetos de gosto para preparar a casa para o convívio social alargado além do círculo familiar, necessário para a ascensão

profissional e política do tenente-general. Assim, a casa e seus objetos de aparato, bem como as carruagens, vestes, joias e insígnias da ordem militar, indicam a busca de inserção da família nos círculos de elite, finalmente consagrada pelos títulos nobiliárquicos conquistados por José de Oliveira Barbosa, barão do Passeio, em 1829, e visconde do Rio Comprido, em 1841.

A casa do Passeio mostra elementos trazidos por Grandjean de Montigny de seu treinamento na *École des Beaux Arts*, como a fachada simétrica encimada por frontão e arrematada por platibandas, o uso de colunas clássicas e o belo hemiciclo da fachada posterior. Em termos de interiores destacamos a forma ovalada e a posição lateral da escada de aparato, que permitia a passagem direta da entrada até o jardim dos fundos. Deve-se ressaltar também que a quase totalidade dos cômodos tinha ventilação para o exterior, com exceção de pequenos compartimentos que parecem destinados a armazenamento. Infelizmente não foi possível obter maiores informações sobre a possível decoração integrada.

As peças de madeira angolana, as louças da Companhia das Índias e os demais objetos de origem oriental refletem a persistência do gosto difundido pelas antigas rotas transatlânticas entre colônias do Império português e a estada da família em Luanda. Esses objetos se misturavam a novidades europeias, muitas vezes já oriundas de processos industriais.

Os resultados alcançados por este trabalho foram possíveis pela reunião e sistematização de fontes e desenhos de Grandjean de Montigny realizadas pelo projeto O Gosto Neoclássico, sob coordenação de Ana Pessoa e Margareth da Silva Pereira. A autora agradece a Sália Pontes Paz pela preciosa ajuda na formatação das imagens.

NOTAS

- 1 Planta do palacete Oliveira Barbosa, a rua do Passeio. BNRJ. [iconográfico] Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325970/icon325970.jpg>. Acesso em: 23 mar. 2022.
- 2 O inventário foi localizado por Ana Pessoa no Arquivo Nacional, e fornece importantes informações sobre as propriedades imobiliárias do casal e seus interiores, auxiliando a reconstituição dos edifícios e do modo de vida da família. ANRJ, CODES, Juízo de Órfãos e Ausentes, ZN, n. 4075, caixa 916, gal. A.
- 3 A partir do desenho arquitetônico e do inventário de Maria Tomásia, foram desenvolvidas pelas autoras duas comunicações. SANTOS, Ana Lucia; PESSOA, Ana. Tratar-se à lei da nobreza: a família Oliveira Santos e Grandjean de Montigny. In: SANTOS, Carlos Alberto et al. *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Pelotas: Claec, 2017. p. 4-27; e PESSOA, Ana; SANTOS, Ana Lucia. O inventário de Maria Tomásia: liberalismo e distinção. In: SANTOS, Carlos Alberto et al. *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*, p. 455-470.
- 4 Family Search. Brasil, Registros da Igreja Católica 1616-1980. Rio de Janeiro, Nossa Senhora da Candelária, Matrimônios 1782, ago-1809, maio, imagem 195.
- 5 AHU_ACL_CU017, cx. 202, D. 12488.
- 6 Nasceu por volta de 1747, em Santa Maria Maior, vila da Guarda, bispado de Tui, reino de Galiza (Espanha), filho de Domingos Gonçalves e de Caetana Fernandez, e passou a morar no Rio de Janeiro antes de 15 de junho de 1771, quando casou-se com d. Maria Angélica Oliveira, carioca, filha de José Fernandes Santiago e de Ana Isabel de Oliveira.
- 7 FRAGOSO, João Luís. *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro, 1790-1830*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- 8 Luís Joaquim dos Santos Marrocos chegou ao Rio de Janeiro em 1811, acompanhando a transferência do acervo da Real Biblioteca. A correspondência enviada por ele à família é uma das mais valiosas fontes para o estudo do Rio de Janeiro no período joanino e início do Primeiro Império, configurando importante conjunto de notas sobre hábitos, lugares, personagens e relações sociais e políticas desse período. MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro: 1811-1821*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.
- 9 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e obra do padre José Mauricio Nunes Garcia. IHGB, Rio de Janeiro, n. 23, p. 354-369, 1856. t. 3, p. 357.
- 10 GAZETA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 12 maio 1820.
- 11 JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 7 mar. 1888
- 12 O primeiro filho do casal foi Auguste Henri, nascido em Paris em 10 de março de 1807. Não encontramos registro de óbito nem qualquer outra informação sobre o menino, não sendo possível determinar se ele foi para Cassel ou não.
- 13 TORRES, Mário H. G. A casa de Grandjean de Montigny na Gávea. In: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. *Uma cidade em questão: Grandjean*

- de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC: Funarte: Fundação Roberto Marinho, 1979. Catálogo da exposição realizada no Solar Grandjean de Montigny.
- 14 PESSOA, Ana; SANTOS, Ana Lucia. O inventário de Maria Tomásia: liberalismo e distinção.
- 15 TORRES, Mário H. G. A casa de Grandjean de Montigny na Gávea.
- 16 Ao deixar Cassel, Grandjean abandonou sua casa e, possivelmente, outros pertences. A casa foi leiloada para o pagamento de dívidas do casal, conforme notícia do *Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung* de 1º de junho de 1814, conforme informação compartilhada pelo pesquisador Guillaume Nicoud.
- 17 Declaração de Arteaga. O documento trata da genealogia e trajetória da família Grandjean de Montigny, registrada em cartório no Chile por descendentes do arquiteto, e foi cedido às pesquisadoras pelo sr. Luis Enrique Echeverría Domínguez.
- 18 As já citadas Augustine Elisa Julie, Adelaide Victoire, Eleonora Augusta, e Louise Amenaide.
- 19 O nome aparece na documentação tanto grafado como Levavasseur quanto Levasseur.
- 20 DIÁRIO FLUMINENSE. Rio de Janeiro, 28 jan. 1828.
- 21 Além do Palacete Oliveira Barbosa, Morales de los Rios atribui a Grandjean de Montigny as seguintes casas particulares: sobrado rua do Catete 221; sobrado rua Correia Dutra 81; mansão 2 pavilhões rua General Polidoro/Passagem; casarão chácara Haddock Lobo 35 (Mataporcos). Casa de jantar Haddock Lobo 148 (Mataporcos); Mansão Mariz e Barros 308; casa de campo no Catumbi; edifícios Silveira Martins 58, 60 e 62; edifício rua Municipal; edifício rua Beneditinos; Teatro Rocio Luiz de Souza Dias e casa chácara Catumbi Luiz de Souza Dias. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- 22 Os Oliveira Barbosa possuíam outras casas urbanas e uma chácara no Catumbi, passíveis de também terem sofrido obras.
- 23 Além de José Marcelino Gonçalves, já então comendador, a comissão foi integrada pelo comendador Fernando Carneiro Leão, comendador João Rodrigues Pereira de Almeida, comendador Amaro Velho da Silva, comendador Luiz de Souza Dias, comendador Joaquim José de Sequeira, comendador Gerardo Carneiro Belens, comendador José Luiz da Motta e Matheus Pereira de Almeida.
- 24 Décima Urbana do Rio de Janeiro. AGCRJ.
- 25 Além das fotos, a casa aparece nos seguintes quadros: *A Lapa e a Igreja da N. S. Glória do Outeiro vista da rua dos Barbons*, Arnaud Julien Pallière, c. 1820; *Vista da baía do Rio de Janeiro*, Adrien Taunay, c. 1822; *Vista do alto do morro de Santo Antônio*, Nicolas-Antoine Taunay; *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, Desmons, c. 1854.
- 26 Todas as plantas aqui apresentadas foram elaboradas a partir da planta existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, planta do palacete Oliveira Barbosa, a rua do Passeio [Iconográfico]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325970/icon325970.jpg>.
- 27 CARITA, Helder. Das águas furtadas às estrebarias: zonas de serviço na casa senhorial entre os séculos XV e XVIII. In: PESSOA, Ana; MALTA, Marize (Org.). *Anais do II Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*. Rio de Janeiro:

FCRB, 2016. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Seminarios/anais_II_Coloquio_Casa_Senhorial.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

28 Ibid.

29 Taunay comentou em carta ao imperador que Grandjean de Montigny “contrariou costumes seculares provocando uma reação que o repeliu, aliando-se aos interesses dos empreiteiros, que até então tinham trabalhado para colonos separados do resto do Universo”. TAUNAY, Afonso d’Escragnoille. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: IHGB, 1991. p. 184.

30 L’ÉCHO DE L’AMÉRIQUE DU SUD: JOURNAL POLITIQUE, COMMERCIAL ET LITTÉRAIRE. Rio de Janeiro: Imperial Typ. de P. Plancher-Seignot, 1827. Hemeroteca Digital, PR-SOR 00298.

A URBE IMAGINADA: A ACADEMIA E O PROJETO PARA OS PAÇOS IMPERIAL E DO SENADO

Karolyna Koppke

Semelhantes relações, que o acaso não produziria, se apresentam claramente ao espírito do espectador como resultado de uma conveniente harmonia d'idéas.¹

INTRODUÇÃO

A frase em epígrafe, tão conveniente a uma ação sobre a cidade de cariz classicizante, consta do texto descritivo do projeto para um paço Imperial e um paço do Senado, encomendado à Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), pelo governo de dom Pedro II, no ano de 1847. Dessa proposta, atribuída a Grandjean de Montigny (1776-1850),² resultam oito desenhos conhecidos, dispersos em instituições brasileiras e estrangeiras. O mencionado texto descritivo, ainda não publicado, encontra-se conservado no Arquivo Nacional. Nossa intenção, no presente trabalho, é estabelecer as relações entre esses dois conjuntos de documentos: de um lado, a produção gráfica e, de outro, a produção textual, ambas complementares e essenciais para o estudo da intervenção.

O plano para os dois paços consiste na mais relevante proposta urbana imaginada por Montigny para o Rio de Janeiro. Concebido não apenas pelo professor francês, mas por uma comissão composta, além dele, por Félix-Émile Taunay (1795-1881) e Job Justino de Alcântara (? - ?), ela não se limita ao desenho dos dois edifícios. Ao contrário, a comissão estrutura uma solução

urbana para o centro da cidade, com vistas a racionalizá-lo, embelezá-lo e promover comunicações com bairros adjacentes. Pensado já no final da vida do arquiteto – Montigny falece em 1850 –, constitui matéria essencial para compreendermos os cânones estéticos e os aspectos funcionais que orientaram a atuação do mestre em terras cariocas.

Compõe-se o trabalho por quatro seções. A primeira, “Breves notas sobre o processo de pesquisa”, descreve, em linhas gerais, o modo como se realizou o trabalho. A segunda, “Paços Imperial e do Senado: contexto”, apresenta, a partir, sobretudo, das atas de reunião da congregação de professores da Aiba, as condições de encomenda que conduziram à intervenção e sugerem as razões pelas quais ela não foi levada adiante. Por fim, a terceira seção, “Paços Imperial e do Senado: projeto”, se debruça sobre a documentação localizada no Arquivo Nacional, estabelecendo os cruzamentos possíveis entre ela e os desenhos pertinentes à proposta.

BREVES NOTAS SOBRE O PROCESSO DE PESQUISA

Este trabalho resulta de nosso percurso como bolsista de pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)³ e deriva de um esforço de levantamento de informações referentes aos projetos elaborados por Grandjean de Montigny em sua fase brasileira. Uma das ferramentas essenciais para o desenvolvimento do projeto *O Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a Arquitetura no Brasil (1816-1850)*⁴ é uma base de dados que reúne a produção gráfica atribuída ao mestre. Essa base, que tivemos oportunidade de apresentar detalhadamente no primeiro volume de *Gosto neoclássico*,⁵ reúne desenhos e gravuras hoje custodiadas por instituições sediadas em diferentes países: Brasil, Alemanha, França e Portugal. Hoje, ela está constituída por 360 desenhos, mas não se trata de uma ferramenta estática, o que significa que os registros podem sempre ser corrigidos ou ampliados.

Tal base tem permitido o estabelecimento de novas perspectivas acerca da obra do mestre francês. O presente trabalho testemunha essa afirmação. Os oito desenhos que estudaremos referentes ao projeto para os paços Imperial e do Senado pertencem às coleções da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), do Museu Dom João VI (MDJVI), do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e do Museu de Arquitetura da Universidade Técnica de Berlim (AMTUB). Essa distribuição entre instituições parece ter-se dado

em virtude dos deslocamentos do arquiteto e também por razões administrativas, configurando-se como menos importantes os critérios temáticos. Desse modo, sem o auxílio da base de dados, haveria dificuldades de que esse material fosse colocado lado a lado. Esse é o nosso ponto de partida.

O segundo ponto é a premência de que se cruze esse espólio gráfico com os dados disponíveis nos arquivos. Os desenhos não podem dizer tudo e, para entender a complexidade das relações e redes que permitiram a sua feitura, é preciso estudá-los observando os debates que se processaram. Essa direção permanece ainda pouco explorada na literatura que trata da obra de Grandjean. Esperamos que, a partir desses esforços iniciais, novas abordagens possam ser realizadas.⁶

A partir de discussões encampadas em nosso grupo de pesquisa, partimos para os arquivos com o intuito de levantar documentos textuais que pudessem complementar as informações de que já dispúnhamos a partir das fontes iconográficas. Essa operação resultou em uma nova base de dados, que sistematiza os novos documentos levantados e que poderá ser útil a outros pesquisadores interessados na obra de Montigny.

Nessa trajetória, revelou-se particularmente relevante um conjunto de documentos localizado no Arquivo Nacional (AN), mais especificamente no fundo *Félix-Émile Taunay* (BR RJANRIO Q2.).⁷ Referem-se esses documentos aos projetos para os paços Imperial e do Senado, encomendados pelo Governo Imperial no ano de 1847. Trata-se, em essência, de material de trabalho produzido, provavelmente, pela comissão responsável pelo projeto, mas sem indicação explícita de autoria. Nele, encontram-se descrições de alguns dos desenhos disponíveis em nossa base de peças gráficas, conforme se verá adiante. A localização de documentos tão significativos revela a necessidade de que, enquanto historiadores da arquitetura do Oitocentos, retornemos aos arquivos com o intuito de levantar dados que possam auxiliar na compreensão dos projetos, desenhados ou executados.

PAÇOS IMPERIAL E DO SENADO: CONTEXTO

Segundo Elaine Dias,⁸ Félix-Émile Taunay, ao longo dos 17 anos em que permaneceu no cargo de diretor da Aiba, entre 1834 e 1851, empreendeu grande esforço para fazer com que a instituição cumprisse seu papel como órgão público nacional. A arquitetura seria disciplina fundamental nesse processo

porque a ela caberia construir os monumentos da recém-fundada nação, deles ainda tão carecente. Nesse sentido, era preciso demonstrar a capacidade dos arquitetos ligados à escola e mesmo inseri-los nos órgãos públicos responsáveis pela tarefa da construção. Os esforços de Taunay parecem ter surtido efeito, de modo que, na administração de dom Pedro II, a Academia receberá encomendas expressivas, dentre elas os projetos aqui em pauta.

O projeto para os paços Imperial e do Senado consiste na mais importante encomenda para intervenção na cidade feita à Aiba durante o Segundo Reinado. Os documentos referentes à empreitada datam dos anos de 1847 e 1848, conforme se detalhará na seção seguinte. Trata-se de projeto ambicioso, que propõe a construção de dois edifícios monumentais: o Palácio Imperial, a ser erguido no largo da Ajuda, no lugar do convento existente, e o Palácio do Senado, a ser construído no largo do Rocio, atual praça Tiradentes. Os membros da comissão responsável pelo projeto, composta por Félix-Émile Taunay, Grandjean de Montigny e Job Justino de Alcântara – então professor substituto de arquitetura –, responsabilizam-se, inclusive, pela escolha dos locais e todas as ações desenvolvidas são levadas a plenária junto aos membros da congregação da Academia. A intervenção é radical, sobretudo ao propor uma “rua imperial projetada” que corta o morro de Santo Antônio com a intenção de estabelecer uma ligação direta entre os dois edifícios e ao determinar a demolição do convento da Ajuda para a construção do Senado.

A primeira notícia referente ao projeto nos é apresentada pelo professor Alfredo Galvão a partir de suas pesquisas sobre Taunay nos arquivos da antiga Aiba. Não nos foi possível localizar o documento. Felizmente, Galvão procede à sua transcrição, revelando ter-se tratado de encomenda do Ministério dos Negócios do Império, a que a Academia estava, naquele momento, subordinada:

Para se poder satisfazer à requisição da Câmara dos Snrs. Senadores, constante do officio do 1º. Secretário, de 6 do corrente, Há por bem Sua Magestade O Imperador que a Academia de Belas Artes levante e remeta a esta Secretaria d'Estado, não só o plano de um Palácio para a decente habitação do Mesmo Augusto Senhor e Sua Família, dentro desta Capital, mas também outro para um novo Paço do Senado, devendo aqueles trabalhos virem acompanhados do respectivo orçamento, com designação dos lugares onde devam ser construídos os referidos edificios. Assina Francisco de Paula Souza e Melo, então Ministro dos Negócios do Império.⁹

Tal determinação encontra-se formalizada em decreto posterior, nº 490, de 27 de setembro daquele mesmo ano. De acordo com tal decreto, era o governo autorizado “[...] a mandar levantar a planta de hum Palacio para decente habitação do Imperador, e Sua Imperial Família, e outra para hum novo Paço do Senado; bem como para fazer continuar, e acabar as obras de nova construção do Palacio da Imperial Quinta da Boa Vista”.¹⁰ É justamente na sessão da Academia de 9 de setembro que o diretor Félix Taunay aponta, como um dos melhores lugares para erguer o palácio de Pedro II, aquele então ocupado pelo convento da Ajuda. Solicita-se que os demais membros reflitam sobre a questão, a ser retomada na sessão seguinte.

A 13 de setembro, discute-se longamente sobre a localização das construções. O diretor da instituição nomeia a comissão especial que deverá emitir o parecer. Ela é composta pelo próprio Taunay, por Grandjean de Montigny e por Job Justino de Alcântara, então professor substituto de arquitetura. Dois meses mais tarde, a comissão apresenta um relatório e os primeiros desenhos relativos ao projeto: os estudos em planta e elevação. Os professores votam favoravelmente à escolha do local da Ajuda. Nessa ata, expõem-se, em detalhes, os debates empreendidos na sessão anterior acerca do melhor lugar para a construção do Palácio Imperial:

[...] [o senhor diretor] lembra que, na primeira discussão que houve relativamente à escolha de que se trata, apparecêra alguma opposição ao pensamento de designação do lugar da Ajuda consideração das difficuldades de cathogoria ecclesiástica que pode trazer, como trasladação dos restos mortaes da Augusta Imperatriz a Snr.a D. Leopoldina, e Princeza D. Paula, e expropriação de bens de Freiras: ao que se respondera que uma cousa e outra já tinham precedentes, e com todo o respeito e conveniência podião se obter, com as ceremonias próprias pelos tramites legais, que se objectionara também achar-se o dito lugar da Ajuda exposto ao primeiro fogo de uma esquadra inimiga que tivesse vencido a entrada da Barra; mas que replicara-se que em tal caso não haveria localidade segura na Cidade; enfim que nem se deveria admittir a supposição como seria, enfim que se representara a despeza avultada da expropriação indispensavel no Largo d’Ajuda e lugares circumvizinhos, consideração esta que fora rebatida pela identidade de circunstancias em outro qualquer lugar, mesmo no actual sitio do Paço Imperial para alarga-lo e leva-lo a proporções adquadas: havendo evidencia de que está

justamente desacreditado o tal sitio por se achar limitado pelo mercado do peixe limitado e devassado pelo caes Pharou: e mostrando-se igual repugnança pode-se dizer geral, para o lugar do Campo de S.ta Anna onde reinão successivamente violenta ventania e calma morta.¹¹

A ata de 3 de dezembro revela bem os esforços de Taunay no sentido de garantir o lugar dos profissionais da Academia no cenário das obras públicas nacionais. O objetivo principal da reunião era deliberar sobre a gratificação que parecia justo arbitrar-se à comissão encarregada dos projetos dos palácios. Fica claro o ressentimento em relação ao tratamento privilegiado reservado aos engenheiros por parte das repartições públicas: “[...] a applicação effectiva professional dos mencionados architectos deve ao menos ser remunerada; tanto mais que se concedem gratificações aos Engenheiros por qualquer comissão e que os artistas não podem ser considerados em condição peor; [...]”.¹² A congregação vota em unanimidade que se requeiram as gratificações condizentes, que são concedidas, conforme se registra em ata de 20 de dezembro.

A 12 de fevereiro de 1848, são apresentadas as plantas, elevações e os cortes dos edifícios, bem como a proposta de intervenção urbana – “[...] um mappa grande com que vem colocados os ditos Paços, nos seus lugares respectivos [...]”.¹³ São lidas as descrições dos projetos e todo o conjunto é unanimemente aprovado pelos demais professores. A 23 de agosto, declara-se terem sido remetidos os desenhos à Secretaria de Estado.

A última notícia referente à proposta aparece já em 11 de abril de 1849, quando se faz referência ao desenho perspectivo da sala do trono¹⁴ projetada para o Palácio Imperial. Nenhum documento foi localizado que registrasse de forma explícita as razões pelas quais não se tenha prosseguido à execução do projeto. Entretanto, o relatório do Ministério do Império de 1848 nos oferece uma pista, sobretudo no que concerne ao palácio projetado para a família imperial:

Em cumprimento do disposto no Art. 1.º do Decreto N.º 490 de 27 de Setembro de 1847 remetteo o Governo ao Senado o Plano e plantas de hum Palacio para a decente habitação de Sua Magestade o Imperador, continuando-se entretanto as obras do actual Palacio da Boa-vista com as quaes se tem já consumido a quantia para esse fim consignada no mencionado Decreto, sem que com tudo estejam terminadas. He isto devido, segundo informa o Mordomo da Casa Imperial, á necessidade

que houve de alterar o plano primitivo a fim de se corrigirem graves defeitos de construção, e á despeza não prevista da demolição de huma grande pedreira que embaraçava a execução do novo plano.¹⁵

PAÇOS IMPERIAL E DO SENADO: PROJETO

A documentação localizada no fundo Q2 (Félix-Émile Taunay)¹⁶ parece consistir, dadas as suas características, em material de trabalho da comissão encarregada do desenvolvimento do projeto. Apesar de não datada, corresponde, provavelmente, a uma versão preliminar do material apresentado na reunião de 12 de fevereiro de 1848. Há uma série de trechos rasurados, textos adicionados a lápis e mesmo manuscritos que se repetem quase integralmente, com pequenos trechos removidos e outros acrescentados. Nesta seção, interessa-nos apresentar essa documentação e relacioná-la, sempre que possível, aos desenhos que compõem a base de dados do projeto de pesquisa referentes à proposta.

