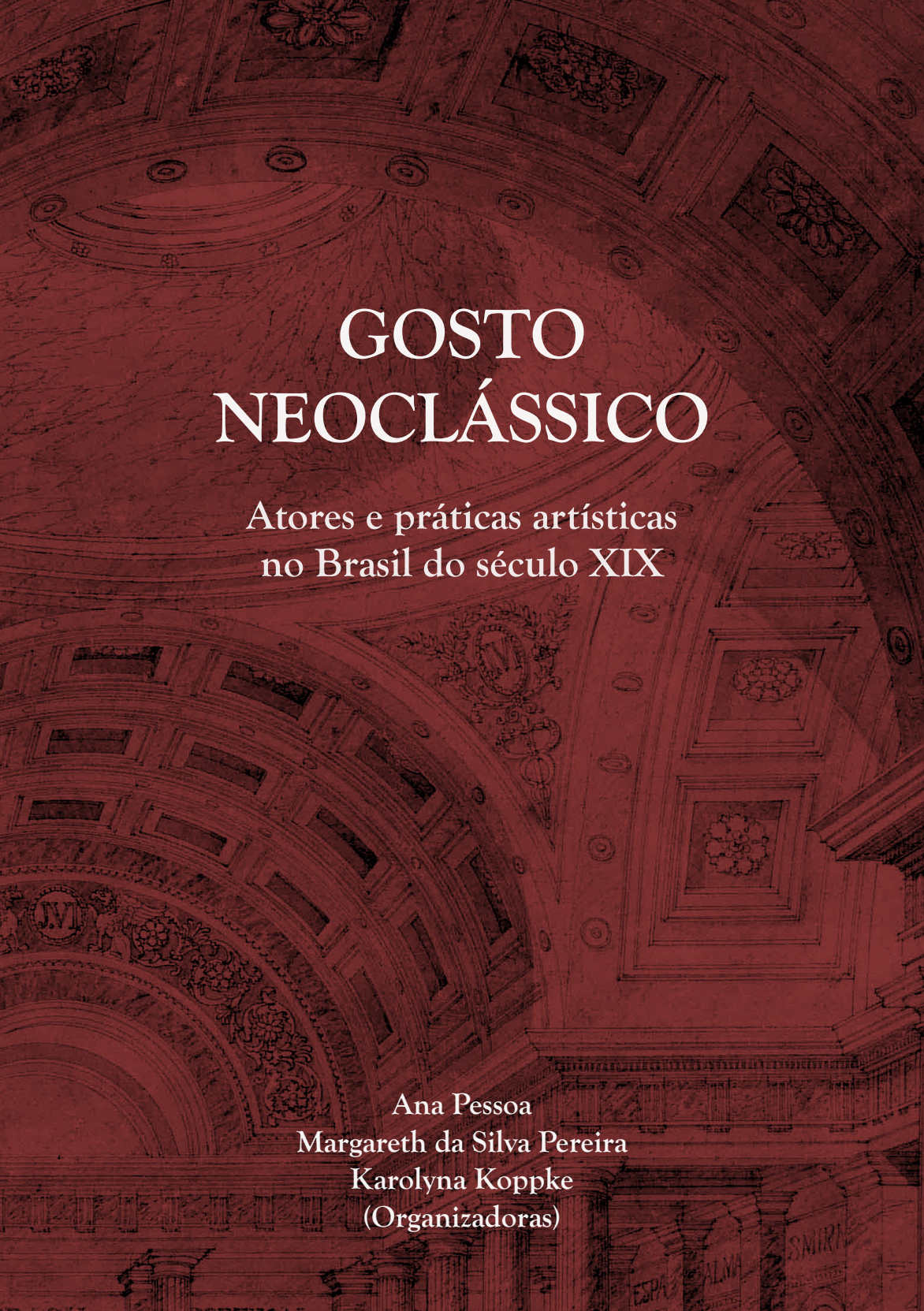


GOSTO NEOCLÁSSICO

Atores e práticas artísticas no Brasil do século XIX

Ana Pessoa
Margareth da Silva Pereira
Karolyna Koppke
(Organizadoras)

Fundação Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro
2019

GOSTO NEOCLÁSSICO

Atores e práticas artísticas no Brasil do século XIX

Ana Pessoa
Margareth da Silva Pereira
Karolyna Koppke
(Organizadoras)

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Cidadania
Osmar Terra

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente substituta
Lucia Maria Velloso de Oliveira

Diretor Executivo substituto
Ronaldo Leite Pacheco Amaral

Diretor do Centro de Pesquisa
Antonio Herculano Lopes

Diretor do Centro de História
Joëlle Rouchou

Chefe do Setor de Editoração
Benjamin Albagli Neto

Organizadores
Ana Pessoa (FCRB)
Margareth da Silva Pereira (leU/UFRJ)
Karolyna Koppke (PIPCTC/FCRB)

Realização:
Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), leU-PROURB/UFRJ

Apoio:
CAPES / CNPq

Organização:
Ana Pessoa (FCRB), Margareth da Silva Pereira (leU/UFRJ), Karolyna Koppke (PIPCTC/FCRB)

Sistematização e padronização:
Madjory Almeida Pereira (PIC/FCRB)

Design Gráfico (projeto gráfico, capa e diagramação):
Sergio Porto (leU-PROURB/UFRJ) e Luiza Xavier (leU-PROURB/UFRJ)

Gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil no século XIX.
Organização: Ana Pessoa, Margareth da Silva Pereira e Karolyna Koppke [e] –
Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

350 p.

ISBN 978-85-7004-394-8

1. Gosto neoclássico. 2. História da Arquitetura. 3. Artes decorativas. I. PESSOA, Ana, org II. PEREIRA, Margareth da Silva, III. KOPPKE, Karolyna IV. Fundação Casa de Rui Barbosa. 2019

Rio de Janeiro
2019

A revisão dos textos foi de responsabilidade dos seus autores.

Todos os esforços foram realizados para a obtenção das autorizações dos detentores de direitos das imagens reproduzidas nesta publicação. Caso seja encontrada qualquer inconsistência em relação aos direitos na citação das fontes ou em relação a qualquer outra questão, solicita-se que entre em contato com os responsáveis pela publicação ou com os autores dos textos.

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa

LeU

prourb PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO

CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CAPES

MINISTÉRIO DA CIDADANIA

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA, INOVAÇÕES E COMUNICAÇÕES

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL

Sumário

Apresentação 07

Sobre os autores 15

Grandjean de Montigny e seus contemporâneos

Grandjean de Montigny e os negociantes: a praça, o arquiteto e a clientela 19
Ana Pessoa, Ana Lúcia Vieira dos Santos

Grandjean de Montigny: um percurso gráfico 55
Karolyna de Paula Koppke

Debret: retratos da Corte, da rua e autorretratos 78
Julio Bandeira

Félix Émile Taunay, a arquitetura e a teoria neoclássica na Academia de Belas Artes brasileira 115
Elaine Dias

Um modelo e suas interpretações

O neoclassicismo como modelo no ensino da arquitetura no Brasil 124
Maria Pace Chiavari

Fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares: retórica clássica no Rio Setecentista 163
Karolyna de Paula Koppke

O neoclássico em sua variável espacial: estudo de três residências no Rio de Janeiro 192
Ana Paula Campos Gurgel

Andre Przewodowski, um engenheiro polonês na Bahia Oitocentista 212
Maria do Carmo Baltar Esnaty de Almeida

A teoria arquitetônica e o neoclássico

A imitação da natureza e dos antigos nas preceptivas arquitetônicas de Quatremère de Quincy 234
Renata Baesso Pereira

Schinkel e sua presença nas coleções públicas do Rio de Janeiro 251
Guilherme Bueno

Os livros de arquitetura da coleção Costa e Silva 270
Maria Luiza Zanatta de Souza

Diálogos transnacionais

Manhã do Açougue, quem mal falla, peior ouve - entre Portugal e o Brasil: Pedro Alexandre Cavroé 306
José Monterroso Teixeira

Fontes das imagens 347

Apresentação

A presente edição reúne uma coletânea de artigos que abordam o movimento neoclássico no Brasil, decorrente de diferentes iniciativas do grupo de pesquisa "O gosto neoclássico", resultado de parceria estabelecida, a partir de 2009, entre a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e o Laboratório de Estudos Urbanos, LeU-PROURB da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O grupo, ao adotar a denominação cunhada pelo crítico italiano Mário Praz, buscou abraçar o caráter amplo e exploratório que caracterizou a obra italiana.

De fato, a ideia de um gosto neoclássico presta homenagem ao célebre erudito Mario Praz, que deu esse título a um conjunto de ensaios, publicado em 1939, e até 1974, enriquecido a cada edição. Com ele, Praz abrirá caminho, sobretudo na Europa do pós-guerra e, de início na Itália, a uma nova geração de estudiosos que se dedicará a tornar esse olhar sobre o movimento chamado neoclássico mais complexo. Para Praz e, mais tarde, para aqueles que adotam o seu método, não se trata de um estilo, mas de uma época em que literatura, pintura, teatro, poesia – e diríamos até mesmo a filosofia e as ciências – encontram-se imbricadas. Trata-se de um gosto.

É certo que em seu interesse pelo gosto como questão de tempos e culturas, Praz não está sozinho. Benedetto Croce e mais especificamente Lionello Venturi, serão outras figuras centrais - que o antecedem - para se entender esse deslocamento e a nebulosa intelectual, alemã e neokantiana da filosofia e crítica de arte, que balizam os debates sobre a arte antiga e moderna nesses anos entreguerras.

Guiado por Croce e Venturi, desde 1930 Giulio Carlo Argan , por exemplo, volta-se para a noção de *Kunstwollen*, e, portanto, para o gosto, mas agora do artista, e francamente para o enfrentamento não só dos meios dos quais se serve, mas também daquilo que, globalmente, o move, sua *Weltanschauung*. Entretanto, só décadas mais tarde, ele passaria a fazer a articulação entre uma história da arte – entendida como a história dos artistas e de suas poéticas e visões de mundo – e uma história cultural mais diversificada e, portanto, que se dá em situações sociais e históricas específicas.

Insistir sobre essa articulação entre indivíduos e culturas – trazida à tona por Argan e Praz em tempos de guerra, de dissensos e, inclusive, de exílios – parece ser necessário para situar o impacto de seus esforços e, sobretudo, contribuições.

Nos anos 1960, ela continuaria a ser fundamental para o próprio Argan, permitindo-lhe melhor delinear sua abordagem teórica em diferentes textos daquela década dedicados às práticas artísticas de fins do século XVIII e que o levam, gradualmente, a conseguir melhor situar e, de certo modo hierarquizar e separar, os conceitos de neoclássico e de neoclassicismo.

É também a soma desses sucessivos esforços críticos que se fazem sentir nos escritos de Giorgio Agamben sobre o significado da palavra "gosto", nos anos 1970, fixando parâmetros não apenas para uma história social da arte que vinha se esboçando, mas sobretudo para uma história social da cultura. Ou como poderíamos dizer hoje, uma história social das culturas.

No caso brasileiro, a distinção feita por Argan, exposta de forma ainda pouco clara em seu *A arte moderna* e melhor desenvolvida em textos posteriores, ainda não tem sido considerada. Por outro lado, a longa periodização adotada em muitas análises, embora privilegiando uma temporalidade que é de natureza política, acaba deixando em segundo

plano, na maioria das situações, justamente as diferentes culturas profissionais que passam a se confrontar.

Certamente, o campo de inserção e de ação de arquitetos e engenheiros se alia ao campo político. Contudo, de meados do século XVIII, incluindo a transferência da sede do Vice-Reino de Salvador para o Rio em 1763 até a Independência, incluindo a crise política dos anos 1830 e a Maioridade de Pedro II - como de hábito se discute o neoclassicismo no Brasil - o arco temporal é larguíssimo. Em outras palavras, ele não traduz a complexidade social e cultural crescente que atravessa as cidades brasileiras mais dinâmicas e provoca mudanças nas práticas artísticas e requer, assim, ele próprio, ser revisto e melhor estudado como campo de escolhas - e culturas - técnicas e estéticas, que vai se tornando cada vez mais amplo.

Nessa sociedade de Corte que se instala no Brasil, pode-se dizer que mesmo que se guardasse o viés político nas abordagens, estas exigiriam ainda novas pesquisas sobre os micromomentos de ruptura, por exemplo, entre 1808, 1816 e 1822, entre 1824 e 1831, entre 1834 e 1840, e assim por diante. Entretanto, por sua vez cada ruptura mereceria ser cruzada com continuidades de natureza diversa e, ainda, com as novas práticas que vão se consolidando.

Ora, somam-se, assim, às dificuldades teórico-metodológicas aquelas que decorrem das alianças geopolíticas da sociedade brasileira e do seu perfil em cada recorte temporal. Elas são transnacionais, isto é, se apoiam, em contatos e trocas com países, mas, sobretudo, com indivíduos e grupos que circulam entre diferentes regiões e cidades, definindo redes de sociabilidade que variam no tempo. Interações, diálogos e aportes no campo técnico e artístico são, assim, diversificadas e instáveis. E isso, mesmo no chamado período colonial, ou seja, mesmo se quisermos nos fixar no campo artístico do século XVIII e em suas realizações, antes de 1808 e da abertura internacional que lhe foi decorrente.

O estudo de artistas, obras ou tendências locais e suas trocas intelectuais e formais exige, assim, do pesquisador uma amplitude de conhecimentos sobre as práticas artísticas em diferentes meios intelectuais, países e, ainda, cidades específicas, que é difícil de se construir no trabalho individual de pesquisa e sem, por sua vez, interlocuções com pesquisadores nacionais e estrangeiros que possam

auxiliá-lo a interpretar o seu próprio objeto de estudo e sua relevância.

De todo modo, tanto do ponto de vista cultural quanto do ponto de vista social, seria desejável que a noção de estilo desse passagem a um maior investimento, seja na biografia intelectual de arquitetos, paisagistas, urbanistas, seja na de seus clientes, e que, para além de modelos formais e estilos, a observação respeitosa dos embates e escolhas no processos de criação na dimensão individual também permitisse olhar o coletivo.

De fato, do ponto de vista social, é nessa interface que vai assim se transmutando a forma das cidades, e é sob o influxo de interações mais intensas e diversas que o embelezamento de suas construções ganha importância, bem como o desenho de suas ruas. É no jogo de interesses, lutas e gestos de diferentes atores que uma noção mais ampliada de bem comum multiplica praças e fontes e, a par com a ideia de conforto e serviço público, começa a ganhar visibilidade e a figurar, ainda que timidamente, na agenda de engenheiros, vereadores ou autoridades.

Identificar hierarquias, antigas e novas estruturas administrativas, novas e consolidadas posições sociais daqueles que encomendam suas obras a arquitetos, continua a exigir esforços, bem como mergulhar na própria cultura arquitetônica e construtiva, nas situações diferenciadas dos canteiros de obras, dando atenção a mestres, materiais, técnicas ou a circulação de saberes em presença, apontando dificuldades, permanências ou inovações.

Nesse sentido, ao longo de nove anos, o grupo "O gosto neoclássico" desenvolveu variados como projetos, como a pesquisa "O gosto neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850)", sobre a trajetória do arquiteto francês Grandjean de Montigny (1776-1850) e seu legado; cursos com especialistas estrangeiros – Jean Philippe Garric, Guillaume Nicoud e José Monterroso Teixeira; e os seminários "Grandjean de Montigny e a Missão Artística de 1816: diáspora – cultura – formação", realizado de 28 a 30 de setembro em 2016,[01] e "O gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil do

[01] O seminário "Grandjean de Montigny e a Missão Artística de 1816: diáspora – cultura – formação" foi organizado por Margareth Pereira (LeU-PROURB/UFRJ), Ana Pessoa (FCRB) e Jean-Philippe Garric (Université de Paris 1), e contou com a

século XIX e suas condições de possibilidade",[02] realizado nos dias 18 e 19 de outubro de 2017.

Para este último seminário, em 2017, o grupo de pesquisa procurou, ao estabelecer seis eixos temáticos,[03] estimular a superação de lacunas e a reflexão sobre questões teóricas, metodológicas e temas ainda latentes, bem como sugerir novas abordagens. Nesse sentido, foram estabelecidas linhas temáticas que buscaram incentivar o debate de questões como a trajetória de diferentes artistas e grupos, a circulação e recepção de teorias, e as estratégias de reconhecimento social da própria figura de artista do arquiteto. Propôs-se a discussão sobre as práticas artísticas de diferentes atores individuais e coletivos e, portanto, sobre as próprias obras e seu significado cultural e social;

---

participação dos seguintes pesquisadores: Ana Cavalcanti (EBA/UFRJ), Ana Lucia Vieira dos Santos (EAU/UFF), Ana Pessoa (FCRB), Antonio Brucculeri (Ensa Paris-Val-de-Seine), Cecilia Rodrigues dos Santos (UP Mackenzie), Charlotte Duvette (Université Paris 1), Elaine Dias (Unifesp), Giovana Rosso del Brenna (Universidade de Gênova), Guillaume Nicoud (École du Louvre), Jean-Philippe Garric (Université 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 Paris 1).

[02] O seminário foi organizado por por Margareth da Silva Pereira (leU-PROURB/UFRJ e Ana Pessoa (FCRB) contou a participação dos pesquisadores Guilherme Bueno (Instituto Arte/UERJ, DAU/PUC-Rio), Karoline 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; Mª Carmo Esnaty de Almeida (IFBA), e, como conferencistas, de 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 receção", ministrado pelo professor José de Monterroso Teixeira (Universidade Autónoma de Lisboa), nos dias 16, 17 e 20 de outubro de 2017.

[03] Crítica historiográfica; Biografias e práticas artísticas: arquitetos, artistas e artífices; Formas de promoção, encomenda e apoio - o lugar social de promotores, comitentes e mecenas; O sistema de ensino das artes: visões pedagógicas, dispositivos, salões; O gosto neoclássico e suas declinações em diferentes campos; As dimensões da ética e da estética: ambiente cultural, ambiente político, ambiente artístico e suas tensões.

assim como a avaliação de abordagem teórica e metodológica dos novos temas, o tratamento das fontes, os recortes dos objetos de estudo, e, ainda, a revisão de periodizações e vocabulários ou formas de classificação estilísticas. Promoveu-se, por fim, uma visão transdisciplinar atenta à interação dos artistas com outros campos de ação e reflexão, como por exemplo, a literatura, a música, a política, a ciência ou até mesmo a economia.

A presente edição recolhe contribuições que pontuam esse difícil processo e está organizada em duas partes. Na primeira, reúne, em três seções, grande parte das comunicações apresentadas no seminário de 2017 e um estudo sobre a produção gráfica de Grandjean. A segunda parte, "Diálogos transnacionais", dedicada a autores estrangeiros convidados, apresenta estudo inédito do José Monterosso Teixeira sobre Cravoé.

Na primeira parte, a seção Grandjean de Montigny e seus contemporâneos, Ana Pessoa e Ana Lucia V. Santos, apresentam "Grandjean de Montigny e os negociantes da praça do Rio de Janeiro: a praça do Comércio, o arquiteto e a clientela", estudo sobre a relação de Grandjean de Montigny e os negociantes do grosso no período do Reino Unido, em meio a conflitos políticos e comerciais, e as principais encomendas que os comerciantes fizeram ao arquiteto francês no período.

Karolyna Koppke apresenta em "Grandjean de Montigny: um percurso gráfico", um de seus estudos enquanto bolsista do projeto "O gosto neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850)", que consiste na análise, a partir da coleção digital de documentos gráficos reunidos pelo projeto, dos desenhos produzidos ao longo da carreira do arquiteto.

No artigo "Debret: retratos da Corte, da rua e autorretratos", Júlio Bandeira, motivado pela descoberta de aquarela inédita de Meunié que retrata a família Cadaval e membros da chamada "Missão Francesa", comenta a importância do retrato na obra de Jean Baptiste Debret em sua fase brasileira e compara a qualidade dos retratos oficiais com os chamados tipos de "rua".

Elaine Dias apresenta, em "Félix-Émile Taunay, a arquitetura e a teoria neoclássica na Academia de Belas Artes brasileira", a análise

dos discursos empreendidos por Taunay, entre 1834 e 1851, enquanto diretor da Academia Imperial de Belas Artes, e sobretudo um minucioso estudo de suas fontes teóricas, em estreita associação com os eventos artísticos, políticos e sociais ocorridos durante o governo de d. Pedro II.

Na seção Um modelo e suas interpretações, Maria Pace Chiavari se debruça sobre desenhos de Montigny, interpretando-os como instrumentos de ensino na Academia brasileira em "O neoclassicismo como modelo no ensino da arquitetura no Brasil", tomando como referência a importância do desenho na lógica neoclassicista da construção.

Karolyna Koppke, em "Fachada da igreja da Santa Cruz dos Militares: retórica clássica no Rio setecentista", analisa o desenho de fachada da igreja para tratar das manifestações neoclássicas na cidade anteriores a 1816, e retoma, através de seu autor, o engenheiro militar José Custódio de Sá e Faria, a ação desse corpo técnico do Império português nos territórios coloniais.

Ainda nessa seção estão "O neoclássico em sua variável espacial: estudo de três residências no Rio de Janeiro", de Ana Paula Campos Gurgel, e "Andre Przewodowski, um engenheiro polonês na Bahia oitocentista", de Maria do Carmo Esnaty de Almeida. O primeiro utiliza o aparato teórico-metodológico da sintaxe espacial para estudar o solar da Gávea, a casa da marquesa de Santos e o museu da Casa de Rui Barbosa. Por meio do método inglês, busca correlacionar as diferentes qualidades dos espaços e as distintas lógicas sociais. O segundo trata das obras de autoria do engenheiro Przewodowski na província da Bahia, em meados do século XIX, com destaque para o edifício da Alfândega Nova (atual Mercado Modelo), e as influências da linguagem classicista em sua produção.

Na terceira seção, A teoria arquitetônica e o neoclássico, Renata Baesso Pereira, em "A imitação da natureza e dos antigos nas preceptivas arquitetônicas de Quatremère de Quincy", examina o papel da mimese na teoria da arquitetura daquele acadêmico, que traz a discussão sobre o problema da verdade e da verossimilhança a uma geração que está lutando contra a autoridade e se encaminhando para o ajuizamento crítico.

Guilherme Bueno apresenta estudo das obras de Karl-Friedrich Schinkel introduzidas no Brasil em meados do século XIX, "Schinkel e sua presença nas coleções públicas do Rio de Janeiro", em que se debruça sobre as obras do arquiteto, sua circulação e repercussões.

Maria Luiza Zanatta apresenta a coleção de livros, manuscritos, gravuras e desenhos do arquiteto português José da Costa e Silva, do acervo da Biblioteca Nacional, no artigo "Os livros de arquitetura da coleção Costa e Silva", quando examina o percurso do arquiteto por Lisboa, Bolonha, Roma e Rio de Janeiro, e a aquisição dos tratados, desenhos e gravuras que integram a coleção de cariz neoclássico.

Na segunda parte, Diálogos transnacionais, o artigo "Manhã do Açougue, quem mal falla, peior ouve – entre Portugal e o Brasil: Pedro Alexandre Cavroé" do professor José Monterroso Teixeira, apresenta a primeira parte de um minucioso estudo sobre a trajetória de Pedro Alexandre Cravoé, "mestre examinado no ofício de carpinteiro de móveis, editor e arquitecto de Sua Majestade Imperial D. Pedro I." Nesta edição, será comentado o período de sua formação e atuação em Portugal, a ser complementado em uma próxima, por sua permanência no Rio de Janeiro, de 1824 a 1834, e seu regresso para Lisboa.

O conjunto de artigos traz, sem dúvida, uma importante contribuição para o estudo da presença do neoclássico no Brasil, e nesse sentido agradecemos a confiança dos autores, responsáveis por seus textos e imagens.

Por fim, esta publicação não teria sido realizada sem o apoio dos pesquisadores do grupo de pesquisa "O gosto neoclássico", em especial Ana Lúcia Vieira dos Santos e Priscilla Peixoto, e pela atuação comprometida e dedicada dos bolsistas Madjory Almeida Pereira (PIC/FCRB) e dos pesquisadores do leU/PROURB Sérgio Porto e Luiza Xavier.

Ana Pessoa, Margareth da Silva Pereira e Karolyna Koppke

Sobre os autores

Ana Pessoa

Arquiteta, doutora em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ). Iniciou-se profissionalmente na Cinemateca do MAM, em 1976; em seguida atuou em diversas instituições governamentais do Ministério da Cultura. Desde 1996, é pesquisadora da Casa de Rui Barbosa, onde dirigiu o Centro de Memória e Informação, no período de 2003 a 2015. Tem trabalhos, artigos e livros publicados e lidera grupos de pesquisa.

Ana Lúcia Vieira dos Santos

Arquiteta, doutora em História pelo PPGHis da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFF. Coordenadora do Laboratório de Estudos do Patrimônio (UFF). Pesquisadora bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa (2010-2015), integra o projeto *A casa senhorial: anatomia dos interiores*.

Karolyna de Paula Koppke

Mestra em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela UFMG (2017), especialista em História da Arte e Arquitetura pela PUC-Rio (2014) e arquiteta e urbanista pela UFRJ (2011). Pesquisadora bolsista na Fundação Casa de Rui Barbosa e professora assistente do curso de Arquitetura e Urbanismo do Ibmec-Rio. Atua nas áreas de preservação do patrimônio cultural e de história da arquitetura, da cidade e das artes.

Julio Bandeira

Bacharel em Comunicação Social pela PUC/RJ, mestre em História do Brasil pelo IFCS/UFRJ, doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Essex, Reino Unido. Pertence ao corpo de pesquisadores da Biblioteca Nacional.

Elaine Dias

Docente no curso de graduação e pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Entre as publicações, estão *Paisagem e academia: Felix Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, os livros *Almeida Júnior* e *Pedro Américo,* ambos da *Coleção Grandes Pintores Brasileiros* (Folha de São Paulo, Itaú Cultural (2013), e do catálogo *Mulheres Artistas: as Pioneiras*, com Ana Paula Simioni (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015).

Maria Pace Chiavari

Italiana, arquiteta pela Faculdade de Arquitetura de Florença e doutora em Urbanismo pelo PROURB (UFRJ). É autora de publicações relacionadas ao Rio de Janeiro como**:** "*As transformações urbanas do século XIX*" em *O Rio de Janeiro de Pereira Passos* (1895), "*Novo olhar, nova tecnologia, o princípio da modernidade*" em *A paisagem desenhada: O Rio de Janeiro de Pereira Passos* (1994), "*O mar, ícone e indicio na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)"* em *Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas.* (2016) e o livro "*Rio Preservação e Modernidade"* (1998).

Ana Paula Campos Gurgel

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFRN (2008), mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFRN (2012), doutora pelo PPG-FAU da UnB (2016), onde atualmente vincula-se ao *Laboratório Dimensões Morfológicas do Processo de Urbanização – DIMPU*. Professora adjunta no departamento de Teoria e História da FAU/UnB onde desenvolve pesquisas acerca da morfologia residencial da arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX.

Maria do Carmo Baltar Esnaty de Almeida

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco (1988), especializada em restauração e conservação de monumentos e centros históricos pela Universidade Federal da Bahia -

UFBA (1990), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (1997), doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA (2014). Professora do Departamento Acadêmico de Construção Civil do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia- IFBA.

Renata Baesso Pereira

Arquiteta e urbanista, formada pela Escola de Arquitetura da UFMG. Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de Campinas – SP; membra do corpo docente permanente do Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; membro do grupo de pesquisa *História das Cidades: Ocupação Territorial e Ideários Urbanos* da PUC-Campinas.

Guilherme Bueno

Graduado em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Artes Visuais (UFRJ) e doutor em Artes Visuais (UFRJ). Professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

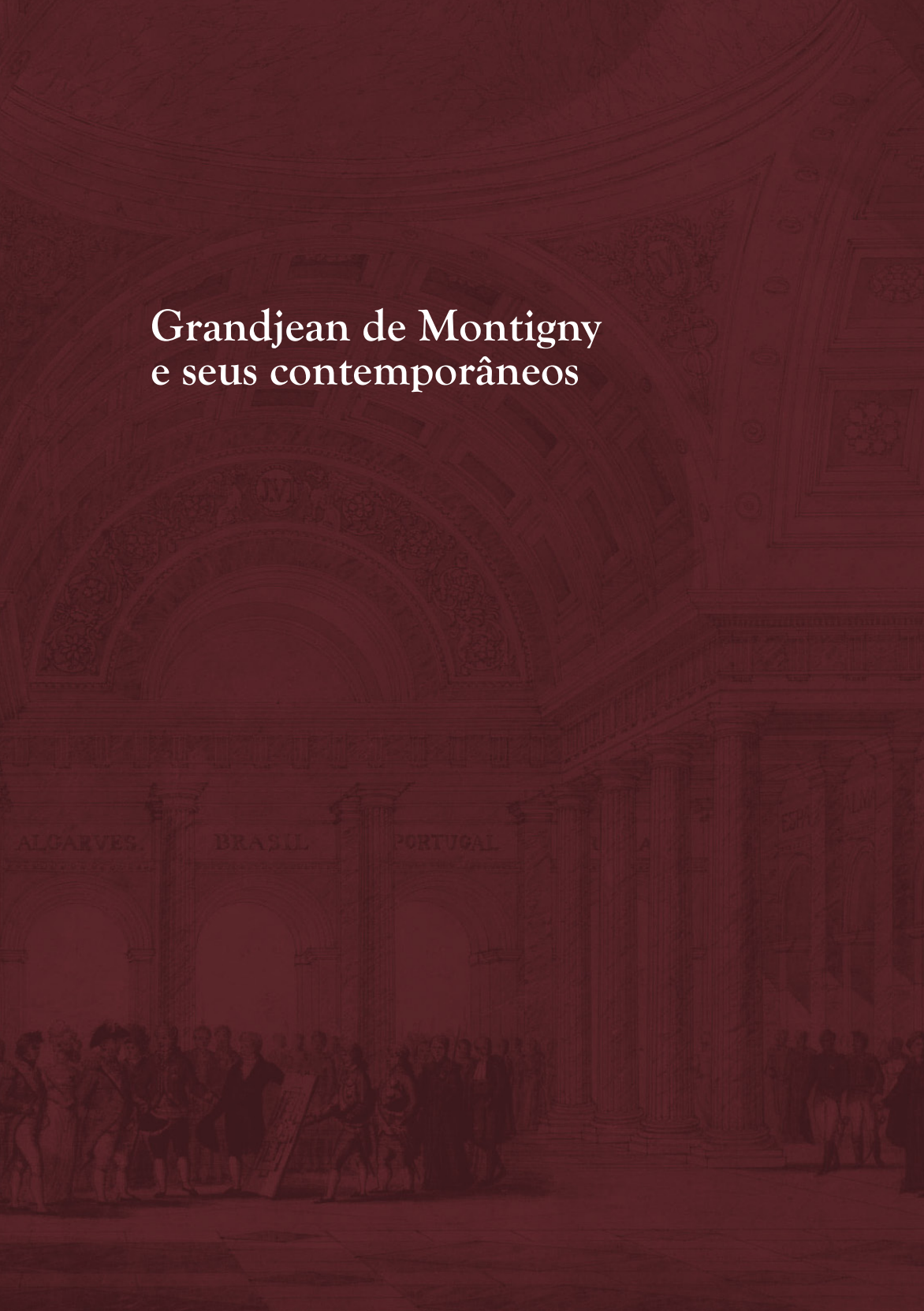
Maria Luiza Zanatta de Souza

Arquiteta, doutora em História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU USP. Pós-doutoranda em História da Arte pelo PPGHA da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp.

José Monterroso Teixeira

Especialista em história da arquitetura, doutor em história pela Universidade Autónoma de Lisboa (UAL), e professor convidado do Departamento de Arquitectura da UAL. Autor de diversas obras sobre história da arte e história da arquitectura; desempenhou diferentes cargos de direção de instituições culturais e foi comissário da Exposição "O triunfo do barroco", que representou Portugal, em Bruxelas, na Europália de 1991.

Grandjean de Montigny e seus contemporâneos



Grandjean de Montigny e os negociantes: a praça, o arquiteto e a clientela

Ana Pessoa
Ana Lúcia Vieira dos Santos

Esta apresentação é uma contribuição aos estudos empreendidos pela linha de pesquisa *O gosto neoclássico*, que tem entre os seus objetivos considerar as condições de desenvolvimento do gosto neoclássico no Brasil, os fatores e agentes responsáveis por sua valoração, em meio à complexa sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. O artigo aborda a construção do edifício da Praça do Comércio, o primeiro exemplar do neoclassicismo erguido por Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro, e dialoga com a rede de sociabilidade e os hábitos de moradia dos negociantes de grosso.

A visita real à recém erguida Praça do Comércio, cuja construção confirmava o prestígio dos negociantes e seu exitoso relacionamento com a Coroa, é conhecida por intermédio de alguns documentos coevos: o relato do padre Luiz Gonçalves dos Santos, vulgo padre Perereca, em suas *Memórias para servir à história do reino do Brasil*, a notícia da *Gazeta do Rio de Janeiro,* na edição de 19 de julho de 1820, e a aquarela realizada por Grandjean de Montigny, com a colaboração de Debret.[01]

---

[01] BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Correia do. *Debret e o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2008, p. 342. Grandjean e Debret teriam colaborado em duas aquarelas, com a execução do cenário a cargo de um, e as figuras de outro, a do Templo de Minerva, arquitetura efêmera que ambos fizeram para a coroação, e nesta, sendo que em ambas se adotou o mesmo tipo de moldura decorada em dourado, e o texto sobre fundo azul.

Em 14 de julho de 1820, vindos pelo mar, d. João e familiares desembarcaram solenemente da real galeota, assistido pela guarda de honra, na Praça, iluminada "com toda riqueza, e profusão de luzes"[02], onde os esperava um seleto grupo de convidados, o rei foi saudado por representantes dos negociantes nacionais e ingleses que agradeceram sua proteção ao comércio, tendo o representante português destacado a construção do "magnífico, e suntuoso edifício, que levará à posteridade o nome de seu augusto fundador"[03]. Em seguida, a comitiva visitou o prédio, enquanto foi oferecido um "soberbo *dessert*", ao som de "harmoniosas músicas", que continuaram depois da retirada da família real, entre brindes à prosperidade do comércio.[04]

Os relatos divergem sobre o reconhecimento da participação de Grandjean na obra e na cerimônia. O padre comenta discretamente a contribuição do arquiteto, enquanto destaca a atuação do representante dos negociantes: "O risco e a execução tinham sido do arquiteto francês Mr. Montigny, e a administração se deve ao zelo, e bom gosto do comendador José Marcelino Gonçalves"[05]. Já a *Gazeta* enaltece o edifício e seu arquiteto: "Este elegante monumento é obra do insigne Mr. Grandjean de Montigny, que tantas vezes temos tido ocasião de elogiar, pelos preciosos monumentos, que nesta Capital tem erigido, e que teve a honra de ser apresentado a Sua Majestade"[06].

Por sua vez, a aquarela de Grandjean e Debret representa o encontro do arquiteto com o rei. O cenário é uma majestosa vista perspectivada do interior do edifício, com destaque para os arcos, o teto e as colunas. A prancha é cercada com moldura com frisos dourados, reproduzindo na parte superior os dizeres e os símbolos da cornija e, na inferior, a dedicatória a d. João. No interior da cena, Debret teria representado dois grupos de convivas; ao centro, a comitiva real, com d. João VI, d. Pedro e a princesa Leopoldina, entre outros não personalizados,

---

[02] SANTOS, Luís Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Ed. USP, 1981, tomo II, p. 259.

[03] Ibid.

[04] Ibid.

[05] SANTOS, 1981, p. 260. O negociante está entre os agraciados por ocasião do aniversário do rei, a 13 de maio de 1820, quando recebeu a mercê de comendador da ordem da Nossa Senhora de Vila Viçosa. Gazeta Do Rio De Janeiro, 15 maio 1820.

[06] GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 19 de julho de 1820.



Fig. 1: Vista do interior da Praça do Comércio.
Grandjean de Montigny e Jean Baptiste Debret. Aquarela, 1820.
Fonte: Casa da Marquesa de Santos/Museu da Moda Brasileira /FUNARJ.

observam planta apresentada pelo arquiteto, secundado por alguns súditos; outro grupo de convivas está ao lado direito, guardando respeitosa distância do rei, entre as colunas.

Sobre a relação com o rei, o historiador Moreira de Azevedo, em artigo de 1866, especularia sobre um efusivo reconhecimento do rei "d. João VI louvou a obra, e honrou o arquiteto Grandjean que a construiu, permitindo-lhe sentar-se em sua presença e concedendo-lhe o hábito de Cristo, que o artista conservou sempre em sua casa"[07].

O edifício estava situado em terreno doado em 1811 para esse fim, entre o mar e o início da rua do Sabão, tendo pelo lado esquerdo o edifício da Alfândega e pelo direito várias barracas, e na vizinhança do Banco do Brasil[08]. Com corpo térreo entrecortado por corpo central, com meio óculo fechado por frontão, o edifício tem planta em forma de paralelogramo, tem três portas e três janelas na fachada principal como na fachada voltada para o mar, e dez janelas nas laterais, com uma porta ao centro, todas com arcadas e ornadas com vidraças. O patamar que precede a entrada do edifício é cercado por rica varanda de ferro com ornatos em bronze dourado guarnecidos por estátuas de mármore. Óculos em semicírculo, acima das quatro portas principais das fachadas, iluminam o interior do salão, que se estende, em forma de cruz, pelo interior do edifício, cercado por colunas dóricas. Nos quatro cantos, estabeleceram-se salas para escritórios e atividades comerciais. O teto, arqueado como se fosse uma abóboda, tem ao centro uma claraboia que ilumina a área central; entre os arcos que sustentam a cúpula, estão instaladas estão as "cifras de El-Rei Nosso Senhor, e das armas do Reino-Unidos", sob repintadas em mármore branco veiado de preto, de que se finge ser composto todo o edifício interior, e as colunas que o sustentam"[09]. A decoração, contudo, ainda precisava ser concluída, com a instalação de estátuas representando os continentes

[07] MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel. Os túmulos de um claustro, memoria lida no Instituto Histórico, pelo Dr. Moreira de Azevedo. IHGB, Rio de Janeiro. 1866. Tomo XXIX. Parte segunda, p. 263-308. Apesar de citado por várias fontes, não foi localizado nenhum registro que comprove a cessão dessa mercê em 1820.

[08] LUSTOSA; PIÑEIRO, 2008, LUSTOSA, Isabel; PIÑEIRO, Théo Lobarinhas. Pátria e comercio: negociantes portugueses no Rio de Janeiro Joanino. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 161.

[09] SANTOS, 1981, p. 260.

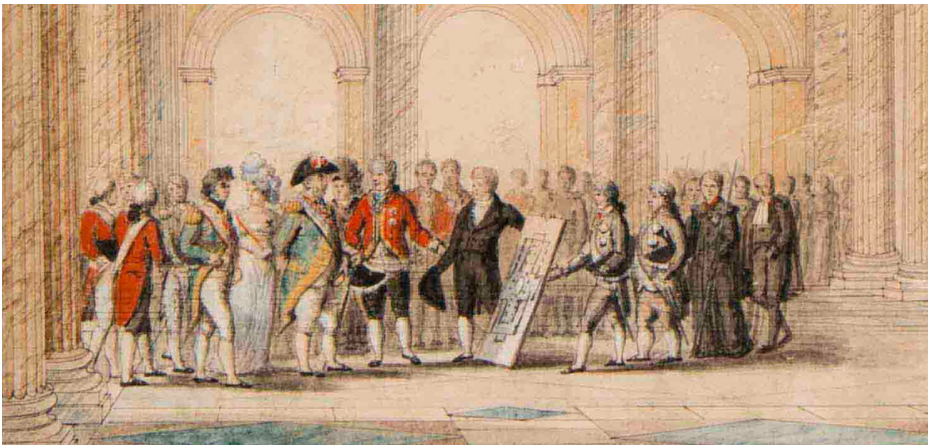


Fig. 2: O rei e o arquiteto, detalhe de Vista do interior da Praça do Comércio, Grandjean de Montigny e Jean Baptiste Debret. Aquarela, 1820.
Fonte: Casa da Marquesa de Santos/Museu da Moda Brasileira /FUNARJ.

nos quatro lados do edifício, e outras quatro, em pedestais ao lado da escada da entrada principal, representando o comércio, a agricultura, a indústria e a navegação. "Também na cornija se há de pôr a seguinte inscrição: *Joanne Sexto Regnate Ano MDCCCXX*, no ático – Praça do Comércio – e na parte superior as armas dos três reinos em baixo relevo, sustentadas por dragões"[10].

A construção havia sido prevista cerca de onze anos antes, no alvará de 15 de julho de 1809, que determinava a "construção de uma Praça de Comércio onde se ajuntem os comerciantes a tratar de suas transações e empresas mercantis"[11], a ser custeada pela Real Junta do Comércio[12]. Por sua vez, em 1811, esse tribunal considerava prioritária a construção da Praça do Comércio pela necessidade de "otimizar o tráfico e navegação em franco crescimento e progresso econômico, facilitar as operações mercantis, determinar o dia a dia do curso do cambio e, evidentemente, tornar-se no espaço social e geográfico de representação dos interesses coletivos dos negociantes de grosso trato fluminenses"[13]. No ano seguinte, em 1812, o arquiteto João da Silva Moniz desenvolveu um projeto arquitetônico para a Praça[14]. A

---

[10] Ibid.

[11] Esse decreto, que integrava as medidas tomadas por d. João tomadas após a abertura dos portos, instituiu também a Aulas de Comércio e estabeleceu taxas para a manutenção da Real Junta do Comércio (ALVARÁ DE 15 DE JULHO DE 1809).

[12] Tribunal criado em 23 de agosto de 1808, cuja direção do Tribunal foi ocupada, até 1817, por Dom Fernando José de Portugal, Secretário de Estado dos Negócios do Brasil. Concebido à semelhança do seu congênere peninsular, teve como deputados magistrados e importantes homens de negócio que deliberavam, a partir do "superávit" de sua arrecadação anual, implementos da atividade comercial. Os recursos arrecadados para o Tribunal deveriam ser aplicados em atividades que contribuíssem para o desenvolvimento da agricultura, do comércio, da navegação e das artes. Nesse sentido, em 1811, os deputados consideraram a construção da Praça do Comércio do Rio de Janeiro e, atendendo a resolução de d. João, a construção de uma nova estrada para Minas, a Estrada Real do Comércio.

[13] LOPES, Walter de Mattos. A Real Junta do Commercio, Agricultura, Fábricas e Navegação deste Estado do Brazil e seus domínios ultramarinos: um tribunal de antigo regime na corte de Dom João (1808-1821). Rio de Janeiro, 2009, p.162. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1339.pdf>. Acesso em: 03 set. 2017.

[14] Moniz seria o segundo arquiteto da Casa das Obras, nomeado em 4 de agosto de 1808, O desenho desse projeto, depositado no Arquivo Nacional, recebeu atribuição do Prof. Donato de Mello Junior, ainda que não traga qualquer indicação

construção, contudo, só seria retomada em 1819, por volta do fim de setembro, com o risco e acompanhamento da obra por Grandjean de Montigny, quando foi rapidamente realizada, de modo que no 13 de maio de 1820, natalício do rei, já poderia ser vista pelo público[15]. Ainda que não se saiba o custo total e as fontes dos recursos da obra tem-se notícia de que o Banco do Brasil teria desembolsado 168:356$433, conforme lançado em seu balanço de 23 março de 1821[16].

Nesse meio tempo, já havia sido erguida uma Casa do Comércio em Salvador, autorizada em 1811, e inaugurada a 28 de janeiro de 1817, destinada "ao corpo do comércio, onde tivessem lugar as transações, costumes e estilos da classe comerciante na Bahia"[17]. O financiamento da obra foi, por subscrição, confiado a uma junta, a quem o conde dos Arcos encaminhou "planta e o prospecto", informando que o sargento mor Cosme Damião da Cunha Fidié, seu ajudante de ordens, seria "encarregado da Direção do material desta obra"[18].

A festa de inauguração da Praça do Comércio, em julho de 1820, foi o último grande evento do período joanino e marcou também o fim do período das atividades iniciais de Grandjean de Montigny.

Como referências para atender a uma clientela de elite no Novo Mundo, Grandjean de Montigny vinha com as credenciais de ter sido aluno dos consagrados arquitetos Percier e Fontaine e um Prix de Rome[19],

---

MELLO-JUNIOR, Donato. O arquiteto Grandjean de Montigny e a primeira Praça de Comercio do Rio de Janeiro, antiga Alfândega. Mensário do Arquivo Nacional, março 3, 1979, ano X. p. 3-11. Não há explicação porque a encomenda não teria sido dirigida ao primeiro arquiteto da Casa Real, então Antônio de Azevedo Santos.

[15] SANTOS, 1981, p. 259.

[16] MATHIAS, Herculano Gomes. 173 anos de desenvolvimento – história da Associação Comercial do Rio de Janeiro (1820-1993). Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1993p. 39. Ainda que a construção tivesse sido atribuída à Real Junta, não foi localizada nenhuma informação sobre ela no fundo do Real Junta do Comércio, no Arquivo Nacional.

[17] ASSOCIAÇÃO COMERCIAL DA BAHIA COMPLETA 200 ANOS. Disponível em: <http://www.cra-ba.org.br/Noticia/398/Associacao-Comercial-da-Bahia-completa-200-anos.aspx>. Acesso em: 20 ago. 2017

[18] Ibid.

[19] Bolsa de estudo concedida pelo governo francês aos estudantes que se destacavam nas artes, que permitia concluir seus estudos junto à Academia de Artes francesa em Roma.

certificado de excelência no mundo francês, e seus serviços na corte da Vestefália, ainda que sob a égide do recente inimigo Napoleão. A sua entusiasmada acolhida pelo Conde de Barca e aquiescência real viabilizaram sua fixação no Brasil, não só com o contrato para a Academia, como também para indicação de seus serviços junto aos segmentos próximos à coroa, os altos funcionários e os negociantes de grosso, que de fato estariam envolvidos em suas contratações mesmo após a morte do Conde da Barca. Mesmo porque, como tanto a Casa Real como o Senado da Câmara mantinham corpos técnicos próprios ou já tradicionalmente relacionados, as possibilidades de serviços para o arquiteto, dependiam de novas frentes de obras[20].

Logo quando de sua chegada, ainda em 1816, o arquiteto recebera a encomenda do projeto do palácio da Academia Imperial de Belas Artes, mas o edifício só seria erguido no I Império e inaugurado a 5 de novembro de 1826. Nesse meio tempo, Grandjean se envolveu com outros projetos, como o da Praça do Curro[21], inaugurada em 12 de outubro de 1818, por ocasião do aniversário do príncipe d. Pedro, no Campo de Santana, encomendada pelo Senado da Câmara para realizar festas públicas de cavalhadas e corridas de touros.[22]As demais atividades do arquiteto naqueles anos, contudo, estariam diretas ou indiretamente relacionadas aos negociantes de grosso. Eles seriam os principais

---

[20] Segundo Pereira (2001), além de Grandjean, oito arquitetos e engenheiros teriam atuado nas três primeiras décadas do século XIX, no Rio de Janeiro – entre os portugueses, os engenheiros militares João Manuel da Silva e José Joaquim de Santana, e os arquitetos José da Costa e Silva e João da Silva Moniz, os arquitetos/artistas Pedro Alexandre Cavroé e Manuel da Costa; dentre os estrangeiros, o mestre-de- obras inglês John Johnston e o engenheiro francês Pierre Joseph Pézèrat (PEREIRA, 2001, p. 209). A autora mencionaria também José Domingos Monteiro, que substituiria Grandjean de Montigny, em 1823, como arquiteto da câmara PEREIRA, Sonia Gomes. Arquitetos e engenheiros atuantes no Rio de Janeiro no início do século XIX. *In*: LAMEIRA, Francisco Ildefonso. *Actas do V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Faro, Universidade do Algarve, p. 209-229, 2001.

[21] O risco foi de Grandjean de Montigny, e a execução de José Feliciano de Oliveira, mestre de obras, dirigido pelo arquiteto Manuel da Costa, que também pintou a praça e executou o camarim real. (SANTOS, 1981, p. 209)

[22] O anfiteatro retangular, com 601 palmos de extensão por 259 palmos de largura, continha uma praça elíptica no interior, cercada por uma teia de seis e meio palmos de altura, para proteger a bancada que torneava a praça, com início e fim em um pórtico representado por um arco triunfal. Acima, havia um correr de colunas, em cujos vãos estavam instalados camarotes e a tribuna real (SANTOS, 1981, p. 209).

financiadores de suas decorações efêmeras dos festejos reais, tanto do arco romano erguido à entrada da rua Direita, para a recepção à princesa Leopoldina, em 1817[23], como da montagem de cenário especial no Paço[24], para aclamação de d. João VI, em 1818. Para os festejos, toda a cidade foi decorada, com as igrejas, os conventos e, em especial, as casas dos altos dignitários e negociantes, exibindo iluminações, com dizeres alusivos à coroação e ao Reino Unido. Alguns negociantes também o contrataram para serviços em suas casas particulares, como estiveram envolvidos na construção da Praça do Comércio.

Contudo, como se deu esse relacionamento? Quais teriam sido os negociantes que formaram a clientela no período joanino? Os negociantes de grosso trato, já nos tempos da colônia, eram um dos destacados segmentos econômicos, com controle de boa parte do comércio transatlântico, em especial, o de escravos da costa da África, além de importantes proprietários urbanos. Eles haviam se constituído como um grupo de pressão, independente dos fazendeiros, por sua capacidade de fornecer crédito tanto ao rei como aos proprietários rurais, e, com isso, fizeram-se representar na Câmara Municipal. E se rivalizavam em fortunas aos da praça de Lisboa, segundo Pedreira, em estudo sobre os negociantes de Lisboa[25]. Com a vinda da família

[23] O arco do romano, cuja "sua beleza, e gosto de arquitetura mereceu os devidos aplausos" (SANTOS, 1981, p. 129) foi realizado por Grandjean de Montigny e Debret, com administração dos comerciantes Joaquim José Pereira Faro e Francisco Pereira de Mesquita.

[24] Para a proclamação, foi construída uma galeria, forrada de veludo vermelho, junto à frente do palácio que fora convento, entre o passadiço e o átrio da capela real, ao final da qual foi instalado o trono real, onde se realizou a cerimônia, projetada por João da Silva Moniz, arquiteto de Sua Majestade, e dirigido pelo barão do Rio Seco. Na praça foram instalados três elementos cenográficos: em meio à praça, um obelisco egípcio, com fingimento de granito; na frente do chafariz, no lado do mar, um arco de triunfo à romana e, mais adiante, quase fronteiro ao Real Palácio, um templo grego, consagrado a Minerva. Toda a ornamentação havia sido projetada por Grandjean de Montigny e Debret, sendo que o arco do triunfo e o obelisco foram patrocinados pela Real Junta do Comercio, e a obra inspecionada por João Rodrigues Pereira de Almeida, enquanto a Câmara financiara o templo de Minerva (SANTOS, 1981, p. 154-166).

[25] "Brás Carneiro Leão terá deixado 1.500 contos de réis quando faleceu, em 1808, e Amaro Velho da Silva, três anos mais tarde, possuía um ativo de 950 contos, quantias que embora inflacionadas pelo alto nível de preço, eram sem dúvida impressionantes" PEDREIRA, Jorge Miguel de Melo Viana. *Os homens de Negócio da Praça de Lisboa de Pombal ao vintismo (1755-1822)*. Diferenciação, reprodução e

real, eles conquistaram a interlocução com o rei, títulos e posições junto ao corpo de cortesãos, e representação nos principais órgãos da metrópole, quando ocuparam postos na junta do Banco do Brasil e do Tribunal da Real Junta do Comércio, Agricultura, Fábrica e Navegação, ao lado de representantes da nobreza e da magistratura, cuja nomeação lhes conferia "honra e status e coincidia com o ápice da ascensão social dos que figuravam no "corpo de comércio"[26].

Esse convívio acentuou a busca da aristocratização pelos altos estratos dos negociantes, a exemplo do que ocorrera em Portugal, o que teria como consequência a transformação de grandes negociantes em rentistas e senhores rurais, com repercussão na estruturação da futura aristocracia imperial[27]. Segundo levantamento de atividades e bens descritos nos inventários *post mortem* da Praça do Rio de Janeiro (1797-1840), a concentração de aplicação dos negociantes era em prédios urbanos, empréstimos, escravos e bens rurais e, em menor escala, em joias e metais preciosos, atividades comerciais, moedas, ações, apólices e atividades industriais[28]. O intenso crescimento populacional do Rio de Janeiro, incentivado pelas novas frentes de serviços, as melhorias urbanas conduzidas pelo intendente Paulo Fernandes Viana, bem como as escassas alternativas de investimentos, justificam o interesse dos negociantes no ramo imobiliário. Segundo Fragoso, entre 1800 a 1810, "dos 196 adquirentes de bens imobiliários urbanos, noventa era comerciantes, responsáveis por 2/3 dos valores transacionados em prédios – dado que atesta cabalmente o predomínio do capital mercantil nesse tipo de aplicação"[29].

Para se avaliar a aceitação de Grandjean de Montigny em meio a elite

---

identificação de um grupo social. Lisboa, 1995. Tese (Doutoramento em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa. p. 299.

[26] Em seu início, teriam se destacado no cargo os negociantes Elias Antônio Lopes, Joaquim Rodrigues Pereira de Almeida, e os irmãos Manuel e Amaro Velho da Silva (LOPES, 2009, p. 179).

[27] FRAGOSO, João; FLORENTINO, Manolo. *O Arcaísmo como projeto*: Mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia Rio de Janeiro, 1790-1840. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 232.

[28] ANRJ Inventários *post mortem* (1790-1840) *apud* FRAGOSO; FLORENTINO, 2001, p. 170.

[29] FRAGOSO; FLORENTINO, 2001, p. 229.

mercantil da Praça do Rio de Janeiro, tomou-se como referência a comissão de negociantes, formada pelas principais famílias e firmas, que, em nome do Corpo do Comércio, apresentou ao rei, a 26 de janeiro de 1816, em reconhecimento à elevação do Brasil a Reino, subscrições voluntárias a serem convertidas em ações do Banco do Brasil, cujo rendimento anual deveria ser empregado na educação pública. Sobre cada negociante, buscou-se estabelecer suas redes de sociabilidade e parentela, formas de morar e participações nas cerimônias reais, como indicativos de seus gostos e dinâmicas sociais, além de sua relação com Grandjean de Montigny.

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 Belins (*sic*), comendador José Marcelino Gonçalves, comendador José Luiz da Motta e Matheus Pereira de Almeida[30].

A família Carneiro Leão foi instituída por Brás Carneiro Leão (1732-1808), natural do Porto, um dos grandes negociantes de grosso quando da chegada da corte, casado com Ana Francisca Rosa Maciel da Costa (1757-1832), de família de grande distinção, futura baronesa de Campos, com quem teve nove filhos[31]. Por seus serviços prestados ao Estado e a ações de beneficência, Brás Carneiro Leão recebeu o hábito da Ordem de Cristo, o foro de fidalgo cavaleiro e a patente de coronel do Regimento de Infantaria da freguesia da Candelária. Foi grande proprietário de fazendas e imóveis urbanos, dentre os quais

[30] Como consequência da doação, o rei mandou editar aviso em que diz que mandaria constituir um instituto acadêmico que reuniria cadeiras de ciências, belas-artes e aplicação na indústria. GAZETA EXTRAORDINARIA DO RIO DE JANEIRO, 3 de abril de 1816.

[31] D. Mariana Eugenia Carneiro da Costa, casada com João Francisco da Silva e Sousa; d. Maria Josefa Carneiro da Costa casada com Geraldo Belens; d. Ana Vidal Carneiro da Costa, casada com o Visconde de Cachoeira, Luís José deCarvalho e Melo; Fernando Carneiro Leão casado com Gertrudes Angélica Pedra; d. Luísa Rosa Carneiro da Costa casada com Desembargador Paulo Francisco Vianna; d. Rosa Eufrásia Carneiro da Costa casada com Geraldo Carneiro Belens (filho dos Belens acima); José Alexandre Carneiro Leão, visconde de São Salvador de Campos; d. Francisca Mónica Carneiro da Costa (e Gama), casada com Marquês de Baependi, Manuel Jacinto Nogueira da Gama, e José Fernando Carneiro Leão, 1º Conde de Vila Nova de São José.

sobrados na rua Direita, uma chácara e moradas de casas no caminho da Glória e outra chácara no Engenho Velho[32]. Brás faleceu logo após a chegada da corte, em 3 de junho de 1808, o que não impediu que sua família prosseguisse com sua trajetória de ascensão econômica e social.

Sua viúva, d. Ana Francisca, foi agraciada com o título de baronesa de S. Salvador de Campos de Goitacazes, em 1812, e, na fundação do Império, recebeu honras de grandeza e de dama da Imperatriz do Brasil.

Fernando Carneiro Leão (1782-1832), principal liderança do Corpo do Comércio, era o filho primogênito de Brás, casado com d. Gertrudes Pedra, filha do proprietário de importante casa comercial de Lisboa, onde o jovem havia praticado[33]. Fernando tinha sobrado na rua Direita, e ampla chácara no Caminho Novo de Botafogo, atual rua Marquês de Abrantes, onde ocorreu o assassinato de sua esposa[34]. O outro representante da família, Geraldo Carneiro Belens (1792-1831), era neto de Brás, sobrinho de Fernando, e filho de d. Maria Josepha, esposa do negociante Geraldo Belens. Geraldo Carneiro casou-se, aos dezesseis anos, com sua tia d. Rosa Eufrásia, (1791-1860) com quem teve dois filhos. Foi cavaleiro e gentil-homem da câmara do primeiro Imperador do Brasil. O casal morava com a família na chácara da Glória.

A chácara da família Carneiro Leão ocupava amplo terreno no caminho da Glória, no número 116, defronte ao outeiro, e tinha como vizinhos os Velho da Silva. O casarão, localizado à frente do terreno, com dois pisos, tinha os serviços no piso térreo e, no piso nobre, as salas sociais, os quartos e o oratório. De um lado, um pequeno jardim, com bacia e repuxo, decorado com estatuas e pilastras; de outro, uma construção,

---

[32] ANRJ, CODES, Juízo de Órfãos e Ausentes da 2ª Vara – ZM. Inventário de Braz Carneiro Leão, processo 35, cx. 3667.

[33] Em 1802, ele recebeu o hábito da Ordem de Cristo e foro de fidalgo cavaleiro. De volta ao Brasil, tornou-se sócio do paie, com a sua morte, passou a dirigir a firma como Carneiro, Viúva e filhos. Por sua colaboração com o Estado, recebeu sucessivas promoções no regimento de milícias, cargos e mercês, como comenda da ordem de Cristo, em 1810, e a da ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, em 1818. O casal teve duas filhas, d. Guilhermina Adelaide, casada com d. Francisco de Sousa Coutinho, filho do Conde de Linhares, e Elisa Leopoldina, casada com o tio José Alexandre Carneiro Leão, depois Visconde de São Salvador de Campos.