Intervenção urbana

Os primeiros manuscritos descrevem a solução urbana imaginada para a correta disposição dos edifícios. De acordo com o texto, enquanto Montigny teria ficado responsável pelo desenvolvimento dos desenhos dos dois paços, Job Justino de Alcântara teria elaborado o “mappa” em que constam as intervenções urbanas:

A Comissão dos Paços Imperial e do Senado oferece á aprovação da Academia as plantas, elevações e cortes dos ditos Paços, segundo forão formados pelo Professor d'Architectura, assim como as plantas dos mesmos collocados em seus lugares respectivos n'um mappa de grande dimensão promptificado de proposito pelo Professor substituto d'Architectura com a indicação das comunicações projectadas.¹⁷

Até nós, chegou apenas um desenho referente a essa intervenção.¹⁸ Entretanto, os códigos que constam do texto, intitulado “Descrição da planta do bairro em que serão situados os dous Paços”, não correspondem à nomenclatura adotada no desenho. Ainda assim, é possível estabelecer relações entre um e outro, conforme revela o esquema a seguir (Figura 1).

O eixo A1 estabelece a comunicação entre a praça da Constituição e o Paço Imperial. A partir dele, a estátua de dom Pedro I, que se disporia no centro da praça,¹⁹ se colocaria em perspectiva fronteira à moradia do imperador. O eixo B2 diz respeito a outra intervenção urbana imaginada por Grandjean: a rua Leopoldina. Através dela, estariam visualmente conectadas as fachadas principais da Academia Imperial de Belas Artes e do paço do Senado. Estabelece-se, assim, um sistema racional de regularização para o centro do Rio de Janeiro, estruturado a partir dos cânones acadêmicos neoclássicos:

Semelhantes relações, que o acaso não produziria, se apresentam claramente ao espírito do espectador como resultado de uma conveniente harmonia d'idéas.

[Ficar] assim regularizado o centro da Cidade: Ou seja pela rua dos Ciganos, ou seja pela do Sacramento continuada (segundo o projecto existente)²⁰ até á de S. Pedro, alcanção o aterrado da cidade nova, e também prestão-se a acesso fácil da parte do Catete.²¹

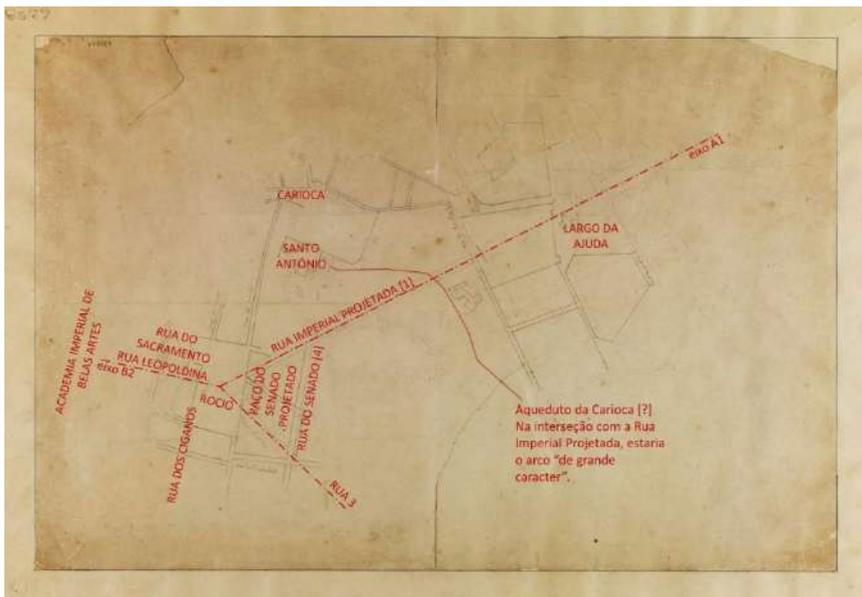


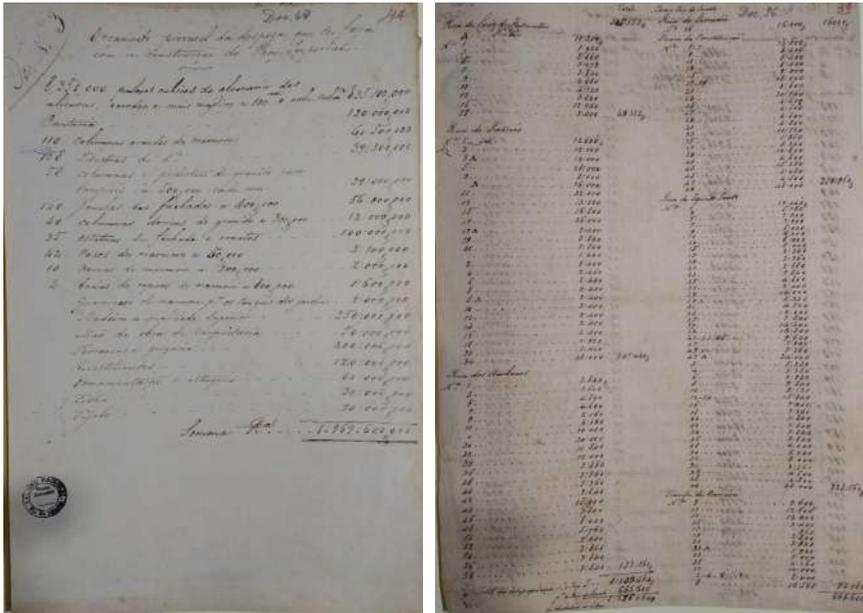
Figura 1 – Projeto de reestruturação da área entre o largo da Ajuda [atual praça Floriano] e Rocio [atual praça Tiradentes], Rio de Janeiro, RJ; Grandjean de Montigny; 1847 (?); grafite sobre papel colado em cartolina; 46,6 x 30,9cm. Intervenções sobre o desenho original realizadas pela autora. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério da Cultura; número de registro 8.689; autorização nº 05/2020.

A solução dos hemiciclos, presente em outros projetos de Montigny, é adotada para o salão da Assembleia Geral Legislativa do paço do Senado. Tal concepção formal reforça a simetria estabelecida entre as ruas 1 (Imperial ou Augusta) e 3, que resulta em um terreno de formato trapezoidal para aquele edifício. Fato que não se revela claramente no desenho, a rua Imperial seria atravessada por um arco “de grande caracter” destinado a dar passagem às águas do rio Carioca.

Orçamentos e desapropriações

Em seguida, são apresentados os orçamentos para o paço do Senado e para o Paço Imperial.²² Descrevem-se, sem maiores detalhamentos, os materiais a empregar na construção dos edifícios. Tal como o restante da documentação, também aqui encontramos textos de trabalho não acabados, compostos por rasuras e acréscimos. Para a construção do paço do Senado, encontramos o valor final de 949:643\$200. Para o Paço Imperial, há dois valores: 1:969:600\$000 e 1:970:200\$000 (Figura 2A). Em outro fundo do Arquivo Nacional, porém, foi possível localizar as versões finais dos orçamentos, em que constam os mesmos 949:643\$200 para o paço do Senado e 1:960:200\$000 para o Paço Imperial.²³

As folhas seguintes relatam as desapropriações necessárias à realização do empreendimento. Os imóveis são listados por ruas, registrando-se, para cada bem, o valor calculado para sua aquisição pelo poder público²⁴ (Figura 2B).



Figuras 2A e 2B – Orçamento provável da despesa que se fará com a construção do Paço Imperial [título atribuído] e Relação de desapropriações para o Paço do Senado [título atribuído]. Fonte: Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 – Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 – Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Orçamento. (4 fls.); Relação de desapropriações. (4 fls.).

Paço Imperial

A descrição do projeto para o Paço Imperial é iniciada apresentando-se as plantas baixas do pavimento térreo e do andar nobre. Um desenho que se crê parte da documentação do projeto e que, provavelmente, representa o andar nobre se encontra hoje sob custódia do Museu de Arquitetura da Universidade Técnica de Berlim (Figura 3).²⁵ Esse desenho tem os seus ambientes numerados, mas não apresenta a legenda correspondente, o que impossibilita a sua plena compreensão. Na documentação do Arquivo Nacional, a nomenclatura adotada para os compartimentos não corresponde à numeração que consta da planta. Entretanto, além das plantas baixas, o texto descreve ainda os desenhos da fachada principal e do corte longitudinal, que também integram a nossa base de dados.²⁶ A partir dessas descrições, foi possível compreender,

em linhas gerais, a distribuição das funções em planta, conforme revela o esquema a seguir.

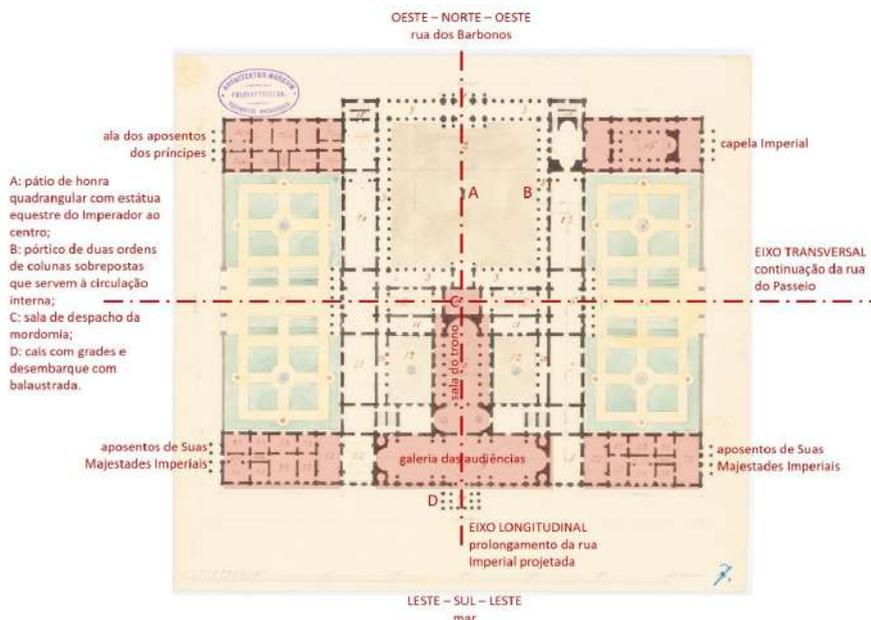


Figura 3 – Kaiserliches Palais, Rio (?); Grandjean de Montigny; [1816-1850]; nanquim e aquarela sobre papel; 30,2 x 32,1 cm. Intervenções sobre o desenho original realizadas pela autora. Fonte: Architekturmuseum TU Berlin; inventário número 13.562. Disponível em: <<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1>>. Acesso em: 6 jul. 2022.

O edifício tem as suas fachadas principais voltadas para a rua dos Barbonos e para o mar. O eixo longitudinal se estabelece em continuidade à rua Imperial projetada e o transversal, à rua do Passeio. O acesso principal se faz pela rua dos Barbonos, de onde o visitante é conduzido a um pátio de honra quadrangular, adornado por uma estátua equestre do imperador, ao centro, e circundado por colunatas sobrepostas, que servem à circulação interior. No térreo, distribuem-se os compartimentos de serviços e os alojamentos dos empregados. No andar nobre, a que parece corresponder a planta que temos disponível, a sala do trono ocupa o centro da edificação, “como santuario da Realeza”. Junto a ela, voltada para a fachada, está a galeria das audiências, “sempre aberta às reclamações do fraco e do pobre”.²⁷ As abóbadas desse salão escondem-se atrás do ático

da fachada voltada para o mar (Figura 4). No desenho de detalhamento dessa fachada, sob custódia do Museu Dom João VI, acima desse ático, há ainda uma cúpula, que provavelmente cobriria a galeria das audiências²⁸ (Figura 5). Nos corpos laterais, encontram-se os aposentos do imperador e da imperatriz. Junto ao mar, há um cais com grades e um desembarque com balaustrada. Na fachada oposta, voltada para a rua dos Barbons, estão os aposentos dos príncipes e, em posição simétrica em relação ao eixo longitudinal, a capela imperial.

O corte longitudinal mostra o pátio de honra com a estátua do imperador ao centro. Através das colunatas, de ordem dórica no piso térreo e jônica no superior, faz-se a distribuição das circulações. Sobre elas, um ático serve de moradia a empregadas. Junto ao mar, a galeria das audiências está representada pela cor amarela do estuque. A seguir, está a sala do trono, cuja abóbada é sustentada por colunas da ordem coríntia. Atrás dela, também em tons de amarelo, encontra-se a sala de despacho da mordomia (Figura 6).

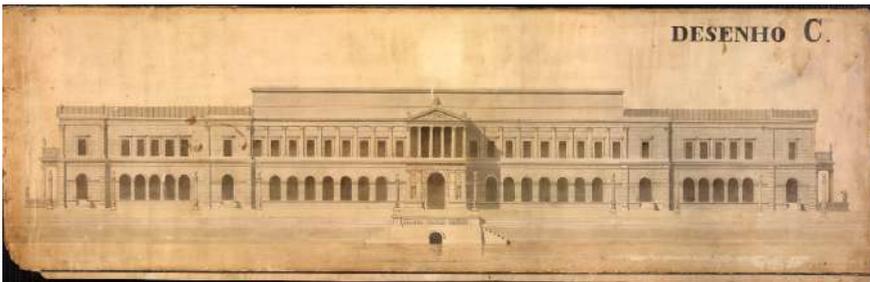


Figura 4 – Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial: [Fachada]. Rio de Janeiro, RJ.

Grandjean de Montigny. 1848. Bico de pena e aquarela sobre papel, 91,5x29,0cm.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital; Arc.30-E:g:III-Grandjean de Montigny. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon354202/icon354202.html>. Acesso em: 6 jul. 2022.



Figura 5 – Pormenor da fachada de Palácio Imperial. Grandjean de Montigny. [1816-1850]. Nanquim e aquarela sobre papel, 40,2 x 37,6cm. Fonte: Museu Dom João VI, EBA/UFRJ; número de registro 903.

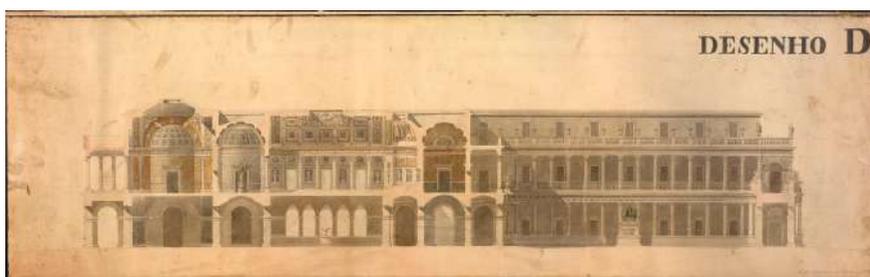


Figura 6 – Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial: [Corte transversal]. Rio de Janeiro, RJ. Grandjean de Montigny. 1848. Bico de pena e aquarela sobre papel, 83,0 x 25, 5cm. Fonte: Biblioteca Nacional Digital; Arc.30-E:g:III-Grandjean(1.2-3) – Iconografia. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon354203/icon354203.jpg>. Acesso em: 6 jul. 2022.

Paço do Senado

Há três desenhos referentes ao projeto para o paço do Senado em nossa base de dados: uma planta baixa (Figura 7), uma elevação (Figura 8) e um corte transversal (Figura 9).²⁹ O edifício, implantado em um terreno de formato trapezoidal, está limitado ao norte pela praça da Constituição, a nordeste pela rua Imperial, a noroeste pela rua projetada simétrica à Imperial e, ao sul, pela rua do Senado. Seu eixo longitudinal segue em continuidade à rua Leopoldina projetada e, conforme o documento, em progresso para ser aberta. Tomando-se o texto, tem-se que o pórtico de acesso está elevado 11 palmos (cerca de 2,50 metros) em relação ao nível da praça, distribuídos em dois lances de escadas. À direita e à esquerda, jardins são fechados com grades apoiadas em pedestais que, por sua vez, sustentam estátuas dos legisladores mais afamados. A sala das sessões, a mais importante do edifício, é composta por dois hemiciclos onde se dispõem galerias para o público. Cada um deles tem capacidade para receber mais de mil pessoas.³⁰

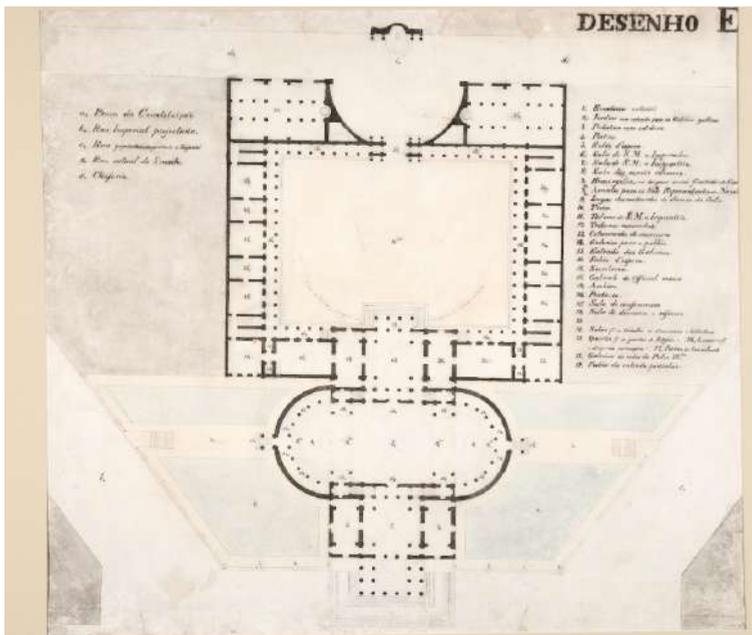


Figura 7 – Paço do Senado, Rio de Janeiro, RJ. Projeto, planta-baixa. Grandjean de Montigny. 1848. Bico de pena, grafite, nanquim e aquarela sobre cartolina colada em cartolina, 64,9 x 71,4cm. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério da Cultura. Número de registro 8.875; fotógrafo Jaime Acioli; autorização n.º. 05/2020.

A função do edifício parece ter sido fundamental para a concepção da fachada voltada para a praça: “O Portico de entrada sustentado por columnas de ordem corinthiana, apresenta o aspecto symbolico de um templo consagrado á sabedoria, conformando-se o todo da decoração exterior, simples e sóbria de ornamentação a par de grandiosa, com o sentimento dessa forma allusiva ao destino do monumento”.³¹

Por fim, acerca do corte transversal, informa-se que a decoração da sala do trono deveria harmonizar-se com a ordem coríntia prevista para as colunas dos hemiciclos. Tais colunas, em mármore branco, seriam encomendadas em Gênova, na Itália. Segundo os cálculos da comissão, importá-las seria menos custoso que as produzir aqui, em granito. Além disso, a opção facilitaria o desempenho da mão de obra, reduzindo o tempo necessário à construção do paço.



Figura 8 – Paço do Senado [Rio de Janeiro, RJ]: projeto, fachada]. Grandjean de Montigny. 1848. Bico de pena e aquarela sobre papel, 44,8 x 74,5cm. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério da Cultura. Número de registro 8.643; fotógrafo Jaime Acioli; autorização n.º. 05/2020.

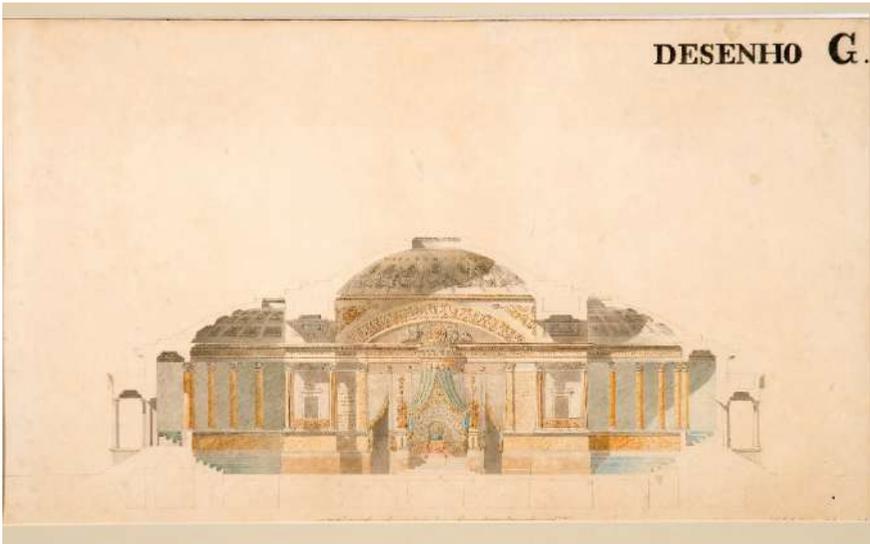


Figura 9 – Paço do Senado, sala de sessões ordinárias e solenes. Rio de Janeiro, RJ. Projeto, corte longitudinal. 1848. Bico de pena e aquarela sobre papel, 42,0x71,8cm. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério da Cultura. Número de registro 8.644; fotógrafo Jaime Acioli; autorização nº 05/2020.

Galeria da capela imperial

Os últimos documentos referentes ao projeto versam sobre as providências necessárias à desocupação do convento da Ajuda, para erguer a nova moradia do imperador. Cinco medidas teriam de ser tomadas para que o empreendimento se realizasse. A seguir, passamos a descrevê-las.