[34] Gertrudes foi assassinada a tiro, em 1820, ao chegar em casa, na ponte do Catete, Caminho Novo de Botafogo; o crime ficou sem solução.

com uma meia água, para abrigar a cavalariça, os criados e os escravos. Ao fundo, extenso quintal com poço e árvores frutíferas e pés de café. A casa era decorada com móveis de madeira nobre, cortinados, tapetes, espelhos, quadros e santos.[35]

Nas memórias de sua estada no Brasil, no início da década de 1820, a inglesa Maria Graham comenta o distinto universo das belas e cultivadas mulheres da família da Baronesa de Campos, que observou em reuniões da família, aos domingos, como em dias de gala.[36] Maria Graham comentará também reunião na casa de d. Ana Vidal Carneiro da Costa e Luís José de Carvalho e Melo, e suas impressões sobre a filha Carlota; em outro momento, a caminho da Fazenda de Santa Cruz, ela conheceu a filha mais velha da baronesa, d. Mariana, em seu engenho na Mata da Paciência e, por fim, o casamento de uma bela neta da baronesa, Maria de Loreto.[37]

Por ocasião da coroação de d. João, a baronesa promoveu uma das iluminações mais destacadas dos festejos. Segundo o padre Perereca, a casa tinha a fachada "delicada e ricamente" iluminada, tendo ao centro os dizeres "Ao Nosso Bom Rei/O Senhor d. João Sexto/Gratidão".[38]

A família Velho da Silva era oriunda do casamento de Manoel Velho da Silva (?-1807), grande negociante de grosso do século XVIII[39], com Leonarda Maria da Conceição (1754-1825), filha de negociante

[35] ANRJ, CODES, Juízo de Órfãos e Ausentes da 2ª Vara - ZM. Inventário de Braz Carneiro Leão, processo 35, cx. 3667.

[36] GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante os anos de 1821, 1822 e 1823. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, p. 300.

[37] Ibid,p. 307.

[38] SANTOS, 1981, p. 172.

[39] Nascido Vila Nova de Gaia, Manoel e seu irmão e sócio Amaro eram negociantes, situados no Rio de Janeiro importadores de mercadorias da Ásia e escravos africanos, e constavam da relação de 36 negociantes destacados em citada correspondência do conde de Resende. Outros dois irmãos atuavam no Rio Grande do Sul.

envolvido com tráfico negreiro[40]; eles tiveram seis filhos[41]. Com a morte de Manoel, em 1807, e de seu irmão Amaro, em 1811, a firma passou a se denominar Viúva Velho e Filhos, e os negócios passaram a ser comandados pelos filhos, que seriam agraciados com vários cargos e comendas, em sociedade com o genro Manuel Guedes Filho, que mantiveram e ampliaram a fortuna da família[42]. O prestígio da família se consolida ao longo do período joanino: assim como o tio Amaro havia sustentado o pálio de que recepcionou a família real, em 1808, o sobrinho Amaro esteve no pálio das personalidades que recepcionaram o desembarque da princesa Leopoldina, em 1817, e se tornaria visconde de Macaé[43]. O outro representante da família na cerimônia, José Luiz Mota, era casado com a prima Mariana Eugenia Velho da Silva[44], tinha imóvel na Rua da Quitanda e ocupou o cargo de Guarda Roupa da Casa Real a partir de 1817. Ele foi pai de Leonarda Maria da Motta, que se casaria com o primo José Maria Velho da Silva, futuro Mordomo interino de d. Pedro II. Esse casal herdaria a chácara da Glória, onde abririam, em 1844, a rua Santo Amaro.

A família possuía dois engenhos de açúcar, diversos terrenos e casas no centro da cidade, na rua do Passeio, na rua dos Barbosa e na rua

---

[40] Nascida no Rio de Janeiro, Leonarda era filha de d. Antônia Tereza de Jesus e Domingos Vieira Pinto, "negociante português e capitação de embarcações de escravos na rota Luanda-Rio de Janeiro (MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa*: família e poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 27).

[41] Amaro Velho da Silva (1780 – 1845) – visconde de Macaé; Manoel Velho da Silva (1783 – 1813), pai de Flavia Tomazia Rocha Velho da Silva; Maria Tomazia Angélica (1786 – 1810), casada com Manoel Guedes Pinto, pais de Manoel, Amaro e Jose Guedes Pinto; Leonarda Maria Velho da Costa (1789–1862, casada em 17 de julho de 1810 com Claudio José Pereira da Costa; Matilde Carolina Velho da Veiga (1791 – 1807) casada com o desembargador Manoel Bernardes Pereira da Veiga, barão da Jacutinga, e Mariana Eugenia (Alexandrina) Velho e Mota (1792 – 1862), casada com o José Luiz da Mota.

[42] D. Leonarda Velho da Silva foi uma "das maiores fortunas inventariadas nos anos 1820, 1825 e 1840, consolidado um monte no valor de 285:499$677 que incluía 254 escravos, negócios rurais e mercantis, louças, metais, roupas, etc." MUAZE, p. 28.

[43] Ibid., p. 29.

[44] Ele era filho do capitão José Luiz da Mota e Gertrudes Mariana Rosa, irmã de d. Leonarda Maria da Silva Velho, proprietários de terras. Jose Luiz era irmão de Luiza Alexandrina Preciosa da Mota, casada do conselheiro José Bernardo de Figueiredo, e de Maria Gertrudes da Mota, casada com outro irmão Figueiredo, Manoel Joaquim de Figueiredo.



Fig. 3: Solar Bahia, ao centro, antiga chácara dos Carneiro Leão.
Vista da Glória a partir do Outeiro, Georges Leuzinger, c. 1860.
Fonte: O *Rio de Janeiro do fotógrafo Leuzinger*: 1860-1870, p. 86

Direita, para uso e para aluguel, e uma imensa chácara na Glória. Essa ampla chácara familiar, situada no número 198 da rua da Glória, tinha uma "morada de casas assobradadas", situada no limite da rua, com treze janelas de peitoril, dividida em salas sociais, quartos e varanda, que se comunicava com os cômodos de serviço; no exterior cocheiras, cavalariças e morada de empregados. No fundo da casa, havia um jardim, tendo ao lado as instalações para os escravos e o feitor.[45] A casa era decorada com móveis de jacarandá e mogno, e cortinados; e vasto quintal havia diversificado arvoredo, com pés de laranjas de vários tipos, maçãs, frutas do conde, entre outras de árvores frutíferas, roseiras e cravos. As ótimas condições da chácara a fizeram cobiçada pela corte, tendo sido por duas vezes solicitadas por aposentadoria[46]. Já em 1808, quando da chegada da corte, a chácara havia sido profusamente iluminada. Dez anos depois, em 1818, o conselheiro Amaro Velho da Silva mandou erguer uma destacada iluminação, que mereceu visita de Sua Majestade e da real família. Segundo Debret, a decoração:

> [...] atraía de longe uma multidão de curiosos para sua residência na rua da Glória. Uma multiplicidade de dísticos, notáveis pela sutileza do pensamento, desenhados sobre fundos transparentes, enchiam, juntamente com figuras alegóricas, os intervalos de uma decoração arquitetural resplendente de lampiões. A composição era da lavra de José Domingos Monteiro, engenheiro e arquiteto português.[47]

O comerciante de grosso trato, Joaquim José de Siqueira, casado com d. Ana Cândida de Siqueira, era proprietário de uma grande casa importadora e exportadora, que também atuava com destaque no setor de abastecimento alimentício, a Joaquim José de Siqueira e Cia[48]. Ele

---

[45] ARQUIVO NACIONAL, Rio de Janeiro. CODES. Juízo dos Órfãos. Inventário post mortem de Leonarda Maria da Silva Velho, n. 8373, maço 433, ano 1825.

[46] Leonarda Maria da Silva Velho, viúva de Manoel Velho da Silva. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscrito, C412,7, ano 1811 apud DIEGUEZ, Lucília Maria Esteves Santiso. Dona Leonarda Maria da Silva Velho: uma dama da corte imperial (1754-1828). Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal Fluminense, p. 57.

[47] DEBRET, Jean-Batispte. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015, p. 386.

[48] LENHARO, Alcir. As tropas da moderação – O abastecimento da Corte na formação política do Brasil: 1808-1842. 2. ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do



Fig. 4: A antiga chácara dos Velho da Silva ao centro. A Glória e o Pão de Açúcar, Georges Leuzinger, c. 1860. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.
Fonte: http://objdigital.bn.br/

foi herdeiro indireto do capitão João Siqueira da Costa, que era um dos principais fiadores dos contratos de arrematação do abastecimento de carne verde na cidade. Tio de d. Ana Cândida, João legou aos seus nove sobrinhos um extenso patrimônio, compreendendo bergantim e outros barcos, cerca de 70 escravos, e diversos imóveis na cidade do Rio de Janeiro, inclusive um curtume e uma chácara em Mataporcos[49], cuja casa de vivenda foi retratada por Thomas Ender numa aquarela.

O palacete ficava na estrada de São Cristóvão, em terras que iam até a praia, nas proximidades da Bica dos Marinheiros[50]. A casa situava-se na beira da rua, com arcaria de tijolo no pavimento térreo, e sete janelas de sacadas de pedra e portais de madeira com caixilhos de vidraça compunham o piso nobre da fachada principal, o que corresponde ao desenho de Ender. Nas fachadas laterais e dos fundos também apareciam as sacadas de pedra, portais de madeira, e caixilhos de vidraça, mas as janelas eram de peitoril, com grades de ferro[51].

Para a aclamação de d. João, Joaquim José mandara erguer decoração, diante de sua casa em Mataporcos, assim descrita por Debret:

> [...] um arco de triunfo de noventa e oito palmos de altura para a passagem do rei. Era de forma antiga e todos os baixos-relevos, de grandes dimensões, haviam sido envernizados. A inscrição dizia: "AO PAI DO POVO; AO MELHOR DOS REIS".

Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Divisão de Editoração, 1993. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101393/tropas_moderacao.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2018, p. 21.

[49] Além do interesse no abastecimento propriamente dito, João também captava matéria-prima para sua fábrica de atanados. Para a atuação de João Siqueira da Costa no mercado da carne verde, ver TAVARES, Geórgia da Costa. A atuação dos marchantes no Rio de Janeiro colonial. Estratégias de Mercado e redes de sociabilidade no comércio de abastecimento de carne verde (1763-1808). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2012.

[50] Aparentemente, o terreno da chácara resultou de várias compras, já que era foreiro, em alguns trechos, e próprio, em outros. Várias casas menores foram construídas na propriedade, algumas ainda por João, e outras já por Joaquim. Em 1821 o inventário de João ainda não tinha sido concluído, e os bens que ele deixou aos sobrinhos foram sequestrados. De acordo com os autos do sequestro (ANRJ, CODES, Inventários, Juízo de Órfãos, n. 6288, cx.895.)

[51] Ibid.



Fig. 5: Palácio do senhor de Siqueira no caminho de São Cristóvão.
Thomas Ender. Aquarela. 181-1818.
Fonte: *Viagem ao Brasil: nas aquarelas de Thomas Ender*, vol. 2, p. 49.

> Esse monumento era coroado por um grupo de três Hércules suportando um globo, no qual se podiam ver as terras de Portugal e do Brasil. Seis mil lampiões de cores contornavam o monumento, de ambos os lados, marcando a arquitetura. A composição era do ser. Bouche e a execução dos transparentes do sr. Debret.[52]

A família Pereira de Almeida foi instituída por José Pereira de Almeida, grande negociante da Praça de Lisboa, e Ana Joaquina da Conceição[53]. A empresa familiar se estabeleceu em Lisboa, no Brasil e em Calcutá, onde um dos filhos "levou fundos próprios e dos irmãos, chegando mesmo a cônsul em Bengala"[54], e adotaria da denominação de Joaquim Pereira de Almeida & Cia. No Brasil, os irmãos João Rodrigues e Mateus receberiam permissão para atuar em nome da empresa em 1808. João Rodrigues teve relação próxima com o Antônio de Araújo de Azevedo, futuro conde da Barca, a quem concedeu empréstimo para a compra de sua casa na rua do Passeio[55]. Ele tornou-se grande cafeicultor, o que lhe valeu o título de barão de Ubá concedido por d. Pedro I, nome tirado de sua fazenda. Ele foi pai de José Pereira de Almeida e de Carolina Valluty d'Almeida.

Nos festejos da coroação de d. João VI, ele foi o representante da Real Junta para a supervisão das ornamentações realizadas por Grandjean e Debret, em meio à praça do Paço, um obelisco egípcio, com fingimento de granito; na frente do chafariz, no lado do mar, um arco de triunfo à romana.

João Rodrigues possuía sobrado na Rua Direita, e fora proprietário de ampla casa no Campo da Aclamação, entre a Rua Nova do Conde e a dos Ciganos, vendida a 29 de agosto de 1818, para a instalação do Museu Nacional,[56] cuja fachada denota apurado estético, conforme se

---

[52] DEBRET, 2015, p. 386.

[53] Ela era irmã de Antônio Ribeiro de Avelar e de José Rodrigues da Cruz, que foram proprietários da importante Fazenda Pau Grande, em Paty do Alferes, na região sul fluminense

[54] PEDREIRA, 1995, p. 244.

[55] Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - Seção de Manuscritos. II, 35,5,5. Autos de incorporação nos próprios nacionais das casas do falecido conde da Barca, situadas na rua do Passeio.

[56] VISCONDE DE S. LEOPOLDO. Portaria de 18 de julho de 1827. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1827 *apud* BARRETO, Patrícia Regina Correa. *Sociedade*

observa em aquarela de P. G. Bertichen, de 1864. O palacete é um sobrado com fachada tripartida e simétrica. O pavimento térreo tem janelas de peitoril, sete em cada bloco lateral e quatro no bloco central flanqueando a porta de acesso. O piso nobre é composto por igual número de vãos, janelas de sacada com balcões com grades de ferro. O bloco central está dividido em cinco partes por lesenas[57], que também dividem os blocos laterais em três com ritmo de 3,1,3 vãos. As janelas de sacada eram arrematadas por frontões semicirculares, enquanto que os vãos do bloco central mereciam ornamentação mais elaborada, que, no entanto, não é possível precisar.

Joaquim possuía também chácara no Catumbi e no Engenho Velho, que teria recebido intervenção de Grandjean de Montigny[58]. A projeção da casa no mapa do Rio de Janeiro da década de 1870 indica planta pouco usual para os padrões portugueses[59]. O partido adotado no Engenho Velho é semelhante ao desenvolvido em Kassel pelo arquiteto, usado em sua própria residência[60] e no projeto para o palácio do rei da Vestifália, Jêrome Bonaparte[61]: um pátio de recepção, duas alas laterais destinadas a cocheira e cavalariça, e a casa propriamente dita ao fundo. Uma escadaria que dá acesso à casa, e um hemiciclo

---

Auxiliadora da Industria Nacional: O tempo carioca de Palas Atena. Rio de Janeiro, 2009, p. 185. Tese (Doutorado em História das Ciências, Técnicas e Epistemologia) –Instituto de Química, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp121899.pdf>. Acesso em: 21 out. 2017. No local se reuniria também a assembleia geral da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, criada em 1825, e cuja primeira diretoria João integrou. A casa abrigou diversas repartições públicas, e é hoje, bastante modificada e com o acréscimo de um terceiro pavimento, a sede do Museu da Casa da Moeda.

[57] Faixa ou banda vertical, em relevo, feita numa fachada e que cria una sombra, usada na decoração de uma edificação.

[58] IMPERIO DO BRASIL: DIARIO FLUMINENSE, n. 50, p. 205, 30 ago. 1826.

[59] ANRJ. Fundo CODES, Cartografia - 4M/MAP 118 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro, circa 1870.

[60] Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. Lageplan des Anwesens des Architekten in Kassel, nach 1812. MHK, Graphische Sammlung – Kassel. In FENNER, Gerd. "Das kleine teutsche Paris"? Zum Bauwesen in der Hauptstadt des Königreichs Westphalen. In: "*KÖNIG Lustik!?*": Jérôme Bonaparte und der Modellstaat Königreich Westphalen. Munique: Hirmer, 2008p. 82.

[61] MNBA. Projeto de residência e jardim para o rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte. Nº de registro: 8647, 1810-1813.

justaposto à fachada dos fundos marcam o eixo central da composição.

José Marcelino representou a família Gonçalves, herdeiros de Tomás Gonçalves (c. 1747-1816)[62], e Maria Angélica de Oliveira (c. 1750-1826). Tomás foi professor na Ordem Militar de Cristo e negociante de grosso trato da praça do Rio de Janeiro, citado na correspondência do conde de Resende[63], grande proprietário urbano[64]. José Marcelino, o único varão, era irmão de Maria Tomásia (1871-1825), casada com o tenente-coronel José de Oliveira Barbosa (1753-1844), e de Ana Dorotéia de Oliveira Gonçalves (1789-1866), casada com o desembargador José Fortunato de Brito Abreu.

A família morou, inicialmente, em um sobrado na rua dos Pescadores[65], onde também mantinha seu negócio; a partir de 1808, os Gonçalves foram proprietários de imóveis na prestigiosa rua do Passeio, esquina com a rua das Marrecas[66]. Com a morte de Tomas, José Marcelino e

---

[62] Segundo Cau Barata (2015), Tomás Gonçalves nasceu por volta de 1747, em Santa Maria Maior, vila da Guarda, bispado de Tui, reino de Galiza (Espanha) e faleceu no Rio de Janeiro, onde passou a morar antes de 1771. Foi sargento-mor, comendador e negociante no Rio de Janeiro, atuação esta atestada em 1799 e em 1811. No Brasil, passou a escrever seu nome com S. Era filho de Domingos Gonçalves e de Caetana Fernandez. Casou-se em 15 de junho de 1771, no Rio de Janeiro, com Maria Angélica de Oliveira, carioca, nascida em cerca de 1750, e falecida em 06 de outubro de 1826, no Rio de Janeiro, filha de José Fernandes Santiago e de Ana Isabel de Oliveira.

[63] ARQUIVO NACIONAL. Correspondência dos Vice-Reis, códice 68, v. 15, p. 324.

[64] Ele possuía 14 propriedades, entre chãos e moradias, como casa térrea na rua detrás do Hospício, que lhe dava a renda anual de 12$800 (AN, 1ON, 189, p. 167), morada de casas na rua das Mangueiras, que lhe valia 6$000 anuais (AN, 4ON, 125, p. 23), e casa alugada para loja de tecido na rua da Quitanda. (AN, 1ON, 209, p 133v). Sobre as propriedades de Tomás Gonçalves, ver Banco de Dados da Estrutura Fundiária do Recôncavo da Guanabara (1635-1770). Disponível em: <http://mauricioabreu.com.br/escrituras>. Acesso em: 20 abr. 2017. Ele pertencia ao no seleto grupo de proprietários que aferiram maior renda anual, entre 1.000$00 a 2.000$000, com seus aforamentos (CAVALCANTI, Irineu. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004 p. 439).

[65] Em "uma morada de casas de sobrado, com 30 palmos de frente e 119 de fundos, comprada em 1799 (SCMRJ, Tombo Geral, 1788, p. 103).

[66] A rua do Passeio e a das Marrecas, inicialmente das Belas Noites, foram abertas quando da construção do Passeio Público, entre 1779 e 1783, quando se tornou o lugar de lazer da boa sociedade do final do século XVIII, que ali se reuniam em rodas musicais. Tomás possuía outras propriedades na região, tanto que doou, em 1791, uma casa da rua das Marrecas para o padre José Mauricio, professor de música de José



Fig. 6: Museu Nacional, Campo da Aclamação. Pieter G. Bertichem, 1856.
Fonte: Wikimedia commons

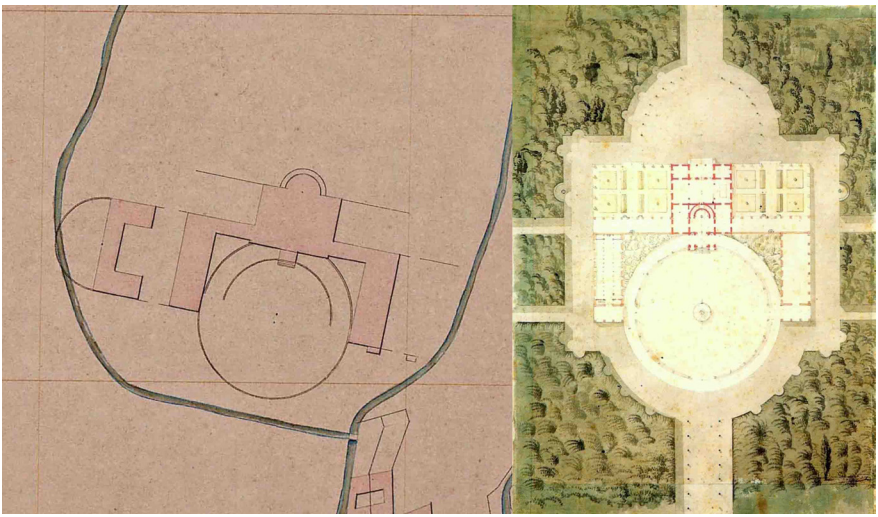


Fig. 7: Chácara do Engenho Velho, detalhe mapa 4M_0_MAP_0118
Fonte: Arquivo Nacional.
Fig. 7a Projeto de um palácio para o rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte.
Grandjean de Montigny. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram
Fonte: Wikimedia commons

sua mãe mantiveram os endereços da rua dos Pescadores e da rua do Passeio, enquanto a irmã Maria Tomásia e José de Oliveira Barbosa mandariam reformar, por Grandjean de Montigny, um conjunto de casas situado na esquina da rua das Marrecas com a rua do Passeio.

O edifício resultante da reforma foi um sobrado de dois pavimentos, com fachada principal voltada para o Passeio Público, com corpo elevado ao centro arrematado por tímpano, nove vãos, sendo três portas, uma no corpo central. A fachada à esquerda, voltada para a rua das Marrecas, era composta por nove vãos, sendo, no térreo, sete janelas e duas portas em arco pleno, e, no piso superior, sete janelas com vergas retas. As imagens da fachada posterior revelam três diferentes planos da construção: o primeiro, que constitui o bloco frontal, outro intermediário, com construções laterais, e o terceiro, que recebe, no segundo piso, a varanda em hemiciclo, em meio a dois pequenos torreões, tendo o rés do chão vazado. Em 1825, a família tinha dívida com o arquiteto, por ajuste de contas do serviço, no valor de 1.201$208 (um conto, duzentos e hum mil duzentos e oito reis)[67]. Pelo inventário de Maria Tomásia, pode-se verificar que os Oliveira Barbosa adotavam hábitos das elites, de uso e fruição de produtos de luxo, tanto para uso pessoal, como viaturas, joias e vestes ornamentadas, como para a sofisticação do ambiente doméstico, com peças e utensílios em prata, relógios, piano e mobiliário requintado[68].

Para os festejos da coroação, ambas as casas da família foram decoradas. O tenente-general José de Oliveira Barbosa "fez iluminar sua residência um grande painel, que, tendo ao centro a coroa real superior a cifra de Sua Majestade, mostrava debaixo destas palavras – Deos, e o Meu

---

Marcelino, para que ele atendesse à comprovação de patrimônio exigida para obtenção das "ordens de diácono, e cantar missa solene no ano de 1792" (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.Terceiro tomo p. 357).

[67] Sobre a reforma dos Oliveira Barbosa, ver SANTOS, Ana Lucia V.; 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

[68] Sobre o inventário de Maria Tomásia, ver: PESSOA, Ana; SANTOS, Ana Lucia. O inventário de Maria Tomásia: liberalismo e distinção. In: SANTOS, Carlos Alberto; et al. Anais do IC Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores. Pelotas, CLAEC, 2017. p. 455-470.



Fig. 8: Fundos do Palacete Oliveira Barbosa, à direta. Detalhe de A Lapa e a Igreja Nossa Senhoria da Gloria do Outeiro visto da rua dos Barbonos de A. Pallière, 1821. Fonte: *Pallière e o Brasil*, p. 168.

Rei"[69]. Enquanto que nas duas frentes da casa do comendador José Marcelino Gonçalves, "brilhava uma vistosa iluminação, e em cada uma das janelas em letras de fogo as iniciais de Sua Majestade – J.VI"[70]. Na mesma rua, a casa do falecido conde da Barca foi decorada, por encomenda de seu irmão, o conselheiro João Antônio de Araújo, por Debret e Grandjean de Montigny.[71]

A família Dias é representada por Luiz de Souza Dias, e foi instituída pelo comerciante José Pinto Dias, nascido na Vila de Barqueiro, bispado do Porto, casado com Maria Luiza de Souza, filha do Capitão Luiz Pereira de Souza e de Ana Maria de Souza Gurgel do Amaral[72]. José era proprietário de chácaras no Catumbi[73], sobrado na Rua Direita e moradas de casas na rua do Conde e na sua Dom Manoel. Com a morte de José Pinto, d. João VI autorizou a viúva e o filho Luiz a prosseguirem com a então denominada firma de Dias, Viúva e Filho; em 1811, Luiz recebeu o foro de fidalgo cavaleiro. A falência da empresa, em 1822, exigiria venda de bens e que a chácara da família fosse hipotecada. Em 1816, Luís casou-se com Maria da Penha de Almeida dos Passos Brusques[74], e, em 1824, deu início a sua carreira diplomática.[75]

---

[69] SANTOS, 1981, p. 172.

[70] Ibid.

[71] A composição representava "um templo devassado, através de cujos pilares se viam o busto coroado de d. João VI, sobre um pedestral, e as estátuas alegoricas da agricultura, do comercio, das artes e da navegação". DEBRET, com os versos: "Do mar Netuno as chaves te promete/ Mercúrio a indústria, Ceres a abundancia;/ E a Deusa do Saber, que os Genios pule/Toma o seu cargo deste Reino a infância" (SANTOS, 1981, p. 172).

[72] Além de Luiz, eles foram pais de Bernardo, Antônio e Anna Adelaide Souza Dias, primeira esposa de João Maria da Gama Freitas Berquó (17/12/1794 - 9/3/1852), futuro Visconde de Cantagalo, com quem teve o filho José Maria Dias da Gama Berquó.

[73] José Pinto Dias adquiriu chácara em 19/10/1785, por 1:600$000, (NA,1ON, 158, p. 120v) e complementada com a compra, a 05/12/1792, por 523$000, "com várias árvores de fruto e mato, com casa de telha e nascente de água, sita no Catumbi" (AN, 1ON, 172, p. 10).

[74] Filha do primeiro casamento do futuro barão de Santo Amaro, ela morreria em Bruxelas, em 1827.

[75] Nesse ano, foi nomeado Encarregado dos Negócios na Rússia, em seguida, a partir de 1826, Encarregado dos Negócios na Holanda em Bruxelas e Ministro Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil na Colômbia, de 1829 a 1831, Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil na Argentina, a partir de 1839.

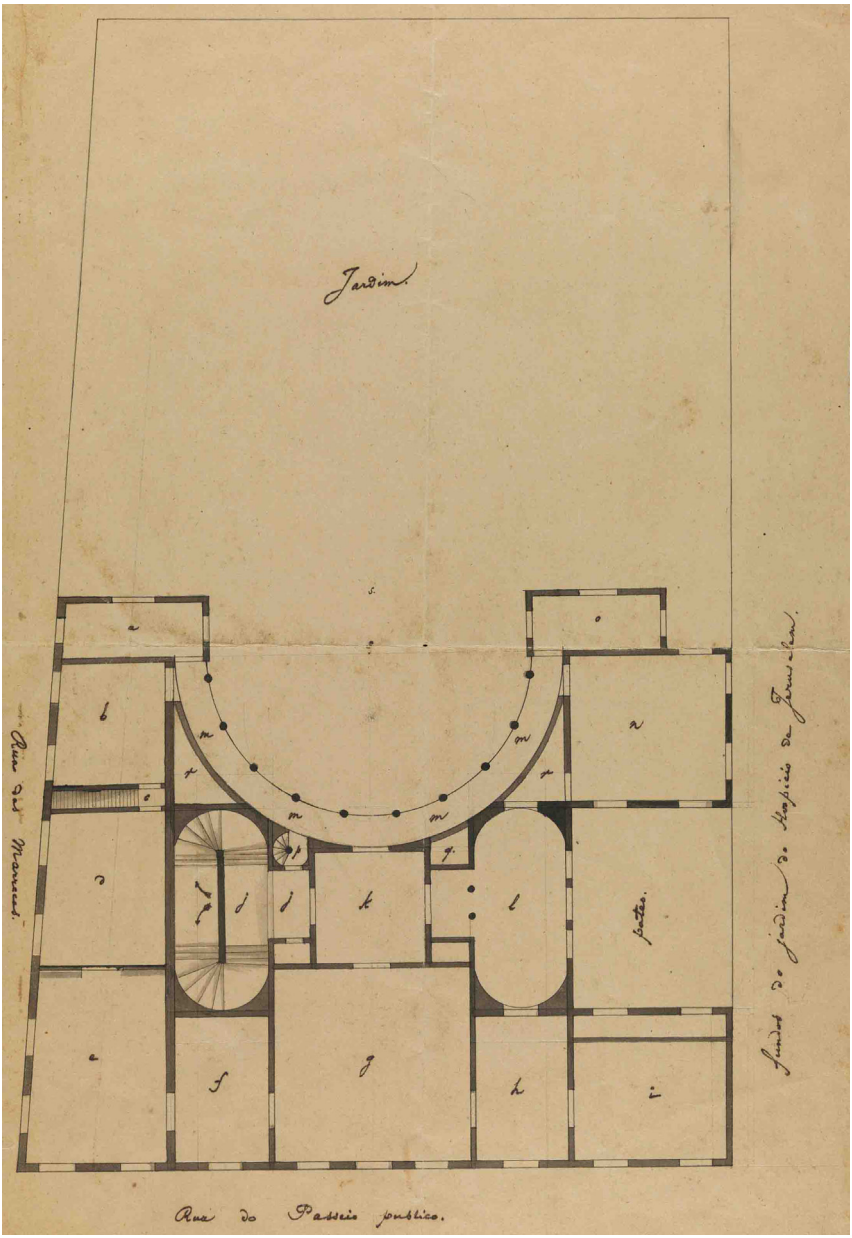


Fig. 9: Planta do palacete Oliveira Barbosa, a rua do Passeio.
Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

A relação de clientela entre Luiz de Souza Dias não está ainda esclarecida, ainda que, em 1828, em missiva ao *Império do Brasil Diário Fluminense*,[76] Grandjean de Montigny teria sido citado como "arquiteto da casa" de Luiz de Souza Dias, contudo sem maiores informações sobre o local. Por outro lado, esboço de portão feito pelo assistente de Grandjean, Meunié, com indicação "chez Mr. Dias en Catumbi", indica que o grupo de Grandjean tenha conhecido a chácara que Luiz de Souza Dias possuía no Catumbi (fig. 11, de 1816). Debret, por sua vez, comenta que Grandjean teria sido o responsável por duas casas de campo "seriam notáveis pelo gosto que presidiu a sua construção", uma situada no Catumbi e outra, na estrada de Mataporcos.[77]

A atenção que Debret dedica a uma pequena chácara de campo, reproduzida na prancha 139 de *Voyage,* "Plantas e elevações de duas pequenas casas, uma na cidade e outra no campo", com desenho da fachada, da lateral esquerda e fundos[78], que mereceu quatro aquarelas do pintor: "Interior de moradia", que retrata o *atrium* cercado por colunas toscanas, "Chácara, casa de campo/Chacra, Maison de champagne", com planta baixa com os cômodos assinalados com letras, cujas denominações e funções são descritas ao lado, e desenho fachada lateral, com animais a frente, e um trabalhador negro ao fundo, e "Casa de campo – Chácara", com desenho da fachada, com varanda formada por cinco colunas toscanas, onde conversam duas mulheres negras.[79]

A casa retratada por Debret tinha um segundo pavimento, "luxo já notável nessas modestas habitações rurais que são, em geral, simplesmente térreas e que têm comumente quatro colunas apenas em suas varandas, o que diminui, na mesma proporção, a largura do edifício[80]. Esse destaque permite supor que Grandjean possa ter sido o responsável pela introdução do segundo pavimento na casa de Luiz de Souza Dias, o que viria atender à expectativa de maior conforto para o jovem casal Luiz e Maria da Penha, unido em junho de 1816.[81]

---

[76] IMPÉRIO DO BRASIL DIÁRIO FLUMINENSE, de 28 de janeiro de 1828.

[77] Imprensa oficial. p. 219.

[78] DEBRET. p. 551

[79] BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. do. p. 338-340.

[80] DEBRET. 2015, p. 553.

[81] Sobre as casas de Grandjean, ver PESSOA, A.; SANTOS, A.-L. Entre casas de chácaras e palacetes: Grandjean e as residências do Rio de Janeiro Oitocentista, no prelo.

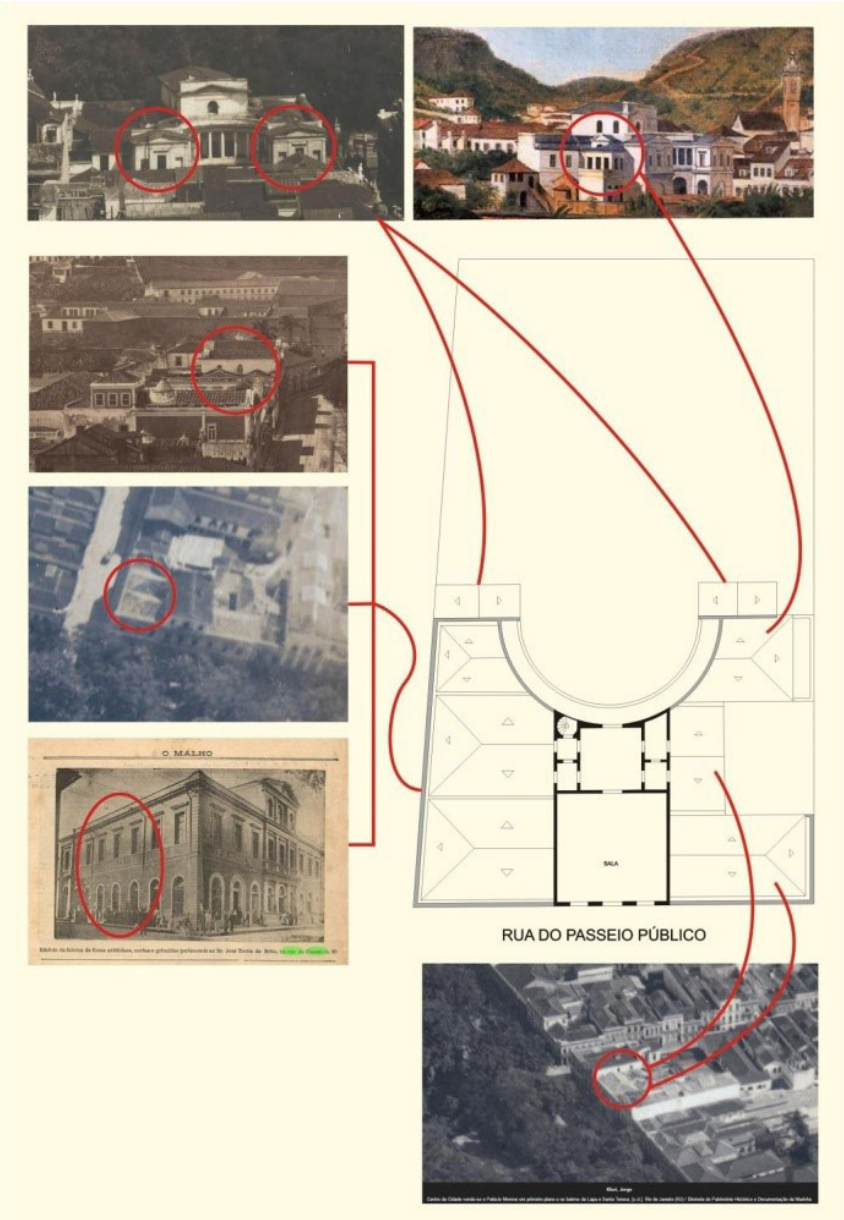


Fig. 10: Palacete Oliveira Barbosa, no sec. XX.
Fonte: Museu da Imagem e do Som.

Sobre a formação de uma potencial clientela para Grandjean de Montigny, é importante considerar os efeitos da aplicação da lei da aposentadoria, que perdurou desde da instalação da corte até 1818, sobre os segmentos de elite joanina − nobreza, os altos funcionários e os negociantes de grosso. Se os nobres foram bem acomodados com o recurso de aposentadoria, a medida trouxe transtornos para os proprietários das melhores residências. Antigos proprietários como Leonarda Velho da Silva foram desalojados de suas chácaras, só retomadas após insistentes demandas, o que os desestimulou o investimento na melhoria ou mesmo a construção de novas casas nobres.[82]

Como consequência, foram os altos funcionários que, mesmo nos tempos belicosos e incertos de antes de 1815, investiram em moradias nobres no Rio de Janeiro; destinaram grandes somas em suas moradas o ministro Tomás Vilanova Portugal, que ergueu um palacete na praia da Botafogo, onde recebeu a rainha Carlota e filhas; o visconde do Rio Seco, que reformou palacete na esquina do largo do Rossio, entre outras propriedades que adquiriu[83], e o conde da Barca, que comprou e reformou sobrado em frente ao Passeio Público.

Depois da paz na Europa e da elevação do Brasil a Reino, surgiram as tensões políticas sobre o futuro do império português que levariam à Independência de 1822. Nesse quadro, houve uma grande inversão de capitais em bens móveis, como negócios rurais, prédios e chácaras[84] pelos segmentos mais ricos. Outros agiriam como mais cautela, como o Tesoureiro Mor, Francisco Targini, a quem Grandjean dedicaria um desenho a nanquim da planta e fachada da Praça do Comércio[85], só em

---

[82] Segundo Debret, houve casos de casas inacabadas propositalmente, à espera da revogação da lei (DEBRET, p. 343).

[83] Ao morrer, o visconde era proprietário também de "casa grande e chácara com 22 moradas de casas e alguns foros de terrenos no arraial de Mataporcos, seis moradas de casas térreas, no bairro do Catete, e um terreno no mesmo bairro, além de chácara na Ilha do Governador (BARATA, Carlos Eduardo. *Origem do palacete Rio Seco* (1791 - Praça Tiradentes, RJ). 2015. Disponível em: <http://rio-de-janeiro-desaparecido.blogspot.com.br/2015/11/origem- do-palacete-rio-seco-1791-praca.html>. Acesso em: 12 out. 2017

[84] FRAGOSO; FLORENTINO, 2001, p. 160. Distribuição das escrituras públicas de compra e venda, em número e valor por setores de negócios, Rio de Janeiro (1800-21).

[85] Plan façade et coupe de la Bourse tel qu´il est éxécuté a Rio de Janeiro l´an MDCCCXX. Dedié a Son Excellence Monseigneur comte S. Lourenço par Grandjean

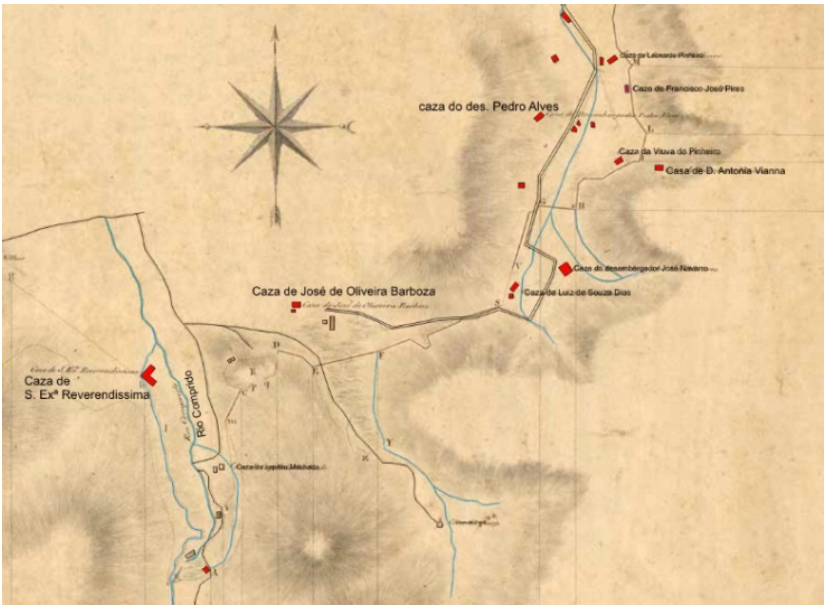


Fig. 11: Chácara de Luiz de Souza Dias no Catumbi. Planta topográfica do terreno compreendido entre Andarahy Grande e o Campo de Santa Anna, 1816.
Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: http://objdigital.bn.br/

1818, pouco antes de ser nobilitado como barão de São Lourenço, deu início à construção de um amplo sobrado na rua Matacavalos[86].

Essas construções eram conduzidas por ou mestre de obras ou engenheiros- arquitetos, e seguiam o estilo clássico, próximo da tradição chã e do rococó simplificado[87], segundo plantas convencionais, com salas na frente da casa, alcovas e quartos para cômodo na faixa intermediária, e serviços e cozinha nos fundos, segundo as tipologias usuais das casas nobres de Portugal.

Como se observou, os negociantes de grosso foram os principais clientes de Grandjean de Montigny no período joanino, envolvendo–o em suas mais importantes iniciativas artísticas, tanto as comemorações reais como a construção da Praça do Comércio, que resultou no privilégio de apresentar pessoalmente o projeto ao rei.

Foram seus clientes importantes membros da Comissão do Corpo do Comércio de 1816, − os Pereira de Almeida, o cunhado de José Marcelino Gonçalves, o tenente-coronel José Barbosa de Oliveira, e Luís de Souza Dias; ao passo que outros negociantes, das famílias Carneiro Leão e Velho da Silva e o comendador Sequeira, não o requisitaram. Nessa escolha de contratação ou não do arquiteto para fins pode-se observar indícios sobre as diferentes lideranças, redes de sociabilidade e estratégias de consolidação de prestígio e *status* pessoais em meio ao círculo mercantil.

---

de Montigny Architecte" (CATÁLOGO da exposição de história do Brasil. Brasília. Ed. Universidade de Brasília, 1981, p. 1436).

[86] Francisco Bento Maria Targini, segundo barão e único visconde de São Lourenço (Lisboa, 16 de outubro de 1756 – Paris, 1827), foi conselheiro da fazenda a partir de 1808 e Tesoureiro Mor, depois de 1811 e agraciado com o título de barão em 1819. Segundo José Simões de Belmont Pessoa, já em 1809, assim que foi nomeado Tesoureiro Mor do Erário Real, comprou terrenos à rua de Matacavalos, onde existiam várias casas térreas, conforme consta das inscrições dos livros da décima urbana. Teria edificado sua residência somente entre 1818 e 1819, pois a partir de 1820 a décima urbana registra o nome do Visconde de São Lourenço como proprietário de uma casa com loja, sobrado e sótão na esquina da rua de Matacavalos com rua dos Inválidos (PESSOA, 2014, p. 258-260).

[87] PESSOA, José Simões de Belmont. Padrões distributivos das casas senhoriais do Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Helder; MALTA, Marize. A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro. Lisboa, Rio de Janeiro: IHA-FCSH UNL; EBA/UFRJ, 2014, p. 249 -268, p. 259.

O grupo de contratantes tinha em comum a aproximação com o conde da Barca, com quem compartilhavam interesses e projetos, em torno da consolidação do Brasil no Reino Unido. Eles devem ter convivido entre encontros de interesse da Real Junta ou no Banco de Brasil, onde Joaquim Pereira de Almeida, Luís de Souza Dias e José Marcelino ocuparam postos. José Marcelino era vizinho do conde na rua do Passeio, assim como o sogro de Luiz de Souza Dias, o gentil homem da Câmara José Egídio Alvares Pinto de Almeida[88], amigo de Araújo Azevedo já antes da vinda da Corte para o Brasil. Essa rede social deve ter sustentado a indicação do arquiteto francês para os festejos reais, trazendo inovações técnicas e de gosto para as tradicionais decorações portuguesas.

Os contratos para serviços privativos, contudo, traziam outras implicações. O deslocamento das despesas ostentatórias, de modo geral direcionadas para os requisitos da representação cortesã – vestuário, viaturas e adornos, para serviços arquitetônicos, põe em questão o apego das antigas famílias com as formas tradicionais de morar, onde mais do que o padrão estilístico dos seus edifícios, eram valorizadas a amplidão do terreno para abrigar uma ampla casa nobre e os serviços – cocheira, cavalariça, abrigo para os empregados e escravos, jardim, horta e pomar, o acesso à agua e à boa ventilação, que as protegia das doenças e da balbúrdia das áreas centrais da cidade.

Por sua vez, a contratação do arquiteto francês expressava a identificação com o gosto europeu que vinha conquistando a Corte, por intermédio da moda e dos objetos de luxo, em detrimento do antigo gosto oriental. Nesse movimento, a clientela formada pelos Pereira de Almeida, pelo tenente-coronel José Barbosa de Oliveira e Luís de Souza Dias, buscava, também, cada qual a seu modo, marcar novas posições no panorama trazido pelo Reino Unido. João Rodrigues, na afirmação de seu prestigio de grande negociante e integrante de tradicional casa comercial lisboeta, com atuação em várias rotas comerciais e interesses no Brasil e em Portugal; o tenente-coronel Oliveira Barbosa na busca de projeção junto a elite militar e política, a partir do prestigio do posto de Governador de Angola. Já Luiz de Souza Dias, que enfrentara grandes perdas nos negócios, buscava encontrar uma nova posição

[88] José Egydio Alvares Pinto de Almeida (1767-1832), 1º Barão, Visconde com Grandeza e Marquês de Santo Amaro, advogado, diplomata e político brasileiro, nasceu em Santo Amaro da Purificação.



Fig. 12: Praça do Comércio. Rua Direita. Bertichen, Pieter Gotfred, 1856.
Fonte: Wikimedia.Commons

na sociedade, contando com o dote da esposa e o apoio do sogro influente, que o levaria seguir como diplomata para o exterior.

As duas obras de maior viabilidade de Grandjean de Montigny no período joanino, a casa dos Oliveira Barbosa e a Praça do Comércio, foram recebidas com reticências, não angariaram novos clientes para o arquiteto. Houve, ainda, comentários sobre seus altos custos e reajustes de suas obras e críticas às inovações introduzidas nas plantas; em carta ao imperador. Taunay comentaria 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"[89].

A Praça do Comércio, ao lado do Teatro São João, de 1813, foi uma das grandes construções públicas do período. Apesar disso, colaborou para o seu apagamento o sangrento conflito político que ocorreu no edifício, nos 21 e 22 de abril de 1821, quando da eleição dos representantes brasileiros às Cortes em Lisboa, que levou ao seu fechamento do prédio, e posterior desapropriação do edifício por D. Pedro I. Poucos dias depois do conflito, em 26 de abril, D. João VI embarcou de volta a Portugal, deixando o Brasil em profunda crise econômica e política.

Em 1828, em resposta ao redator de *O espelho diamantino*, que comentara o pouco aproveitamento das qualidades de Grandjean de Montigny, um missivista do *Diário Fluminense* ironizou o projeto do arquiteto francês:

> [...] foi chamado para Arquiteto da Casa da Praça (Bourse), no que não deu de certo provas desse transcendente talento, dando-lhe a configuração de uma igreja (2); naturalmente lembrou-se que na Revolução Francesa a Igreja des Petits Péres serviu de casa de Praça dos Comerciantes em Paris, por concomitância julgou dever fazer semelhante à do Rio de Janeiro (3); também não as deu construindo-a de maneira, que o ângulo do edifício da parte do mar foi apeado pouco depois por ameaçar ruina. E quem tal diria! Por esta bela obra, tão artisticamente traçada, e tão solidamente construída, obteve dois contos de réis de gratificação, e o hábito de Cristo![90]

[89] TAUNAY, Afonso d´Escragnolle. A missão artística de 1816. *IHGB*, Rio de Janeiro: p. 4-202, 1991, p. 184.

[90] DIARIO FLUMINENSE, 28 jan. 1828. O missivista faz duas notas de

Contudo, quando, após alguns anos de inatividade, antigos integrantes do Corpo arregimentaram novos participantes e fundaram, em 9 de setembro de 1834, a Sociedade dos Assinantes da Praça, recorreram a Grandjean de Montigny para adequar um antigo armazém na rua Direta, com o beco dos Adelos, para sede da organização[91] A nova Praça do Comércio, ainda que incompleta, seria inaugurada a 2 de dezembro de 1834, dia do natalício de d. Pedro II, com a presença do jovem imperador e suas irmãs.

Os tempos, porém, eram outros, tanto para os comerciantes como para o arquiteto. Mais do que construtor de monumentos e palacetes, Grandjean de Montigny se consagraria como o formador das primeiras gerações de arquitetos brasileiros.

esclarecimento: (1) referente à igreja – Les eglises en croix grecque sont ordinairemente comprises dans um carré, compossées de quatre nefs au milieu des quelles s´eleve une coupoule. Tal era a casa da Praça do Comércio. E (2) quando se instalou a casa do Comércio na dita Igreja des Petits Peres, pediu-se a Cousin Jacques uma inscrição para o pórtico, que logo a achou no Evangelho: Scriptum et: Domuns mea domus orationis vocabitur: vos autem fecistis eam spelucam latronu. Por isso fizeram bem os negociantes desta Praça abandoná-la.

[91] O edifício, com dois pavimentos, recebeu uma varanda engastada, apoiada em oito colunas dóricas que fechavam um vestíbulo para onde se voltavam quatro portas e três janelas de peitoril, e, no segundo andar, sete janelas rasgadas com vidraças, que se abrigam para a varanda, com platibanda arrematando o telhado. Este andar era compartilhado pelo Tribunal do Comercio e o salão dos Assinantes da Praça, "elegantemente decorado com ornatos de gesso no teto, tendo pendente uma das paredes o retrato de d. Pedro II pintado pelo artista Luís Augusto Moreaux (NERY, p. 13).

Grandjean de Montigny: um percurso gráfico

Karolyna de Paula Koppke

> Ele se deteve, pelo contrário, no pressuposto da nova disciplina: a diversidade, ou melhor, a singularidade inimitável das escritas individuais. Isolando nas pinturas elementos igualmente inimitáveis, estaria alcançado o fim que Mancini se prefixava: a elaboração de um método que permitisse distinguir entre os originais e os falsos, as obras dos mestres e as cópias ou trabalhos de escola.[01]

Aproximações

Este texto relata meu percurso de pesquisa, enquanto bolsista do projeto O gosto neoclássico, ao descrever minha aproximação aos estudos referentes a Grandjean de Montigny. É oportunidade de pausa para verificar em que sentido posso contribuir efetivamente para as investigações em curso. Hiato conveniente, sobretudo, para refletir sobre as inquietações emersas durante esse processo, lançar direções possíveis e indicar ações que lhes devam corresponder, considerando os resultados que se quer alcançar.

O projeto *O gosto neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850)* consiste em estudo, por intermédio de coleção digital de documentos gráficos, sobre o percurso pessoal e profissional de

[01] GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 161.

Grandjean de Montigny[02]. Está debruçado sobre sua formação e experiências de trabalho. O arquiteto é educado na França, durante o período conturbado da Revolução e do Império napoleônico, cujo desfecho o conduz ao exílio no Brasil, onde atua como arquiteto e professor. Organizada em uma base de dados, a coleção é composta por seus desenhos, estudos e projetos, dispersos em vários centros de documentação. Esse material espelha, em parte, os principais momentos de sua trajetória.

Descrevo aqui um trabalho ainda em curso, iniciado em agosto de 2017 e com duração prevista de dois anos. Minha tarefa, nesta primeira etapa, consiste em estudar, a partir da referida base de dados e dos suportes bibliográficos e documentais disponíveis, os desenhos produzidos ao longo da carreira do arquiteto. Tal exercício permite o retorno às fontes primárias e, em consequência, conduz a um entendimento mais ajustado dessa trajetória profissional e reduz a prática de uma historiografia que se apoia em suposições. Nossa defesa é, ao contrário, por uma historiografia situada cultural e historicamente, que toma as fontes primárias como principal ferramenta investigativa e as indaga, procurando, a partir delas, estabelecer as interpretações adequadas.

Esses primeiros meses permitiram minha gradativa aproximação ao objeto de pesquisa e às ferramentas disponíveis para seu estudo. Antes de me concentrar efetivamente sobre sua produção gráfica, era necessário estabelecer um contato mais estreito com Grandjean de Montigny e sua complexa trajetória. Trajetória tal que não pode, de modo algum, ser compreendida em separado daqueles eventos essenciais para a história do mundo de finais do século XVIII até

[02] O projeto foi concebido e é desenvolvido a partir de parceria entre dois grupos de pesquisa. O primeiro, sediado na FCRB, denominado O gosto neoclássico, tem por coordenadora a Profª. Drª. Ana Maria Pessoa dos Santos. O segundo, Laboratório de Estudos Urbanos (LeU), integra o Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB/UFRJ) e é dirigido pela Profª. Drª. Margareth da Silva Pereira. Além da autora e das coordenadoras, o projeto conta com os pesquisadores Ana Lucia Vieira dos Santos, Priscilla Alves Peixoto e Sérgio Porto. Contribuiu também, em sua primeira fase, a bolsista Katherine Azevedo. Desde o ano de 2012, o projeto vem estruturando o *Inventário Analítico da Obra de Grandjean de Montigny*, que, além da coleção digital, compreende a organização da genealogia do arquiteto e de uma cronologia bibliográfica e documental. Cf.: Santos; Santos; Pereira; Peixoto, 2015.

meados do século XIX, com a França no centro dos acontecimentos, e suas repercussões na história do Brasil, quais sejam, a vinda da Família Real e a construção do Império.

Desenhos

Parte considerável da produção gráfica de Grandjean de Montigny permaneceu por longos anos na Academia Imperial de Belas Artes, mesmo após sua morte, em 1850[03]. Esse acervo, após rearranjos institucionais, encontra-se hoje dividido entre o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e o Museu Dom João VI (MDJVI). As duas instituições guardam, no Brasil, a maior parte do legado do arquiteto[04].

A base de dados, que reúne essa produção geograficamente dispersa, não consiste em produto acabado, mas, ao contrário, se estrutura como ferramenta apta a receber novas contribuições. O esforço inédito de reunir o material em um mesmo ambiente lança luz sobre a historiografia de Montigny e conduz, em consequência, a novas comparações, abordagens e inferências sobre seu trabalho.

Foram muitas as obras projetadas, desenhadas por Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, mas pouquíssimas aquelas efetivamente construídas ao longo de sua trajetória profissional. O arquiteto francês, nascido em 1776, inicia seus estudos em 1793, ano de dissolução das tradicionais *Académie royale de peinture et de sculpture* e *Académie royale*

[03] Cf. Morales de los Rio Filho, [1941].

[04] Além do MNBA (251 desenhos) e do MDJVI (28 desenhos), há peças atribuídas a Montigny: no Arquivo Nacional (02 desenhos); na École National des Beaux-Arts (05 desenhos); na Fundação Biblioteca Nacional (10 desenhos); nos Museus Hessen Kassel (28 desenhos); no Palácio Nacional da Ajuda (01 desenho); na Superintendência de Museus do Estado do Rio de Janeiro (01 desenho); e no Museu de Arquitetura da Universidade Técnica de Berlim (11 desenhos). Além daqueles que integram as coleções dessas instituições, há dois desenhos colocados à venda no catálogo digital Arcadja (<http://www.arcadja.com/auctions/pt/>) e dois desenhos, de coleções particulares, publicados em Morales de los Rios Filho, [1941]. Por fim, registre-se a localização, nos Museus Castro Maya, de desenho de um arco do triunfo, com cotas, projetado por Grandjean e Jean-Baptiste Debret. Há indícios de que sua autoria tenha sido compartilhada, e não se trate exclusivamente de risco deste último, como registrado. Sobre essa obra, há ainda um outro desenho no caderno de apontamentos do discípulo do arquiteto, Louis Symphorien Meunier. Compõe-se a base de dados, no total, por 342 registros.

d'architecture, em consequência da Revolução. A *Académie d'architecture* terá por primeiro diretor o arquiteto e teórico François Blondel, cujas disciplinas ensinadas incluem "[...] *la géométrie, la perspective, la coupe des pierres, autant de disciplines qui apprennent à voir dans l'espace*"[05]. (LECONTE, 2017, p. 60). Ao longo do século XVIII, porém, o ensino de técnicas como a estereotomia ("la coupe des pierres"), que atua diretamente sobre o material, vai cedendo lugar a métodos sofisticados e abstratos, como aquele imaginado pelo matemático Gaspard Monge, a chamada geometria descritiva.

Além da ênfase no domínio da tridimensionalidade, também a tratadística tinha lugar estruturante na difusão do conhecimento na Académie. A apreensão das informações e, enfatizemos, a cópia de desenhos disponíveis nas gravuras constantes das publicações de mestres como Vitrúvio, Palladio, Philibert de l'Orme, Scamozzi, Alberti, Serlio, e outros orientava a formação dos estudantes.

A relação direta entre mestre e aprendiz, outrora consolidada na prática de canteiro é, aos poucos, preterida em favor de um aprendizado de viés teórico, intermediado pelos tratados e que tinha o ateliê como lugar preferencial para o seu desenvolvimento. O arquiteto começava a ter uma formação menos prática e o desenho passava a ser, não raro, produto final de seu ofício[06].

A relação com o mestre passava, agora, pela publicação e, consequentemente, pela cópia de formas paradigmáticas. Aos alunos de melhor desempenho, era oferecida a possibilidade do registro - mais uma vez através dos desenhos - dos originais, observando-os in loco. E então se produziam novas compilações, coleções de gravuras – as chamadas recueils - que convertiam, gradualmente, a história da arquitetura em uma história de modelos[07]. De certo modo,

---

[05] "[...] a geometria, a perspectiva, o corte de pedras, tantas disciplinas que ensinam a ver no espaço." (Tradução livre da autora)

[06] Segundo Sonia Gomes Pereira, no ano de 1793, abolem-se tanto as academias quanto as corporações, "[...] segundo o princípio revolucionário de extinção de todos os privilégios." (2016, p. 23). Em 1795, é criado o *Institut de France*, que centraliza toda a atividade intelectual. Pouco depois, é reaberta a Académie des Beaux-Arts, onde estuda Grandjean.