A primeira delas seria a construção de uma galeria de comunicação entre o paço existente e a capela imperial (atual igreja de Nossa Senhora do Carmo). O texto menciona um desenho executado como base para a intervenção. No entanto, não foi possível localizá-lo. Consta da descrição que a galeria partiria da fachada noroeste do paço, prolongando-se paralelamente ao convento do Carmo até o ponto defronte à torre dos sinos da capela imperial. Dali, seguiria perpendicularmente, em ângulo reto, até encontrar a referida torre. Uma vez terminada a galeria, seria desfeito o passadiço, então existente, de ligação entre o paço e o convento. A segunda medida refere-se à restauração do convento do Carmo, então ala sudoeste do Paço, para o seu primitivo destino claustral. A terceira ação consiste no prolongamento, solicitado desde a chegada da família real,³² da rua do

Cano (origem da atual rua Sete de Setembro) sobre o largo do Paço. Além dos benefícios da desobstrução do tecido da velha cidade, a intervenção resultaria em nova fonte de rendimentos para a administração pública graças às novas construções que seriam erguidas no novo trecho da via. A quarta medida diz respeito a indenizações aos moradores por suas benfeitorias. Por fim, a quinta providência seria a preparação do convento da Lapa para receber as religiosas da Ajuda, levantando-se um muro para fechar os jardins “[...] e plantando os mesmos com diligência, afim que não padeça a saúde das Religiosas...”³³

Todo o plano custaria aos cofres públicos a quantia de 110:000\$ e exigiria quatro decisões: i. que o imperador concordasse em ceder a ala Noroeste do paço existente; ii. que os carmelitas, desde 1810 ocupando o seminário e a igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro, aceitassem voltar para o seu convento; iii. que as freiras da Ajuda consentissem trocar seu convento pelo da Lapa; iv. que o cabido conviesse na transação referente à abertura da rua do Cano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que recuperar a memória do projeto para os paços Imperial e do Senado constitui significativa contribuição para a historiografia da arquitetura brasileira dedicada à primeira metade do século XIX. Esse foi, certamente, o mais expressivo projeto urbano concebido por Grandjean de Montigny para o Rio de Janeiro e muito pouco se escreveu sobre ele, provavelmente por não se ter realizado. A ação parece resultar dos esforços de Félix-Émile Taunay, então ocupando a posição de diretor da Academia Imperial de Belas Artes, no sentido de transformar a instituição em local privilegiado para o desenvolvimento das propostas de intervenção sobre a cidade. Esforços que objetivavam incluir a arquitetura no debate público e inserir os artistas formados na escola nos quadros técnicos da administração. Não por acaso, na década de 1840, a Academia recebe importantes encomendas: um chafariz em homenagem à imperatriz Teresa Cristina (1844); um chafariz para o largo do Rocio Pequeno e outro para o largo de Benfica (1846); o colégio de Santa Teresa, em Porto Alegre (1848). Note-se que, nesse momento, Grandjean de Montigny havia já solicitado a sua aposentaria,³⁴ ainda que continuasse concebendo projetos.

As atividades, porém, contavam já com a colaboração de discípulos por ele formados, como é o caso da proposta em pauta, imaginada em parceria, ao menos no que concerne à intervenção urbana, com Job Justino de Alcântara, então professor substituto da cadeira de Arquitetura.

É preciso, porém, avançar nas questões de encomenda, buscando compreender os motivos que levaram à solicitação do projeto de um palácio para o imperador em consonância às intervenções no Palácio da Quinta da Boa Vista, sob responsabilidade de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) a partir de 1847, e à construção do Palácio Imperial em Petrópolis, cujas obras têm início em 1845, sob a responsabilidade de Júlio Frederico Koeler (1804-1847). Além disso, está ainda por ser feita análise comparativa, diante do emprego de soluções formais semelhantes, entre o projeto em pauta e outros também concebidos por Grandjean, como aqueles que desenvolveu na Vestfália, entre os anos de 1807 e 1813, e mesmo projetos de sua fase brasileira, como as Termas Fluminenses (s/d) e a Biblioteca Imperial (c. 1842).

O que, entretanto, chama a atenção na intervenção estudada é justamente a sua ousadia, sobretudo na solução de abertura da rua Imperial ou Augusta, que permitiria a comunicação entre o que então se converteria nos dois mais importantes espaços públicos do Rio de Janeiro. É importante perceber que tal solução resulta de uma compreensão sistêmica da cidade: o novo centro se areja e, simultaneamente, se integra às zonas Norte e Sul, que então começavam a se expandir. Adianta ainda a lamentável demolição do convento da Ajuda, que se consolidaria em 1911, permitindo, ainda mais tarde, o arranjo da região da Cinelândia.

Nosso trabalho consiste apenas em um dos exercícios possíveis a partir da base de dados que compõe o projeto O Gosto Neoclássico. Essa ferramenta permitiu a aproximação dos desenhos, dispersos em diferentes instituições. O cruzamento desse material gráfico com as informações disponíveis nos arquivos proporcionou uma série de avanços na leitura da intervenção. O primeiro e mais relevante foi a constatação de que, de fato, a planta arquivada no Museu de Arquitetura da Universidade Técnica de Berlim integra o projeto para o Paço Imperial. Além disso, identificou-se que ela representa o andar nobre do edifício e esboçou-se, ao menos, a distribuição geral dos compartimentos. O segundo foi o estudo das diretrizes urbanas estabelecidas para a intervenção, que o desenho, sozinho,

não revela completamente. Por fim, identificaram-se informações complementares, como o prolongamento da rua do Cano, incorporando-se, como vimos, uma demanda preexistente e antecipando uma solução que se realizaria nas décadas seguintes.

Por fim, convém mencionar que, a partir da análise da documentação textual, os desenhos ganham corporeidade. Apesar de não termos tido aqui a oportunidade de nos aprofundarmos sobre esse material, os orçamentos e os levantamentos para desapropriações acrescentam concretude à proposta, que tem mantido na literatura um caráter de certa forma impalpável, dada a sua não realização.

Esperamos enfim que este breve estudo possa se desdobrar em novas pesquisas sobre a proposta para os paços Imperial e do Senado e, sobretudo, que possa estimular outros estudiosos da obra de Montigny a cruzar seus desenhos, já relativamente bem conhecidos, com as informações disponíveis nos arquivos brasileiros e estrangeiros.

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho não teria sido possível sem o precioso suporte de nossa orientadora, professora doutora Ana Maria Pessoa dos Santos. Agradecemos ainda o auxílio essencial dos demais membros do grupo O Gosto Neoclássico, nomeadamente as professoras doutoras Ana Lucia Vieira dos Santos, Margareth da Silva Pereira e Priscilla Peixoto. Por fim, nosso muito obrigado ao PIPC, programa excepcional de formação, promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Compreendemos que a oportunidade de participar do PIPC foi crucial em nossa trajetória acadêmica. Esperamos, confiantes, que o programa seja continuado e que muitos outros jovens pesquisadores possam se beneficiar de sua elevada qualidade.

NOTAS

- 1 Arquivo Nacional, Fundo BR RJANRIO Q2: *Félix-Émile Taunay*, Pacote 2: “Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado (1847-1848) – descrição da planta do bairro em que serão situados os dois paços”.
- 2 Já Morales de Los Rios Filho aponta Montigny como autor dos projetos de ambos os edifícios. Conferir: MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, [1941?]. p. 240-241.
- 3 Atividade desenvolvida no âmbito do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na área da Cultura (PIPC), entre agosto de 2017 e agosto de 2019.
- 4 O projeto O Gosto Neoclássico tem por objetivo estudar de maneira aprofundada os percursos pessoal e profissional do arquiteto francês Grandjean de Montigny. Tal empreitada pôde ser levada a cabo a partir da parceria entre dois grupos de pesquisa. O primeiro, sediado na Fundação Casa de Rui Barbosa e denominado O Gosto Neoclássico, tem por coordenadora a professora doutora Ana Maria Pessoa dos Santos, responsável por orientar minhas atividades. O segundo, Laboratório de Estudos Urbanos (leU), integra o Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Proub/UFRJ) e é dirigido pela professora doutora Margareth da Silva Pereira. Essa cooperação, em última instância, está fundamentada na possibilidade de construção de um olhar interdisciplinar sobre a cidade do Oitocentos e a estética neoclássica, por um lado, e o pensamento urbanístico no Brasil, por outro, temas que norteiam as investigações das equipes mencionadas.
- 5 Conferir KOPPKE, Karolyna. Grandjean de Montigny: um percurso gráfico. In: PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth; KOPPKE, Karolyna (Org.). *Gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. p. 55-77.
- 6 Mencionem-se como exceções os recentes esforços, nessa direção, das pesquisadoras Ana Lucia Santos e Ana Pessoa e do pesquisador José Pessoa, cujos resultados têm sido sistematicamente debatidos nos encontros de nosso grupo de pesquisa.
- 7 Segundo informações disponíveis na base de buscas do Arquivo Nacional, esse fundo reúne “Correspondência, pareceres, traduções de obras, títulos de nomeações, memórias e diplomas referentes ao titular enquanto professor, secretário e administrador. Modernização do ensino na Academia Imperial de Belas Artes. Referências críticas às obras do titular” (descrição retirada da base de dados Sistema de Informações do Arquivo Nacional, em 22 de outubro de 2019). A essas informações, convém acrescentar os documentos relativos a projetos elaborados ou desenvolvidos pela Academia nesse período, isto é, entre 1822 e 1881, que é o recorte temporal do fundo. Para além do projeto para os paços Imperial e do Senado, há documentos relevantes acerca da intervenção urbana diante do edifício da Academia, envolvendo a abertura da rua Leopoldina.
- 8 DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.
- 9 Documento transcrito em: GALVÃO, Alfredo. Taunay e a Academia de Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 16,

- p. 137-217, 1968. p. 216. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=4095>>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- 10 RIO DE JANEIRO. Decreto nº. 490, de 27 de setembro de 1847. Autoriza o Governo a mandar levantar a planta de hum Palácio para decente habitação do Imperador, e Sua Imperial Família, e outra para hum novo Paço do Senado; bem como para fazer continuar, e acabar as obras de nova construção do Palácio da Imperial Quinta da Boa Vista. Disponível em:<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-490-27-setembro-1847-560243-publicacaooriginal-82905-pl.html>>. Acesso em: 5 set. 2021.
 - 11 Museu Dom João VI; Encadernados; pasta 6.151 – *Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856*, p. 282. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>>. Acesso em: 5 set. 2021.
 - 12 Museu Dom João VI; Encadernados; pasta 6.151 – *Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856*, p. 285-286. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>>. Acesso em: 5 set. 2021.
 - 13 Museu Dom João VI; Encadernados; pasta 6.151 – *Atas Sessões da Presidência do Diretor 1841/1856*, p. 303-304. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=>>>. Acesso em: 5 set. 2021.
 - 14 Provavelmente, trata-se da peça *Paço do Senado, sala de sessões ordinárias e solenes, Rio de Janeiro, RJ: projeto, corte longitudinal*, arquivada no MNBA sob o número de registro 8.644.
 - 15 MINISTÉRIO DO IMPÉRIO. *Relatório da Repartição dos Negocios do Imperio apresentado á Assembléa Geral Legislativa na 1.ª sessão da 8.ª legislatura, pelo respectivo ministro e secretario d'Estado Visconde de Mont'Alegre*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1850. Disponível em: <http://ddsnext.crl.edu/titles/100?terms=plano%20primitivo&item_id=1683#?h=plano%20primitivo&c=4&m=17&s=0&c-v=3&r=0&xywh=-1295%2C-1%2C4317%2C3046>. Acesso em: 5 set. 2021.
 - 16 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 – *Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 – Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas-Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848*.
 - 17 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 – *Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 – Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Descrição da planta do bairro em que serão situados os dois paços. (2 fls)*.
 - 18 Museu Nacional de Belas Artes; número de registro 8.689; *Projeto de reestruturação da área entre o largo da Ajuda [atual praça Floriano] e Rocío [atual praça Tiradentes], Rio de Janeiro, RJ; Grandjean de Montigny; 1847 (?)*; grafite sobre papel colado em cartolina; 46,6 x 30,9cm.
 - 19 A iniciativa de erguer uma estátua equestre em homenagem ao imperador dom Pedro I parte do Senado da Câmara, em cerca de 1825. A peça escultórica seria disposta no campo de Santana, local onde ocorrera a aclamação daquele imperador. Grandjean de Montigny é encarregado de chefiar a comissão responsável pela elaboração da peça e opta por desenvolver um projeto de remodelamento para todo o campo. Será, entre-

- tanto, apenas no Segundo Império que dom Pedro II mandará erguer uma estátua em homenagem à proclamação da Independência, desta vez na praça Tiradentes. A estátua equestre de dom Pedro I foi projetada pelo artista brasileiro João Maximiano Mafra. Ajustes no projeto e a fundição de suas peças foram executados em Paris por Louis Rochet. A inauguração deu-se a 30 de março de 1862.
- 20 Trata-se, muito provavelmente, do prolongamento da rua do Sacramento até o encontro, projetado, da rua da Imperatriz com a rua das Violas, conforme previsto no Relatório de Obras de Beaurepaire-Rohan, de 1843. Cf. ANDREATTA, Verena. *Atlas Andreatta: atlas dos planos urbanísticos do Rio de Janeiro de Beaurepaire-Rohan ao Plano Estratégico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.
- 21 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 – Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 – Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas-Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Descrição da planta do bairro em que serão situados os dois paços. (2 fls.).
- 22 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 – Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 – Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Orçamento. (4 fls.).
- 23 Arquivo Nacional; fundo BR RJANRIO 92 – série educação – cultura – belas-artes – bibliotecas – museus (ie7); ie7-14 – Ministério do Império – Imperial Academia de Belas Artes – ofícios do diretor; folhas 359, 360 e 361.
- 24 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 – Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 – Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Relação de desapropriações. (4 fls.).
- 25 Architekturmuseum TU Berlin; inventário número 13562; Kaiserliches Palais, Rio (?); Grandjean de Montigny; [1816-1850]; nanquim e aquarela sobre papel; 30,2 x 32,1cm. Disponível em: <<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=2>>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- 26 Fachada principal: Fundação Biblioteca Nacional; Arc.30-E:g:III-Grandjean de Montigny – Iconografia; Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial; Grandjean de Montigny; 1848; bico de pena e aquarela sobre papel; 91,5x29,0cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon354202/icon354202.html>. Acesso em: 13 jan. 2020.
Corte longitudinal: Fundação Biblioteca Nacional; Arc.30-E:g:III-Grandjean (1.2-3) – Iconografia; Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial; Grandjean de Montigny; 1848; bico de pena e aquarela sobre papel; 83,0x25,5cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon354203/icon354203.jpg>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- 27 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 – Félix Emílio Taunay; pasta/pacote 2 – Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Descrição do Paço Imperial. (4 fls.).
- 28 Museu Dom João VI; número de registro 903; Pormenor da fachada de Palácio Imperial; Grandjean de Montigny; [1816-1850]; nanquim e aquarela sobre papel; 40,2x37,6cm.

- 29 Planta baixa: Museu Nacional de Belas Artes; número de registro 8.875; Paço do Senado, RJ; projeto, planta baixa; Grandjean de Montigny; [1816-1850]; bico de pena, grafite, nanquim e aquarela sobre papel cartão; 64,9x71,4cm; Desenho F: Museu Nacional de Belas Artes; número de registro 8875; Paço do Senado, RJ: projeto, fachada; Grandjean de Montigny; [1816-1850]; bico de pena e aquarela sobre papel; 44,8x74,5cm;
Elevação: Museu Nacional de Belas Artes; número de registro 8.644; Paço do Senado, sala de sessões ordinárias e solenes, RJ: projeto, corte longitudinal; bico de pena e aquarela sobre papel; 42,0x71,8cm.
- 30 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 - Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 - Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Descrição do Paço do Senado. (3 fls.).
- 31 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 - Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 - Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas-Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Descrição do Paço do Senado. (3 fls.).
- 32 Em uma anotação de Noronha Santos na introdução do livro *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*, temos que “Depois da chegada da família real, pretenderam o prior e mais religiosos do Carmo abrir uma rua ao lado de sua igreja, a qual deve vir a sair à outra que fica entre o convento e a cerca. Tratava-se de prolongar a rua do Cano que não ia além da do Carmo. Em 1837, um dos moradores mais prestigiosos da rua, o visconde de Condeixa (João Maria Colasso de Almeida), solicitou ao presidente da Câmara Municipal, Luiz de Menezes Vasconcelos Drumond, autorização para prolongar o logradouro até o largo do Paço. Este melhoramento inaugurou-se nove anos depois, a 7 de setembro de 1856, incumbindo-se das respectivas obras a *Companhia Reformadora*, organizada em 1854. Em 1857 ultimou-se a construção do passadiço fechado sobre essa rua, com seis janelas de cada lado, ligando a capela imperial a dependências do Paço Imperial da cidade. Demoliu-se em 1890 esse passadiço, iniciando-se no mesmo ano as obras da fachada lateral da igreja metropolitana” (SANTOS, Luís Gonçalves dos [Padre Perereca]). *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Prefácio e Anotações de Noronha Santos. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981).
- 33 Arquivo Nacional; fundo BR RJAN Q2 - Félix-Émile Taunay; pasta/pacote 2 - Atividades de F. E. TAUNAY como professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes e como artista; Construção dos Paços Imperial e do Senado 1847-1848; Planta e elevação da Galeria da Cappella Imperial. (2 fls).
- 34 Cf. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC: Funarte: Fundação Roberto Marinho, 1979. p. 258. Catálogo de exposição.

OS ENGENHEIROS, O NEOCLÁSSICO E A MODERNIZAÇÃO DO ESTADO BRASILEIRO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Nelson Pôrto Ribeiro, DAU/Ufes

INTRODUÇÃO

Depois de um período inicial do neoclassicismo no Brasil, quando algumas obras significativas foram construídas tanto na Corte do Rio de Janeiro como em algumas cidades do Nordeste – em especial Salvador – chegamos a uma segunda fase que cristaliza o estilo e, segundo alguns autores, podemos intitular de classicismo imperial.¹

Temos em mente como obras mais notáveis dessa primeira fase e mencionadas cronologicamente: o prédio da Associação Comercial em Salvador, do engenheiro militar português Cosme Damião da Cunha Fidié de 1811; o portão de Robert Adams na Quinta Real da Boa Vista (1812); as contribuições de Grandjean de Montigny (1776-1850) para a arquitetura carioca – a praça do Comercio de 1819, a Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) e a casa do arquiteto na Gávea, ambas de 1826; e por fim, as duas notáveis edificações do engenheiro Pierre Joseph Pézerat (1801-1872) na mesma cidade: as remodelações da Casa da Marquesa dos Santos em 1824 e a do Palácio Real da Quinta da Boa Vista, em 1828.

Embora não se possa dizer, por essa cronologia, que Montigny tenha sido o introdutor do neoclássico na cultura portuguesa, cabe a ele a honra de ter sido o mestre de uma geração de arquitetos notáveis que expandiram o neoclássico imperial na Corte e em consequência, no Império. Curiosamente, essa primeira leva de discípulos do mestre era majoritariamente formada por engenheiros militares

portugueses, que resolveram complementar a sua formação com o curso de arquitetura da Aiba.

Um bom exemplo é o de Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), que, apesar de primeiro tenente do imperial corpo de engenheiros desde 1811, inscreve-se na Aiba para o curso de arquitetura em 1827, vindo após a conclusão dos estudos a executar importantes obras do classicismo na Corte com os seus colegas de academia José Maria Jacinto Rebelo (1821-1871) e José Domingos Monteiro (1765-1856), ambos, originariamente, também engenheiros militares. Aparentemente, o único profissional de destaque discípulo de Montigny que não tinha formação de engenheiro foi Francisco Joaquim Béthencourt da Silva (1831-1911).

Como edificações notáveis deste classicismo imperial que vai se formando, sobretudo na Corte e em Recife, ainda na primeira metade do século XIX, mas no âmbito do segundo reinado, temos a prevalência de projetos atribuídos exclusivamente aos engenheiros; tanto engenheiros militares portugueses que sentiram a necessidade de uma complementação de estudos na Aiba, como de engenheiros civis formados em politécnicas estrangeiras. É importante lembrar que nesse momento a engenharia civil ainda não havia se configurado no Brasil.

Estamos nos referindo a obras tais como a Matriz da Glória no Rio de Janeiro, de 1840, e o Palácio Imperial de Petrópolis, de 1845, ambos do engenheiro militar teuto-brasileiro Julius Friedrich Koeler (1804-1847); a Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e o Hospital de Alienados Dom Pedro II, ambos edificados no período que vai de 1842 a 1865, com a participação diferenciada da trinca de engenheiros já mencionada Guillobel, Rebelo e Monteiro; o Teatro Santa Isabel em Recife, de 1840, do engenheiro da Politécnica de Paris Louis Léger Vauthier (1815-1901); e o Hospital Pedro II, de 1846, assim como a Casa de Detenção, de 1848, ambos na mesma cidade e ambos projetados pelo pernambucano José Mamede Alves Ferreira (1820-1865), bacharel em matemáticas por Coimbra² e também com complementação de estudos em Paris.

No caso de Koeler – morto prematuramente aos 43 anos, deixando inacabado o Palácio de Petrópolis, que foi concluído pelo engenheiro italiano Cristóforo Bonini – fica também o profissional caracterizado como o urbanista da primeira cidade projetada no Brasil em um sentido mais moderno – a cidade de Petrópolis. É importante observar isso porque esse

tipo de projeto urbanístico, de assentamento em local geograficamente complexo, exigia como características de formação profissional a habilitação de um engenheiro topógrafo.

Poderíamos estender a nossa lista dos arquitetos mais notáveis do neoclássico, formados no campo da engenharia civil ou militar e atuantes ao longo da segunda metade do século, a nomes como Teodoro Antônio de Oliveira,³ autor da Casa da Moeda no Rio de Janeiro, 1858; Pedro de Alcântara Bellegarde, Carl Friedrich Gustav Waehneltd,⁴ Daniel Pedro Ferro Cardoso⁵ e Evaristo Xavier da Veiga – todos responsáveis pelo projeto e obra da cúpula da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, 1877. E, no Nordeste, teríamos a atuação excepcional de José Tibúrcio Pereira de Magalhães com a Assembleia Provincial do Recife, de 1870, e o Teatro da Paz, da mesma época, em Belém. Isso para ficarmos apenas nas obras mais expressivas do neoclássico imperial e evitando nos alongar para as obras do ecletismo, estilo em que também predominariam os engenheiros, em uma geração agora formada nos quadros da Politécnica do Rio de Janeiro e da Escola de Minas de Ouro Preto.