[07] Jean-Philippe Garric relembra ainda o surgimento de uma discussão pública no campo da arquitetura: «Le développement de l'imprimé sous ses différentes formes,

a Architecture Toscane, publicação mais importante de Grandjean de Montigny, realizada em parceria com o colega Auguste Pierre Famin, e que vem a público em 1815, é concebida nesse espírito[08]. Trata-se de registro de seus estudos durante os anos de formação na Académie de France à Rome, após alcançar o Grand Prix de Rome[09].

A formação de Montigny foi, portanto, densa, tendo-se destacado como nome importante de sua geração. É em 1799, seis anos após ingressar na Académie, que ele alcança o primeiro lugar na competição para a obtenção do Grand Prix. Parte para a Itália dois anos mais tarde, tendo, nesse ínterim, obtido sucesso em concursos de que participou enquanto estudante. Ali, permanece por quatro anos, trabalhando em Roma, que abrigava a sede da Académie, e deslocando-se constantemente em viagens de estudos. Retorna a Paris em 1805. De certo modo, a elevada qualidade de sua formação e os prêmios que alcançou nessa trajetória contrastam com o reduzido legado construído. Mas concebeu uma infinidade de levantamentos e projetos, que aqui nos dedicamos a estudar.

Os desenhos do período de formação na França e do retorno à Paris, após a estadia na Itália, são, para todos os efeitos, desenhos acadêmicos. Em geral bem acabados, muitos deles resultam da participação em concursos, como o projeto para um Eliseu ou Cemitério Público[10], que lhe rendeu o Grand Prix (fig. 1). As pranchas costumam exibir um só desenho, de cariz monumental e com uma horizontalidade destacada. Quando há mais de uma peça gráfica, elas estão rigidamente distribuídas no espaço disponível de uma mesma prancha. As técnicas

---

périodiques, pamphlets, essais, traités ou recueils gravés, favorisant de tels échanges, avait permis l'émergence et la constitution d'un espace architectural dématérialisé, fait de descriptions, de critiques, de figures, et qui offrait une expérience commune à un public nouveau, diffus et anonyme.» (PERCIER ; FONATINE ; GARRIC, 2008, não paginado)

[08] GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste Henri Victor; FIMIN, Auguste Pierre. Architecture toscane, ou palais, maisons, et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin, architectes, anciens pensionnaires de l'Académie de France, à Rome. Paris : P. Didot l'aîné, 1815. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067157/f1.planchecontact>. Acesso em: 10 jan. 2019.

[09] A Académie promovia concursos periódicos, que ofereciam recompensas a seus ganhadores. O mais importante deles, o Grand Prix de Rome, permitia aos alunos uma estadia remunerada na Itália.

[10] École National des Beaux-Arts, PRA 12 ; MDJVI, registros 883 e 884.

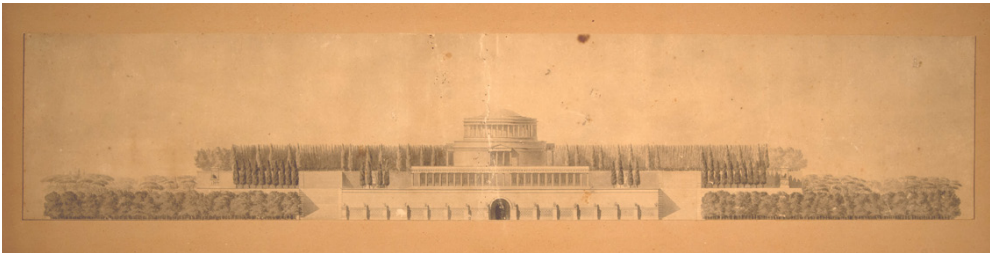


Fig. 1: Vista de cemitério monumental, Paris, 1793-1800. Grandjean de Montigny.
Nanquim sobre papel, 18,8x96,3cm.
Fonte: Museu D. João VI, EBA/UFRJ

costumam ser o bico de pena e aguada de nanquim ou bico de pena e aquarela sobre algum papel de maior gramatura, como o papel cartão.

Na fase italiana[11], são frequentes os desenhos de levantamentos de monumentos antigos, como o do Panteão[12] ou o túmulo de Cecilia Metella[13], também de primoroso acabamento. Mas predominam, sobretudo, os croquis de voyage, resultantes das anotações realizadas durante as viagens de estudos, com ênfase para a região da Toscana.

Esses croquis são muitas vezes feitos simplesmente usando-se grafite ou nanquim sobre papéis de formatos variados, o que torna mesmo difícil a sua leitura. O arquiteto lança mão de anotações breves, feitas nas bordas do desenho, em geral em letra cursiva. Destaca, por vezes, detalhes de palácios ou igrejas, como esquadrias e ornamentos de fachada, sem desenhar o edifício completo (fig. 2). Há também vistas urbanas ou de paisagens, tomadas em perspectivas, incomuns em outros momentos de sua produção.

O desenho aqui é instrumento de construção de uma relação com o passado, porque serve ao registro dos edifícios que o mestre ia observando em seus deslocamentos. Um caminho importante de investigação é verificar quais dessas peças foram incluídas, mais tarde, no Architecture Toscane, e estudar como se deu seu processo de "formalização" para que se transformassem em gravuras[14].

Depois de graduar-se arquiteto pela École des Beaux-Arts, Grandjean irá se estabelece em Cassel, a partir de 1807. Ali, serve a Jérôme Bonaparte, então rei da Vestfália. O singular, nessa sua produção alemã, são os desenhos que servem como estudos projetuais, incluindo-

[11] Uma ampliação da identificação inicial, feita por Donato Mello Junior, dos desenhos da coleção do MNBA de Grandejean de Montigny foi realizada nos anos 1990, na pesquisa *A experiência de viagem na formação do arquiteto Grandjean de Montigny*, pelos alunos de iniciação científica da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP) Flavio Coddou e Lidiane Pereira, graças ao financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), 1995-1996.

[12] MNBA, registros 8639 e 8713.

[13] École National des Beaux-Arts, Env 5-0 ; MNBA, registros 8715 e 8716.

[14] Em breve análise, reconhecemos os desenhos *Grande convento perto de Florença: planta baixa* (MNBA, registro 8711) e *Palácio Bianchi, planta baixa* (MNBA, registro 8768). Eles se converteram, respectivamente, nas pranchas 81 e 93 do *Architecture Toscane*.

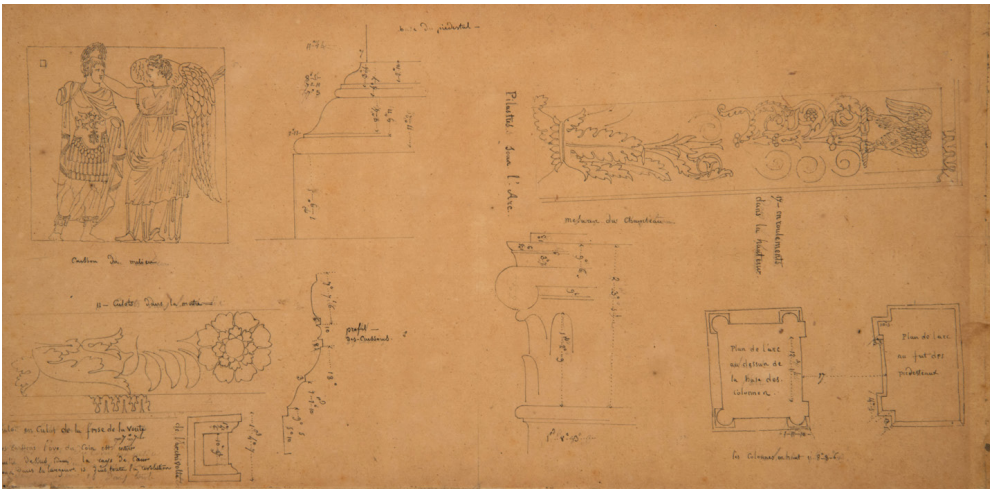


Fig. 2: Detalhamento de arco, Itália, 1801-1805. Grandjean de Montigny.
Nanquim sobre papel, 15,4x30,7cm.
Fonte: Museu D. João VI, EBA/UFRJ

se algumas plantas do tipo demolir-construir e croquis de detalhes ornamentais. Encontramos este último tipo de desenho, sobretudo, para o projeto de reforma do Palais des États[15] (fig. 3). Para esse mesmo projeto, produziram-se ainda, além de desenhos formais para apresentação, gravuras[16], que compõem publicação sobre esse que foi seu feito mais importante naquela localidade[17]. Diante da derrota de Napoleão em Leipzig, em 1813, retorna à França.

Em 1816, integra o grupo de artistas franceses[18] que vem para o Rio de Janeiro oito anos após o deslocamento da Corte dos Bragança. Em nossas terras, tem vasta atuação como arquiteto e professor, tendo permanecido, quase até a sua morte, à frente da cadeira de Arquitetura na Academia Imperial de Belas Artes. Além dos muitos projetos, deixa inúmeros discípulos[19]. Sua maior contribuição por aqui, entretanto, foi a criação de condições de possibilidade para o exercício de uma arquitetura de viés classicizante no Rio de Janeiro, através, sobretudo, de uma espécie de institucionalização do gosto. Para isso, a Academia exerce papel fundamental nos processos de ensinar, divulgar e resguardar os cânones forjados na França Imperial, sob inspiração das antigas Grécia e Roma e da Itália renascentista.

Dentro da vasta produção brasileira, há arquiteturas efêmeras, projetos de residências, de pequenos e grandes monumentos e ainda intervenções urbanas. No que concerne às grandes edificações, à semelhança do período francês, as pranchas são bem acabadas e comportam um desenho apenas, de expressiva horizontalidade. Nesses casos, quase

[15] Museus Hessen Kassel, registros L GS 11313 e GS 12228.

[16] Museus Hessen Kassel, registros L GS 144042, L GS 14043, L GS 14066, L GS 14067, L GS 14068 e L GS 14073.

[17] GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste-Henri-Victor. *Plan, coupe, élévation et details de la restauration au Palais des États et de sa Nouvelle Salle à Cassel*. Cassel: Imprimerie Royale, 1810.

[18] O título tradicional "Missão Artística Francesa" vem sendo revisto pela historiografia. Sobre o tema, conferir os recentes estudos de Patrícia Telles acerca do papel central de Francisco José Maria de Brito (1760-1825), o *chevalier* ou "cavaleiro Brito", para a vinda dos artistas franceses. (TELLES, 2015)

[19] Dentre eles, destaquem-se Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, Job Justino de Alcântara e Manoel de Araújo Porto-alegre. Este último assim considerado com ressalvas, diante das inúmeras críticas que tece ao Professor e, em última instância, à Academia enquanto instituição. Sobre o assunto, conferir Peixoto, 2013.

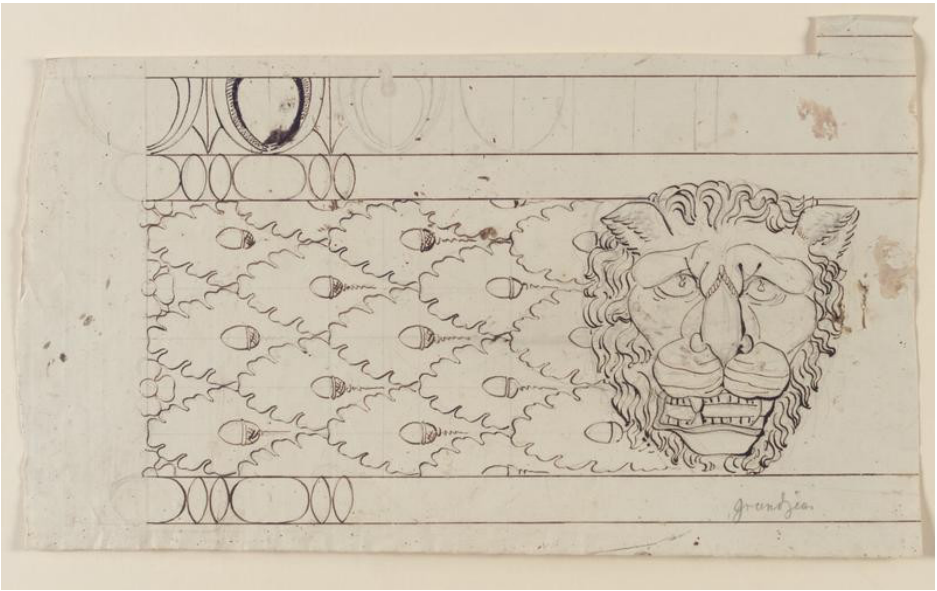


Fig. 3: [Kassel, projeto para um friso no trono do rei Jérôme no Palais des États, elevação e seção] Cassel, 1810-1813. Grandjean de Montigny.
Grafite e bico de pena sobre papel, 26,6x56,8cm. Museus Hessen Kassel.
Fonte: http://architekturzeichnungen.museum-kassel.de

não há informações caligráficas, à exceção das inscrições sobre as fachadas dos edifícios projetados. Enquadram-se nessa categoria os projetos para o Palácio Imperial (fig. 4), Escola Real de Belas Artes, Biblioteca Imperial, dentre outros[20]. Produziu ainda aquarelas notáveis, como aquela que mostra o interior da primeira Praça do Comércio[21] ou a que representa o monumento erigido para a aclamação de Dom João VI[22]. São obras marcadamente formais, em que as inscrições em letra de forma fazem alusão à figura do Rei e ao nome do arquiteto, que quer deixar assim manifesta a sua autoria.

Dadas a diversidade e a dispersão do acervo do arquiteto e sua intensa atividade como professor, pareceu-nos pertinente, como primeiro modo de aproximação dessa coleção, o desenvolvimento de um método de investigação caligráfica nos registros reunidos na base de dados. São consideráveis, por exemplo, as chances de que desenhos que lhe são tradicionalmente atribuídos tenham sido, em verdade, produzidos por seus alunos. Situações desse tipo são ainda mais prováveis em seus últimos anos de vida, considerando-se que, sobretudo quando nos aproximamos da década de 1840, o Governo Imperial realiza uma série de encomendas de projetos à Academia. É provável que essa produção tenha sido elaborada em sistema de ateliê, sempre, entretanto, com a coordenação do mestre[23].

A sugestão de uma investigação da caligrafia de Grandjean de Montigny surge, concretamente, a partir de estudos[24] sobre a atuação do arquiteto na reforma de um conjunto de casas situadas à Rua do Passeio, em

---

[20] Palácio Imperial: Fundação Biblioteca Nacional, Arc.30-E:g:III- Iconografia e MDJVI, registro 903; Escola Real de Belas Artes: MDJVI, registro 885; Biblioteca Imperial: MNBA, registros 8657, 8881, 13390 e 13395.

[21] Superintendência de Museus do Estado do Rio de Janeiro, registro 000183.

[22] Palácio Nacional da Ajuda, registro 4635.

[23] Inferência explicitada na comunicação O *neoclassicismo como modelo no ensino da arquitetura no Brasil*, proferida pela pesquisadora Drª. Maria Pace Chiavari, no Seminário O *gosto neoclássico: atores e práticas artísticas no Brasil do século XIX e suas condições de possibilidade*, na data de 19 de outubro de 2017, na FCRB. Conferir o trabalho da autora nesta publicação.

[24] SANTOS, Ana Maria Pessoa dos; SANTOS, Ana Lucia Vieira dos. Tratar-se "a nobreza": a família Oliveira Barbosa e Grandjean de Montigny. In: COLOQUIO INTERNACIONAL A CASA SENHORIAL: ANATOMIA DOS INTERIORES, 4., 2017, Pelotas. *Anais*... Pelotas: CLAEC, 2017. p. 04-27.

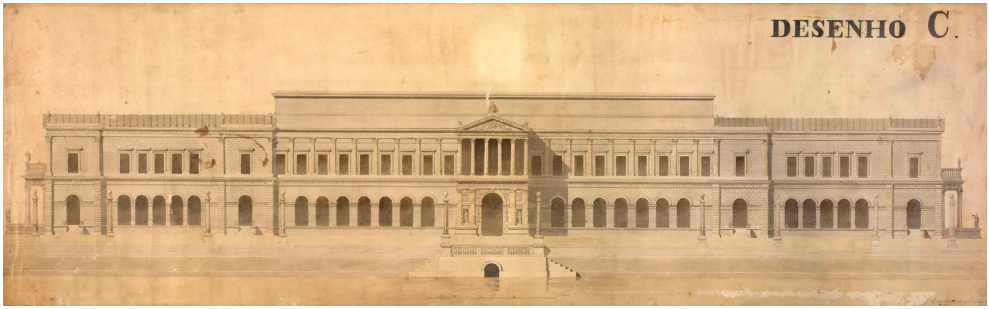


Fig. 4: Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial, Rio de Janeiro, 1848.
Grandjean de Montigny. 1 desenho: bico de pena e aquarela, col.; 91,5x29 cm.
Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.
Fonte: http://objdigital.bn.br/

que viviam o Tenente General José de Oliveira Barbosa[25], sua esposa Maria Tomásia Gonçalves e família. Desta edificação, hoje inexistente, resta uma planta baixa do pavimento nobre, arquivada na FBN[26]. De fato, a iconografia deixa claro que o partido da edificação diferia significativamente daquele adotado para os imóveis vizinhos. De gosto neoclassicizante, parecia efetivamente obra de um arquiteto com o repertório de Montigny. Mas restava ainda a dúvida sobre se o desenho arquivado na FBN é, efetivamente, de sua autoria. Pareceu-nos então conveniente um método que estabelecesse parâmetros para a verificação da autoria de desenhos tradicionalmente atribuídos ao arquiteto. Iniciamos então um trabalho de observação atenta das informações caligráficas constantes desses desenhos, com o objetivo de analisá-las tomando por referência documentos reconhecidamente por ele escritos.

Nossa atuação concentrou-se, primeiramente, sobre as assinaturas. Dentre os 342 desenhos que compõem a base de dados, 13 constam como "assinados", ou seja, identificados com o nome do arquiteto. Essas identificações foram isoladas e ampliadas, através do software Adobe Photoshop CS6, para efeitos de comparação. Como referências, foram utilizados três documentos manuscritos em que há assinaturas de Montigny: o registro de óbito de sua primeira esposa, Anne Marguerite Julie Garnier, que havia falecido na Itália, em 1803 (Paris, 1806); o registro de casamento com sua prima e segunda esposa, Magdaleine Catherine Victoire Cavaro (Paris, 1806); e o registro de batismo de Adelaide Victoire, filha de Grandjean de Montigny e Magdaleine Cavaro (Cassel, 1809). Nas três assinaturas, são muito características as letras "G" e "J", em "Grandjean" e "Y", em "Montigny". O "D" é também muito singular na caligrafia do arquiteto. No entanto, documentos produzidos por personagens próximos a ele, ao longo de sua vida profissional, fazem-nos questionar se não se trataria de uma maneira típica de escrita desta letra à época.

[25] Militar brasileiro que teve destacada atuação no período joanino. Ocupa as posições de capitão-general de Angola e de ministro da Guerra. Recebe, em 1813, o título de Comendador da Imperial Ordem de Avis; em 1829, o de Barão do Passeio Público; e, em 1841, o de Visconde do Rio Comprido.

[26] FBN. *Planta do palacete Oliveira Barbosa, a rua do Passeio* [Iconográfico]. Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325970/icon325970.jpg>. Acesso em: 27 abr. 2018.

Os exercícios de comparação permitem concluir que apenas dois, dentre os desenhos que compõem a base, teriam sido efetivamente assinados pelo arquiteto, ambos integrantes do acervo do MNBA. O primeiro tem como título atribuído Frontão e entablamento e base da ordem dórica e não tem informações de data ou local. Nele, ao final de um breve texto escrito em francês, consta apenas a palavra "Grandjean", desacompanhada do outro sobrenome. O segundo, Projeto de residência e jardim para o rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte[27], foi produzido entre 1810 e 1813, em Cassel. Neste caso, está assinado "Grandjean de Montigny", à maneira dos documentos manuscritos referenciados, com o "G", o "J" e o "Y" bastante característicos. (fig. 5)

Nesse processo, pudemos constatar que um conjunto de sete desenhos integrantes do acervo dos Museus Hessen Kassel e cadastrados na base como "assinados" não recebem assinatura do arquiteto[28]. Trata-se, em verdade, de inscrições do termo "Grandjean", semelhantes entre si, mas que não guardam qualquer relação com as assinaturas das certidões. Reforça a conclusão o fato de, em dois itens (registros GS 11313 e GS 12228), as inscrições estarem dispostas dentro da área desenhada, reduzindo a probabilidade de que o gesto tenha partido do autor[29].

---

[27] Números de registro no acervo do MNBA: 8732 e 8647, respectivamente.

[28] Descrição dos desenhos: *Entwurf für die Bekrönung einer Stange, Aufriß* (registro GS 11312); *Kassel, Entwurf zu einem Fries am Thron von König Jérôme im Ständepalast, Aufriß und Schnitt* (registro GS 11313); *Kassel, Entwurf zu einem Fries am Thron von König Jérôme im Ständepalast, Aufriß und Schnitt* (registro GS 12228); *Entwurf zu einem Pilasterkapitell, Grund- und Aufriß* (registro GS 12229); *Entwurf zu einem Architekturdetail (?), Aufriß* (registro GS 12230); *Ornamententwurf, Aufriß und Schnitt* (registro 12231); *Entwurfsskizzen für einen Wasserhahn* (?), *Seitenansicht* (registro GS 4562). Há ainda um outro desenho, também pertencente ao acervo do MKH, onde se lê a palavra "Grandjean", sem que, no entanto, se assemelhe às demais caligrafias: *Kassel, Karlsaue, Orangerie, Entwurf zu einer neuen Wandgestaltung, Aufriß und Schnitt* (registro GS 6009). Disponíveis na base de dados dos Museus Hessen-Kassel: <http://architekturzeichnungen.museum-kassel.de/>. Acesso em: 27 abr. 2018.

[29] Ainda sobre o acervo do MHK, vale mencionar um desenho atribuído a Franz Leo Von Klenze, arquiteto alemão que trabalhou com Montigny em Cassel. Foi este desenho publicado em texto de Guillome Nicoud, Un jeune architecte dans l'Europe napoléonienne: lês débuts de Leo Von Klenze à Kassel (1808-1813), nouvelles perspectives. A autoria de Klenze é questionada pelo Professor. Vale a observação de que há uma inscrição "Klenze" com caligrafia muito semelhante àquela utilizada para a identificação dos desenhos de Grandjean, conduzindo-nos à hipótese de que essas anotações tenham sido feitas a posteriori, para efeitos de organização do acervo do



Fig. 5: Projeto de residência e jardim para o rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte, 1810/1813. Grandjean de Montigny. Bico de pena, aquarela e grafite sobre papel, 66,0x52,2cm. Museu Nacional de Belas-Artes/Ibram.
Fonte: http://acervo.redememoria.bn.br

Fig 5a: Registro de óbito de Anne Marguerite Julie Garnier [título atribuído], 1º maio 1806: Paris, Archives Nationales, Minutes et répertoires du notaire Denis TRUTAT, MC/ET/LVIII/631. 1806, avril - 1806, juin.
Fig. 5b: Registro de casamento com Magdaleine Catherine Victoire Cavaro [título atribuído], 4 maio 1806: Paris, Archives Nationales, Minutes et répertoires du notaire Denis TRUTAT, MC/ET/LVIII/631. 1806, avril - 1806, juin.
Fonte: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr

Fig. 5c: Registro de batismo de Adelaide Victoire [título atribuído], 16 jan. 1809: Deutschland, Hessen-Nassau Personenstandsregister und Kirchenbücher 1701-1875.
Fonte: https://www.familysearch.org

A seguir ao estudo das assinaturas, procedemos à verificação dos textos que compõem as pranchas, que complementam ou se sobrepõem às informações gráficas. Para isso, dividiram-se os desenhos em duas categorias fundamentais: aqueles que contêm informações caligráficas (227 peças) e aqueles que não as contêm (82 peças)[30]. A primeira categoria está subdividida nos seguintes grupos: escrita cursiva predominante (106 peças); escrita de forma predominante (99 peças); números apenas (18 peças) e escrita ilegível (4 peças).

Optou-se por iniciar os estudos pelas pranchas em que predomina a escrita cursiva. Isso porque, nesse tipo de escrita, menos controlada, há melhores condições de identificar o gesto de quem escreve. Desse conjunto de 106 desenhos, selecionaram-se 29 para análise, considerados aspectos como nitidez e conservação do material, essenciais para que se pudessem comparar as caligrafias[31]. O que se propunha, nesse momento, era a construção de um método e a verificação de sua viabilidade.

É válido mencionar que a concentração sobre os desenhos em que predomina a escrita cursiva nos permitiu observar que ela foi largamente empregada durante a fase italiana, isto é, entre 1801 e 1805. De fato, como já expusemos, a função do desenho na atividade de Grandjean, naquele período, é muito mais de levantamento de informações que de sua consolidação. São desenhos de viés pessoal, registros a que a letra cursiva servia mais adequadamente.

O documento referencial escolhido para servir de parâmetro às análises da caligrafia cursiva foi uma carta escrita por Montigny em Cassel, a 5 de dezembro de 1809[32]. Desse manuscrito, foram isoladas as letras, também no software Adobe Photoshop CS6, para que se pudessem comparar àquelas que compõem os textos presentes nos desenhos selecionados.

Museu. Cf.: Nicoud, 2014, p. 241.

[30] É necessário apontar que 33 desenhos estão registrados na base sem a respectiva imagem e que serão examinados oportunamente na instituição custodiadora.

[31] Verificar Apêndice A.

[32] A correspondência tinha como destinatário Dominique Vivant Denon, diretor geral dos Musées de France, intercedendo pela publicação sobre a reforma por ele empreendida no chamado Palácio dos Estados.

Observemos, por exemplo, a inscrição "couvent des Augustus Sienne", parte do desenho Convento de Santo Agostinho em Siena, elaborado durante a fase italiana e pertencente à coleção do MNBA[33] (fig. 6). Se fizermos o exercício de comparação das letras, isoladamente, percebemos semelhanças significativas no "o", "n", "t", "a", "u", "g", "s" e "e". Podemos inferir, a partir daí, que estamos diante de um texto efetivamente escrito por Grandjean de Montigny.

Há casos, porém, em que a comparação suscita dúvidas, como no desenho Igreja de São Bernardo em Arezzo, também traçado em seu período na Itália e integrante da coleção do MNBA[34] (Fig. 7). Na inscrição "eglise de st Bernard a arezzo", apenas o "d" e, eventualmente, o "a" fazem lembrar a caligrafia de Grandjean. Uma observação mais atenta faz constatar uma sobreposição de textos, com a escrita como que reforçada depois de grafada uma primeira vez, o que torna ainda mais árdua a tarefa.

Nessas condições, um caminho possível seria estabelecer comparações com a caligrafia de sujeitos que acompanhavam Montigny naquele momento, como Famin, coautor, como vimos, do Architecture Toscane. Não podemos descartar a possibilidade de que desenhos seus integrem, ocasionalmente, as coleções do primeiro ou mesmo as chances de que Famin tenha intervindo em registros do colega.

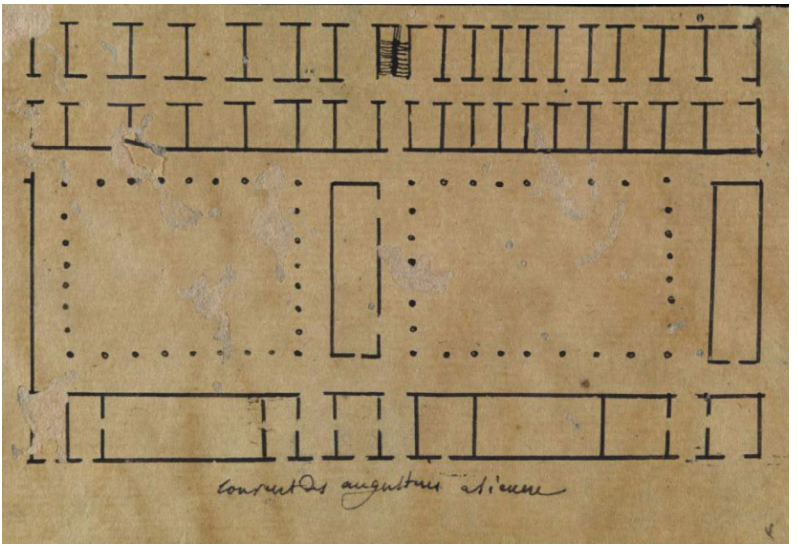
Essa estratégia de confrontação entre caligrafias será necessária, como condição de ordenamento do método proposto, em todas as fases da vida profissional do mestre. Se, na Itália, teve Famin como o parceiro com quem trabalhou mais de perto, em Cassel, contou com o apoio dos arquitetos Leo von Klenze e Johann Heinrich Wolff[35]. Este último, apesar de ter sido discípulo de Grandjean, não tem seu nome citado em nossa historiografia. Ao Brasil, o mestre chegou acompanhado pelos jovens Louis Symphorien Meunier, cujas anotações foram amplamente estudadas pela Professora Margareth Pereira[36], e Charles

[33] Registro 8841.

[34] Registro 8660.

[35] O MHK guarda, em suas coleções, desenhos de Wolff que são cópias ou estudos realizados a partir de desenhos de Grandjean de Montigny. Cf.: <http://architekturzeichnungen.museum-kassel.de/>. Acesso em: 29 abr. 2018.