De uma forma muito geral, é esse o quadro da arquitetura brasileira no período. Agora, trata-se de refletirmos sobre o porquê de a cidade e a arquitetura, no século XIX luso-brasileiro, terem sido muito mais matéria do engenheiro do que do arquiteto.

A ENGENHARIA E A TRADIÇÃO FRANCESA

Embora aparentemente o curso de engenharia militar pareça ter sido deficitário, a ponto de engenheiros formados na tradição lusa na primeira metade do século XIX procurarem aperfeiçoar a sua formação no contexto da Aiba, ficamos sabendo, por Mario Mendonça de Oliveira,⁶ que o curso era bastante completo. Este fazia uso de uma bibliografia diversificada, em especial de autores da tratadística italiana e alguns poucos da francesa, como Vauban, fazendo com que os engenheiros militares portugueses fossem dos mais eficientes e estimados profissionais, ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Na verdade, o que suponho ter se passado é que ao longo do século XVIII, a tradição construtiva italiana foi sendo superada pela francesa nos meios técnicos europeus, em especial a partir do desenvolvimento da engenharia

nesse país, com a fundação da *École Royale des Ponts et Chaussées*, em 1747, e da *École Polytechnique* de Paris, em 1795. Esta última foi modelo das inúmeras politécnicas europeias que se sucederam ao longo do século XIX, assim como da Politécnica do Rio de Janeiro.

Dessa forma, os engenheiros portugueses formados na tradição mais conservadora sentiram necessidade de reatualizar os seus conhecimentos através da tratadística francesa mais recente, adotada por Montigny no currículo da Aiba, mas também, muitas vezes, cursando as politécnicas europeias. Veja-se por exemplo, o caso do pernambucano José Mamede Alves Ferreira, que permaneceu sete anos em estudos na Europa, bacharelando-se como engenheiro em Coimbra (1843), na estrita tradição portuguesa, em seguida ingressando na *École des Ponts et Chaussées* de Paris (1846).⁷ Ou, o caso do carioca Daniel Pedro Ferro Cardoso, que em 1856 cursava arquitetura na Aiba e em 1869 obteve pela Universidade de Bruxelas o título de doutor em ciências (engenheiro).

Aparentemente, essa deficiência no processo pedagógico da tradição portuguesa só foi superada – ao menos no Brasil – com a fundação, em 1874, da Politécnica do Rio de Janeiro,⁸ que desvinculou o ensino da engenharia da tradição militar portuguesa e dirigiu os fundamentos dela para a tradição francesa, em especial a recente.

A partir de então, a formação profissional do engenheiro civil no Brasil não encontra mais defasagem em relação à formação no exterior, fazendo com que o profissional não necessite mais de uma atualização, seja na politécnica estrangeira, seja na Aiba. Em relação a esta última opção, contribuiu também o fato de que a respeitável autoridade de Montigny, que devia funcionar como chamariz para os cursos da Aiba inexistia nessa época, com o falecimento do arquiteto, em 1850.

Irremediavelmente a esfera do conhecimento construtivo se fragmenta ao longo deste século XIX, gerando duas tradições muito diferentes: a primeira aparentemente incompleta e fortemente ancorada no aprendizado das belas-artes, e a segunda, generalista, mas com um arco de conhecimentos suficientemente satisfatórios para atender as questões técnicas e estéticas da época.

O PROTAGONISMO DA ENGENHARIA NO CENÁRIO DA MODERNIZAÇÃO DA SOCIEDADE

Para entendermos este complexo papel que a engenharia vem assumir no século XIX, como disciplina das generalidades científicas, é importante retrocedermos ao seu surgimento na França pré-revolucionária e a sua conexão com o Iluminismo, e, posteriormente, com o positivismo de Auguste Comte. Já vimos como o berço da engenharia moderna foi a *École des Ponts et Chaussées*, cujo primeiro diretor, Jean-Rodolphe Perronet, engenheiro e erudito, colaborou, nomeadamente, na edição da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert.⁹

O livro de J. N. L. Durand (*Précis des leçons d'architecture...*, 1809), professor de arquitetura na Escola Politécnica, foi dos tratados de arquitetura mais influentes do século XIX, no qual a técnica e o desenho se associavam, na perspectiva da ciência e da razão. Ele é não apenas um pioneiro da arquitetura racionalista sob o viés do neoclassicismo, mas nos seus esquemas gráficos a simetria e a matemática do espaço possibilitam uma concepção propícia para a tectônica monumental da engenharia. Não por acaso W. Le Baron Jenney, tido como precursor dos arranha-céus, foi um estudioso do seu tratado.

O estilo que predominava neste contexto de Iluminismo é sem dúvida o do neoclássico, com a sua simetria e o seu espaço cartesiano; é este estilo o único que se adequava às exigências modernas – ao menos naquele momento – de uma produção em série. Também ideologicamente vem comprometido com a Revolução, enquanto o barroco e o rococó estavam indelevelmente marcados com o selo do Antigo Regime.

Ao longo de todo o século XIX a engenharia vai participar – seja na Europa, seja no Brasil – como principal protagonista na resolução das grandes questões colocadas pela Revolução Industrial para a cidade em geral: o incremento do transporte e do comércio, com a estrada de ferro e o navio a vapor, que solicitavam reformas portuárias de grande monta; a implementação de uma malha ferroviária sustentada por grandes obras de arte de engenharia; o abastecimento e a sanitização de cidades cada vez maiores e até então insalubres, através do fornecimento de energia, água, drenagens e esgotamento em geral; o aformoseamento dessas mesmas cidades com a introdução de novos espaços públicos com caráter lúdico

e sanitário; o projetar de hospitais e casas de detenção com características modernas de isolamento, condições sanitárias e de controle; e, não menos importante, a introdução de novas técnicas construtivas, que possibilitariam uma revolução na execução dos grandes monumentos nacionais, mas também nas habitações residenciais do cotidiano.

Enfim, toda a modernização visível da sociedade oitocentista foi obra da engenharia civil e militar e nenhuma profissão, a esta época, devia parecer mais revolucionária.

Aparece também a engenharia como a ciência do positivismo, não apenas porque Comte lecionava na Politécnica de Paris, mas sobretudo porque a concepção pedagógica do filósofo para a sociedade era constituída de duas vertentes, a iniciação doméstica e a educação enciclopédica: enquanto a primeira era a educação primária que deveria fundamentalmente ser desenvolvida no seio da família, a segunda – a educação enciclopédica – era a “*ampliação efetiva*” daquela que já se dava nas escolas politécnicas. De acordo com um acólito, o propósito positivista era o de “fazer do estudo das generalidades científicas (a engenharia) mais uma grande especialidade” do saber humano.¹⁰

Neste contexto, é possível compreender como a tradição francesa impregnada do pensamento iluminista, reatualizado pelo positivismo sociológico de Comte, consegue substancializar a engenharia não apenas como disciplina técnica, mas sobretudo como uma disciplina do campo das “ciências sociais” – no Brasil por exemplo, os engenheiros foram os geógrafos, etnógrafos, sociólogos e pedagogos do século XIX.

Na passagem da tradição lusa para a francesa, que se deu através das sucessivas reformas das escolas de engenharia – Escola Militar, Escola Central e Escola Politécnica –, o currículo desta última acaba configurado numa bibliografia majoritariamente de origem francesa, em que as principais referências foram os engenheiros: J. N. L. Durand (1809), L. Reynaud (1860), A. Demanet (1861), M. Boudin (1875) e A. Debaube (1875), entre outros.¹¹

É também por volta desta época que o positivismo enquanto ideologia é introduzido no país, e os engenheiros encontram-se entre os principais propagadores. Não apenas vinham os engenheiros de um meio que era impregnado destas ideias, como em grande parte das vezes faziam profissão de fé nos ensinamentos de Comte, empunhando as bandeiras positivistas. Miguel Lemos e Benjamin Constant, ambos engenheiros,

foram fundadores da Sociedade Positivista Brasileira, em 1876, sendo que o primeiro, posteriormente, foi o primeiro diretor da Igreja Positivista do Brasil, fundada em 1881, local a partir de onde proliferou o pensamento republicano e abolicionista por meio da ação de homens notáveis.

Além disso, ao menos desde a década de 1970, a imprensa local, através da atuação sobretudo de engenheiros como articulistas, divulgava artigos favoráveis ao positivismo, caracterizando aquilo que podemos denominar como uma difusão do positivismo:

O positivismo, tal como se generalizou entre nós, não era uma doutrina monolítica [...]. Em muitos casos, o papel predominante, politicamente, do positivismo, não é tanto o da filosofia, ou da seita, ou da religião, mas o estado de espírito e o clima de opinião que, a partir dele, passou a contaminar vastas camadas, marcando até alguns que se prezavam de combatê-lo.¹²

Podemos supor, com bastante credibilidade, que os engenheiros brasileiros que eram formados na Politécnica do Rio de Janeiro sofriam grande influência dos positivistas ortodoxos, por causa da proximidade física com a sede da Igreja Positivista do Brasil na Corte, conduzida por Lemos e Teixeira Mendes. Desde os primeiros anos do curso, a mentalidade do engenheiro civil era formatada por essa perspectiva de “positivismo difuso”, fosse por meio da literatura acadêmica, fosse da imprensa coeva ou do contato direto com os luminares desta corrente de pensamento, que eram professores na Politécnica.

Embora não tenham sido engenheiros os únicos adeptos do positivismo, enquanto categoria, foi a engenharia, provavelmente, a mais comprometida com essa corrente de pensamento.

É possível que isso se deva ao caráter propriamente mais próximo das ciências empíricas que a disciplina da engenharia comporta, caráter esse que compartilhava, por exemplo, com a medicina, enquanto a advocacia, mais próxima das humanidades, naquele momento tinha um papel mais conservador. Lia-se num periódico da época que mencionava a influência benéfica do autor e médico positivista paulista Pereira Barreto sobre a elite da juventude conterrânea: “repercutindo nos jovens legistas saídos da academia de São Paulo, os quais apresentam assim um contraste esperançoso com seus colegas carunchosos, que ainda proferem como juízes, sentenças em nome da Santíssima Trindade”.¹³

Também José Murilo de Carvalho é de opinião similar, identificando os membros do positivismo entre a classe média urbana formada por médicos e engenheiros, em contraposição à elite política imperial, que era composta fundamentalmente por advogados e juizes:

Deduz-se daí que os positivistas ortodoxos não eram apenas pessoas pertencentes às classes médias. Representavam um setor específico dessas camadas, o setor técnico e científico, composto por médicos, engenheiros e matemáticos [...]. Tratava-se de uma contraelite que baseava seu poder no saber técnico, no cientificismo.¹⁴

OS ENGENHEIROS E A PEDAGOGIA

O papel dos engenheiros na pedagogia de forma alguma ficou restrito à atuação na formação de outros profissionais da categoria, ou seja, eles não foram apenas professores nas distintas politécnicas como as do Rio de Janeiro, Ouro Preto e mais tarde Salvador e São Paulo.

Já vimos como a questão educacional é fundamental para o positivismo, resultando na necessidade da elaboração de projetos pedagógicos dissociados do ensino religioso que então vigorava. De uma forma geral, eles colaboravam com uma discussão que acontecia na sociedade esclarecida da época, em torno da questão educacional do ensino fundamental ao universitário, fosse escrevendo diretrizes gerais para um programa educacional para o país, como o fez Aarão Reis em vários artigos publicados na imprensa da época e depois reunidos em livro em 1875,¹⁵ fosse atuando na docência e na administração acadêmica.

O projeto pedagógico de Aarão Reis incluía também a adoção do esperanto como língua universal a ser adotada por todas as nações como segunda língua, afinal, o projeto positivista é também um projeto de congraçamento entre os povos, entendendo que a possibilidade deste congraçamento na direção de uma paz mundial devia se iniciar por uma língua comum, que quebrasse as barreiras da incomunicabilidade; os engenheiros do século XIX sustentavam assim bandeira fortemente revolucionária, ao menos foi o que pareceu posteriormente aos regimes totalitários, como o nazismo e o stalinismo, que perseguiram e proibiram os esperantistas.

O periódico que o engenheiro Maximino Maia editava em Vitória na década de 1880, por exemplo, publicou de autoria anônima, em edições sucessivas, uma análise bastante crítica do ensino na província, em relação ao instituto normal Colégio Nossa Senhora da Penha, mencionando que as alunas deste colégio “não se preparam, pois, para o magistério público. Viciadas pelo mau método de ensino, é impossível conseguir delas compreenderem o mais simples pensamento”¹⁶ e, ao mesmo tempo, na página seguinte, numa seção de generalidades, fazia apologia ao ensino positivista que acontecia na capital do Império, particularmente na Escola Politécnica.

No Espírito Santo, os engenheiros eram usualmente lentes no Ateneu Provincial ou no Ginásio Espírito Santense, nas cadeiras de geometria e trigonometria. Alguns se destacaram sobremaneira, como foi o caso do engenheiro militar Manoel Rodrigues de Campos, que foi lente do Ateneu em 1881 e secretário da mesma escola em 1882, ano em que foi nomeado membro de uma comissão instituída para reformar a Instrução Pública da Província. Tendo exercido depois a direção de um ateneu no Rio de Janeiro e terminado sua carreira como diretor do Colégio Militar do Rio de Janeiro.

Lente conceituado do acreditado Instituto (Colégio Militar) desde sua fundação, havendo também colaborado de modo apreciável na organização deste notável estabelecimento de instrução que foi fundado em 1889. Foi o militar capixaba de maior patente – Marechal em 1928 – e parece ser o exemplo clássico do engenheiro militar que dedicou a sua atuação profissional mais à pedagogia e ao ensino propriamente dito, do que a construção civil e militar.¹⁷

A princípio poderia parecer, ante a fragilidade da posição do profissional liberal de engenheiro no século XIX, ocasionada por inúmeros fatores como a inexistência de uma regularização da profissão para exercer a atividade de construtor, a falta de recursos nas províncias para contratar profissionais – expresso em inúmeros relatórios governamentais – etc., que se tratava de uma atividade extra no sentido de se complementar a renda do profissional.

As evidências, contudo, sem eliminar este propósito correlato e secundário, apontam um objetivo maior; a engenharia acreditava em um projeto de civilização através da educação. Mesmo engenheiros que já tinham chegado ao topo da carreira profissional e política, como Ceciliano Abel

de Almeida, que foi prefeito de Vitória em 1909, e Antônio Francisco de Athayde, que foi vice-presidente da província e prefeito de Vila Velha em 1910, até o final das suas vidas ativas, continuavam colaborando graciosamente com a Escola Pública do Estado, participando de bancas de finalização de ano e de bancas de seleção para contratação de professores.¹⁸

O LEGADO DA ENGENHARIA NO CENÁRIO CIENTÍFICO DO SÉCULO XIX

A historiografia tradicional tende a minimizar o papel da engenharia no século XIX em relação a outros ramos precursores do conhecimento científico e da pesquisa, entre nós, ou, ao menos, a não dar o papel de relevância que, acreditamos, ela teve.

O historiador João Antonio de Paula,¹⁹ por exemplo, cronologicamente relaciona a produção científica do país a partir da precursora *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, publicada desde 1838, para imediatamente em seguida mencionar as produções científicas do Instituto Agrônomo de Pesquisas de Campinas, de 1887, e a do Instituto Biológico de São Paulo, de 1892. Assim, esquecendo-se que após a *Revista do IHGB* e muito antes das produções campineira e paulista tivemos, em 1862, também no Rio de Janeiro, o importante Instituto Politécnico, que antecedeu a criação da Politécnica do Rio de Janeiro (1874) e que produziu publicação científica própria, a *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*, desde 1867, a qual foi secundada por outra publicação científica da capital do Império, a *Revista de Engenharia*, que veio à luz a partir de 1879.

Mas, mesmo antes da existência de uma publicação própria, a categoria dos engenheiros já publicava profusamente na mencionada *Revista do IHGB*, porque se cônegos, juristas e literatos em geral eram os que se faziam de historiadores nos primeiros tempos desta publicação, eram os engenheiros que em geral se faziam de geógrafos, etnógrafos e antropólogos, pois todas estas disciplinas das ciências sociais só viriam a ter formação superior específica no século XX.

Só alguns poucos exemplos de artigos científicos da *Revista do IHGB* para ilustrar esta afirmação: “Itinerário da viagem terrestre”, da cidade de Santos [...] à Cuiabá”, feita pelos engenheiros militares José de Miranda da Silva Reis e Joaquim da Gama Lobo d’Eça;²⁰ “Ensaio de antropologia [...]”,

do engenheiro militar José Vieira Couto de Magalhães;²¹ “Vocabulário da língua Guaná ou Chané [...]”, pelo engenheiro Alfredo de Escragnole Taunay.²²

Assim, se de início na *Revista do IHGB* via-se a presença apenas de engenheiros militares lado a lado com cônegos, juristas e literatos enquanto sócios articulistas, a partir das três últimas décadas do século acentuou-se, nesta que foi a mais importante publicação científica do século XIX, a participação dos engenheiros civis de tal forma que somos tentados a afirmar que a engenharia foi a categoria que mais cedo e de forma mais produtiva pesquisou e publicou no país (excetuando-se, claro, os padres da Igreja Católica, que têm longa tradição científica no mundo luso-brasileiro).

A ENGENHARIA E A CIDADE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

O campo privilegiado para a intervenção dos engenheiros na segunda metade do século XIX foi a cidade: fosse a cidade existente que na passagem do século XX necessitava urgentemente de intervenções básicas de saneamento e abastecimento que ainda não tinham sido implementadas, fosse as cidades novas, que surgiam sobre o crivo do planejamento, como Petrópolis (1845) e, especialmente, Belo Horizonte (1896).

O papel dos engenheiros nestas cidades rasgadas e reestruturadas, assim como naquelas surgidas do nada, não se resumiu apenas aos planos viários e de intervenções sanitárias e de abastecimento. Foram também os principais responsáveis pelos projetos e construções das principais edificações institucionais. No caso de Petrópolis, projetando o Palácio Imperial e a Catedral. Mas sobretudo nos casos de Belo Horizonte (1896) e, posteriormente, na abertura da Avenida Central no Rio de Janeiro (1904). Nestes dois últimos exemplos, já não exatamente no quadro da arquitetura neoclássica, mas sim do ecletismo, no qual o classicismo era apenas uma das variantes.

Mas essa intervenção da cidade não deve ser entendida apenas no quadro do urbanismo e da construção civil. A “nova cidade” do século XIX vinha impregnada de um projeto ideológico, cientificista e laico, que dessacralizava o território, suprimia a Igreja Católica como principal referência do marco urbano e introduzia práticas lúdicas e culturais até então inexistentes.

Falo particularmente de Vitória, mas acredito que reflexos dessa política possam ser encontrados em muitas outras das capitais provinciais remodeladas. No caso da capital capixaba, as remodelações acontecidas de 1892 a 1912 introduziram na urbe, além de abastecimento e esgotamento, o primeiro grande parque público de paisagismo romântico, a primeira casa de diversões (teatro), o primeiro bulevar de arquitetura eclética, assim como demoliu ou reformou importantes templos católicos, construindo em seus lugares palácios civis como o do Governo e o da Assembleia Legislativa, e urbanizou uma grande região pantanosa, dotando-a de parque (já mencionado), escola pública, quartel e casas para operários. Um grande projeto de cidade republicana, laica e provida de espaços públicos de lazer.

É no contexto desta remodelação que vai se desenvolver uma nova sociabilidade na sociedade capixaba, sociabilidade esta a par com a da capital da República, onde uma vida social intensa surge entre os cafés, teatros, cinemas e clubes sociais e desportivos.

Essa vontade de reordenação da urbe passou por uma iniciativa de destruição deliberada de alguns dos seus símbolos sagrados – demolição de parcela expressiva de templos, mas não apenas, remoções de cemitérios etc. – e na substituição deles por símbolos laicos republicanos, e também pelo estabelecimento de espaços abertos e públicos.

O discurso de “modernizar” e proporcionar uma vida urbana de melhor qualidade, defendido em especial sob o ponto de vista da higiene e da saúde, embora lógico, não deveria ser suficiente para encobrir um discurso ideológico e político que havia substituído a monarquia e o seu principal esteio, a Igreja Católica, por uma república laica comandada pelo Exército.

CONCLUSÃO

Nosso principal propósito neste texto foi tentar demonstrar que o neoclássico do século XIX, mais do que apenas um estilo estético, foi também um projeto político que interviu na cidade, através dos engenheiros, os seus mais bem preparados mensageiros, contribuindo para a evolução das ideias no contexto da segunda metade do século XIX brasileiro. Ou seja, buscamos ilustrar como a engenharia, ideológica e tecnicamente, foi a responsável pela modernização do país, pelo implemento de uma nova mentalidade

laica e cientificista e fundamentalmente adepta na crença em um progresso incessante pelo conhecimento e pesquisa.

O engenheiro civil do século XIX foi mais do que um mero construtor, pois a sua atuação profissional foi fortemente política e deu-se dentro de uma perspectiva de modernização e laicização da sociedade brasileira, procurando desfazer os vínculos estreitos que o estado mantinha ainda com a Igreja Católica. Esta referida atuação deu-se dentro dos mais variados campos, desde a ciência da física dos materiais até a pedagogia e a elaboração de projetos pedagógicos dissociados do ensino religioso que então vigorava, passando pela atuação no urbanismo, sanitarismo, ciências astronômicas e matemáticas, assim como construindo estradas de ferro e revolucionando as técnicas construtivas com novos materiais e procedimentos estéticos.

AGRADECIMENTOS

Como de usual, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que desde 2005 vem, incessantemente, apoiando as minhas pesquisas.

NOTAS

- 1 SOUSA, Alberto. *O classicismo arquitetônico no Recife imperial*. João Pessoa: Ed. da UFPB; Salvador: Fundação João Fernandes da Cunha, 2000.
- 2 Entre 1845 e 1856 os engenheiros formados pela Escola Militar do Rio de Janeiro – antiga Academia Militar – após um curso de sete anos, recebiam um diploma de Bacharel em Ciências Físicas e Matemáticas que devia ter paralelo com o que se passava em Coimbra. *Ibid.*, p. 165.
- 3 Teodoro de Oliveira foi diretor do Liceu de Artes e Ofícios na década de 1850 (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 28, 26 nov. 1973). Foi autor do traçado da estrada Rio-Teresópolis (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 15 jan. 1938). Conforme Rocha-Peixoto foi outro engenheiro, discípulo de Montigny (ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. Introdução ao neoclassicismo na arquitetura do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKY, Jorge [Org.]. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: PMCRJ, 2000. p. 32). Houve um distrito no município de Friburgo – estado do Rio de Janeiro – nomeado em sua homenagem, posteriormente bairro em Nova Friburgo.
- 4 Embora usualmente mencionado como arquiteto, é intitulado como engenheiro em fotografia cedida pela família e publicada em *Anais do Museu Histórico Nacional* (edição 15 de 1965. p. 43). Foi também o autor do projeto do Palácio do Catete e de acordo com Rocha Peixoto teria realizado grande quantidade de obras no interior da província do Rio de Janeiro. *Ibid.*, p. 32.
- 5 Ferro Cardoso em 1856 estava cursando a Aiba (*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, p. 28, 26 nov. 1973). Em 1869 obteve pela Universidade de Bruxelas o título de Doutor em Ciências (*Opinião Liberal*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 set. 1869). Em 1879 solicitou e recebeu patente por dez anos pela invenção de motor movido a magnetismo (*Anglo Brazilian Times*, Rio de Janeiro, p. 4, 7 jun. 1879). Em 1888 residia em Paris, e de acordo com periódico local “teve trabalhos importantes de aformoseamento sobre diversas cidades do norte do continente” (europeu) (*Potyguarania*, Rio de Janeiro, p. 31, 1888). Foi cônsul do Brasil em Nova Orleans e faleceu em 1899 (*A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 5 abr. 1899). No necrológio do *Jornal do Brasil* é dado como engenheiro civil (*Anuário Ilustrado do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 140, 1900).
- 6 OLIVEIRA, Mario Mendonça de. Comentários. In: VELLOZO, Diogo de Sylveira. *Arquitetura militar ou fortificação moderna*. Salvador: Edufba, 2005. Manuscrito do século XVIII.
- 7 SOUSA, Alberto. *O classicismo arquitetônico no Recife imperial*, p. 73.
- 8 A Politécnica portuguesa é anterior, de 1837, e teve como um de seus professores Pierre Joseph Pézerat, que havia se estabelecido em Lisboa desde 1841.
- 9 Cf. fr.wikipedia.org. Acesso em: 11 mar. 2021.
- 10 HOMEM, Joaquim Salles Torres. [Sem título]. *Província do Espírito Santo*, Vitória, p. 2, 10 mar. 1883.
- 11 REBOUÇAS, André. *Guia para os alumnos da 1ª cadeira do 1º anno de engenharia civil*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1885.

- 12 HOLANDA, Sergio Buarque de apud Angela Maria Alonso. De positivismo e de positivistas: correntes positivistas brasileiras e o caso Pereira Barreto. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 19., 1995, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Anpocs, 1995. p. 4.
- 13 PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO. Vitória, 9 mar. 1883, p. 2.
- 14 CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 137.
- 15 REIS, Aarão. *A instrução superior no império*. Rio de Janeiro : Typ. de Domingos L. Santos, 1875.
- 16 O HORIZONTE. Vitória. 18 abr. 1882, p. 2.
- 17 RIBEIRO, Nelson Pôrto. *Dicionário de engenheiros e construtores atuantes na Capitania e na Província do Espírito Santo*. Vitória: Edufes, 2019. p. 74.
- 18 *Ibid.*, p. 27, 45.
- 19 PAULA, João Antônio de. In: CARVALHO, José Murilo de (Coord.). *A construção nacional 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. v. 2, p. 180.
- 20 REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1863. t. XXVI.
- 21 REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1873. t. XXXVI. Parte 2^a.
- 22 REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1875. t. XXXVIII. Parte 2^a.

UMA ARCÁDIA TROPICAL? VASSOURAS, RJ, SÉCULO XIX

Ana Pessoa, PPGMA/FCRB

Arcádia – designação comum a sociedades literárias dos séculos XVII-XVIII que cultivavam o classicismo e cujos membros adotavam nomes de pastores na simbologia poética.

O presente artigo busca compreender como se deu a adesão ao neoclassicismo nas províncias, compreendido como estilo oficial do Império, tendo como referência a cidade de Vassouras, considerada a “Princesa do Café”, a partir de consolidada bibliografia sobre a cidade e seu desenvolvimento no século XIX.¹

Vassouras, sede de município de mesmo nome, dista 111 km da cidade do Rio de Janeiro.² A cidade surgiu ao redor de capela erguida entre 1828 e 1830, às margens da estrada da Polícia; em 1833, o povoado foi elevado a vila, em substituição a Paty do Alferes, tornando-se sede da comarca.³ Na década de 1850, o município era o maior produtor de café do Brasil e, em 1857, a vila seria elevada à categoria de cidade. Por volta de 1880, a produção do café decaiu rapidamente nas terras fluminenses do vale, sendo ultrapassada pelas safras das terras paulistas, e Vassouras não escapou ao declínio da região.

A arquitetura neoclássica é considerada uma expressão sobretudo intelectualizada; estabelecida a partir de princípios precisos de relações e proporções, na busca da impressão de harmonia e sobriedade por meio da modulação, equilíbrio e simetria.⁴ E sua presença no Brasil no século XIX é tomada como parte de um processo civilizador, de matiz iluminista e internacionalista, impulsionado pela inserção do país na economia-mundo⁵ impulsionada pelo café, ainda que apoiada na mão de obra escravizada.

O neoclassicismo esteve episodicamente presente no Brasil desde o século XVIII, em obras de Antônio Landi, no Grão-Pará, bem como nas de engenheiros militares portugueses, e foi adotado institucionalmente a partir de 1816, quando da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (a partir de 1822, Academia Imperial de Belas Artes). Sob a égide iluminista de consolidação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e a partir de um grupo de professores franceses, a escola deveria promover e difundir “a instrução e conhecimentos”⁶ necessários ao aperfeiçoamento da administração, bem como da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, “de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste continente”.⁷

Em seu estudo clássico sobre a arquitetura no Brasil, Nestor Goulart Reis distinguiu duas vertentes para a difusão do *estilo neoclássico*, compreendido como aquele dotado de princípios de clareza construtiva e simplicidade de formas marcadas por pilastras que, aliadas ao uso de elementos construtivos como cornijas e platibandas, foram ditadas pela Academia.⁸ Uma vertente teria sido aquela aplicada à arquitetura promovida na Corte, em algumas grandes cidades, em construções públicas e casas aristocráticas, e outra, aquela produzida nas províncias. Segundo ele, as obras provinciais seriam cópias imperfeitas, pois não teriam tido meios para atingir as condições de técnica executiva, materiais, projeto e mão de obra que possibilitassem “um atendimento fiel aos padrões da Academia”.⁹

Nesse sentido, para melhor compreender o processo de apreensão dessa arquitetura nas diferentes regiões brasileiras, é preciso observar as diferenças de acesso a meios intelectuais e técnicos projetuais e construtivos, em áreas rurais ou urbanas, bem como considerar os agentes privados e públicos envolvidos na introdução do novo modelo.

CONSTRUINDO A PROVÍNCIA DO CAFÉ

No presente caso, a província do Rio de Janeiro foi o lugar privilegiado de consolidação política e econômica do Reino e, posteriormente, do Império. Quando sede da Corte exilada, seu território passou a ser perscrutado em busca de novas frentes de produção agrícola para o comércio interno e externo, com a abertura de novos caminhos, a concessão de sesmarias e a ocupação de terras – com a derrubada de florestas e o aldeamento

de índios, para dar lugar a fazendas de café e à criação de novas sedes. Com o cultivo do café, que seguiu fases de implantação, apogeu e declínio no decorrer do século XIX, a paisagem e a sociedade fluminense sofreram rápidas e profundas transformações.

O modelo adotado baseou-se na constituição de uma rede urbana (associada às vias de comunicação) e de distintas circunscrições integradas econômica e socialmente pelas oligarquias que, desta forma, reinventaram o território fluminense. Este projeto, que partia da exportação de capital das casas comissárias e dos traficantes de escravos, transformou a relação cidade-campo em cidade-região.¹⁰

Com o apoio da Igreja e do Estado, os fazendeiros fundaram centros administrativos por onde passavam as estradas, motivo pelo qual Deffontaines os chama de “plantadores de cidades”.¹¹ Esse processo de ocupação resultou na abertura de 16 paróquias entre 1801 e 1834, a maior parte em áreas de produção e distribuição do café.¹² A partir de 1835, até meados do século, surgiram mais 30 freguesias;¹³ e no período seguinte, foram criadas mais 54 freguesias.¹⁴



Figura 1 – Cartão-postal, Vassouras, século XX. Fonte: coleção particular.

Nesse contexto de ocupação territorial em contraponto aos métodos e agentes tradicionais da construção colonial, havia dois centros formadores de profissionais da construção, arquitetos e engenheiros, a Academia

Imperial de Belas Artes e a Academia Imperial Militar, ambas situadas na Corte. Na primeira, Grandjean de Montigny¹⁵ implantou e ministrou, até 1850, a classe de arquitetura civil, cujos conhecimentos se uniam aos da teoria da arte para formar o “bom gosto da arquitetura”, segundo os princípios de Vignola.¹⁶ A Academia Militar, por sua vez, para responder ao crescente interesse pela formação técnica, expandiu o ensino para além dos fins militares e estabeleceu um curso de engenharia voltado para estradas, pontes, canais e edifícios. As duas instituições constituíram algumas ações complementares, como a exigência para os candidatos à Academia de Belas Artes do estudo de geometria e descritiva na escola militar, e não raro houve alunos que frequentaram os dois cursos, o de arquitetura e o de engenharia.¹⁷

Já no campo profissional, houve acirrada disputa dos arquitetos e engenheiros por empregos e contratos de obras. A Academia de Belas Artes se valia da crença na arquitetura como a primeira das artes, e, portanto, primordial para a formação da jovem nação, como expõe o pintor francês Félix-Émile Taunay, em 1834, em seu discurso de posse da direção da Academia: “a arquitetura é um dos objetos que mais interessam ao brio nacional, dela dependem os destinos da fama das sociedades humanas”.¹⁸ No ano seguinte, ele aponta para a expansão territorial em curso, quando comenta que os arquitetos seriam os beneméritos do país, “cujas cidades carecem tão evidentemente de construtores hábeis capazes de aplicarem os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte grega às circunstâncias peculiares do clima brasileiro”.¹⁹

Contudo, seriam os engenheiros militares os escolhidos para ocupar os principais postos nas repartições governamentais criadas em 1836, voltadas para as obras públicas: a Administração das Obras Públicas do Município da Corte, vinculada à Secretaria de Estado do Negócios do Império, com a qual Taunay se esforçaria para estabelecer bom relacionamento a fim de captar obras e obter postos para ex-alunos,²⁰ e a Diretoria das Obras Públicas da Província, vinculada à Presidência da Província.

Esta última foi criada para racionalizar as obras de infraestrutura, sendo encarregada “da direção, inspeção e conservação das estradas, pontes, canais e construções, além de cuidar da sua conservação; levantar a carta geográfica da província”,²¹ entre outras atribuições. Para o atendimento, a província foi dividida em seções, cada qual sob a responsabilidade de um engenheiro. Ainda que não estivesse de fato estruturada para atender

a intensa demanda,²² o catálogo das plantas da divisão²³ indica os seus diferentes serviços: estradas, pontes, matrizes (igrejas), canais, nivelamento, casas para diversos destinos, topografias e máquinas. Essa centralização de serviços estabeleceu vínculos de dependência técnica e financeira entre os municípios e o governo provincial, proporcionando grande influência da mentalidade e orientação técnica e artística vinda da Corte. Havia uma permanente correspondência entre o município e o governo provincial, com o envio de ofícios com instruções e ordens de toda espécie e de vinda de fiscais e de engenheiros para orientação, programação e direção das obras públicas, quer provinciais, quer municipais.²⁴

A presença do neoclássico na província como expressão aristocratizante foi abordada em vários estudos, em especial naqueles dedicados às casas-sede das fazendas cafeeiras.²⁵ Em artigo sobre a tipologia das casas rurais, os arquitetos Alcides da Rocha Miranda e Jorge Czajkowski comentam que havia certa perspicácia dos proprietários rurais nessa apropriação simplificada do neoclássico, considerada “imperfeita” por Nestor Goulart. Os autores observam que a adesão emblemática ao estilo se dava com a aplicação de um reduzido repertório formal, somado ao maior rigor na ordenação dos vãos das fachadas. “E ficaram por aí, muitas vezes distorcendo de maneira saborosa o que copiavam da arquitetura erudita.”²⁶

Já em relação à presença do modelo no espaço urbano, a fonte mais sistematizada é o estudo do arquiteto Augusto da Silva Telles, “Vassouras: estudo da construção residencial urbana”, que aborda as mudanças ocorridas em uma comunidade impulsionada pela economia do café no século XIX, publicado no volume 16 da separata da *Revista do Patrimônio*, em 1968. O trabalho tem origem em pesquisa realizada pelo então jovem arquiteto, descendente de uma das principais famílias de região, os Teixeira Leite, para subsidiar a proposta de tombamento do conjunto histórico da cidade, dez anos antes, e que embasou também sua tese para concurso à licenciatura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ) em 1962.

Silva Telles comenta em detalhes a transformação da localidade, a dinâmica das obras urbanas e arquitetônicas, e aponta as relações entre os seus principais agentes: os engenheiros da Diretoria das Obras Públicas da Província, a Irmandade, a Câmara e as famílias de fazendeiros e negociantes.

O crescimento urbano de Vassouras foi assinalado por mapas e iconografia da época. Há o esquema do núcleo da vila na Carta Corográfica da Província do Rio de Janeiro, 1839 (Figura 2), no âmbito do conjunto de 30 centros urbanos, incluindo a Corte, representados na Carta. Sua disposição urbana atende ao modelo tradicional de assentamento, com casas construídas no alinhamento das vias públicas e paredes laterais no limite dos terrenos, tendo a capela como eixo. Essa ocupação está registrada também na gravura *Vila de Vassouras*, de Ludwig & Briggs (1845-1846), publicada no jornal *Ostensor Brasileiro* em 1845 (Figura 3).



Figura 2a – Carta Corográfica da Província do Rio de Janeiro. 1839. Fonte: Biblioteca Nacional.

Figura 2b – Detalhe Carta.

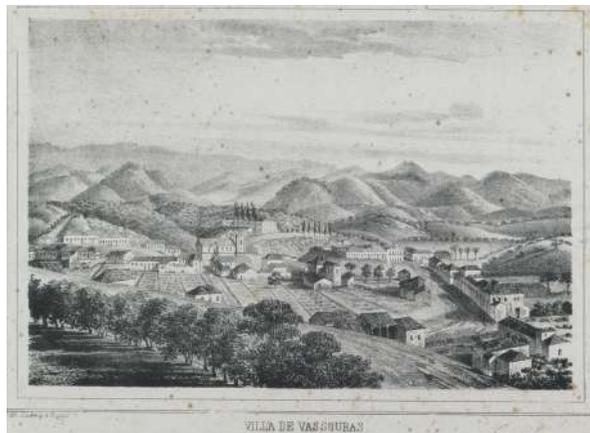


Figura 3 – *Vila de Vassouras*, de Ludwig & Briggs (1845-1846). Fonte: Biblioteca Nacional.

Em 1857, quando a vila foi elevada a cidade, ela comportava 3,5 mil habitantes, com 334 casas e 23 em construção.²⁷ O seu centro foi representado,

juntamente com outras 5 vilas e 11 cidades, na Carta Corográfica da Província do Rio de Janeiro (1858/1861) [Figura 4].

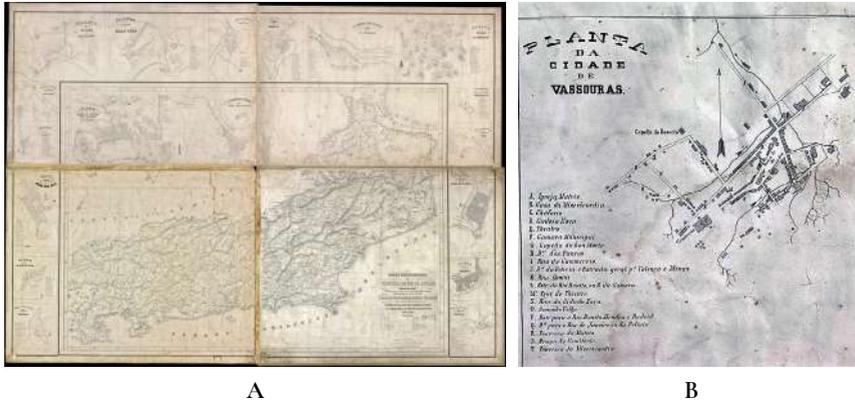


Figura 4a – Carta Corográfica da Província do Rio de Janeiro (1858/1861).

Fonte: Biblioteca Nacional.

Figura 4b – Vila de Vassouras Detalhe Carta (1858/1861). Fonte: Biblioteca Nacional.

Há também a eloquente gravura *Vila de Vassouras* (Figura 5), que reproduz fotografia realizada pelo fotógrafo francês Victor Frond em julho de 1858,²⁸ quando, acompanhado pelo jornalista francês Charles Ribeyrolles, percorreu a região para ilustrar *Brasil pitoresco*, publicado no ano seguinte. A imagem registra o casario que cerca a praça, tendo a igreja ao alto. Nela, podem ser vistas, inclusive, algumas das construções em andamento.

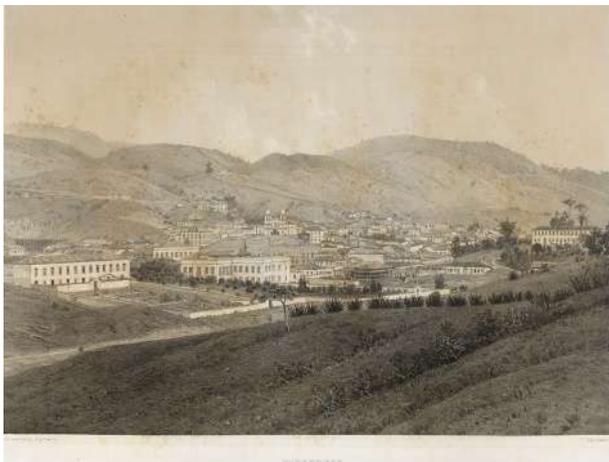


Figura 5 – *Vila de Vassouras*, litogravura gravada por Eugène Cicéri a partir de foto de Victor Frond, realizada em 1858. Fonte: Biblioteca Nacional.



Figura 6 – Planta da Cidade de Vassouras. Fonte: ANS/Iphan.

Quase um século depois de Vassouras ter sido elevada a cidade, em 1958, foi definido um plano de tombamento, *Conjunto paisagístico e urbanístico da Cidade de Vassouras*, que compreendeu construções públicas e particulares, incluindo calçamento e arborização. O conjunto foi inscrito no *Livro do tomo arqueológico, etnográfico e paisagístico* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).²⁹ O ato visou preservar a antiga área da cidade, que remetia ao seu apogeu no ciclo do café, e não se limitou às edificações, espaços e equipamentos urbanos, mas indicou também espécies vegetais – “árvores, palmeiras imperiais, magnólias, figueiras e oitis”,³⁰ na busca de assegurar a permanência dos traços da paisagem urbana oitocentista. Segundo o documento:

Possui a cidade de Vassouras um dos conjuntos mais interessantes e bem conservados de arquitetura e urbanismo do século XIX.

As novas construções e as reformas existentes não foram suficientes para modificar o caráter nobre e grandioso do conjunto, que ainda é dominado pela Igreja Matriz, pelo chafariz, pela fila de figueiras religiosas, pelo cemitério, e pelas nobres e sóbrias mansões dos senhores do café.³¹

Uma Arcádia tropical? Vassouras, RJ, século XIX



A



B



C

Figura 7 – Conjunto tombado. (a) Praça Barão de Campo Belo, Adro da Igreja Matriz N. S. Conceição, (b) Praça Sebastião Lacerda e (c) Cemitério N. S. Conceição. Fonte: ANS/Iphan.

A configuração preservada foi a da cidade consolidada em meados do século XIX, período em que oito famílias de cafeicultores dominavam a sua cena econômica e política.³² A esse grupo pertenciam os Ribeiro de Avellar, os Lacerda Werneck, os Correia e Castro, os Miranda e Jordão e os Teixeira Leite, sendo que as duas últimas famílias tinham negócios locais e emprestavam dinheiro, agindo como comissários, embora fossem também fazendeiros.³³ Muitos deles residiam em suas fazendas e mantinham estreitas relações com a Corte, onde nutriam suas redes políticas e econômicas, mas nem por isso descuidaram do desenvolvimento urbano da sede do município.

A transformação da vila em cidade foi o resultado da articulação de uma elite empenhada em aderir ao projeto civilizacional emanado pela Corte, na direção de consolidar sua representação social e de adotar um modo de vida urbano compatível com sua situação enquanto classe senhorial.³⁴

AS FAMÍLIAS CONSTRUTORAS

Como comentado, o desenvolvimento político e social da região foi conduzido pelas principais famílias de fazendeiros, que atuavam politicamente na Câmara e na Assembleia, na benemerência junto à Igreja e à Irmandade, e na promoção da educação e da cultura. No plano privado, promoveram a aquisição de bens de consumo de luxo e a melhoria das suas casas rurais e urbanas.

Deve-se a membros desse grupo, que integravam a Câmara de Paty do Alferes, a autorização, com votação unânime, da transferência da sede do município de Paty do Alferes para a Vila de Vassouras,³⁵ o que seria efetivado sob a condução de Laureano Correa e Castro. Ele foi o primeiro presidente da Câmara em Vassouras, posto que seria ocupado, sucessivamente, pelos Teixeira Leite até 1857, quando a vila ganha foro de cidade, tendo sido sucedidos pela família Avellar e Almeida.³⁶ Essa trajetória deu a essas famílias proeminência no cenário político e social de Vassouras no período.



A



B

Figura 8a – Barão do Campo Belo. Fonte: coleção particular.