[36] PEREIRA, Margareth. O solar de Grandjean de Montigny na Gávea nos



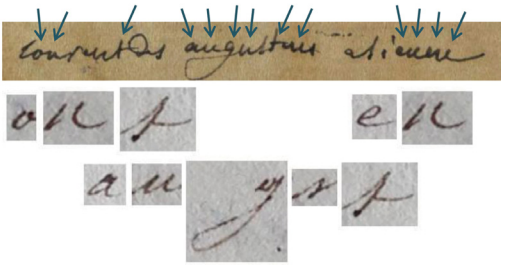
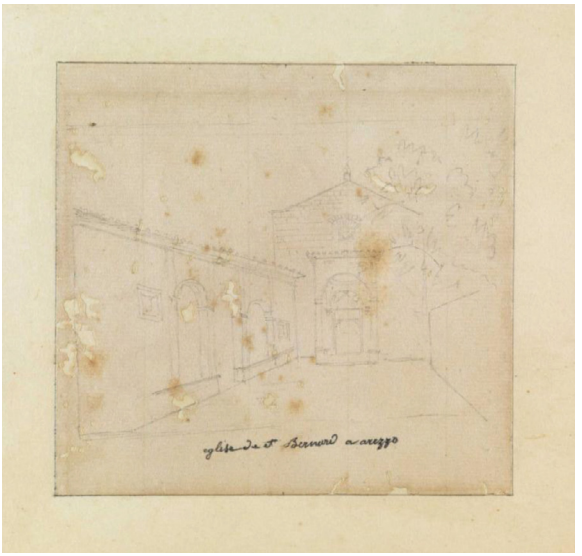


Fig. 6: Convento de Santo Agostinho em Siena [Itália: planta-baixa], 1801/1805. Grandjean de Montigny. Bico de pena sobre papel, 7,3x10,8cm. Museu Nacional de Belas-Artes/Ibram.

Fig. 6a: Detalhe caligrafia Convento de Santo Agostinho em Siena.
Fonte: http://acervo.redememoria.bn.br

Fig. 6b: Carta de Grandjean de Montigny a Dominique Vivant Denon [título atribuído], 5 dez. 1809: Paris, Archives Nationales, Inventaire: Archives des musées nationaux, Pièces diverses provenant de la Direction des musées de France (série K), 20144/784-17.
Fonte: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr



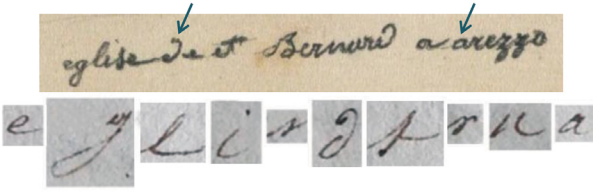


Fig. 7: Igreja de São Bernardo em Arezzo [Itália: fachada] 1801/1805. Grandjean de Montigny. Grafite sobre papel colado em cartolina, 11,5x12,1cm. Museu Nacional de Belas-Artes/Ibram

Fig. 7a: Detalhe caligrafia Igreja de São Bernardo em Arezzo.
Fonte: http://acervo.redememoria.bn.br

Fig. 7b: Carta de Grandjean de Montigny a Dominique Vivant Denon [título atribuído], 5 dez. 1809: Paris, Archives Nationales, Inventaire: Archives des musées nationaux, Pièces diverses provenant de la Direction des musées de France (série K), 20144/784-17.
Fonte: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr

Louis Joseph Levavasseur. Comparar as escritas é ação que se impõe, sobretudo, quanto mais nos aproximamos da década de 1840, aquela em que as encomendas oficiais passam a ser destinadas à "Academia" e desenvolvidas, portanto, no ateliê de seu único professor de arquitetura, Grandjean de Montigny.

Considerações Finais

Este breve texto permitiu-nos avaliar investigação ainda em processo: por um lado, fez-nos refletir sobre as tarefas até aqui realizadas e, por outro, registrar lacunas e, consequentemente, vislumbrar direções possíveis. Nosso esforço tem sido, essencialmente, de compreensão do estado da arte das investigações sobre Grandjean de Montigny e de aproximação de sua trajetória de intensa produção e constantes deslocamentos, manifesta, parcialmente, em sua produção gráfica.

É sabido que a relação íntima entre o arquiteto e o desenho, tal como ainda hoje se nos apresenta, toma forma na Itália, no início do Quattrocento. Nesse momento, afinal, Filippo Brunneleschi estrutura a perspectiva linear, a partir de uma nova concepção de espaço. A técnica se transforma em cânone incontestável durante os quatro séculos seguintes, no campo da história da arte. É ressignificada a posição do arquiteto – e do artista, numa concepção mais ampla - enquanto aquele que pensa, que concebe um projeto capaz de anteceder e orientar a obra finalizada. Simultaneamente, é colocado o problema da autoria. A produção no campo da arte vai, aos poucos, abandonando o âmbito da coletividade para se transformar em empreitada pessoal. E aí temos a necessidade da assinatura, como signo concreto dessa reivindicação. Convém refletir sobre os papéis do arquiteto, detentor da ideia, e do desenhista, responsável tão somente pela sua representação.

O século XVIII e seus racionalismos, momento de formação de Grandjean de Montigny, surge como tempo em que se amplia o lugar do desenho na produção e, sobretudo, no ensino de arquitetura, a partir daquela herança renascentista. Estudar a produção gráfica do mestre francês parece-nos, portanto, fundamental para entender seu modo de conceber arquitetura. É herdeiro da tradição do desenho,

---

desenhos de Louis Synphorien Meunié. In: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA. Morada carioca. Rio de Janeiro: PUC, 1992. Catálogo de exposição.

tomado enquanto instrumento, didático e criativo, e enquanto produto, resultado da ação do arquiteto-artista.

Por fim, o cruzamento de informações que a observação desses desenhos exige é estímulo, mesmo que em pequena escala, para o intercâmbio entre instituições. A obra em papel de Montigny está distribuída entre muitos acervos. O esforço para compilar esses dados, organizá-los e, eventualmente, disponibilizá-los a outros pesquisadores interessados pelo tema é contribuição justa, para situar a trajetória de um sujeito sobre quem tanto já foi dito e escrito.

Agradecimentos

Agradeço à Prof.ª Dr.ª Ana Pessoa, pela paciência e orientação precisa deste trabalho. À Prof.ª Drª. Margareth Pereira, obrigada pela leitura criteriosa e pelas intervenções no texto final. Agradeço ainda à Prof.ª Dr.ª Ana Lucia Vieira e aos demais membros da equipe do LeU, nomeadamente, a Prof.ª Drª. Priscilla Peixoto e o arquiteto Sérgio Porto. A todos, obrigada pelas estimulantes e generosas contribuições e pela oportunidade de participar desta publicação.

Apêndice A

ACERVO	REGISTRO	TÍTULO ATRIBUÍDO	LOCAL	DATA
MDJVI	901	Planta baixa da Catedral de São Pedro de Alcântara	Rio de Janeiro, Brasil	1816-50
MNBA	8686	Projeto de chafariz para a Rua São Clemente	Rio de Janeiro, Brasil	1816-50
MNBA	8871	Projeto de chafariz para o Largo de Benfica	Rio de Janeiro, Brasil	1816-50
MNBA	8707	Planta baixa de um palácio em Parma	Parma, Itália	1801-05
MNBA	8822	Jardim Corsini em Roma: croqui de planta baixa	Roma, Itália	1801-05
MNBA	8715	Mausoléu de Cecília Metella: projeto de restauração	Roma, Itália	1801-05
MNBA	8716	Túmulo de Cecília Metella: estudo de pormenores para o projeto de restauração	Roma, Itália	1801-05
MNBA	8784	Croqui de planta baixa de uma igreja	Albano, Itália	1801-05
MNBA	8797	Estudo de elementos arquitetônicos: atlantes e arquivoltas	Florença, Itália	1801-05
MNBA	8798	Estudo de colunas e capitéis	Florença, Itália	1801-05
MNBA	8825	Albergue na estrada de Florença: planta baixa	Florença, Itália	1801-05
MNBA	8836	Planta baixa do Palácio de Giacomo Balbi e de fortaleza em Florença	Florença, Itália	1801-05
MNBA	8841	Convento de Santo Agostinho em Siena	Siena, Itália	1801-05
MNBA	8660	Igreja de São Bernardo em Arezzo: fachada	Arezzo, Itália	1801-05
MNBA	8738	Residência particular em Lucca: planta baixa	Lucca, Itália	1801-05
MNBA	8838	Convento dos religiosos da ordem de São Bruno de Lucca	Lucca, Itália	1801-05
MNBA	8823	Planta baixa de Palácio	Bolonha, Itália	1801-05
MNBA	8837	Mercado e museu do Marquês de Maffei em Verona	Verona, Itália	1801-05
MNBA	8832	Banhos públicos em Crotis: planta baixa	s/l, Itália	1801-05

MNBA	8849	Disposição da Villa Guidi: planta baixa	s/l, Itália	1801-05
MNBA	8772	Croqui de planta baixa	s/l, Itália	1801-05
MNBA	8835	Poggio Imperial em Florença	Florença, Itália	1801-05
MNBA	8647	Projeto de residência e jardim para o rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte	Kassel, Vestfália	1810-13
MNBA	8828	Igreja de Maria Madalena	Paris, França	1806-09
MNBA	8695	Casa das irmãs de caridade: fachada	s/l	s/d
MNBA	8732	Frontão e entablamento e base da ordem dórica	s/l	s/d
MNBA	8754	Projeto de um arco do triunfo	s/l	s/d
FBN	311	Projeto de palacete situado à Rua do Passeio na cidade do Rio de Janeiro	s/l	s/d

Debret: retratos da Corte, da rua e autorretratos

Julio Bandeira

Retratos da Corte

Como em Paris, o escopo profissional do artista francês continuaria, nos primeiros anos de sua vida brasileira, associado à "pintura de história" – era nessa tradição, afinal, em que fora formado pela escola de Jacques-Louis David. Tido desde o século XVII como um dos gêneros maiores da pintura, essas enormes telas voltadas para a representação dos grandes acontecimentos históricos, permitira a Debret que se insinuasse diante de Napoleão Bonaparte e o francês imaginava, quiçá, que poderia repetir o sucesso com a mesma arte no Rio de Janeiro. Se na extraordinária obra de Jean-Baptiste Debret sobre o Brasil a retratística teve um papel relativamente menor, ela chegou a ser o primeiro objeto de seu talento ao chegar ao Rio, antes mesmo de conceber a sua viagem ao Brasil.

Nesse programa artístico inserem-se claramente seus sete esboços a óleo para grandes telas: *Revista de tropas destinadas a Montevidéu* (fig. 1), *Embarque de tropas na Praia Grande destinadas a Montevidéu* (fig. 2), *Desembarque de d. Leopoldina no Brasil* (fig. 3), *Retrato de d. João VI* (fig. 4), *Aclamação de d. Pedro I, Coroação de d. Pedro I* (fig. 5), e *O casamento de d. Pedro e d. Amélia* (fig. 6), além de dois quadros para cavalete *Retrato de d. Leopoldina* (fig. 7) e *Retrato de d. Pedro II com um ano de idade* (fig. 8). Nas duas primeiras telas[01], ambas pintadas em Niterói, os personagens

[01] Essas seriam as primeiras telas pintadas por Debret no Brasil.

retratados se repetem: d. João, Dona Carlota, os príncipes d. Pedro e d. Miguel, além das seis infantas portuguesas entre outros, todos de luto pesado pela morte da rainha d. Maria I, em 20 de março de 1816, primeira soberana do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

Entre os nove quadros, quatro, *O Desembarque*, *Retrato de d. João VI*, *Aclamação de d. Pedro I* e a *Coroação*, foram adquiridos em São Petersburgo pelo diplomata brasileiro José Ribeiro da Silva – como pinturas históricas representativas da instituição sucessivamente do Reino e do Império do Brasil –, que os doou para a Academia Imperial de Belas Artes em 1859. Todos os nove óleos mostram a excelência de Debret na arte do retrato. Neles foram retratados, além dos soberanos do Brasil, os principais membros da nobreza das cortes do Reino Unido e do Império que, somados, formam um conjunto de cerca de 80 personagens devidamente identificados. Só a tela do *Desembarque* possui uma legenda distinguindo 35 cortesãos, e a da *Coroação*, 17. A *Coroação* foi, aliás, o único quadro esboçado que se tornaria uma tela de grandes proporções, com 380 cm x 636 cm, finalizada por Debret. Fora o *Retrato de D. Pedro*, *príncipe real* (fig. 9), que também faz parte deste programa.

No *Desembarque*, é gritante a ausência da primeira família do Reino, os duques de Cadaval, "com Honras de Parente e tratamento de sobrinho d'El-Rei". O Duque e a Duquesa, retratados três vezes por Debret, já haviam retornado em 21 de setembro de 1816. Eles haviam zarpado do Rio de Janeiro para Lisboa a bordo da fragata francesa Hermione, um ano antes da chegada de d. Leopoldina, para nunca mais voltar ao Brasil.

A família Cadaval é a responsável pelas outras duas telas de grandes proporções do francês acabadas no Brasil. Elas foram pintadas por Debret por encomenda dos duques, e nelas estão retratados, também, uma série de personagens que orbitam ao redor dos Cadaval. Essas pinturas de um expressivo tamanho são: *Casa da Duquesa de Cadaval no Rio de Janeiro* (120,7 x 162,9 cm) (fig. 10), e *Pedra fundamental do palácio da Duquesa de Cadaval em Laranjeiras* (119 x 162,6 cm) (fig. 11). Nelas, o grupo dos personagens principais é constituído pelo jovem duque de Cadaval, Dom Nuno Caetano, com 17 anos de idade, seus irmãos Sigismundo Caetano e Jayme Caetano[02], respectivamente com 15 e 11

[02] D. Jayme aparece apenas em uma das telas brincando com um mico-leão dourado, que atiça com um pedaço de cana, no canto inferior esquerdo.



Fig. 1: Revista de tropas destinadas a Montevidéu, na Praia Grande. Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre papel. Pinacoteca Municipal São Paulo.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 80.



Fig. 2: Embarque de tropas na Praia Grande destinadas a Montevidéu. Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela. Museu Imperial de Petrópolis.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 82.



Fig. 3: Desembarque de d. Leopoldina no Brasil. Jean-Baptiste Debret.
Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 84.



Fig. 3a: Desembarque de d. Leopoldina no Brasil – identificação dos personagens.
Charles-Simon Pradier. Buril. Bibliothèque Nationale, Paris
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 659.



Fig. 4: Retrato de d. João VI. Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela.
Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 78.



Fig. 5: Coroação de d. Pedro I. Jean-Baptiste Debret.
Óleo sobre tela. Ministério Relações Exteriores
Fonte: *Debret e o Brasil*, 92.

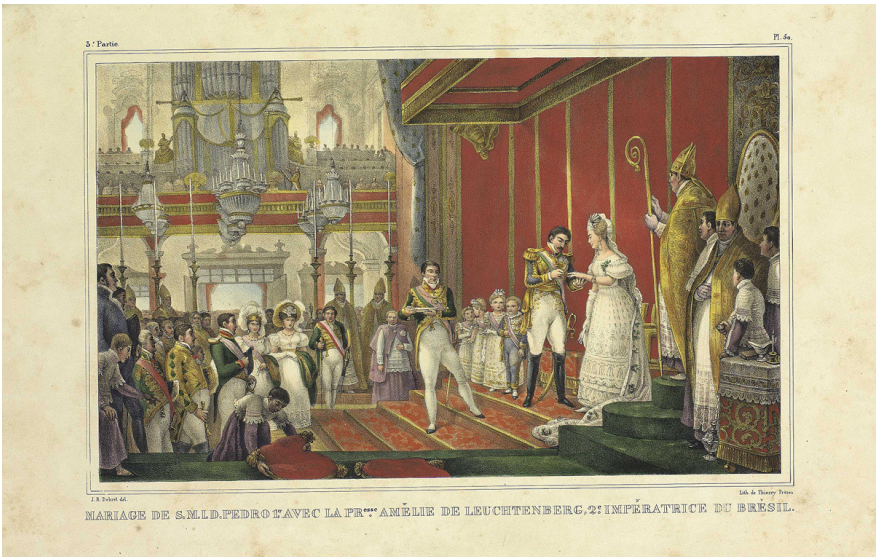


Fig. 6: O casamento de d. Pedro e d. Amélia. Jean-Baptiste Debret.
Óleo sobre tela. Coleção Banco Itaú.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 98.



Fig. 7: Estudo para retrato de d. Leopoldina. Jean-Baptiste Debret.
Óleo sobre tela. Coleção particular.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 79.



Fig. 8: Retrato de d. Pedro II com um ano de idade. Jean-Baptiste Debret.
Óleo sobre tela. Palácio do Itamaraty.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 100.



Fig. 9: Retrato do príncipe d. Pedro aos dezoito anos usando a condecoração do Tosão de Ouro. Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Coleção particular.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 328.



Fig. 10: Casa da duquesa de Cadaval ocupada pelo duque de Luxemburgo em 1816. Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela. Coleção particular
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 68.



Fig. 11: Pedra fundamental do palácio da duquesa de Cadaval em Laranjeiras. Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela. Coleção particular
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 72.

anos, a Duquesa viúva, nascida Marie Madeleine de Montmorency-Luxembourg, e seu irmão, Charles Emmanuel de Montmorency-Luxembourg, duque de Luxemburgo, embaixador extraordinário do rei Luís XVIII na Corte do Rio de Janeiro.

Na primeira tela, estão também presentes oficiais da comitiva do Embaixador francês, um índio Botocudo, duas escravas e o arquiteto Grandjean de Montigny, que mostra ao jovem duque de Cadaval seu projeto. Já na segunda estão retratados Grandjean de Montigny, o duque de Cadaval, a duquesa de Cadaval, o duque de Luxemburgo, d. Sigismundo, d. Fomfride, o abade René-Pierre Boiret[03], Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Louis-Symphorien Meunié.

Mas foi só recentemente que ocorreu a identificação dos personagens principais dessa segunda tela de Debret, ela se deu com a descoberta no mercado de arte francês da aquarela *Première Pierre du Palais Cadaval, au Brésil* (fig. 12), assinada "L. Meunié" –inicial e sobrenome de Louis-Symphorien Meunié –. Nelas está, inclusive, a identidade do misterioso arquiteto que planejava o Palácio Cadaval no Rio de Janeiro, tido até então como algum mestre de obras português de quem só se via o dorso[04].

Era sabido que, em uma casa do Catumbi, Meunié dividia o rés-do-chão com Grandjean de Montigny, de quem era assistente. Nela, também residia Debret, com seu atelier no sobrado. Essa aquarela traz, porém, um precioso acréscimo: a identificação de todos os nove personagens retratados. Na legenda estão, ordenados da esquerda para direita do expectador, "*Mr. Grandjean, le Duc de Luxembourg, la Duchesse deCadaval, le Duc de Cadaval, Don Sigismond, Don Fomfride, Mr. Boiret, Mr. Debret, Mr. Meunié*" (fig. 12a).

Com exceção de uma confusão entre os dois duques – a legenda trocou o jovem e elegante Cadaval pelo seu tio, o corpulento Luxemburgo, as atribuições mostraram-se corretas. Há apenas um personagem que permanece obscuro: d. Fomfride. Separado do grupo a que pertence Debret, ele está presente nas duas telas; ora conversando

[03] E o padre René-Pierre Boiret, professor de francês das Infantas em trajes civis; a partir de 1822, futuro capelão-mor dos exércitos, segundo Debret, que o retrata em sua tela da Coroação.

[04] A aquarela foi reproduzida na quinta edição de *Debret e o Brasil, obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.



Fig. 12: Pose de la première pierre du Palais Cadaval, Rio de Janeiro "Meunié".
Coleção particular
Fonte: Reprodução de Júlio Bandeira.

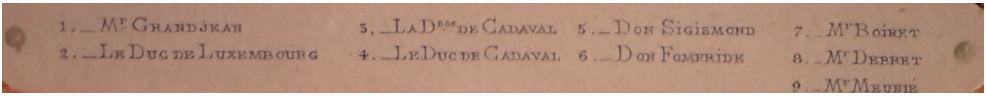


Fig. 12a: Pose de la première pierre du Palais Cadaval, Rio de Janeiro. L. Meuniè.
Aquarela. Coleção particular
Fonte: Reprodução do autor.

descontraidamente com d. Sigismundo, ora segurando os cavalos. O tratamento de "dom", um atributo indicativo da alta nobreza portuguesa, e sua postura descontraída, conversando de igual para igual com a mão no bolso, sugerem uma intimidade com a grande nobreza do Reino.

Debret realizaria, também, duas aquarelas preparatórias desses óleos (fig. 13 e fig. 14), além de dois retratos elípticos do Duque e da Duquesa-viúva (fig. 15 e fig. 16), onde acrescentou as armas dos reinos do Brasil e de Portugal e Algarves. Nesses retratos, como na aguada de Meunié pintada em sépia, fica patente a preocupação da família Cadaval em dar mostras de que havia aceitado, no Rio de Janeiro, o *status quo* do Reino do Brasil como sede do Império português. Com os dois óleos, que revelam uma residência brasileira relativamente modesta e um palácio que ainda está por vir, ela deseja reafirmar a sua intenção de estabelecer-se no Novo Mundo. Dali, partiriam apenas temporariamente à Europa. As pinturas de Debret foram, portanto, instrumentais para que os Cadaval recebessem de d. João VI o consentimento de regressarem a Portugal, desembarcando em Lisboa a 4 de novembro de 1816[05].

Foi, contudo, por permitir a identificação de Debret e Montigny em uma série de retratos e autorretratos, que essa descoberta cresce em importância. O desenho aquarelado em sépia é uma variação anterior ao quadro a óleo homônimo e a uma das aquarelas atribuídos a Debret, cujo rosto vai se revelando aos poucos, até se aproximar de um autorretrato pintado em Paris antes de sua viagem ao Brasil (fig. 17, fig. 18 e fig. 19).

Em sua aguada, Meunié se autorretrata ao lado de Debret, ele mostra o pintor de história recém-chegado em plena atividade, ocupado em retratar a duquesa-viúva e o duque de Cadaval. Nesse momento, Debret está três quartos de costas para o expectador, mesma posição, aliás, em que se encontra Montigny. No registro seguinte da cena, uma aquarela colorida e intermediária na iconografia da primeira pedra do palácio Cadaval, ele começa a mostrar seu rosto. O quadro a óleo, porém, é o que completa o movimento e torna possível distinguir a fisionomia de Debret e Montigny, com o perfil do pintor já claramente definido, ao contrário do arquiteto.

[05] O Duque seria nomeado pelo usurpador d. Miguel, Ministro Assistente ao Despacho e morreria em Paris, no exílio, em 1837.

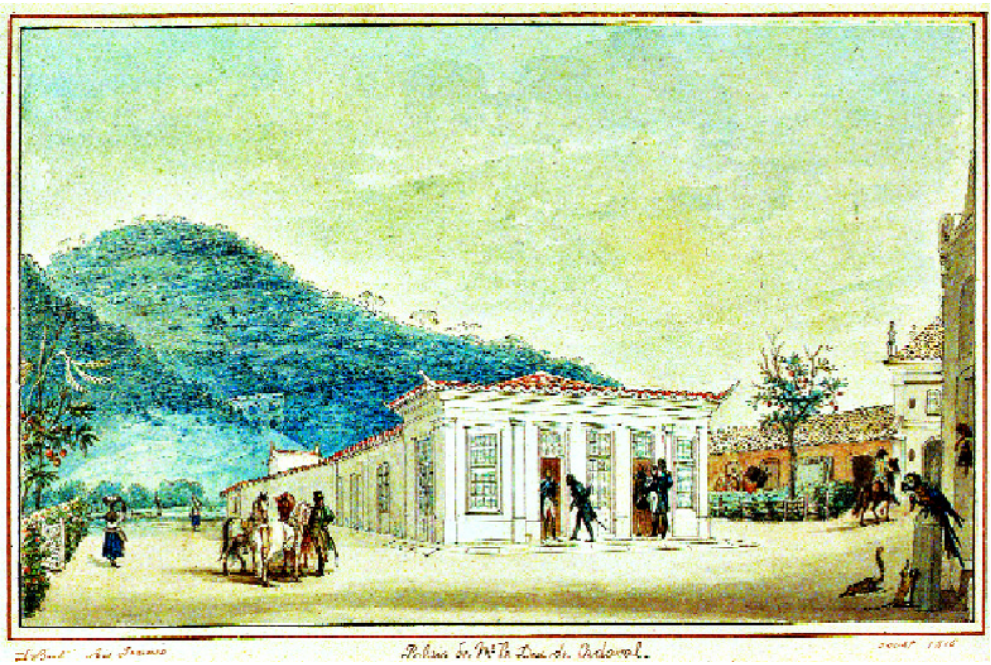


Fig. 13: Palácio do senhor duque de Cadaval. Jean-Baptiste Debret. Aquarela.
Coleção particular.
Fonte: *Debret e o Brasil*, 126.



Fig. 14: Cerimônia da pedra fundamental do palácio do senhor duque de Cadaval no Rio de Janeiro em 14 de janeiro de 1816. Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Coleção particular;
Fonte: *Debret e o Brasil*, 127.



Fig. 15: Retrato do sexto duque de Cadaval aos 17 anos. Jean-Baptiste Debret.
Aquarela. Museu Histórico Nacional.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 329.



Fig. 16: Retrato da duquesa-viúva de Cadaval. Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Museu Histórico Nacional.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 329.



Fig. 17: Pose de la première pierre du Palais Cadaval,
Rio de Janeiro "Meunié" detalhe. Coleção particular.
Fonte: Reprodução de Júlio Bandeira.



Fig. 18: Pedra fundamental do palácio da Duquesa de Cadaval em Laranjeiras, detalhe. Jean-Baptiste Debret. Óleo sobre tela. Coleção particular.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 72.



Fig. 19: Cerimônia da pedra fundamental do palácio do senhor duque de Cadaval no Rio de Janeiro em 14 de janeiro de 1816. Detalhe, Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Coleção particular;
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 127.

Até então, eram três os autorretratos de Debret conhecidos no Brasil: sendo o primeiro proto-impressionista, nele, o pintor recém-chegado aparece sentado em um albergue (fig. 20); no segundo, surge como um espectro na janela de seu atelier no primeiro andar do sobrado que dividia com Montigny no Catumbi (fig. 21); e, no terceiro, o mais realista, está sentado sobre uma almofada em plena atividade de registrar o cotidiano (fig. 22). Nenhum dos três tem, contudo, a elegância com que se exibe no óleo Cadaval.

Meunié já havia tornado possível a identificação do segundo autorretrato de Debret, em meia-figura segurando paleta e pincéis à janela. Um retrato, aliás, sem rosto, mas cujo personagem está inserido perfeitamente nos aposentos do artista. Para identificá-lo, além dos atributos da profissão exibidos pelo pintor, há a planta baixa que o assistente de Montigny desenhou para acompanhar suas cópias da fachada e dos fundos do sobrado – pintadas originalmente por Debret – e mostrar os cômodos do *atelier* e residência do pintor francês no Catumbi.

De Grandjean de Montigny, seu companheiro de viagem e parceiro, Debret também faria o registro, além da série Cadaval, em quatro momentos. A saber: a aquarela tomada do natural em que o amigo está em pé no pátio ensolarado da casa no Catumbi, segurando em seus braços um de seus filhos ainda bebê; um retrato a lápis, onde acentua a cabeleira revolta; e a presença do arquiteto nas duas cenas em que Grandjean recebe d. João VI. Eles registram dois acontecimentos que ocorreram respectivamente em 1818 e 1820, primeiro diante do *Templo de Minerva* (fig. 23) e no *Interior da Praça do Comércio* (fig. 24); essas pinturas foram realizadas a quatro mãos em colaboração com Montigny, cabendo a Debret as figurinhas.

Retratos de rua

A sua atividade retratística continuará presente mesmo após a Independência, quando Debret irá dedicar-se cada vez mais à pintura de gênero, ao *costumbrismo* que será o elemento dominante nas 153 pranchas litografias de sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839). Nos três volumes publicados ao longo de cinco anos desta sua obra maior, os retratos da gente despojada, de índios, negros, pardos e brancos, passariam, porém, à condição de anonimato, seus modelos pitorescos ficariam sem nome.



Fig. 20: Debret na pensão. Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Museus Castro Maya
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 118.



Fig. 21: Casa provisória no Catumbi, Rio de Janeiro. Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Museus Castro Maya
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 120.



Fig. 22: Debret trabalhando. Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Museus Castro Maya
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 442.



Fig. 23: Monumento erguido pelo Senado do Rio de Janeiro ... (Templo de Minerva). Grandjean de Montigny e Jean-Baptiste Debret. Aquarela.
Palácio da Ajuda.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 342.



Fig. 24: Vista do Interior da Praça do Comercio, Grandjean de Montigny e Jean-Baptiste Debret. Aquarela.
Fonte: Casa da Marquesa de Santos/Museu da Moda Brasileira /FUNARJ.

No *Viagem*, uma exceção que confirma a regra é a índia que apareceria na primeira impressão ainda com seu nome próprio, como uma modelo individualizada, antes que ele fosse apagado e se tornasse apenas "mulher Camacã" na tiragem definitiva (fig. 25). Trata-se do retrato original de Kiakhrara (fig. 26), um desenho cuidadosamente acabado, feito a lápis e do qual se desconhece uma versão aquarelada. Nesse desenho, Debret deu-se ao trabalho de registrar devidamente o nome da índia brasileira, como se a enigmática expressão percebida em seu rosto assim o exigisse até mesmo em Paris, nas oficinas da Casa Firmin Didot.

A jovem tem um sorriso aparentemente encantador, mas os molares humanos que decoram seu colar mostram que estamos diante de uma canibal, herdeira "da célebre raça dos Tapuia"[06]. Esse belíssimo retrato seria o de uma jovem mulher, descendente de uma longa linhagem que provava carne humana. Em um primeiro momento, Debret se permite olhar a selvagem Kiakhrara como uma "gioconda" brasileira, para depois tentar reduzir, sem sucesso diante da expressividade do semblante magnífico, o resultado, como se pudesse transformá-lo em uma mera pintura anedótica, apenas útil para ilustrar sua viagem pitoresca.

O retrato traz uma série de ambiguidades, como dentes humanos misturados a inofensivas sementes. Apesar da perda de identidade/nome que irá sofrer, ela continua sendo a única índia retratada sorrindo, um sorriso gracioso, mesmo sendo o de uma mulher cuja etnia será extinta.

Esse contato direto do olhar da nativa, cujo riso silencioso esconde os seus dentes, com o expectador foi um dos mais bemsucedidos na transposição do desenho para a litografia. Ele faz mais que supor um retrato do natural, tudo sugere ser o de uma modelo sobre a qual havia alguma notoriedade. Mas a opção do artista em relegá-la ao anonimato, com que apareceria condenado na edição definitiva, leva a supor que o pintor francês não desejava que Kiakhrara fosse uma exceção aos tipos pitorescos que buscava apresentar em seu livro como sendo arquétipos, mais que indivíduos.

A qualidade do retrato é uma contradição manifesta pelo artista que frustra sua vontade desiderativa de que pudesse funcionar como figura tipo. Ela é demasiadamente excepcional para funcionar como uma

[06] Ver Debret, *Viagem Pitoresca*. São Paulo: Livraria Martins, 1940, p. 28.



Fig. 25: India Camacã Mongoio, litografia. Voyage Pittoresque (1835)
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 503.



Fig. 26: Kiakharara Mongoyo. Jean-Baptiste Debret. Lápis.
Coleção particular.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 379.

exsicata humana e servir ao mostruário de índio brasileiro idealizado –assim como outras pessoas coligidas nas ruas –, próprio a ilustrar um verbete enciclopédico. Com Kiakhrara, Debret se perde em seu objetivo de coligir elementos visuais que servissem apenas de estampa em uma obra panorâmica e classificatória sobre o Brasil, como conseguiu com a figurinhas presentes em outras pranchas do *Viagem*. Essa disposição de dissecar seus tipos se perde diante da qualidade de alguns dos retratos feitos por Debret, neles os modelos conservaram sua integridade enquanto *persona*.

Outra possibilidade seria que os "retratos" estariam reservados apenas às telas que representassem as elites, aos personagens com um papel definido na pintura histórica, aos coadjuvantes dos grandes acontecimentos, às encomendas de duques e grandes do Reino, à realeza. Seria uma "violência" para esse pintor formado no século XVIII registrar a óleo cenas e tipos costumbristas como faria mais tarde o jovem pintor romântico Moritz Rugendas, seu contemporâneo. Para o outrora revolucionário Debret, figuras de rua pintadas a óleo tornam-se subversivas, ele as quer engessadas em mansas posturas neoclássicas.

Como Kiakhrara, o músico negro Oricongo irá perder seu nome ao ser inserido no segundo volume do *Viagem Pitoresca*. O mestre de berimbau, que Debret chamou na aquarela de "o velho Orfeu africano" (fig. 27), passaria a ser apenas "negro trovador" na prancha 41, do tomo II de seu livro (fig. 28). Outros retratos de gente da rua, como o esmolercego e negra mendiga (fig. 29), por serem demasiadamente fortes, sequer seriam aproveitados, mesmo que aleatoriamente, por Debret em alguma litogravura.

A linda *Vendedora de Caju*é outro dos retratos de rua que "assusta" Debret com sua individualidade, que seus pincéis deixaram com uma identidade excessivamente definida. Apesar de tê-la desenhado e pintado com esmero, mantendo junto a toda uma deliciosa integridade pitoresca um pescoço de elegância greco-romana, ela está ausente do *Viagem*. Como ocorreria com outros registros de tipos populares, que ao serem elevados à condição de retratos tiveram a sua humanidade conservada, mesmo sem nome, o retrato da bela africana não seria transposto para a pedra litográfica e incorporado pelo francês ao seu livro.

Há ainda mais um retrato extraordinário – um trabalho avulso, feito aparentemente sobre encomenda e pertencente ao acervo da Biblioteca

Nacional: a aquarela do *Negro feiticeiro* (fig. 30), que está igualmente ausente do livro de Debret. Esse homem, cujo nome se perdeu, esboça no chão de terra um "círculo mágico" com a ponta de seu bastão, ainda sem o pentagrama dos bruxos. Trajado com tricórnio, sobrecasaca azul, branca e amarela, colete, culotes, meias três quartos de seda e sapato de fivela, é uma figura que prenuncia a elegância de um mestre-escola contemporâneo.

No necromante, cuja personalidade patente causa ainda viva impressão, estão reunidas as aparências de um enciclopedista com o oculto, a ciência e a superstição que permitiram o sucesso de um conde Cagliostro ou de um Casanova, personagens que deixaram provavelmente forte impressão em um jovem Debret na Paris do Setecentos. Debret percebe com seu retrato uma alegoria brasileira: a vontade de pertencer à Europa, à modernidade. Seus trajes são fantasias europeizadas que encobrem os continentes culturais permeados pelo Império luso: África, Índia e China.

Em princípio, todos os personagens de Debret foram retratos tomados do natural. O único caderno de esboços conservado integralmente[07] é uma evidência que nenhuma das "figurinhas" foi totalmente inventada, de que a imensa maioria[08] dos rostos, que aparecem no *Viagem* foram tomados de modelos vivos e são, portanto, de tipos reais. Foram essas faces que levaram o escritor Afonso Henrique de Lima Barreto a observar, um século depois em seu *Diário*, a importância do ponto de verdade inserido em sua obra[09]. A diferença surge na maneira de como esses retratos foram delineados: alguns sofreriam uma segunda composição de personagens ao serem acabados no atelier do pintor, outros conservariam seu tamanho e sua integridade original de retrato, com um suporte diferenciado e maior que o empregado em seu repertório de tipos e caras.

Ao contrário de Kiakhrara, a índia Camacã Mongoio, e Oricongo, o orfeu africano, o "Feiticeiro" não chegou a ter seu nome próprio registrado, ou se perdeu. Mas conservou, entretanto, atributos que

[07] Ver Bandeira, Julio. *Caderno de Viagem*. Rio de Janeiro: Sextante, 2006

[08] As exceções estão nas apropriações realizadas por Debret de outros artistas.

[09] "É curioso comparar a maneira com que Debret pinta os negros e os brancos. O ´ponto de verdade dos dois..." *Diário Íntimo*, Rio de Janeiro, Ed. Mérito, 1953, p. 71.



Fig. 27: Oricongo. Jean-Baptiste Debret. Aquarela. Museus Castro Maya.
Fonte: *Debret e o Brasil*, 590.



Fig. 28: O negro trovador, litografia. Thierry Frères. Voyage Pittoresque (1835).
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 590.



Fig. 29: Negra mendiga - estudo. Jean-Baptiste Debret. Aquarela.
Museus Castro Maya.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 421.



Fig. 30: Negro feiticeiro. Jean-Baptiste Debret. Aquarela e lápis.
Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.
Fonte: *Debret e o Brasil*, p. 407.

o tornam o retrato preciso de um modelo real, como a maioria dos retratos "roubados" nas ruas do Rio de Janeiro. O bruxo tem sua identidade e humanidade estampadas no vestuário, no semblante e nos atributos de sua profissão, sobre os elas o artista não se deu ao trabalho de buscar, de ir além da aparência, de saber mais.

Debret também realizou retratos anônimos das classes médias luso-brasileiras, dos oficiais ingleses de lorde Cochrane, de comerciantes franceses. Foram todos misturados para formar composições gráficas que serviriam de deleite aos seus leitores europeus.

Esses dois conjuntos de retratos, o da rua e o da corte, desvelam o paradoxo maior da obra de Debret, um artista que foi no Brasil o retratista de dois mundos: em seu atelier conviveram os poderosos e altivos da Corte ao mesmo tempo em que colhia nas ruas as expressões dos humildes. Ele conservaria a hierarquia dos gêneros que trouxera do Velho Mundo, ainda mais recrudescida na Academia de Belas Artes que fundara no Novo Mundo, ao mesmo tempo em que cometia o "pecadilho" de pintar do natural.

No prédio neoclássico da Academia – inaugurado em 1826 e demolido brutalmente em 1937 –, o primeiro lugar pertenceu, durante toda a Monarquia e até o final da Primeira República, à pintura de história, com a paisagem e os costumes da Terra permanecendo um território relegado aos artistas viajantes em busca do pitoresco e do exótico. Debret soube penetrar e trabalhar nessas duas categorias, sendo o único artista da chamada Missão Francesa capaz de perceber e registrar a importância das duas.

Sabedor da transcendência da natureza e dos costumes exóticos, ele irá relegar ironicamente as gravuras baseadas em pinturas de história para o último volume de seu livro. Para ele, os retratos dos notáveis pareciam ter mais importância como citação, de forma que não teve pruridos de incorporar a seu livro, sem o devido crédito, retratos feitos por outros. Não era culpa sua se António de Araújo e Azevedo, o primeiro conde da Barca, morreu pouco depois de sua chegada, nem se nunca tivera a oportunidade de estar com o marquês de Marialva em seu atelier; já Bonifácio seria retratado por seu aluno dileto, Araújo Porto-Alegre.

Félix Émile Taunay, a arquitetura e a teoria neoclássica na Academia de Belas Artes brasileira[01]

Elaine Dias

A análise dos discursos realizados por Félix Émile Taunay na Academia Imperial de Belas Artes entre 1834 e 1851 evoca, sobretudo, um minucioso estudo de suas fontes teóricas, em estreita associação com os eventos artísticos, políticos e sociais ocorridos durante o governo de d. Pedro II. Em seus 35 discursos[02], Taunay cita, entre suas fontes, diversas teorias da Antigüidade Clássica em reforço ao modelo grego empregado na Academia, como Cícero, Aristóteles ou Horácio, além de um grupo de teóricos ligados à arte e à filosofia francesa dos séculos XVII ao XIX. Entre estas teorias, baseia-se principalmente no iluminismo de Diderot, d'Alembert e Rousseau, de filósofos como Victor Cousin[03] na questão relativa à beleza física, moral e intelectual e, sobretudo, nos teóricos do neoclassicismo no âmbito da estatuária e da arquitetura, como Johann Winckelmann e Quatremère de Quincy, entre outros.

Já em seu primeiro discurso pronunciado em 1834, Taunay anuncia a quê veio: quer o modelo grego como primordial à arquitetura, a realização

---

[01] Este texto é um dos resultados de uma pesquisa desenvolvida no âmbito da Pós-graduação em História da Arquitetura da FAU-USP, financiada por uma bolsa Fapesp de pós-doutoramento entre dezembro de 2005 e fevereiro de 2009.

[02] Os discursos estão presentes nas atas das Academia Imperial de Belas Artes, no arquivo do Museu d. João VI, EBA-UFRJ, e foram publicados no Jornal do Commercio.

[03] Sobre Victor Cousin, ver COUSIN, V. *Cours d'histoire de la philosophie morale au dix-huitième siècle, professé à la Faculté des lettres, en 1819 et 1820*. Paris, Ladrange, 1839-1842 ; *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, Paris, Lagrange, 1846 ; « Du Beau et de l'Art ». *Revue des deux mondes*, 3, 1845. *Du vrai, Du beau et Du bien*. Paris, Didier, 1854.

de monumentos na cidade do Rio de Janeiro e a aproximação efetiva da Academia aos demais órgãos do governo, evocando a sua utilidade. Todas estas idéias convertem-se em uma espécie de máxima repetida sob os mais variados aspectos ao longo de sua trajetória de 17 anos na Academia: "devendo notar-se que a arquitetura é um dos objetos que mais interessam o brio nacional: dela dependem os destinos da fama das sociedades humanas" (Discurso de 1834). Nos anos seguintes, se junta à categoria da arquitetura mais um papel primordial ao citado "brio nacional", isto é, sua intrínseca relação com o comércio e a indústria. Seu modelo é composto, assim, de valores artísticos, econômicos e morais.

O programa anunciado em 1834 se desdobrará em uma série de argumentos embasados em uma teoria de cunho iluminista e racional, cujo modelo grego "simples" e "nobre" é defendido não somente na questão da perfeita simetria e do jogo de proporções, mas, sobretudo, por meio de seu viés moral. As belezas física, moral e intelectual serão tomadas como premissas essenciais à atribuição de valores supremos na formulação da representação visual de uma nação recém-recriada, que deve se voltar, segundo Taunay, ao fortalecimento de suas bases comerciais e ao progresso de sua indústria. Para tanto, coloca a Academia como instituição utilitária, sobre o mesmo patamar da Academia militar[04] e do departamento de obras chamado Inspeção Geral das Obras Públicas do Município da Corte[05], como notaremos a seguir. Na realidade, Taunay esperava, a exemplo do que se pretendeu na França de Louis XIV e de Napoleão, colocar a instituição artística

[04] A Academia Real Militar foi fundada em 1810, anteriormente chamada Aula de Fortificação, em 1710, Aula do Regimento de Artilharia, em 1767, Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho, em 1792. Em 1831, tornou-se Academia Imperial Militar e depois Escola Militar, a partir de 1839. Ensinava ciências exatas e engenharia, como artilharia, minas, pontos, portos. Apoiavam-se, sobretudo, na literatura francesa, como La Croix, Le Gendre, Gaspard Monge, Bézout, La Place, Vauquelin, Brochant. Ver SILVA TELLES, Pedro Carlos da. *Historia da Engenharia no Brasil. Séculos XVI a XIX*. São Paulo, Livros Técnicos e Científicos Editora S/A, 1984. p. 82, MORALES DE LOS RIOS FILHO, 2000.

[05] A instituição chamada Inspeção das Obras Públicas e Administração da Iluminação da Cidade foi criada em 1825, depois Administração das Obras Públicas do Município da Corte, em 1836 e finalmente, em 1840, Inspeção Geral das Obras Públicas do Município da Corte. Ver MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O ensino artístico.* Subsídio para a sua Historia. Um capítulo 1816-1889. RJ: Imprensa Nacional, 1942, p. 128-129.

como motor do progresso social, artístico e industrial. Era de se esperar, porém, que a tradição dos engenheiros militares e de suas instituições constituísse um dos obstáculos a impedir o pleno avanço da Academia nesse papel. Embora esse entrave seja efetivo, veremos que nos anos seguintes à Coroação de d. Pedro II e a aproximação do Imperador não só às artes como ao próprio Félix Émile – seu professor de desenho, pintura de paisagem e língua francesa –, os objetivos de Taunay ganham mais força e, de fato, conquistas são realizadas no âmbito da Academia, na área da arquitetura, como já destacou Gomes Pereira[06]. Vejamos, no entanto, as bases que sustentam esse discurso.

Na primeira linha de sua construção teórica está o exemplo da Antiguidade Clássica. Inicialmente, a questão da arquitetura e a perfeita e harmônica distribuição de suas simétricas partes, tendo em vista sempre o exemplo do corpo humano, corrobora a teoria de Vitrúvio em seu tratado *De Arquitetura*, publicado no séc. I d.C e redescoberto pelos humanistas no Renascimento italiano e reafirmado por Leon Alberti e outros tratadistas. Taunay ressalta:

> a arquitetura se achará onde existe a ciência das proporções, o que equivale a dizer que ela se acha na escola grega, a qual estudou as proporções em geral sobre o exemplar de proporções mais perfeito que se nos oferece, o corpo humano, [que] aplicou à arquitetura os resultados de observação, os princípios ali colhidos (Sessão Pública de 1843).

Vitrúvio evoca a importância do desenho na composição das proporções arquitetônicas a partir do mesmo sistema existente no corpo humano. Na Academia, o estudo do desenho a partir, sobretudo, da estatuária antiga, levaria o artista à apropriação do conceito de equilíbrio, de ordem e harmonia das partes, fundamentais à realização dos projetos arquitetônicos[07]. Para colocar em prática este conceito, Taunay elabora

---

[06] PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira do Século XIX*. MG: Editora c/Arte, 2008, p. 29-34. Ver também SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. *In: 180 Anos da Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180.* Rio de Janeiro, UFRJ, 1998; SANTOS, Afonso Carlos Marques dos *A Invenção do Brasil*. Ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2007.

[07] Ver D'AGOSTINO, Mário Henrique. *Geometrias Simbólicas da Arquitetura*. SP: Editora Hucitec, 2006.

um programa de ensino centralizado nesse estudo fundamental a todas as artes, traduzindo aos alunos tratados anatômicos, como aqueles de Tortebat, de Piles e Audran, desenvolvendo a classe de modelo vivo e ampliando a coleção de estatuária antiga.

O reforço ao modelo grego vitruviano aparece com a utilização de outras teorias mais próximas ao tempo de Taunay. Johann Winckelmann, um dos principais teóricos do neoclassicismo, será utilizado em uma questão fundamental ao desenvolvimento da chamada escola artística brasileira em imediata associação com a Grécia, isto é, as condições climáticas. Para ele, o Brasil apresentava as condições "peculiares" para desenvolver a sua arte e criar a sua própria escola, a exemplo do que ocorrera na Grécia antiga. Em sua obra *História da Arte na Antiguidade*, publicada em 1764, Winckelmann denota a importância das condições geográficas e do clima temperado que favorecia a natureza grega, associando a influência de seu céu no que tange ao corpo humano e sua própria natureza – indicadores da beleza física –, ao tipo de governo constituído na Grécia antiga – indicador da beleza moral –, as quais imprimiam a superioridade dos gregos em relação aos outros povos:

> La cause et la raison de la supériorité acquise par l'art des grecs doivent être attribuées pour partie à l'influence du ciel, pour partie à la constitution et au gouvernement qui façonnent une certaine manière de penser, sans oublier la considération dont jouissaient les artistes ainsi que l'usage et l'application de l'art chez les Grecs.[08]

O desenvolvimento das artes em um país de tais condições seria, portanto, igualmente perfeito e, se não superior, estaria em condição de igualdade a outros povos que receberam a tradição clássica. Taunay promove uma certa interpretação à teoria de Winckelmann ao deixar de ressaltar a importância do clima temperado, mas aquele das regiões quentes, e novamente se aproxima do teórico alemão quando destaca a importância do povo que ali reside. São estes elementos que preenchem "as condições necessárias para a educação artística dos Brasileiros" (Discurso da Sessão Pública de 1848). E completa no ano seguinte, na sessão de abertura do ano escolar de 1849: "A natureza do nosso clima,

[08] WINCKELMANN, Johann. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*. Paris, Librairie Génerale Française, 2005. p. 93

a índole poética dos seus habitantes, a riqueza do Império, prometem a esta arte um desenvolvimento notável, e talvez um período nosso, um período brasileiro da sua existência".

Além do modelo antigo, se tomarmos novamente o pensamento de Taunay no Brasil em comparação com a França e suas fontes teóricas utilizadas nos discursos, notamos o quanto se pretende um caminho semelhante na exaltação do governo de d. Pedro II, como se tomasse uma parte de cada momento histórico e artístico francês e o readaptasse ao ambiente brasileiro. Ao tratar a arquitetura como a primeira das artes a partir da preponderância do modelo grego, Taunay espera, a partir deste seu modelo teórico e artístico, fazer do Rio de Janeiro uma cidade organizada, repleta de construções e monumentos públicos, colocando a Academia no centro deste sistema[09], à maneira dos tempos de Colbert, da valorização de Blondel, Laugier e Boullée, confirmando sua utilidade na representação da glória nacional através da arquitetura.

Ele ressalta, em vários pronunciamentos:

> Mas principalmente à Arquitetura convida os Estudantes: pois quem a ela se dedicar, por este simples fato, torna-se benemérito do Brasil, cujas cidades carecem tão evidentemente de construtores hábeis capazes de aplicarem os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte Grega às circunstancias peculiares do clima brasileiro (Discurso de 1835)
>
> Senhores, o governo com vistas esclarecidas, propaga a influência da Academia, no momento talvez em que ela pode ser mais útil e necessária, sobretudo a respeito de arquitetura, o ramo das artes que se faz aqui de maior circunstância (Discurso de 1838)
>
> A arte irmã, a arquitetura, é a sábia distribuidora a quem elas devem o brilhantismo da sua aparição (Discurso de 1844)
>
> Conservai fixas as vossas vidas, Srs, sobre o indubitável sintoma de favor para as Belas Artes que assim se revelar. Então a Arquitetura, como é o seu destino, preparará as vias às outras musas, suas irmãs (Discurso de 1847)

[09] DIAS, Elaine. *Félix Émile Taunay: Cidade e natureza no Brasil.* Tese de doutorado, IFCH-Unicamp, 2005.

> A esperança se proporciona, especialmente, às disposições da juventude. Pois srs, não duvidai de que dia virá que o aformoseamento da capital será confiado as vossas mãos, em que a arquitetura preparará para os outros ramos das Belas Artes o meio da exposição dos seus primores e assim elevará o luxo no Rio de Janeiro ao nobre e subido grau que o justifica e o consagra (Discurso de 1848)
>
> Procurarei passar aqui que a Academia cumpre quanto pode com o intento da sua formação; que a arquitetura é a sua base natural de ação (discurso de 1849)
>
> [..] o verdadeiro penhor de solidez e fecundidade desta instituição, e a chave, por dizer, da introdução real da vida artística no país consiste substancialmente no reconhecimento e admissão de uma especialidade, até hoje preterida, a da arquitetura. (Discurso de 1851)

Taunay continua a discorrer sobre sua importância entre as artes, citando até mesmo uma passagem de *Essai sur la Peinture*, de Diderot[10], quando este diz que a pintura e a escultura devem seu progresso à arquitetura. A fonte de Diderot é cara à formação teórica de Taunay, uma vez que a *Encyclopédie* e seus ideais iluministas conferem a importância da arquitetura e dos desdobramentos de sua arte, como a relação com as artes aplicadas e o desenvolvimento da indústria, cujo modelo grego continua a ser preponderante.

A discussão em torno do exemplo da antiguidade clássica e a primazia de sua arquitetura também será tocada a partir de outro ponto. A arquitetura e seu modelo serão, portanto, colocadas a serviço do governo imperial com a execução de monumentos públicos, condição essencial à representação visual da nação, da afirmação de seus homens ilustres e de seus feitos notáveis, e da educação moral por meio das belas artes.

A noção de beleza relativa ao ideal clássico está, assim, presente nos desdobramentos da importância da arquitetura promovida por Taunay, desde uma abordagem mais teórica em torno da imitação da natureza, até sua função na produção de monumentos públicos e do progresso

[10] DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas, Papirus, 1993.

industrial. E seguem-se os exemplos da primazia do antigo, incluindo-se aí o polêmico debate entre o medieval e o clássico, iniciado neste período e ampliado na segunda metade do século XIX. Quatremère de Quincy vem novamente em seu reforço, desta vez em sua obra *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI siècle jusqu'a la fin du XVIIIe*, quando Taunay cita, a partir de seu livro, os mais importantes arquitetos do Renascimento italiano e sua relação com a tradição clássica, como Buschetto, Brunelleschi, Bramante, Rafael, Vignola e Palladio, reafirmando seus ideais de ordem, harmonia e perfeição. Taunay caracteriza a arquitetura gótica como a arte da "confusão, calúnia ou irrisão da natureza humana" (Discurso de 1841), dialogando com o pensamento de Quatremère naquela publicação, quando este escreve, por exemplo, sobre a vida de Brunelleschi e compara sua obra com o período imediatamente anterior. Ele diz: «*Le désordre et la confusion de tous les élémens qui constituent l'ordonnance, présidaient à l'élévation des édifices, et le monstre de la bizarrerie était devenu le génie de leur décoration*»[11]. Nesta mesma linha de raciocínio, Buschetto será citado por Taunay em seu discurso de 1844 por meio de Quatremère[12], sobretudo no que se refere à relação que se estabeleceu entre o uso de materiais antigos como colunas e mármores - que, como relatam Quatremère e também o Conde Cicognara em sua *Storia della Scultura*, foram provenientes das antigas termas ou do Palácio de Adriano, além de outras ruínas antigas - e a construção da catedral de Pisa. Buschetto, segundo Quatremère, seria aquele a impulsionar a renovação das artes e da arquitetura, sendo "o primeiro motor da restauração do bom gosto", recuperando o pensamento anteriormente ditado por Vasari nas *Vite*, na descrição da vida de Buschetto[13].

Taunay destaca ainda a maneira como Quatremère introduz a vida de cada um dos arquitetos citando, colocando na abertura do texto a imagem de seu principal projeto, dando a ela o caráter de retrato, em uma espécie de relação entre o monumento realizado e a identidade do artista e da nação: "colocou a modo de specionen característico,

[11] Quatremère de Quincy, A. *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI siècle jusqu'a la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*. Paris, Jules Renouard, 1830, p. 46.

[12] *Idem*, p. 3-4.

[13] *Idem*, p. 9-10. Vasari, Giorgio. *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Torino: G. B. Einaudi, 2001.

a principal obra e primeiro título de glória de cada um deles; servem esses frontispícios como sinais infalíveis da organização e gênio do individuo" (Discurso de 1848). Brunelleschi é descrito por Taunay por meio de sua "inspiração enérgica, mas refletida" através do projeto da cúpula de Santa Maria del Fiori, colocado por Quatremère na abertura de sua vida[14]. Além dele, cita "a composição larga e pitoresca de Bramante" – com os desenhos do tempietto, o pequeno templo circular de San Pietro in Montorio e do Palazzo della Cancelleria em Roma[15] –, "*a harmoniosa e casta composição arquitetural de Raphael"* – com o Pallazo Pandolfini em Florença[16] –, "*a pureza e severidade de Vignola"* – com a Villa Farnese nos arredores de Roma[17] – , "a serena simpática e apropriadíssima expressão do irrepreensível Palladio"– com o plano e a elevação do Palazzo Trissini e sua fachada da Basílica Palladiana, em Vicenza[18] –, os quais "fazem legíveis nessas engenhosas ilustrações, como no texto que acompanham, as qualidades e especial valor dos autores coligidos" (Discurso de 1848).

É notável em Taunay a recuperação de fontes relacionadas à valorização do modelo antigo para a composição de seus objetivos como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, principalmente no que se refere ao papel da arquitetura e à execução de monumentos públicos que representassem às glórias da nação, à maneira dos artistas citados. Winckelmann e Quatremère são apenas alguns exemplos de seu raciocínio em torno da primazia da Antiguidade clássica e do Renascimento, que fornece condições essenciais ao desenvolvimento da arquitetura e, sobretudo, a criação da escola artística brasileira.

---

[14] Sobre Brunelleschi, ver Quatremère de Quincy, A. *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI siècle jusqu'a la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux*. Paris, Jules Renouard, 1830, pp. 53-54.

[15] Sobre Bramante, *idem*, p. 106-107.

[16] Sobre Raphael, *idem*, p. 144-146.

[17] Sobre Vignola: Idem, p. 325. É autor de *Regole delli cinque ordini d'architettura*, tratado de 1562 sobre os cânones da arquitetura clássica, largamente difundido na Europa, e que também fazia parte da metodologia didática da academia brasileira dirigida por Taunay.

[18] Sobre Palladio, Idem, p.25.

Um modelo e suas interpretações

O neoclassicismo como modelo no ensino da arquitetura no Brasil

Maria Pace Chiavari

A arte "clássica" como referência estética

O advento do pensamento racionalista e abstrato trazido pelo iluminismo gera importantes transformações no campo da cultura europeia que se refletem no sistema de ensino.

Através do aporte da *Encyclopédie,* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des artset des métiers* (1751-1765), se desenvolve uma nova lógica no mundo das artes. A noção de "racional" ao se juntar com a de "clássico", estabelecida por Winckelmann, segundo afirmações do crítico italiano Francesco Milizia (1725-1798), permite o surgimento da arte neoclássica.[01]

No renovado contexto, assumem posição de destaque segundo Charles Batteux (1713-1780), considerado o fundador do moderno sistema das artes, "as artes do prazer" e "as artes de utilidade, eloquência e arquitetura". Contribui para a reformulação desse sistema o papel relevante assumido pela estética, vista como uma ciência sistemática[02]. Característica comum às novas tendências é a valorização da beleza. O "belo" representa o referente exemplar do neoclassicismo em oposição ao uso dito "metafísico", ligado ao período anterior, caracterizado pelo barroco e o rococó. Desconhece também a metafísica, segundo

[01] MILIZIA, Francesco. *Delle belle arti, del disegno, dell'Architettura Civile*. Bassano, 1787.

[02] BATTEUX, Charles. *Les beaux arts réduits à un même principe*.1746.

Giorgio Agamben, o conceito de "gosto" que, junto à estética, aprecia a beleza na procura da verdade[03].

Nas escavações arqueológicas das cidades de Herculano (1738) e Pompéia (1748), na Itália, os estudiosos buscam as normas harmônicas através da leitura dos códigos da arte clássica. A grande revolução nesse processo está na abordagem científica de uma matéria já bem conhecida. Com a elaboração de um sistema, é possível comparar as partes pertencentes a um monumento e manter a coerência entre elas e o todo, característica de uma linguagem formalizada.