Figura 8b – Fazenda do Secretário. Gravura de L.-J. Jacottet, a partir de fotografia de Victor Frond, para *Brasil pitoresco*. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Os Correa e Castro têm origem na união, em 1874, do mineiro Pedro Correa e Castro (1846-1813), filho da paulista Páscoa da Ressurreição e Castro e do português Domingos Corrêa Rabelo, com Mariana das Neves (1752-1836), viúva de comerciante, com quem tivera três filhos.³⁷ Pedro e Mariana tiveram seis filhos, quatro homens e duas mulheres,³⁸ e foram proprietários da fazenda Santo Antônio, na freguesia de Sacra Família do Tinguá,³⁹ que, segundo o inventário de Mariana, contava, em 1837, com instalações avaliadas em 5:000\$⁴⁰ e plantel de 133 escravos, o que caracteriza a fazenda como uma “megapropriedade”, segundo os estudos de Ricardo Salles.⁴¹ Em 1835, os irmãos Pedro, Laureano e Antônio haviam adquirido a fazenda Secretário Grande, sendo que Pedro cedeu sua parte aos outros dois sócios, que a dividiram, dando origem à fazenda Secretário, de Laureano, e à fazenda Cachoeira, de Antônio.⁴² Com a morte de Mariana, em 1837, a fazenda Santo Antônio foi partilhada entre os filhos, e Pedro Correa e Castro permaneceu como administrador e foi paulatinamente adquirindo as partes dos irmãos.

Os quatro irmãos Correa e Castro ocuparam boas posições na sociedade vassourense,⁴³ com destaque para Pedro e Laureano, que seriam distinguidos com o baronato. Pedro Correa e Castro não se casou, mas constituiu família com a escrava Laura, cujos filhos foram reconhecidos em seu testamento.⁴⁴ Além de fazendeiro, atuou como vereador⁴⁵ e possuiu um vistoso sobrado, com 16 janelas de frente, situado em terreno elevado na

entrada da vila, onde, em 1848, hospedou d. Pedro II. No fim daquele ano, recebeu o título de barão de Tinguá e, em reconhecimento, doou à Câmara a generosa quantia de 10 contos de réis para o início das obras de uma casa de caridade para a cidade.

Laureano Correa e Castro casou-se com a sobrinha Eufrásia, em 1824, com quem teve seis filhos.⁴⁶ Foi vereador e, em 1833, o primeiro presidente da Câmara instalada em Vassouras. Destacou-se como coronel comandante superior da Guarda Nacional de Vassouras e Iguaçu, e atuou na reação à revolta de Manuel Congo, em 1839.

Foi um fazendeiro empreendedor, tendo tornado a fazenda Secretário (Figura 8) uma das maiores propriedades cafeeiras da região, reconhecida por sua prosperidade nas redondezas e na Corte.⁴⁷ A casa-sede tem fachada com 24 janelas e dois acessos, um principal e outro à esquerda, em porta de verga reta envernizada para a capela, voltados para um terreiro de café. Em cada extremidade superior há frontões triangulares que sobressaem abaixo do beiral pronunciado em balanço. Seus tímpanos são delimitados por frisos salientes de larguras diversas e denticulos ornamentados ao centro por uma estrela inscrita em moldura circular em estuque. No interior, tem salão de baile e salas de jantar com pinturas do catalão José Maria Villaronga. Recebeu os títulos de cavaleiro da Ordem de Cristo, comendador da Ordem da Rosa e de barão do Campo Belo, em 1854.



A

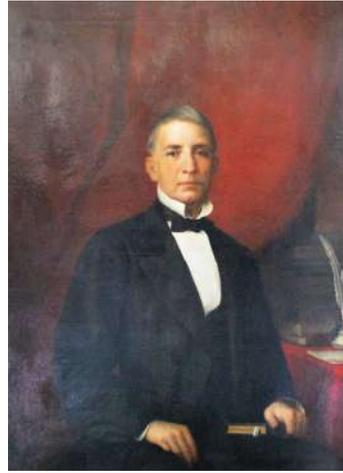


B

Figura 9a – Barão de Itambé.
Figura 9b – Barão de Vassouras.
Fonte: Museu Casa da Hera/Ibram.



C



D

Figura 9c – João Evangelista.

Figura 9d – José Joaquim Teixeira Leite.

Fonte: Museu Casa da Hera/Ibram.

A família Teixeira Leite é o resultado da união, em 1802, de Francisco José Teixeira (1780-1866), originário do Arraial de Nossa Senhora da Conceição da Barra, São João del-Rei, com Francisca Bernardina do Sacramento Leite Ribeiro, filha do sargento-mor José Leite Ribeiro e de Escolástica Maria de Jesus, com quem teve 11 filhos. Tornou-se um abastado fazendeiro de cana, mantimentos e criador de gado. Dedicou-se também à atividade usurária, emprestando dinheiro aos fazendeiros de sua terra, foi procurador e tutor das viúvas e órfãos da família, e atuou na política, tendo recebido o título de barão em 1846. Mudou-se em 1858 para Vassouras, onde muitos de seus filhos já residiam, ocupando um amplo sobrado ao lado da igreja, reformado com influência neoclássica e pintura parietal na sala de jantar de Villaronga, e foi enterrado no cemitério da Irmandade de N. Sra. da Conceição, em monumental cripta subterrânea.⁴⁸ Era cunhado de Custódio Ferreira Leite, responsável pela abertura da estrada da Polícia e implantação de capelas e vilas no vale do Paraíba, e recebeu o título de barão de Aiuruoca, em 1855.

O filho primogênito, Francisco José Teixeira Leite (1804-1884), chegou a Vassouras em 1825, acompanhando seu tio Custódio em obras na estrada da Polícia, e seria um dos pioneiros da vila, onde se tornaria um bem-sucedido capitalista, político e fazendeiro. Em 1830, casou-se com sua prima Maria Esméria Leite Ribeiro (1814-1850), com a qual teve sete filhos, e foi proprietário da fazenda Cachoeira Grande. Viúvo, casou-se, em 1851, com outra prima,

Ana Alexandrina Teixeira Leite, com quem teve mais 11 filhos. Enriqueceu, principalmente, por meio da concessão de empréstimos de dinheiro a juros e da compra de dívidas públicas. Morava em uma ampla térrea em chácara na cidade, em frente à igreja, e foi uma grande liderança local.

Outro irmão, João Evangelista Teixeira Leite (1807-1861), se casou, em 1837, com Ana Bernardina de Carvalho (1816-1851), filha do 1º barão do Amparo, com quem teve oito filhos, entre eles, Amélia Eugênia Teixeira Leite (1841-1924), a futura 2ª baronesa do Amparo. Foi um dos primeiros estudantes do curso jurídico de São Paulo, porém não o concluiu por conta de uma enfermidade, e mais tarde se dedicou à vida comercial. Ocupou cargo de juiz de paz em Vassouras, além de todos os outros cargos de eleição popular. Foi também fazendeiro em Barra Mansa. De 1848 a 1852, exerceu a presidência da Câmara, quando iniciou a construção da Casa de Câmara e Cadeia Pública. Além disso, dirigiu e administrou a construção da Santa Casa de Misericórdia. Exerceu a diretoria e, posteriormente, a presidência do Banco Comercial e Agrícola. Foi sócio na casa bancária dos Srs. Teixeira Leite & Carvalho, com seu irmão Joaquim José Teixeira Leite e Manoel Gomes de Carvalho, o barão do Rio Negro. Morava em ampla casa térrea, conhecida como a Casa das 14 Janelas, nas vizinhanças do barão de Itambé e do cunhado Teixeira de Souza.

O quinto filho, Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872) foi bacharel em direito, erudito e atuante na política, tendo sido presidente da Câmara de Vassouras por 11 anos e vice-presidente da província do Rio de Janeiro. Foi casado com Ana Esméria Correa e Castro (1828-1872), com quem teve duas filhas, Francisca e Eufrásia. Foi um negociante bem-sucedido, tendo legado uma rica herança para suas filhas. Ao longo de sua vida, envolveu-se com os projetos para construção da estrada de Ferro D. Pedro II (futura Central do Brasil) e defendeu a implantação de núcleos de colonos na região de Vassouras.

O grupo familiar masculino se completava com os irmãos mais novos, Carlos (1814-1873) e Custódio (1819-1882), e os cunhados Francisco José Teixeira e Souza (1800-1871) e Caetano Furquim de Almeida (1816-1879). Francisco José foi casado com Maria Gabriela Teixeira Leite (1817-1883), com quem teve sete filhos, e adquiriu sobrado na vizinhança do barão de Itambé em 1849, onde realizaria o casamento de suas cinco filhas, como o de Emília Gabriela (1840-1927) com Manuel Gomes de Carvalho Filho (1836-1898), os futuros barões do Rio Preto.

Caetano Furquim de Almeida, bacharel em direito, era irmão de Batista Caetano de Almeida, político mineiro, casado com Mariana Alexandrina, filha do barão de Itambé. Caetano seria um atuante comissário do café, e se casaria com duas filhas de Francisco José, Ambrosina (1830-1852), e Maria Paulina (1835-1907), e teria extensa geração. Seria o proprietário de um exemplar de construção neoclássica da cidade.

Os Avellar e Almeida eram descendentes de Manuel de Avelar e Almeida e de Susana Maria de Jesus, açorianos oriundos da Ilha das Flores e um dos povoadores de Vassouras. Eles foram pais do barão do Ribeirão e avôs do barão de Avellar e Almeida, do barão de Massambará, do visconde de Cananea, da 1ª baronesa do Rio das Flores, da 1ª mulher do barão de Werneck, e bisavô do 2º barão do Rio das Flores.

O filho José de Avelar e Almeida, barão de Ribeirão (c.1810-1874), foi fazendeiro cafeeicultor, casado com Ana Barbosa de Sá, de tradicional família proprietária da sesmaria de Vassouras e Rio Bonito, irmã do barão de Santa Fé, sobrinha paterna do barão de Santa Justa; era proprietário das fazendas Mato Dentro, Ribeirão e Cachoeira. Foi pai de Bernardino Rodrigues de Avellar, visconde de Cananea, um dos grandes beneméritos vassourenses. Foi vereador (1857-1865) e presidente da Câmara Municipal (1865-1877). Reformou um antigo casarão, em frente à praça, com elementos neoclássicos, hoje cedido ao Iphan. Outro filho, Marcelino de Avellar e Almeida, recebeu o título de barão de Massambará e era comissário de café no Rio de Janeiro. Foi comendador da Ordem da Rosa, cavaleiro da Ordem de Cristo e presidente do Conselho de Intendência, proprietário de palacete que foi ocupado pela Universidade de Vassouras.

As famílias atuaram também por intermédio das principais instâncias responsáveis pela estruturação do povoamento, a Irmandade da Nossa Senhora da Conceição e a Câmara, também responsáveis pelos dois edifícios emblemáticos da cidade, a Matriz da Igreja Nossa Senhora da Conceição e a sede da Câmara e Cadeia.

A Irmandade era proprietária da maior parte da área central da urbe, loteada em terrenos retangulares, com frentes estreitas e extensões profundas. De início, o povoamento contava com três ruas: rua do Comércio (atual Barão de Vassouras), rua das Flores (atual Visconde de Cananea) e rua Bonita (atual Caetano Furquim), formando um entrecruzamento que tem ao centro a colina com a capela ao alto. Em 1835,

foi desapropriada área para implantação de ampla praça, concluída nos anos 1850, após a retirada de uma pedreira. À Irmandade coube também transformar a antiga capela, construída em 1828 com subscrições recolhidas por Custódio Ferreira Leite, em sua sede e na Igreja Matriz de Vassouras.

A igreja com sua única torre,⁴⁹ conforme gravura de Ludwigg & Briggs (Figura 5), dominava o espaço casario ao redor, formado por casas térreas entremeadas por poucos sobrados, com destaque para a ampla residência de Pedro Correia e Castro, ao alto de uma colina. A ampliação da igreja envolveu novas subscrições e planta fornecida pela 1ª Seção de Obras da Província, conforme Relatório do Presidente da Província, em 1839,⁵⁰ com autoria do coronel Conrado Jacob de Niemeyer.⁵¹ No ano seguinte, a construção recebe um implemento da província, cuja necessidade o presidente justifica em seu relatório anual pelo fato de que a nova planta teria considerado a estrutura anterior. “Por isso terá que ser vasto, e depois de concluído, um dos mais majestosos de toda a província.”⁵²

Ao longo de quase dez anos, a igreja foi erguida com duas torres, consistórios e sacristia, seguindo as concepções da arquitetura religiosa tradicional.⁵³ Em 1849, segundo relatório de fim de mandato de Joaquim José Teixeira Leite,⁵⁴ o frontispício estava sendo concluído, e a área em frente estaria sendo liberada de uma grande pedreira, que permitiria a instalação do átrio e praça.



Figura 10 – Igreja Matriz e praça Barão de Campo Belo. Vassouras, 2020.
Fonte: Ana L. V. Santos.

Contudo, o autor do relatório não esconde suas restrições ao padrão estético da construção, ao recomendar que se conserve nos arquivos “a memória dos que mais concorreram para a fundação e adiantamento da obra da Igreja Matriz para que *apesar dos imensos defeitos de sua arquitetura*, e da considerável quantia ministrada pelos cofres provinciais”.⁵⁵ Ele relembra a participação inicial de Custódio Ferreira Leite, e da dedicada administração dos membros da Irmandade, como Ambrósio de Souza Coutinho, e da comissão que o sucedeu, formada por Pedro e Laureano Correa e Castro e Francisco Teixeira Leite. “Quando se trata da Igreja de Vassouras *não se pode esquecer dos quatro altares, talvez a única coisa boa que tenha*”,⁵⁶ que seriam resultado de doações desses administradores. No ano seguinte, em 1850, as obras estavam voltadas para a conclusão dos “forros e soalhos, o altar-mor, parte do consistório e outros trabalhos pouco consideráveis”.⁵⁷ O ano de 1853 é considerado o da conclusão das obras,⁵⁸ mas a presença em Vassouras do pintor catalão Jose Maria Villaronga,⁵⁹ que prestou serviços de pintura e douramento da Matriz, com pagamento em 1859,⁶⁰ sugere que o edifício foi enfim concluído nesse período.

A Câmara, por sua vez, tinha que, entre outras atribuições, elaborar as posturas municipais, que deliberavam sobre os meios de promover e manter a tranquilidade, a segurança, a saúde pública, o asseio e a manutenção das edificações e arruamento. O assentamento da vila em sítio de topografia irregular exigia a retificação das ruas e praças, desaterros, nivelamento e calçamentos, construção de pontilhos e valas. A falta de recursos municipais, contudo, exigia que se recorresse a subscrições de moradores para a realização de obras mais vultosas, assim como a solicitação de recursos e auxílio e cooperação de técnicos, especialmente engenheiros da Diretoria de Obras Públicas da Província.⁶¹

As gestões para construção da sede da Câmara tinham sido iniciadas em 1834, quando o fiscal da vila solicitou dois planos a um mestre e outro ao major engenheiro Cezar Cadolino, mas nenhum foi aprovado.⁶² Em 1838, a Irmandade ofereceu 12 braças de terreno para a sua edificação; no ano seguinte, foi adquirido prédio na rua do Comércio, hoje Barão de Vassouras, para a futura construção. Em 1841, solicitou-se, por intermédio do presidente da província, o auxílio do major Júlio Koeler,⁶³ então chefe da 2ª Seção de Engenharia, que ficou de enviar um ajudante para tomar as informações preliminares. A visita não se realizou e, em 1844, o engenheiro

Carlos Riviere, que substituíra Koeler, informou que não havia disponibilidade no momento para atender o pedido.⁶⁴

Cinco anos depois, em seu discurso de 1849, Joaquim José enfatiza a importância da construção da Casa de Câmara e Cadeia, apontando com justificativas os custos com alugueis, as condições precárias e “inumanas” da cadeia, e a falta de acomodações adequadas para todas as suas funções da Câmara, e faz ressalva aos serviços do órgão oficial, pondo em questão o valor estético das construções:

A respeito da Cadeia e Câmara, assim como a respeito de todas as mais q. er construções, que se empreenderem, julga esta Câmara, fundada na pouca experiência de sua administração, dever ponderar à sua sucessora, q.e se não deva satisfazer com *as plantas e riscos dos Engenheiros*. No Brasil existe há m.to uma *Academia de Belas Artes*, e já é tempo de consultarmos aos *verdadeiros mestres da arte*.⁶⁵



Figura 11 – Detalhe com edifícios em construção. Vila de Vassouras, litogravura gravada por Eugène Cicéri a partir de foto de Victor Frond, realizada em 1858. Fonte: BN/RJ Vassouras.

Finalmente, em 1850, foi estabelecida pela província uma consignação mensal destinada à construção da Câmara, a ser gerenciada por uma comissão formada por representantes locais. Não se sabe o autor do risco, que deve ter sido de um dos engenheiros da província, do que seria o primeiro edifício com feição classicizante da vila.⁶⁶

Contudo, a construção se arrastaria por quase 20 anos. Somente na década de 1870 foi concluído o segundo pavimento, sendo que a arrematação de sua fachada se deu dois anos depois, quando, em cerimônia pública, a 6 de janeiro de 1872, foram inseridas quatro majestosas colunas de pedra. As colunas tiveram como padrinhos o barão de Vassouras, o barão de Ribeirão, o barão de Massambará e o dr. Manuel Simões de Souza Pinto. Essa instalação foi festivamente comemorada, com passeata ao redor do edifício, banquete aos operários e baile para convidados, nos salões do

barão de Ribeirão. Em 1874, os serviços da Câmara e Cadeia foram, por fim, inaugurados, com instalação de rico mobiliário.



Figura 12a – Visão lateral edifício Câmara. Fonte: Álbum Fotográfico de Vassouras, Museu Histórico Nacional.

Figura 12b – Câmara Municipal. Fonte: fotografia de Elycio Passos, Fundação Biblioteca Nacional.

A partir de 1848, a vila experimentou uma fase auspiciosa, que conduziria à sua elevação a cidade, cerca de nove anos depois. Naquele ano, ela recebera uma prestigiosa visita de d. Pedro II, quando foram promovidos desfiles, festejos populares e saraus, o que resultou em contribuição real para a construção de um chafariz e na concessão do título de barão de Tinguá a seu hospedeiro, Pedro Correa e Castro, que, em reconhecimento à honraria, doou recursos para a construção da Casa de Caridade.

O apogeu da produção cafeeira de Vassouras se deu entre 1851 e 1865, quando, por seus melhoramentos urbanos e sua vida social, a vila se transformou na princesa do Vale do Paraíba.⁶⁷ A população teve um expressivo crescimento, com 3,5 mil habitantes em 1857. Estabeleceram-se profissionais liberais, como médicos, dentistas, farmacêuticos e advogados, e o comércio se expandiu, com a ampliação do número de hospedarias e o surgimento dos primeiros botequins, assim como de pequenas indústrias, como a moveleira, com cinco marcenarias, de cerâmica, e do comércio de madeira.⁶⁸ Desenvolveu-se o gosto pelo teatro, que envolveu até a tentativa de construção de edifício apropriado para espetáculos, mas que não chegou a ser concluído. O interesse pela dança resultou no surgimento de clubes recreativos familiares. Sofisticaram-se as *toilettes*, com o uso de tecidos finos e luxuosos adereços, oferecidos por alfaiatarias, sapatarias

e recém-inaugurados ateliês das modistas Madame Masson e Madame Simon, além de joalherias e relojeiros.

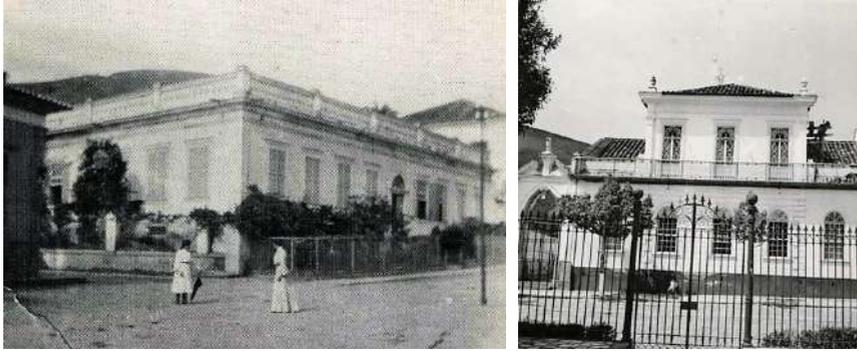
Também na construção surgiram profissionais mais qualificados, como indicam as edições do *Almanak Laemmert* do período. A publicação registra artesãos, como carpinteiros, pedreiros, ferreiros e marceneiros, como profissionais mais especializados. Em 1850, assinala a presença de Luiz Abrahão Jamot, com o título de cavaleiro da Legião d'Honra, como piloto e arquiteto. E, em 1855, o capitão Francisco Nuno da Silva Reys se apresenta como engenheiro agrimensor. A partir de 1856, um grupo de profissionais se apresenta como arquitetos e mestres de obras, sendo que, nas edições seguintes, eles se identificarão somente como mestres de obras.

O otimismo levou um grupo de empreendedores local, liderado pelos Teixeira Leite, a organizar uma proposta para a construção de uma estrada de ferro⁶⁹ que ligasse Vassouras à Corte, bem como um banco que oferecesse crédito agrícola. Foi nesse clima promissor, em 1857, que Furquim de Almeida, ao terminar o seu mandato, recomendou um projeto voltado para o lazer e a evasão, a construção de um passeio público, que viria a receber os turistas trazidos pela linha férrea, cujo trajeto para o trecho da subida da serra estava em debate.⁷⁰

Nesse período de transição das referências estéticas representadas pela Igreja Matriz e a Casa de Câmara e Cadeia, a configuração do casario de Vassouras pode ser tomada, segundo Silva Telles, em dois grupos. Aquele de construções mais simples, com telhados de duas ou quatro águas, assentadas na tradição construtiva colonial, e aquelas mais recentes, já influenciadas pelo neoclassicismo, com platibandas, cunhais à feição de pilastras com capitéis, e cimalkas decoradas.

Nesse grupo têm-se as casas das famílias Teixeira Leite – os barões de Vassouras e de Itambé e Caetano Furquim de Almeida – e dos Avelar Almeida, o sobrado do barão do Ribeirão, localizadas ao redor da praça Barão de Campo Belo e arredores. As casas se distinguem quanto à utilização do repertório classicizante, entre as que mantêm a configuração original, recorrendo apenas a elementos decorativos neoclássicos – casas dos barões de Vassouras e Itambé –, daquelas que empregaram princípios neoclássicos em suas composições construtivas, as do barão do Ribeirão e de Caetano Furquim de Almeida.

Estas duas casas, uma mais monumental e outra mais contida, divergem quanto à harmonia de proporções e ao uso, mais ou menos ostentativo, dos detalhes decorativos neoclássicos.



A

B

Figura 13a – Casa Barão de Vassouras,

Figura 13b – Casa Barão de Itambé.

Fonte: Iphan.



A

B

Figura 14a – Casa Barão do Ribeirão.

Figura 14b – Casa Caetano Furquim de Almeida.

Fonte: Iphan.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Essa sistematização de informações, mais que conclusões, aponta para uma agenda de pesquisas e debates sobre as motivações e condições que orientaram as alterações estéticas das residências no âmbito das províncias.



Figura 15 – Chafariz da praça Barão do Campo Belo. Fonte: Ana L. V. Santos.

Temos, no plano oficial, a afirmação dos princípios neoclássicos nas construções cívicas erguidas na Corte, como o Hospital da Santa Casa da Misericórdia e o Hospício D. Pedro II, com repercussões na padronização dos projetos das obras públicas. Nesse sentido, os engenheiros a serviço da província, para atender à grande demanda de riscos e planos, bem como à necessidade de gestão de custos e prazos, promoveram a reprodução dos modelos já incorporados no repertório da Corte, apoiados em estilemas neoclássicos (frontões, colunas, platibandas, etc.), isto é, elementos que permitem remeter ao estilo, apontando para a consolidação de uma representação monárquica. Nesse quadro, não há autorias sistematizadas, o que exige levantamento futuro da documentação de encomendas e projetos existente no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj) e nos arquivos das câmaras municipais da província.

Quanto à mão de obra local, como foi assinalado pelo *Almanak Lemmertz*, a partir da década de 1850 foi se fixando em Vassouras um conjunto de artesãos e profissionais mais capacitados, assim como estabelecido melhor fluxo de materiais e ferramentas entre a Corte e a província, o que contribuiu para a melhoria das construções locais.

Sobre os contratantes, cabe indagar se houve, de fato, uma adesão das elites ao que poderia ser considerado uma linguagem clássica e

aristocratizante, em detrimento de formas tradicionais. Como visto, já havia uma prática de investimento no embelezamento das residências, como no caso dos imponentes sobrados da família Correa e Castro – fazenda Secretário e sobrado barão de Tinguá –, mas ainda segundo referências plásticas tradicionais.

Cabe observar que a iniciativa de buscar referências neoclássicas para a renovação dos imóveis partiu dos integrantes do grupo então envolvido em acirradas disputas políticas e de articulação de capitais para a implantação de uma rota favorável à Vassouras para a estrada de ferro D. Pedro II. O que permite compreender o processo de “emulação” neoclassicizante para além de uma simples busca de exteriorização dos vínculos entre o poder local e o central.⁷¹

Em Vassouras, o paulatino investimento das elites em uma conformação urbana e arquitetônica harmoniosa, segundo uma cultura e *habitus* senhorial, na direção de uma “arcádia tropical”, foi uma ação estratégica de maneira a destacar a cidade em meio às disputas provinciais, e dotá-la de uma aura senhorial, como se pode depreender da afirmação de Lamego: “A cidade brasonada cuja auréola de solares enobrecidos foi um dos maiores orgulhos da terra fluminense”.⁷²

Pode-se concluir, portanto, que o processo “interiorização” do neoclassicismo na província do Rio de Janeiro se deu em escala variada, segundo estratégias políticas específicas e com diferentes resultados estéticos, permitindo que se interrogue sobre a originalidade e “astúcia” nesse processo territorialmente definido.

NOTAS

- 1 CASTRO, Hebe Maria; SCHNOOR, Eduardo (Org.). *Resgate: uma janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995; MARQUESE, Rafael; TOMICHI, Dale. O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Org.). *O Brasil Imperial vol. II: 1831-1870*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009; MIRANDA, Alcides da Rocha; CZAJKOWSKI, Jorge. Aspectos de uma arquitetura rural do Século XIX. In: PIRES, Fernando T. F. (Org.). *Fazendas: solares da região cafeeira do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990; SALLES, Ricardo. *E o vale era o escravo, Vassouras, século XIX: senhores e escravos no coração do Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; STEIN, Stanley J. *Grandeza e decadência do café*. São Paulo: Brasiliense, 1957; TAUNAY, Afonso de E. *História do café no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Café, 1939; TELLES, Augusto Carlos da Silva. *O Vale do Paraíba e a arquitetura do café*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2006; MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- 2 Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/vassouras.html>>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- 3 A vila de Paty do Alferes estava situada entre as vilas de São João do Príncipe e de São Pedro de Cantagalo, tendo ao norte a serra da Mantiqueira e o rio Paraíba e, ao sul, o trecho da Serra do Mar e cordilheira do Tinguá. A vila de Paty do Alferes compreendia as freguesias de Nossa Senhora Conceição de Pai, Sacra Família do Caminho Novo do Tinguá, Nossa Senhora da Conceição e Apóstolos São Pedro e São Paulo da Paraíba Nova; e os curatos de Santana das Cebolas e Senhor Bom Jesus de Matosinhos, no Sardoaal. RAPOSO, Ignácio. *História de Vassouras*. Niterói: Seec, 1978. p. 19.
- 4 MIRANDA, Alcides da Rocha; CZAJKOWSKI, Jorge. Aspectos de uma arquitetura rural do século XIX. In: MIRANDA, Alcides da Rocha; CZAJKOWSKI, Jorge. *Fazendas solares da região cafeeira do Brasil Imperial*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998. p. 36.
- 5 MARQUESE, Rafael de Bivar. Capitalismo, escravidão e a economia cafeeira do Brasil no longo século XIX. *Sæculum: revista de história*, Campina Grande, n. 29, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/19825>>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- 6 WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos. 19&20, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, 2011. Disponível em:< http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm>. Acesso em 18 nov. 2021.
- 7 Ibid.
- 8 REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 117.
- 9 Ibid.
- 10 CARLOS, A. F. A. A cidade e a organização do espaço. *Revista do Departamento de Geografia USP*, São Paulo, n. 1, p. 105-111, 1982 apud FRIDMAN, F. As cidades e o café. *Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional*, Rio de Janeiro v. 4, n. 3, 2008. Disponível em:<<https://www.rbgdr.net/revista/index.php/rbgdr/article/view/151>>. Acesso em: 10 set. 2020.

- 11 DEFFONTAINES, P. Como se constituiu no Brasil a rede de cidades (II). *Boletim Geográfico*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 299-308, 1944 apud FRIDMAN, F. As cidades e o café.
- 12 No fim desse período, em 1834, a província do Rio de Janeiro alçou sua autonomia política, a capital do Império tornou-se Município Neutro e a sede da província foi instalada na Vila Real da Praia Grande, depois Niterói. Seu primeiro presidente foi Joaquim José Rodrigues Torres (1802-1872), futuro visconde de Itaboraí. FRIDMAN, Fania. Cartografia fluminense no Brasil imperial. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS, 1., 2014. *Anais [...]*. Belo Horizonte: RIMC, 2014. p. 8. Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/FRIDMAN_FANIA.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.
- 13 Sendo 23 localizadas nos povoados cafeeiros, três no norte fluminense, duas na área carioca, uma nos arredores da nova capital da província, Niterói, e outra no núcleo colonial de Petrópolis. *Ibid.*
- 14 *Ibid.*
- 15 O arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), com prestigiosas referências, foi o responsável pela classe de arquitetura civil por 23 anos, tendo orientado cerca de 130 alunos. UZEDA, Helena Cunha de. O ensino de arquitetura da Academia de Belas Artes 1826-1889. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). 185 anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002. p. 45.
- 16 O livro de Giacomo Barozzi da Vignola, *Regole delle cinque ordine dell'architettura* (1572), serviu tanto ao ensino erudito nas academias como aos exames de ofício, influenciando a organização de outros tratados mais simplificados para atender o ambiente dos diferentes ofícios. O curso da academia era dividido em duas etapas; inicialmente os alunos se dedicavam ao estudo dos gostos e estilos gregos e romanos, a partir de monumentos históricos e das *Regras das cinco ordens de arquitetura*, de Vignola. Em seguida, exercitavam a aplicação desses preceitos e o estudo da construção, considerando a composição, disposição, proporção e decoração do edifício. O estudo do desenho da figura e ornato eram também recomendados aos alunos para melhor decorarem suas composições. WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia – diferentes nomes, propostas e decretos. 19&20, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm>. Acesso em: 10 set. 2020.
- 17 Exemplos dessa dupla formação foram os engenheiros Joaquim Candido Guillobel (1787-1859), José Maria Jacinto Rebelo (1821-1871), Jose Domingos Monteiro (1765- c. 1856), e, sobretudo, Job Justino de Alcântara Barros (1807-?), que seria assistente de Grandjean de Montigny, seu sucessor na classe e diretor da Academia de 1851 a 1854. Sobre o tema, ver “Os engenheiros, o neoclássico e a modernização do Estado brasileiro na segunda metade do século XIX”, de Nelson Porto, nesta edição.
- 18 DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009. p. 212.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p. 223-245.
- 21 LIMA, José Edson Schümann (Org.). *A província fluminense: administração provincial no tempo do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2012. p. 162.

- 22 Nas décadas seguintes, a estrutura administrativa do serviço sofreu diversas alterações, na tentativa de superar a escassez de meios para atender à grande demanda; como a substituição da Diretoria, em 1844, pela Junta de Direção e Inspeção de Obras Públicas e, em 1855, pela Junta de Direção e Inspeção de Obras Públicas, na sequência de outras mudanças.
- 23 APERJ. Presidência da Província, 1.093. Catálogo de cartas, mapas, plantas e memórias pertencentes ao Arquivo de Obras Públicas da Província do Rio de Janeiro, de 12 de julho de 1838.
- 24 Ver fundo Presidência da Província e Diretoria de Obras do Aperj.
- 25 Dessa bibliografia, destacam-se o conjunto de edições que contaram com Fernando Tasso Fragoso Pires e que, além de importantes estudos, promoveram ampla coleção iconográfica das construções rurais: *Antigas fazendas de café da Província Fluminense*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; *Fazendas: as grandes casas rurais do Brasil*. Nova York: Abbeville Press, 1996; *Fazendas solares da região cafeeira do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998; *Fazendas do Império*. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2020; o estudo de Augusto Carlos da Silva Telles, *O Vale do Paraíba e a arquitetura do café*; o artigo de Gustavo Rocha, *A arquitetura do café*. In: BICCA, Briane Elisabeth Panitz; SILVEIRA, Paulo Renato (Org.). *Arquitetura na formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Unesco: Iphan, 2006. p. 198-231.
- 26 MIRANDA, Alcides da Rocha; CZAJKOWSKI, Jorge. Aspectos de uma arquitetura rural do século XIX. In: MIRANDA, Alcides da Rocha; CZAJKOWSKI, Jorge. *Fazendas solares da região cafeeira do Brasil Imperial*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998. p. 36.
- 27 ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 1857. p. 175.
- 28 CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 17 jul. 1858
- 29 Atualmente, além de Vassouras, existem seis conjuntos urbanos protegidos no estado: Arraial do Cabo, Cabo Frio, Nova Friburgo, Paraty, Petrópolis e Rio de Janeiro.
- 30 Iphan/ANS. Processo 0566-T-57. Projeto de tombamento, p. 2.
- 31 Ibid.
- 32 STEIN, Stanley. *Vassouras, um município brasileiro do café: 1850-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 41.
- 33 Ibid.
- 34 Segundo Ricardo Salles, a classe senhorial foi uma realidade histórica, uma formação inter-regional definida a partir de sua dimensão projetiva e memorial que tendeu a expandir-se como força e direção moral por determinada época e por toda a sociedade, entendida como bloco histórico. Isto é, uma totalidade de relações sociais entre classes e grupos sociais estabelecidos a partir de modos de produção, acumulação, reprodução e apropriação material, configurações territoriais e demográficas, redes institucionais, práticas culturais, tradições. Cf. SALLES, Ricardo. *E o vale era o escravo, Vassouras, século XIX*, p. 53.
- 35 Eram vereadores Laureano Correa e Castro, Francisco das Chagas Werneck, Joaquim Ribeiro de Avelar, Pacheco de Melo e Vasconcelos. O decreto de 15 de janeiro de 1833, promulgado pela regência trina, dispôs, no art. 4, "Fixa extinta a vila de Paty do Alferes, e em seu lugar ereta em vila a povoação de Vassouras, compreendendo

no seu termo as freguesias de Sacra Família e Paty do Alferes”. RAPOSO, Ignácio. *História de Vassouras*. Niterói: Seec, 1978. p. 27.

- 36 Laureano Correa e Castro começa a servir em Paty, faz a transferência da vila para Vassouras, e, sendo reeleito, termina o mandato em 1840; Francisco José Teixeira Leite, até 1844, em seguida, Joaquim José Teixeira Leite; em 1848 toma posse João Evangelista Teixeira Leite, seguido de Carlos Teixeira Leite de 1853 a 1856; o cunhado Caetano Furquim de Almeida, de 1857 a 1860; de 1861 a 1864, retorna Joaquim Teixeira Leite; e, em 1864, é eleito o irmão Jose Eugenio, que cede o posto para Bernardino de Avellar, futuro visconde de Cananeia. TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Vassouras: estudo da construção residencial urbana*. In: ARQUITETURA civil II. Brasília: Iphan, Ministério da Educação e Cultura; São Paulo: FAU, USP, 1975. (Textos Escolhidos da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2). p. 154.
- 37 O casal se estabeleceu inicialmente na freguesia de Nossa Senhora da Conceição e dos Apóstolos São Pedro e São Paulo, atual município de Paraíba do Sul, onde ele era escrivão do Registro de Paraibuna.
- 38 Martiniana (1774-1847), José (1775-1846), Pedro (1786-1869), Mariana (1881-1826), Laureano (1790-1861) e Antônio (1792-1864).
- 39 A fazenda estava, inicialmente, voltada para o açúcar e articulada com a produção do engenho da fazenda Pau Grande, dos Ribeiro de Avellar, na Roça dos Alferes, passando a ser local de plantio e produção de café a partir da década de 1830. Caderno de anotações de Lúcio Corrêa e Castro, 1948, p. 17v, 20, 51, 58 apud LOBO, Olivia Dulce. *Laura Congo e a família escrava do barão de Tinguá: reflexões sobre a família no Vale do Paraíba fluminense (1830-1888)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- 40 “[...] Instalações de engenho de fabricação de açúcar, com moendas e um alambique já velhos, e instalações contíguas para beneficiamento do café, com pilões e ventilador, avaliados em 5:000\$000 de réis”. Inventário de Mariana das Neves Correa apud LOBO, Olivia Dulce. *Laura Congo e a família escrava do barão de Tinguá*, p. 31.
- 41 Nesse estudo foram estabelecidos cinco grupos de fazendas na região, a partir da análise dos plantéis registrado em inventários, entre 1821 e 1880: microproprietários, de um a quatro cativos, pequenos proprietários, de cinco a 19 cativos, meios proprietários, de 20 a 49 cativos, os grandes proprietários, de 50 a 99 cativos, e os megaproprietários, com 100 ou mais. SALLES, Ricardo. *E o vale era o escravo, Vassouras, século XIX*, p.155.
- 42 *Caderno de anotações de Lúcio Corrêa e Castro*, p. 17 apud LOBO, Olivia Dulce. *Laura Congo e a família escrava do barão de Tinguá*, p. 41.
- 43 José Correia e Castro foi grande benemérito da matriz vassourense e juiz da irmandade de Nossa Senhora da Conceição em 1836, e Antônio obteve o título de comendador e atuou como vereador, em 1849.
- 44 LOBO, Olivia Dulce. *Laura Congo e a família escrava do barão de Tinguá*, p. 85.
- 45 Ele foi vereador de 1845 a 1848 e de 1849 a 1852, suplente de vereador de 1853 e 1856, juiz de paz em 1838 e membro da Irmandade Nossa Senhora da Conceição de Vassouras, da data da criação desta até a data de sua morte, em 1869. LOBO, Olivia Dulce. *Laura Congo e a família escrava do barão de Tinguá*, p. 69.

- 46 Eufrásia Joaquina do Sacramento Andrade (1799-1873); Maria da Conceição Corrêa (1820-?); comendador Antônio Corrêa e Castro (1825-1886); Ana Esmeria Correia e Castro (1827-1871); Lucio Corrêa e Castro (1829-1890); Mariana Corrêa e Castro (1833-1889); Christovão Corrêa e Castro (1836-1891). Barão de Campo Belo, Laureano Correia e Castro. Disponível em: <<https://www.familysearch.org/tree/pedigree/descendancy/LDY4-FWY>>. Acesso em: 10 set. 2020.
- 47 A fazenda foi documentada por Charles Ribeyrolles e Vitor Frond. RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco t. 1: historia, descrições, viagens, instituições, colonização*. Acompanhado por álbum de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc., etc. por Victor Frond. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1859.
- 48 Com a abertura, em 1866, do inventário do barão e da baronesa, cujo patrimônio fora avaliado em 2:787:384\$266, verificou-se que o casal possuía apenas seis cativos e nenhuma fazenda; a casa foi avaliada em 10:000\$000, e a casa dos escravos, localizada nos fundos, em 7:000\$000.
- 49 E com uma única torre o modelo proposto no plano para construção de igrejas matrizes nas freguesias do 2º Districto de Obras Públicas da Província do Rio de Janeiro, com fachadas, plantas baixas e dois cortes, de autoria de COSTA, Antônio Roiz (engenheiro chefe) BR RJAPERJ PP.DC.49 [18--].
- 50 TELLES, Augusto Carlos da Silva. Vassouras: estudo da construção residencial urbana, p. 185. No Catálogo das plantas existentes no Archivo da Diretoria de Obras de 12 de julho de 1838 há duas referências a Vassouras, no capítulo Matrizes: “Alçado do cruzeiro e altar mor da matriz de Vassouras” (p. 23) e “Planta da nova matriz de Vassouras” (p. 25).
- 51 Conrado Jacob de Niemeyer (Lisboa, 1788 – Rio de Janeiro, 1862). Filho do coronel de engenheiros Conrado Henrique de Niemeyer e Firmina Angélica de Niemeyer. Concluiu o Colégio Militar, em 1808, como primeiro aluno. Chegou ao Brasil em 1809, incorporando-se ao regimento de artilharia da Corte, e seis anos depois, concluindo o curso de matemática, foi promovido a tenente de engenheiros. Participou do combate às revoluções pernambucanas de 1817 e 1824. Em 1833, pediu reforma do posto de coronel, por motivos políticos. Ingressou na Diretoria de Obras Públicas da Província do Rio de Janeiro, onde chegou a diretor. Trabalhou em muitas obras importantes, como a recuperação da estrada do Comercio e foi um dos autores da *Carta corográfica da província do Rio de Janeiro*, de 1839, e da *Carta Corographica do Império do Brazil*, de 1846. Foi um dos fundadores do IHGB. Em 1846, renovou as pontes e o aterrado da Fazenda Imperial de Santa Cruz. Em 1856, foi nomeado oficial da Repartição Geral das Terras Públicas e encarregado da confecção da Carta Corográfica do Império e, depois, da do Rio de Janeiro.
- 52 Relatório do presidente da Província do Rio de Janeiro, conselheiro Paulino José Soares de Souza, na abertura da 1ª sessão da 3ª legislatura da Assembleia Provincial acompanhado do Orçamento de Receita e Despesa para o ano de 1840 a 1841. 2. ed. Rio de Janeiro: Assembleia Legislativa da Província, 1851. Disponível em: <<https://archive.org/details/rperiojaneiro1840>>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- 53 RAPOSO, Ignácio. *História de Vassouras*.
- 54 LEITE, Joaquim Jose Teixeira. Sessão ordinária de posse de 7 de janeiro de 1849. In: BRAGA, Greenhalgh H. Faria. *Vassouras de ontem*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1875. p. 119-124.
- 55 Ibid.

- 56 Ibid., grifo nosso.
- 57 Relatório do vice-presidente da província, o comendador João Pereira Daguirre de Faro, em 1950, p. 31 apud TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Vassouras: estudo da construção residencial urbana*, p. 119.
- 58 RAPOSO, Ignácio. *História de Vassouras*, p. 103, grifo nosso.
- 59 Ele está citado entre os proprietários da Vassouras em *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1855, p. 137, mas o anúncio descritivo de suas atividades o vincula a Valença. Ibid., p. 176: “Jose Maria Villaronga, pintor, encarnador, dourador, encarrega-se de qualquer obra em Valença, em qualquer lugar da comarca ou fora dela”.
- 60 Segundo Telles, o cadastro dos foreiros ao Patrimônio da igreja aponta que o pintor morava na praça da Concórdia, e o livro de despesas, que teria recebido 250\$000 para os serviços de pintura 1:400\$000 para o douramento de 14 coluna em 1859. TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Vassouras: estudo da construção residencial urbana*, p. 192.
- 61 Ibid., p. 154-155.
- 62 Ibid., p. 155.
- 63 Júlio Frederico Koeler (Mainz, Alemanha, 1804 – Petrópolis, 1847). Emigrou para o Brasil em 1828, depois de ter servido no exército prussiano, foi contratado para servir no Exército Imperial. Aprovado nos testes da Academia Militar do Rio de Janeiro, foi admitido como 1º tenente do Corpo de Engenharia do Exército Imperial. Afastado do Exército enquanto não se naturalizou, foi contratado como engenheiro civil na província do Rio de Janeiro. Arrendou a fazenda do Córrego Seco entre 1843 e 1846, obrigando-se a “levantar a planta da futura Petrópolis [...] demarcar em prazos todo o terreno [...]”, e foi responsável pela introdução da mão de obra alemã nas obras e na ocupação do território. Ele foi responsável pela construção do Palácio imperial, hoje Museu Imperial, e trabalhou na abertura da estrada de Praia Grande, hoje Niterói, a Campos dos Goytacazes, e na estrada da serra da Estrela, e fez um levantamento topográfico do Rio de Janeiro (1834). Comendador da Ordem do Cruzeiro do Sul e oficial-major da Casa Imperial, foi nomeado superintendente da Imperial Fazenda de Petrópolis (1846). Participou do projeto da primeira linha férrea do Brasil, a Rio-Petrópolis, promovida pelo barão de Mauá (1854), e da estrada União e Indústria, iniciativa de Mariano Procópio, entre a raiz da serra, hoje Inhomirim, e Juiz de Fora (1851-1861).
- 64 Ibid. Há registro, na seção Casas para diversos destinos, de uma “Casa de câmara para Vassouras”, sem indicação de data, no Catálogo das cartas, mapas, plantas memoria... do Archivo das Obras Públicas da Província. Aperj.
- 65 LEITE, Joaquim Jose Teixeira. Sessão ordinária de posse de 7 de janeiro de 1849. In: BRAGA, Greenhalgh H. Faria. *Vassouras de ontem*, p. 119-124, grifo nosso.
- 66 Sobre o edifício da Câmara, Telles não deixa de lamentar que não tenham sido convocados os “mestres das artes” citados em 1849, mas sim um engenheiro da província, e comenta a desproporção, na fachada principal, entre as dimensões do pórtico da entrada e as da colunata do pavimento superior. Ele especula sobre o autor do risco, que poderia remeter a um discípulo de Guillobel, pela semelhança da fachada posterior com a de seu projeto para o colégio Kopke, em Petrópolis. TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Vassouras: estudo da construção residencial urbana*, p. 225.

- 67 SALLES, Ricardo. *E o vale era o escravo, Vassouras, século XIX*, p. 151.
- 68 RAPOSO, Ignácio. *História de Vassouras*, p. 91-92.
- 69 Sobre a estrada de ferro, ver NOVAES, Adriano. Os caminhos antigos no território. *Instituto Cidade Viva*, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <www.institutocidadeviva.org.br%2Finventarios%2Fsistema%2Fwp-content%2Fuploads%2F2008%2F03%2Ftextoautoral_adriano_novaes.pdf&clen=2231244&chunk=-true>. Acesso em: 11 dez. 2021.
- 70 Ibid.
- 71 REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro de arquitetura do Brasil*, p. 141.
- 72 LAMEGO, Alberto Ribeiro. *O homem e a serra*. Rio de Janeiro: IBGE, 1963. p. 148.

FRANÇOIS-RENÉ MOREAUX NA GALERIA E ESCOLA DE PINTURA: A EXPOSIÇÃO DA COLEÇÃO ITALIANA DO CARDEAL FESCH E A AFIRMAÇÃO DO ARTISTA

Elaine Dias, Unifesp

Em meu mais recente livro publicado, *Artistas franceses no Rio de Janeiro*,¹ uma espécie de banco de informações sobre 30 artistas franceses que mantiveram ateliês privados no Rio entre 1840 e 1884, há muitos que me levarão, em um futuro próximo, a pesquisas mais aprofundadas em razão de suas frutíferas trajetórias. Alguns deles, já célebres na historiografia da arte brasileira, chamam a atenção por seus papéis como promotores de obras voltadas à iconografia nacional, de abertura de escolas e de divulgação de trabalhos artísticos em exposições privadas. É o caso do pintor de história e retratista francês François-René Moreaux, que chega ao Brasil com seu irmão, Louis-Auguste Moreaux, em 1839.

Após a publicação de meu livro em setembro de 2020 e a corrente de trabalhos cotidianos duplicados ou triplicados remotamente durante o período de pandemia de covid-19 – realidade pela qual muitos de nós passamos e sofremos –, ainda não foi possível reiniciar a pesquisa para aprofundar estes casos específicos, mas gostaria, aqui, de apresentar algumas reflexões relativas ao papel de François-René Moreaux no desenvolvimento do sistema artístico e da formação do gosto clássico no Rio de Janeiro.

François-René Moreaux e seu irmão Louis-Auguste chegaram ao Rio de Janeiro em 1841, passando antes por Pernambuco e pela Bahia, após o desembarque em 1839. Sua formação deu-se na École Nationale des Beaux-Arts, em Paris, frequentando o ateliê de Antoine-Jean Gros em 1834² e participando dos salões franceses nos anos de 1836 e 1837.³ Não se

sabe ao certo a motivação dos irmãos Moreaux na decisão de partir para o Brasil, mas o ambiente cada vez mais competitivo nos salões franceses e a recepção crítica morna aos seus trabalhos, além do contexto político ainda conturbado na monarquia francesa, podem ter sido as razões que os fizeram cruzar o Atlântico, assim como muitos de seus compatriotas.⁴ A amizade com outros franceses já residentes no Brasil e a hipótese de uma aproximação ao brasileiro Manuel de Araújo Porto Alegre ainda em Paris, no ateliê de Gros, podem ter sido facilitadores desta passagem. O fato é que eles chegaram à Corte em um momento especial, a coroação de d. Pedro II, encontrando já trabalho nas decorações das festividades do evento histórico. A data sugestiva pode ter sido igualmente uma motivação para a vinda, com a possibilidade concreta de encomendas para o novo governo após anos de Regência com o retorno de d. Pedro I a Portugal, em 1831. Um novo contexto e uma nova iconografia despontavam, assim, no horizonte dos artistas.

Uma vez instalados, os irmãos passaram a integrar o espaço oficial das artes no Rio de Janeiro, a Academia Imperial de Belas Artes. Nesse contexto, as exposições eram, para eles e os demais, o passo fundamental para adentrar o sistema. Freqüentador assíduo das Exposições Gerais da instituição acadêmica, François-René contribuiu, ao longo de quase 20 anos e até sua morte, em 1860, para a construção da iconografia nacional brasileira, a qual pode ser vista em suas telas históricas e também em seus retratos, especialmente aqueles da realeza. As exposições da Academia foram, certamente, um dos principais meios de divulgação do seu trabalho que, com o reforço da propaganda de seus talentos na imprensa, fizeram dele um artista cada vez mais conhecido e presente nos mais diversos setores da sociedade e também do sistema artístico.

Falecido em 1860, notamos, por meio da publicidade na imprensa e das críticas ao seu trabalho nas Exposições Gerais e privadas, o quanto ele era ativo no meio, sendo também nomeado diretor do recém-criado Liceu de Artes e Ofícios, em 1857. Nesta rica trajetória, gostaria de analisar brevemente um dos feitos do artista ao realizar, em 1858, uma exposição pública em sua também recém-criada Escola Gratuita de Desenho e Pintura, situada na rua do Ouvidor. A imprensa carioca menciona a exposição em suas páginas, ressaltando a relevância das obras mostradas, sendo uma delas de sua autoria – a *Proclamação da Independência do Brasil*, hoje conservada no

Museu Imperial, em Petrópolis, e originalmente pintada em 1844 – e uma coleção de telas italianas. Moreaux aproveitava acertadamente a data de 7 de setembro para trazer à tona, em 1858, seu quadro datado da década anterior e também obras internacionais, afirmando-se em sua profissão de artista, colocando-se ao lado dos grandes mestres e tornando-se agente do sistema das artes ao criar uma escola e uma exposição permanente. Publicou a imprensa:

O dia 7 de setembro não inspira só um entusiasmo momentaneo, nem é unicamente celebrado por festejos da véspera e do dia, que logo se desvanecem, sem significação para o dia seguinte; não é uma festa estéril, bem semelhante, em cada anno, ao que foi em 1822, elle é sempre fecundo em suas inspirações, que deixão duravelmente resultados profucuos ao engrandecimento e prosperidade deste Imperio: e é este o verdadeiro caracter dos grandes anniversarios dos povos; lembrar acontecimentos de magnas consequencias para sua felicidade, e despertar com essa lembrança idéas não menos grandiosas e uteis. E' assim que na phrase de um escriptor distincto, uma gloria gera outras glorias e um povo cuidadoso do seu destino faz brotar de um bom passado um melhor futuro. Um fausto anniversario faz nascer as aspirações elevadas e o ardor se converte em coragem para realisa-las. Entre os variados modos pelos quaes, de certo tempo para cá principalmente, se tem afervorado a população do imperio, e com especialidade a da côrte, em commemorar festivamente o dia da emancipação politica do Brasil, distingue-se e sobresahe este anno um, que na verdade não parecerá indigno do mais extenso applauso publico. No proximo 7 de setembro, em honra desse glorioso dia, e sob os auspicios da grande recordação que a elle se prende, vai ser aberta na casa de dous sobrados n. 117 da rua do Ouvidor uma – GRANDE EXPOSIÇÃO DE PINTURA – composta de quadros originaes dos mais celebres mestres da antiga Italia, e figurando entre essas bellas produções de tantos genios o magnifico assumpto da Proclamação da Independencia ou o Grito do Ypiranga, obra-prima do Sr. Moreau.⁵

O jornal ressalta ainda que não se tratava de uma exposição passageira, mas, sim, permanente e que, além de satisfazer ao público, as telas serviriam de modelo para os estudos de seus alunos, nacionais e estrangeiros, na escola que acabara de abrir. A nota também destaca que as belas-artes vão “felizmente, se enraizando entre nós” e que a data de 7 de setembro não poderia ser melhor para o feito. E finaliza:

A grande exposição de pintura symbolisa uma dessas elevadas aspirações de engrandecimento para o Brasil, e a sua inauguração será um digno festejo de aniversario da independência.⁶

François-René Moreaux não poderia encontrar melhor forma de abrir sua escola. Tratava de chamar a atenção do público com uma exposição internacional, que trazia novamente, como ressaltamos acima, após 14 anos, a tela da Proclamação. Parece estranho pensarmos, no entanto, que naqueles anos de 1857 e 1858 a Academia Imperial de Belas Artes atuava como a principal instituição de ensino artístico, o Liceu de Artes e Ofícios (dirigido por ele) acabava de abrir suas portas e François-René tratava, ele próprio, de inaugurar outra escola gratuita. A parcela significativa de estrangeiros que já habitava a Corte, a quantidade de alunos formados na Academia e a presença cada vez maior de proprietários de obras nas Exposições Gerais – portanto, de uma clientela nascente que começava a consumir arte – poderiam nos levar a pensar em um mercado que se ampliava, justificando a abertura de uma nova escola. São apenas hipóteses, mas vemos que as notas dos jornais publicavam cada vez mais a presença e a atuação dos artistas estrangeiros fora da Academia, suas exposições privadas, por exemplo, na Casa Bernasconi ou em outros espaços, elementos que nos fazem pensar na ampliação desse universo, aproveitado por François-René Moreaux na abertura de sua própria escola e em grande estilo.

Sua *Proclamação da Independência* não teve, no entanto, em 1858, uma boa recepção, especialmente no que se refere à construção anatômica das figuras e ao desenho do quadro. Dificilmente a crítica mudaria de ideia, mas sua reapresentação naquela data – considerando-se o grande fato retratado, segundo a crítica do *Correio da Tarde*,⁷ e em meio à coleção estrangeira tão importante, poderia fazê-la adentrar outro patamar de recepção e, quem sabe, ser adquirida pelo Estado. O fato é que a coleção italiana era o grande chamariz da mais nova instituição, e sua tela vinha a reboque. Tratava-se de parte da coleção do cardeal Joseph Fesch, e a imprensa, além de apontar a origem,⁸ destacava sua importância para o progresso das belas-artes, citando algumas obras:

Ampliando a nossa noticia, dizemos que é composta, na verdade, de excellentes quadros; e, entre os que mais excitaram a nossa admiração,

não podemos deixar de mencionar com especialidade o quadro da Negação de S. Pedro, de Gérard Seghers; o quadro do S. Sebastião, de Gentilesche, é, a nosso ver, immediato em merecimento artistico; o semblante de Santa Irene, n'esse quadro, apresenta, por assim dizer, o mais maravilhoso toque de pincel que se possa conceber. A degolação de S. João Baptista, os Jogadores, S. Thomé com o dedo na chaga de Christo, são tambem admiraveis. Emfim, de mais de cem que formam a galeria, grande numero d'elles merecimento tão incontestavel e em tal gráo, que tomamos por melhor partido não arriscar preferencias. Escusado é dizermos que assim fallando, traduzimos sómente o nosso sentimento como amator, visto que desconhecemos as regras da arte. Os professaes melhor poderão perceber os defeitos que por ventura tenham, e as bellezas que encerram os quadros de que fallamos.⁹

Curioso é que o *Diário do Rio de Janeiro* de 26 de agosto de 1858, portanto, uma semana antes da abertura no ateliê Moreaux, menciona que alguns destes mesmos quadros da coleção do cardeal Fesch trazidos por Cesare Lanziani foram visitados por d. Pedro II na Academia Imperial de Belas Artes. Aventa-se que Lanziani quisesse vender as telas para a instituição, por isso a presença de Pedro II. Aparentemente, o negócio não aconteceu naquela data, e a galeria e escola de pintura de Moreaux poderia ser o melhor meio de exposição para, quem sabe, a posterior venda da coleção. Não há notícias, ao menos até agora, de que Moreaux tenha comprado as obras, mas sim que sua escola pudesse, talvez, servir de local de exposição e proveito aos seus alunos.

As telas da coleção vinham do cardeal Joseph Fesch, arcebispo de Lyon, nascido em Ajaccio, mas que viveu grande parte de sua vida na Córsega. Enriqueceu enormemente a serviço de seu sobrinho Napoleão Bonaparte, tornando-se grande mecenas e colecionador. Após a queda do corso, em 1815, acaba sendo exilado em Roma. Um grande número de obras – 16 mil –¹⁰ integra seu inventário, mas, segundo diversos autores, milhares foram dispersas em outras coleções desde sua partida de Paris, onde seu hotel particular abrigava boa parte das obras que não foram levadas para a Itália. As vendas foram feitas a partir da coleção francesa e, após sua morte, em 1832, entregues a seu sobrinho Joseph Bonaparte na Itália e a outros agentes que trataram de vendê-las, resultando em partes soltas que passaram a integrar diversas coleções públicas na Europa e na América.¹¹ Vários estudiosos já se debruçaram sobre a coleção do cardeal,

sendo o primeiro deles Jacques Thuillier, ainda em 1957, e também Pierre Rosenberg, Daniel Ternois, Gilles Chomer, Dominique Thiebault, Philippe Costamagna, Marie Dinel-Graziani, além de Michel Laclotte, Monica-Pretti Hamard, Olivier Bonfait, entre outros pesquisadores e colóquios consagrados ao colecionismo e a Fesch,¹² que vem desvendando o grande emaranhado de obras das escolas francesa, flamenga e, principalmente, italiana de primitivos e do século XVII nas coleções francesas, tanto em museus quanto em igrejas.

Costamagna aponta alguns elementos sobre esta dispersão. As vendas das obras foram realizadas em 1840 em Paris e, entre 1843 e 1844, em Roma e Londres, organizadas por Joseph Bonaparte. Posteriormente, novas vendas foram feitas em Roma, em 1845.¹³ No Brasil, Luiz Marques aponta, em seus estudos sobre a coleção italiana no Museu Nacional de Belas Artes, o primeiro lote de pinturas intermediadas por Cesare Lanziani que adentraram a Academia, possivelmente na exposição mencionada, totalizando 11 obras compradas em 1860.¹⁴ Vale destacar que o crítico do *Correio da Tarde* menciona a presença de 100 pinturas no ateliê de Moreaux, embora não saibamos, de fato, se a menção é exagerada ou aproximada sobre a quantidade. Por meio da imprensa, sabemos que algumas obras são as mesmas e que passaram, portanto, da Academia Imperial para a escola de Moreaux e, possivelmente, de lá novamente para a Academia.

Conforme ressaltamos anteriormente, a exposição e a escola são abertas em setembro de 1858, Moreaux continua diretor do Liceu e, em outubro de 1860, falece vítima de febre tifoide. A ata de 26 de julho de 1860 da Academia Imperial de Belas Artes informa que há um “outro aviso de 25 de junho ordenando que sejam recebidos e colocados neste estabelecimento alguns quadros antigos comprados ao Dr. Lanziani”.¹⁵ São, possivelmente – porque ainda me faltam dados documentais mais concretos – , algumas das obras que estavam na galeria e escola de Moreaux, servindo aos seus alunos como método didático para a compreensão das técnicas das escolas artísticas italianas e sua cópia para o aprendizado, seguindo a cartilha das academias de arte. Entre elas estão, provavelmente, de acordo com os estudos de Luiz Marques, *Entrada dos animais na Arca de Noé*, de Giovanni Castiglioni, *Fuga para o Egito*, de Simone Cantarini, entre outras obras hoje anônimas, assim atribuídas após as pesquisas de Marques, conservadas no Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Serviriam, a partir

de 1860, para a ampliação da metodologia de ensino por meio das escolas artísticas, juntando-se àquelas trazidas por Le Breton para o projeto acadêmico – que também eram, em sua maioria, obras do século XVII – e às demais pertencentes à coleção real. Juntas, ampliavam a Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes. Outra compra de obras italianas foi feita em 1862, desta vez de Angelo Rosea, ampliando ainda mais o universo italiano para o aprendizado dos alunos, segundo Marques.

Como mencionei no início de meu texto, não consegui ainda avançar no sentido de saber quais eram, de fato, as obras apresentadas por Moreaux e os detalhes de como esta coleção chegou ao Brasil, além dos elementos iniciais que reuni em meu recente livro. Espero, no futuro, traçar análises mais precisas sobre sua produção autoral e os mistérios desta coleção italiana. Gostaria de terminar, no entanto, com a citação de uma notícia do *Correio Mercantil*, de 14 de setembro de 1858:

Uma época nova e devida a homericos esforços, faz surgir a emulação e o estímulo, nascer novos horisontes e devassar os prenhes sanc-tuarios das artes hellenicis e patricias. Um simulacro da academia, limitada no âmbito, vastissima no pensamento, sem promessas anticipadas a pprestos officiaes, vem de inaugurar-se com o modesto rotulo de – Galeria e Escola de Pintura –, na rua do Ouvidor n. 117. Os adeptos das artes encontrarão alli a limitada área d'um Odeon artistico, no qual, por meio de eruditas prelecções, se revelará a sciencia de Athenas e a arte de Roma. A gloria da iniciativa cabe aos Srs. Souza Ribeiro e F. R. Moreaux, e é pisando os vestigios por elles abertos, que uma phalange de esperançosos mancebos vai breve iniciar-se nesses grandiosos mysterios. O Sr. Moreaux allia o seu nome prestigioso e a sua reputação válida, a esta cruzada do estudo, como prometteu; elle sabe que o seu imperio é do futuro; como elle dá-nos o fogo do céu, que é da sciencia, o futuro será a sua gloria, o presente inscreve-lhe em phrases de reconhecimento a apologia do seu talento e da sua dedicação [...].¹⁶

A crítica exalta, assim, a importância da escola de Moreaux e o sentido clássico de suas atividades em sua atuação produtiva e marcante no Brasil do século XIX.

NOTAS

- 1 DIAS, Elaine. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados*. Fontes primárias, bibliográficas e visuais. Guarulhos: EFLCH-Unifesp, 2020. Disponível em: <<http://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58047>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- 2 Segundo as informações que constam nos documentos conservados nos Archives Nationales, França. Notação AJ/52/234 – AJ/52/236.
- 3 Archives Nationales, França. Notações 20150431/9, 20150431/31 – KK30; 20150431/32 – KK31; 20150042/109 –C.
- 4 Ver CHASTEL, André. *L'art français: le temps de l'éloquence. 1775-1825*. Paris: Flammarion, 1996.
- 5 CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n. 241, p. 2, 5 set. 1858.
- 6 Ibid.
- 7 “No grande quadro que representa o Sr. D. Pedro I soltando e brado da independencia no campo do Ypiranga, não tanto pela fidelidade dos desenhos que talvez encerrem alguma imperfeição, como nos pareceu, como pelo grandioso do facto historico alli reeractado.” (CORREIO DA TARDE. Rio de Janeiro, n. 203, p. 2, 13 set. 1858).
- 8 CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n. 242, p.1, 6 set. 1858.
- 9 CORREIO DA TARDE. Rio de Janeiro, n. 203, p. 2, 13 set. 1858.
- 10 BRUYÈRE, Gérard. La dispersion des collections du cardinal Fesch la filière lyonnaise. In: CHOPELIN, Paul; DURAND, Jean-Dominique. *Le cardinal Joseph Fesch, L'archevêque de Lyon*. Nouvelles etudes. Milão: Silvana Editoriale, 2015. p. 73.
- 11 Ver CHOPELIN, Paul; DURAND, Jean-Dominique. *Le cardinal Joseph Fesch, l'archevêque de Lyon*. Nouvelles études. Milão: Silvana Editoriale, 2015.
- 12 Ver BONFAIT, Olivier; COSTAMAGNA, Philippe; PRETI-HAMARD, Monica. Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch. In: MUSÉE FESCH. *Actes du colloque*. Ajaccio, 1-4 mars 2005. Ajaccio: Musée Fesch, 2006. Também COSTAMAGNA, Philippe. *Le cardinal Fesch et l'art de son temps: Fragonard, Marguerite Gérard, Jacques Sablet, Louis-Léopold Boilly*. Paris: Gallimard, 2007; COSTAMAGNA, Philippe; BONFAIT, Olivier. *La peinture de genre au temps du cardinal Fesch*. In: MUSÉE FESCH. *Actes du colloque*. Ajaccio, 15 juin 2007. Ajaccio: Musée Fesch, 2008; ROSENBERG, Pierre. *Le cardinal Fesch, Poussin et Midas*. Ajaccio: Palais Fesch, 2012; THUILLIER, Jacques. *Les tableaux du cardinal oncle*. Paris: L'Extrait de L'oeil, 1957.
- 13 COSTAMAGNA, Philippe. *Le cardinal Fesch et l'art de son temps: Fragonard, Marguerite Gérard, Jacques Sablet, Louis-Léopold Boilly*. Paris: Gallimard, 2007. p. 20-25.
- 14 MARQUES, Luiz. *A arte italiana no Museu Nacional de Belas Artes*. Corpus da arte italiana em coleções brasileiras, 1250-1959. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996. v. 2.
- 15 Ata da Academia Imperial de Belas Artes, 26 de julho de 1860. Arquivo do Museu D. João VI – EBA – UFRJ.
- 16 CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n. 249, p. 1, 14 set. 1858.