Contribuem para a construção dessa nova lógica, arqueólogos e arquitetos acomunados na recuperação dos caminhos seguidos pelos antigos construtores gregos e romanos, assim como pelos que renovaram seus estudos, pertencentes ao Renascimento italiano. O comum objetivo é determinar as normas que levam a "o belo ideal", como foi definido por Winckelmann, principal teórico do neoclassicismo[04]. Resultados do rigor racional das teorias estéticas da época no campo da arquitetura são os projetos de Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude Nicolas Ledoux (1736-1806). Em ambos, o compromisso teórico é fazer do objeto arquitetônico um modelo, um "tipo", um esquema em ruptura com o passado recente. Como afirma Argan, "a ascensão do clássico a modelo não fortalece a continuidade histórica entre antigo e moderno, a anula"[05].

O desenho como instrumento didático

Uma das principais inovações trazidas pelo neoclassicismo no ensino acadêmico de arquitetura é o uso da representação gráfica como figuração do pensamento. As ideias encontram no desenho o meio para se materializarem e se transmitirem. É possível visualizar as etapas da concepção arquitetônica através dos resultados obtidos nas disciplinas práticas que acompanham o aluno até o projeto final.

Consciente da dificuldade em transmitir essa forma tradicional de

[03] AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora,2017.

[04] WINCKELMANN, J. *Réflexions sur l'imitation des oœoeuvres grecques en peinture et sculpture*. Alerçon: Aubier, 1990. p.122.

[05] ARGAN,Ibid., p. 16.

representação na atual formação do arquiteto devido às diretrizes impostas pela tecnologia digital, o professor Franco Purini[06] coloca uma pergunta que pode soar talvez provocatória: "existe hoje a necessidade do desenho em arquitetura?"[07].

Para refletir sobre o assunto, o arquiteto italiano destaca duas posições divergentes em relação ao binômio: arquitetura - desenho. Na primeira, ele se refere à "arquitetura vernacular, anônima, espontânea, indígena ou rural" que produz "construções sem desenhos" e que é designada como "arquitetura sem arquiteto". Ao falar da arquitetura na qual o próprio Purini se insere, o professor sustenta que "sem desenho não existe projeto". Para esclarecer tal afirmação ele mesmo lembra os dois papéis que o desenho deve desenvolver. O primeiro "surge do interior e ajuda a explicitar o pensamento", enquanto o outro "é mais externo, mais comunicativo"[08].

Como essa concepção de desenho é transmitida pelo magistério no âmbito da atual projetação? É possível conciliar o método de ensino utilizado no projeto em ateliê com aquele que se serve dos modernos recursos tecnológicos capazes de dinamizar o processo construtivo? Abrir o debate sobre tal assunto é a principal razão desse artigo.

O desenho exprime o "sentido de ideia, pensamento, comunicação e memória"[09]. Para entender como tal "sentido" se transmite no projeto e no ensino da arquitetura, a principal referência do ponto de vista didático pode se encontrar nos desenhos produzidos pelo neoclassicismo. O importante papel exercido por esse movimento cultural na estruturação das modernas artes pode explicar sua estrita relação com o desenho. Para verificar tais hipóteses foi escolhida como campo de pesquisa a coleção dos desenhos do arquiteto francês Grandjean de Montigny (1776-1850), presentes em acervos do Rio de Janeiro. Além do valor dos objetos tratados chama atenção a função exercida por esses desenhos no âmbito do magistério, como nos estudos acadêmicos e na formação da própria crítica arquitetônica.

---

[06] Franco Purini, arquiteto, ensaísta e professor universitário,1941.

[07] PURINI, Franco. Una lezione sul disegno. Roma: Editore Gangemi, 2008.

[08] Tecniche Di Rappresentazione. Franco Purini: *una lezione sul disegno*. Disponível em:<https://tecnichedirappresentazione.wordpress.com/2014/10/17/lezionesuldisegno/>

[09] Ibid.

O ensino e o projeto de autonomia do Brasil

No início do século XIX, a nova condição política alcançada em decorrência da vinda da corte portuguesa ao Brasil fez com que o País se tornasse cada vez mais independente em relação à metrópole. A mesma lógica que explica a promulgação do decreto de Abertura dos Portos aos Países Amigos (1808) leva o governo a investir para melhorar o nível de instrução existente. É preciso lembrar que no Brasil Colônia era vetada a instalação de qualquer tipo de estrutura acadêmica de ensino superior. Tal limitação garantia a total dependência da colônia em relação à metrópole.

Em ocasiões de importantes obras e construções públicas, Portugal enviava para o Brasil "sargentos-mor", engenheiros militares, artistas e arquitetos. As denominações de arquiteto, engenheiro e mestre pedreiro, naquela época, confundiam-se entre si. Isso se devia à presença e ao poder das Corporações de Ofícios. Artesãos, pintores, escultores e construtores precisavam recorrer a essas associações para obterem o título de "mestre", uma vez demonstrados seus conhecimentos. Embora a Constituição de 1824 tivesse oficialmente extinguido as Corporações de Ofícios, tal prática permanece até o final do século XIX[10]. No que concerne à instrução artística, o governo, em 1800, ainda sob o regime colonial, instituiu a Aula Pública de Desenho e Figura que durou até 1822[11]. Todavia, para os interessados em adquirir uma formação de nível superior a única possibilidade era conseguir viajar para estudar na Europa.

Constatada a precariedade nas ações públicas de estímulo à cultura, D. João cogita, em um primeiro momento, criar uma Universidade no sentido mais amplo do termo. Por compartilhar essa iniciativa, o comércio oferece ao soberano uma soma de dinheiro destinada a esse fim[12]. Dificuldades diversas, políticas e administrativas, fazem com que

[10] TELLES, Augusto da Silva. O ensino técnico e artístico, evolução e características. Séculos XVIII e XVIII. *In*: *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, v. 6, 1988, p.12.

[11] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo Filho. O ensino artístico - subsídio para sua história. *In*: *Anais* do Terceiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro: v.8, 1942, p. 50.

[12] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo Filho. O *Rio de Janeiro Imperial*. Rio de

se passe mais de um século para que esse ambicioso projeto possa se concretizar no Rio de Janeiro[13]. Procuram-se, no entanto, soluções possíveis e eficientes, ainda que parciais.

O primeiro exemplo de modernização do ensino se encontra na Carta da Lei do Príncipe Regente, de 4 de março de 1810, ato de criação da Academia Real Militar. Trata-se da reformulação da antiga Academia, escola de ensino superior portuguesa. São incluídas no novo currículo disciplinas relacionadas a ciências exatas e de observação, além de cursos de fortificação e artilharia[14]. A partir de 1823, a Academia Real Militar permite também aos civis frequentar as aulas[15]. Na própria instituição, em 1858, se opera uma divisão que dá lugar à Escola Militar e de Aplicação do Exército e a Escola Central. Essa última se dedica exclusivamente à Engenharia Civil. Tais transformações se refletem nas relações que, ao longo do tempo, vão se estabelecendo entre a Academia Real Militar e o curso de Arquitetura que vai surgir no Rio de Janeiro, no âmbito da Academia de Belas Artes.

Ao entrar em um processo de progressiva modernização, o Brasil sai do obscurantismo colonial e procurasse inserir na dialética artística europeia do século XIX. Nesse clima de regeneração do país se insere a proposta de abertura da Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro, formulada pelo professor Joaquim Le Breton em 1816. Nas duas cartas escritas pelo professor francês dirigidas ao conde da Barca e encontradas pelo Professor Mario Barata estão presentes os princípios básicos sobre os quais deveria se fundar a instituição acadêmica de Artes no Brasil. A vinda de artistas e professores franceses para o Rio de Janeiro é apresentada por Lebreton como uma iniciativa que obedece a finalidades didático-culturais e de natureza profissionalizante[16]. Para

---

Janeiro: A Noite. p. 361.

[13] Ibid.,p. 364. No governo de Epitácio Pessoa, em 1922, foi atribuído o título de Universidade do Rio de Janeiro para a nova instituição que deveria absorver "o conjunto de Escolas aparentemente reunidas".

[14] BARATA, Mario. *Escola Politécnica do Largo de S. Francisco*. Rio de Janeiro, 1973. p. 48.

[15] DE PAULA, Francisco; PONDÈ, Azevedo. A Academia Real Militar. *In*: *Anais* do Congresso de História da Independência do Brasil. Rio de Janeiro, v. 6, 1975, p. 45.

[16] BARATA, Mario. Manuscrito inédito de Lebreton – sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816.*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1959, n. 14. p. 283-307.

convencer o diplomata acerca da validade de tal proposta, o professor francês menciona a publicação de Alexander Humboldt, na qual o geógrafo e naturalista alemão trata dos resultados promissórios no campo da indústria e das Belas Artes adquiridos pela *Academia de las Nobles Artes do México*[17]. Tal exemplo serve para fundamentar a ideia de abrir no Rio de Janeiro uma dupla escola de Arte: a Academia Real de Belas Artes, cujo sistema de ensino baseia-se nos moldes da École *de Beaux Arts* de Paris, e a Escola Gratuita de Artes e Ofícios, destinada a artesões, técnicos e profissionais da construção.

No livro editado em Paris por J.B. Debret quando de seu regresso à França, o pintor, ao se referir à proposta apresentada ao soberano português e que motivou sua viagem ao Brasil, sublinha o "sentido de criar uma Academia de Belas Artes, no modelo da de França"[18].

Nos primeiros anos de funcionamento dessa Academia no Rio de Janeiro, os maiores contrastes ficam por conta da formulação do sistema de ensino. Esse assunto foi tratado, entre outros, por Debret, Grandjean de Montigny, Nicolau Taunay, Augusto Taunay e historiadores como Morales de los Rios, Mario Barata e o arquiteto Donato Mello Junior. Para cada arte, pintura, escultura e arquitetura, devem corresponder cursos a serem administrados. Segundo o esquema apresentado por Lebreton, as disciplinas são divididas em teoria e prática. No que concerne a arquitetura, a parte teórica inclui a história da arquitetura e os cursos de construção, perspectiva e estereotomia. Em relação a essa última, as técnicas são apresentadas fazendo uma releitura das normas clássicas[19]. Como na Academia francesa, a parte prática inclui desenho, cópia de modelos, estudos de dimensões, composição, até a definição do projeto a ser realizada no ateliê do professor encarregado do ensino. No projeto, as exposições e os respectivos prêmios que têm a função de avaliação do aprendizado e valorização da própria Academia são também mencionados. Ao se referir à diretriz estilística a ser seguida nas cartas mencionadas,

[17] HUMBOLDT, Alexander. *Ensaio político sobre a Nova Espanha*. Paris: Em Casa de Rosa, Gran Patio Del Palacio Real, v.2, 1822. p. 11.

[18] DEBRET. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 2008.

[19] Estereotomia, matéria finalizada à exata definição da geometria do elemento construtivo. Com o desenvolvimento codificado do método de Monge, essa disciplina será substituída pela geometria descritiva.

Lebreton enfatiza a exigência de manter o caráter "clássico, por não enfraquecer a ordem do ensino"[20].

Como um meio para garantir o postulado rigor no magistério, são indicados no relatório os nomes de artistas franceses aptos a desenvolverem a função de professores na nova instituição. A Lebreton, entretanto, não é estranha a situação precária que caracteriza o então clima cultural do Rio de Janeiro. Suas previsões demonstram sua intuição: "a Escola de Belas Artes Brasileira não brilhará tanto, quanto será útil por sua influência"[21]. Em tal afirmação é sintetizado com clareza o que pode se esperar em curto e em longo prazo dessa instituição, tanto no que se refere ao magistério, como à postura da Escola em relação ao ambiente artístico carioca e aos jogos políticos.

O método do estilo neoclássico

Como previsto por Lebreton, a Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro teve em longo prazo um papel central na determinação dos rumos da arte nacional durante o século XIX. Entretanto, é preciso lembrar que tendências neoclassicistas estavam presentes no cenário da arquitetura brasileira desde a segunda metade do século XVIII. A introdução do novo estilo acontece diretamente através de Portugal ou indiretamente por arquitetos estrangeiros enviados pela metrópole. São testemunhos desses últimos as obras do arquiteto Antonio José Landi no Pará[22] ou, mais tarde, as de Pierre Joseph Pézerat no Rio de Janeiro, onde o arquiteto francês permaneceu entre 1825 e 1831.

Convidado por Francisco do Rego Barros, presidente da província de Pernambuco, o engenheiro Louis Vauthier residiu de 1840 a 1846 em Recife, onde deixou uma rica produção arquitetônica[23]. Ao comparar essas experiências com as trazidas pela missão francesa, existe um

---

[20] BARBOSA Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 17.

[21] Ver cit. em 17, p. 287.

[22] MELLO JUNIOR, Donato. *Antônio José Landi, arquiteto de Belém*. Belém: Editora Belém paraBrasil, 1974.

[23] SOUSA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: um reexame*. São Paulo: Pini, 1994.
FREIRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1940.

importante diferencial. Segundo Argan, "o neoclassicismo como estilo não possui uma própria caraterização ideológica, ele não sugere um sistema, mas um método, uma técnica"[24].

O impacto e o prestígio adquiridos pelo novo estilo no Rio de Janeiro devem-se ao fato de ele se fundar em uma técnica e em um método construídos e transmitidos a partir da estrutura de ensino da Academia de Belas Artes. Por sua vez, por serem as normas "clássicas" formalizadas, os mecanismos de aprendizagem no Brasil têm códigos integrados ao "sistema" *Beaux Arts de Paris*.[25] O processo de transferência de modelos acadêmicos da França para o Rio de Janeiro se verifica através da bagagem intelectual e material que trazem consigo os artistas franceses da dita missão ao chegarem no Rio de Janeiro no dia 26 de março de 1816. Quatro meses depois, com o Decreto de 12 de agosto de 1816, d. João, na qualidade de monarca regente, estabelece a fundação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. O título de professor é atribuído a cada responsável pelos cursos, além da pensão anual correspondente ao cargo[26].

Devido a múltiplas circunstâncias, a instituição prevista na proposta de Lebreton é inaugurada somente em 1826 com o título de Academia Imperial de Belas Artes. Os cursos iniciam no ano seguinte no edifício situado na Travessa do Sacramento, projetado pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny[27].

Entre as grandes polêmicas que caracterizam as primeiras décadas da Academia de Belas Artes está a definição do Estatuto de ensino. No início, é imposto o ensino de Desenho como disciplina com frequência obrigatória durante dois anos para todos os alunos, independentemente da arte escolhida. Tal cátedra é ocupada pelo português Henrique José

[24] Ver cit. em 1, p. 18.

[25] SALGUEIRO, Heliane Angotti. Grandjean de Montigny, Caminhoá, Magalhaes e Morales de los Rios: trajetórias e modalidades de apropriação do sistema da École des Beaux Arts. *In*: 180 anos de Escola de Belas Artes. *Anais*.... Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 37.

[26] MORALES DE LOS RIOS, Adolfo Filho. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite. p.227.

[27] Ver cit. em 13, p. 380.

da Silva[28]. Pelos decretos de 1816, 1826 e 1831, "o regime a adotar seria a do ensino integral de cada arte pelo respectivo professor"[29]. No que concerne à Arquitetura, Grandjean de Montigny assume a direção e o ensino dos cursos com a colaboração de dois auxiliares, Levavasseur e Meunié. Eles, ambos franceses, seguiram o arquiteto na viagem ao Brasil e, por serem especialistas em estereotomia, recebem o título de Assistentes de Arquitetura[30]. Grandjean de Montigny, ao ser oficializado no seu cargo pelo decreto de 1816, torna-se o primeiro titular da cadeira de Arquitetura no Brasil e permanece nessa função até sua morte em 1850[31].

Na reconstrução da história da Academia de Belas Artes, o professor Galvão, ao se referir ao período em que Grandjean de Montigny era o "único professor de sua arte", afirma: "para o curso de Arquitetura, os alunos deviam provar o conhecimento do desenho e a frequência de geometria elementar e ótica na Academia Militar"[32]. A troca entre as duas Academias se fortalece durante o período imperial. Morales de los Rios afirma: "os militares que tinham estudado com os mestres franceses da Academia Imperial de Belas Artes adotavam os processos neoclássicos de composição"[33].

As modernas teorias didáticas em arquitetura

Desde a segunda metade do século XVIII, as inovações apresentadas no universo teórico das ciências se refletem na estrutura do ensino. No campo da teoria arquitetônica, trabalhos como os do professor Julien-David Le Roy, engajado no levantamento dos monumentos da antiga Grécia, introduzem o estudo sistemático das construções e o uso didático de suas detalhadas descrições. Tal prática, já em uso nas ciências naturais, abre o caminho para a interpretação tipológica[34]. Uma

[28] GALVÃO, Alfredo. *Subsídio à História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1954. p. 29.

[29] Ibid., p. 30.

[30] Ver cit. em 27, p. 227.

[31] Ibid.

[32] Ver cit. em 29, p. 72.

[33] Ver cit. em 13, p. 400.

[34] LE ROY, Julien David. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece*. Conside-

vez afirmado o princípio da racionalidade arquitetônica, é possível estabelecer a correspondência entre forma e função construtiva.

Entre as publicações mais divulgadas na época encontra-se o registro das aulas ministradas na Academia Francesa por Jacques François Blondel (1705-1774)[35]. Influenciado também pelas teorias de Lineu aplicadas às ciências naturais, Blondel reconstrói a história da arquitetura através da catalogação de diferentes tipos de construções, divididas em classes, ordens e gêneros[36]. Obedece à moderna lógica, o panorama tipológico de modelos históricos, organizado pelo professor e arquiteto Jean-Nicolas-Luis Durand (1760-1834)[37].

Durante o período imperial, segundo Morales de los Rios, além do *Tratado das Cinco Ordens* de Vignola, "*Precis des leçons d'Architecture"* (1809), de Durand, era considerado, no Rio de Janeiro, um dos livros mestres dos arquitetos[38]. Nas descrições da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro relacionadas à primeira metade do século XIX não existe menção aos textos utilizados no ensino. Para os estudiosos, nesse período a principal referência bibliográfica no Rio de Janeiro era constituída pela Real Biblioteca Nacional que, após 1814, estava aberta ao público. Nessa instituição hoje se encontram os exemplares originais das edições de Blondel e Durand.

Grandjean de Montigny parece ter conhecido as obras desses teóricos franceses e, talvez, algumas de tais publicações fizessem parte da bagagem que ele trouxe da Europa. Na ausência de informações, seria possível verificar tais hipóteses por meio de uma pesquisa capaz de comparar a lógica e os procedimentos técnicos apresentados

---

rés du cotê de l'architecture. 1758.

[35] Jacques François Blondel foi professor da *Academie,* fundador, em 1795, da nova École *Special de Architecture* e do *Institut de France*.

[36] BLONDEL, Jaques François. *Cours d'architecture ou traité de la decoration, distribuition et construction des batiments contenant les leçons données em 1750 et les années suivantes*. Paris: AcademiaFrancesa. (9 v.)

[37] DURAND, Jean-Nicolas-Luis. Recueil et Parallele des edifices de tout genre. 1799 e 1801. *In*:FEFERMAN, Milton Vitis. *Caos e ordem: origens, desenvolvimentos e sentidos do conceito de tipologia arquitetônica*. *In*:OLIVEIRA, B.; LASSANCE, G.;PEIXOTO, G.;BRONSTEIN, L.(Org.). *Leituras em teoria da arquitetura*. Coleção PROARQ. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, v.1, 2009, p. 65.

[38] Ver cit. em 13, p. 400-401.

nos manuais acima mencionados com os utilizados nos desenhos de Grandjean. A falta de dados bibliográficos referentes aos cursos representa, todavia, uma ulterior confirmação da prioridade atribuída ao desenho, instrumento essencial na didática neoclássica, para demonstrar e divulgar as teorias do Novo estilo.

Grandjean de Montigny e sua coleção de desenhos

Em diversos acervos do Rio de Janeiro estão presentes desenhos de autoria do arquiteto Grandjean de Montigny. O total da coleção carioca chega a quase 300 exemplares[39]. Embora uma parte deles ofereça uma difícil leitura devido aos estragos do tempo, a qualidade gráfica e cromática desses elaborados os coloca entre os mais valiosos exemplos de arquitetura presentes no Brasil. Trata-se de verdadeiros exercícios sobre a ordem do estilo.

Em vista de uma exposição sobre a coleção dos desenhos de Grandjean de Montigny pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, em 2016, foi possível analisar cada exemplar desse acervo com a professora Piedade Grimberg e o designer Glaucio Campello. Por diferentes motivos, a exposição não se realizou. Todavia, os temas tratados nos desenhos de Grandjean e a forma de sua elaboração permitiram fazer um paralelo com a organização acadêmica dos cursos da Faculdade de Arquitetura. Nasceu daqui a pergunta, de qual forma a matriz neoclássica pode ser considerada a estrutura original sobre a qual se construiu o ensino acadêmico em arquitetura?

Para responder à questão se torna necessário demonstrar como desenhos pertencentes à coleção de Grandjean de Montigny trazem elementos e códigos inerentes à estrutura original neoclássica do ensino, sobre a qual foi fundada a Faculdade de Arquitetura. Na seleção de desenhos para ser analisados a escolha privilegiou os pertencentes à produção europeia do arquiteto francês, por esses documentarem sua formação acadêmica e profissional. Tais exemplares se encontram nos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu d. João VI.

[39] Os desenhos estão distribuídos pelo Museu Nacional de Belas Artes (259 referências); Museu Dom João VI (28 referências); Arquivo Nacional (2 referências); Fundação Biblioteca Nacional (8referências).

O primeiro projeto realizado em Paris pertence a 1799. Nesse ano, o jovem estudante, aluno de Delannoy e Percier, ganha o *Prix de Rome*. Tal prêmio lhe permite ter acesso à Academie de France, situada na Villa Medici, em Roma, onde ele se estabelece em 1801. Durante a estadia de quatro anos na Itália, o regulamento da própria Academia impõe a Grandjean uma série de estudos e trabalhos que comportam o levantamento de antigos monumentos, palácios e vilas, assim como projetos de restauro e de moderna arquitetura.

Grandjean e seu colega Famin aproveitam para viajar na Itália e, juntos, descobrem na Toscana, as riquezas arquitetônicas da Renascença. De volta à Paris, em 1805, os dois colegas cuidam da publicação da prestigiosa coleção de desenhos, resultado dos relevos realizados *in loco*. Anos mais tarde, Grandjean realiza outra publicação sobre os túmulos desse mesmo período histórico[40].

No entanto, o arquiteto participa em Paris de diferentes concursos públicos que refletem as tendências arquitetônicas e urbanas do período napoleônico. A atividade europeia de Grandjean de Montigny se conclui em Kassel, capital da Westfália, parte da Alemanha ocupada pelos franceses. Convidado em 1810, pelo então monarca, Jerônimo Bonaparte, como primeiro arquiteto do Rei, Grandjean atua em Kassel até 1813, quando a derrota de Napoleão em Leipzig o leva de volta para Paris.

A grande variedade de desenhos realizados nesse período se apresenta em diferentes formas: croquis, levantamentos de monumentos, vilas e palácios, detalhes construtivos, reconstruções, restauro de edifícios ilustres, publicações e modernos projetos de arquitetura. Em tal conjunto gráfico que compõe o currículo europeu de Grandjean se destacam, além de suas extraordinárias capacidades gráficas, conhecimentos doutrinais que o tornam apto a assumir no Rio de Janeiro o cargo de professor de Arquitetura na Academia e Escola Real (e depois Imperial) de Belas Artes. Ao longo de mais de trinta anos de magistério, o arquiteto francês, na qualidade de professor, utilizou sua coleção de desenhos como "coleção de referência" para uso didático. Nela os alunos encontravam elementos da gramática figurativa com

[40] "*Architecture toscane, ou palais, maisons et autres edifices de la Toscane*". Em 1813, Grandjean publica "*Le Recueil des plus beaux tombeau executés en Italie dans le XV et XVI siècle*".

função normativa e materiais para serem usados como estímulo à criatividade e à imaginação. Ao se apropriar e interpretar o que melhor lhe convinha dentro da coleção, o projetista tinha que optar entre a imitação, vista como a mais direta consequência, ou a criatividade gerada pela peculiaridade do contexto receptor, responsável pela introdução das diferenças[41].

Os modelos

Ao se referir ao projeto de Academia de Belas Artes, Lebreton propõe enviar para o Rio de Janeiro uma coleção de pinturas constituída por originais e cópias de obras de arte europeias. Justifica tal investimento a necessidade de o ensino artístico poder dispor de um válido acervo de referência. Igual exigência faz Auguste Henri Victor Grandjean Montigny levar consigo na viagem ao Brasil os desenhos produzidos na Europa e utilizá-los no magistério. Para ambos os professores o objetivo é transmitir aos alunos brasileiros os cânones de composição neoclássica usando como modelo representações de pintura e arquitetura clássica e suas modernas interpretações. No que se refere às técnicas gráficas, os desenhos sugerem a maneira de utilizar o lápis e o nanquim, assim como o uso combinado de pena e lápis, às vezes enriquecido com aguada de nanquim ou aquarelas de variadas tonalidades. A escala, as medidas e os textos escritos em nanquim trazem em determinados desenhos maiores explicações ao se apresentarem na forma de números, títulos, legendas ou anotações à margem. Quando está presente a assinatura do mestre, a escrita reconhece a própria autoria do desenho.

Durante os anos de 1820 a 1834, como falou Félix Emílio Taunay no necrológio de Grandjean de Montigny, o arquiteto francês "ficou alguns anos numa inatividade forçada" devido às polêmicas levantadas pelo professor Henrique José da Silva[42]. É, todavia, provado que Grandjean deu aula, desde sua chegada, a diferentes alunos. Confirma isso o catálogo da quarta exposição escolar realizada na Academia de Belas Artes no ano 1829. Entre os expositores na área da Arquitetura consta Grandjean de Montigny com seus treze alunos.

---

[41] Ver cit. em 26, p. 38.

[42] "Noticias Necrológicas sobre Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny". "Documentos". *In: Uma cidade em questão I:* Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC; FUNARTE, 1979.

Após a morte do professor Da Silva e a nomeação de Félix Emílio Taunay como Diretor da Academia, em 1834, as atividades didáticas se intensificam. Naquele mesmo ano é instituída a Primeira Distribuição de Prêmios aos alunos da Academia. Nessa ocasião, Antônio Batista da Rocha, aluno de Grandjean, recebe a grande medalha em Arquitetura. Os bons resultados conseguidos nas exposições escolares incentivam a ampliar sua divulgação. A partir de 1840 é instituída a Exposição Geral de Belas Artes, aberta a todos os artistas e ao público em geral. Outra importante vitória obtida por Taunay na qualidade de diretor da escola, de acordo com o governo, é o Prêmio de Viagem. Tal prêmio, recebido através de concurso, concede ao aluno premiado uma pensão por um prazo de três anos no estrangeiro. No 1º concurso, em 23 de outubro de 1845, o premiado é Antônio Batista da Rocha, aluno de Grandjean de Montigny[43].

Em relação à presença dos desenhos de Grandjean na própria Escola, é possível verificar a detalhada descrição do Palácio da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro existente na publicação editada em 1840[44]. Nela são relatados todos os ambientes que compõem a instituição. Para cada sala de aula são elencadas as obras expostas relacionadas à respectiva disciplina de ensino. Ao chegar à sala nº 8, denominada Gabinete do Professor de Architetura, encontra-se entre parênteses a escrita: "Desenhos pertencentes ao mesmo". A lista das obras aí presentes se inicia com um trabalho desenvolvido no Rio de Janeiro por Grandjean: "elevação geometral do Portão, projetado para o Jardim Botânico". A seleção dos desenhos expostos mostra a intenção do Professor em colocar em destaque os projetos mais representativos relacionados à arquitetura neoclássica. De outra forma, é possível ver o conjunto exposto como a apresentação da multifacetada visão e conhecimentos que se pretendem do arquiteto.

No segundo desenho listado, "Perspectiva do interior de um Museu no caráter do século décimo quinto", se encontra um exemplo de arquitetura de interior. Seguem reproduções de antigos templos gregos enquanto modelos da racionalidade do neoclassicismo. Entre esses, como relata o texto da publicação mencionada, alguns são os resultados

[43] Ver cit. em 26. Exposições de Belas Artes. p. 166-174.

[44] Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1840.

do processo de recomposição e restauro dos restos existentes a partir de textos do escritor e viajador grego Pausania. A reconstituição de monumentos, enquanto reconstrução ou recomposição gráfica, era prática comum na época. Embora Grandjean nunca tivesse ido à Grécia, o conhecimento dessa arquitetura era objeto obrigatório de estudo. Nos acervos pesquisados não se encontrou menção sobre desenhos do arquiteto francês relacionados à Grécia antiga. No âmbito da produção de Grandjean, segundo Morales de los Rios, a fase de arquitetura grega pertence aos últimos anos de vida das disciplinas.

Para a reconstrução do método acadêmico do ensino iniciado sob a égide do neoclassicismo, um possível caminho seria retomar a tradição da École des Beaux Arts em Paris, durante o século XIX. A partir das práticas então em uso, podem-se definir as duas etapas fundamentais: a composição e o partido.

Na primeira fase são apresentadas as ideias que orientam o projeto arquitetônico, enquanto no "partido", essas se concretizam tornando explícita a direção que o projeto deve tomar. As ocasiões para que os alunos desenvolvam suas ideias e achem a melhor solução arquitetônica são os concursos que se desenvolviam na Academia com frequência mensal[45].

As pesquisas realizadas nos acervos relacionados ao período de funcionamento do curso de Arquitetura na Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro sob a direção de Grandjean de Montigny não forneceram dados satisfatórios quanto ao real funcionamento dos cursos e os respectivos programas. As restrições encontradas pelos professores franceses ao se inserirem na Academia de Belas Artes determinam um clima confuso propício às polêmicas em relação à aprovação do estatuto de estudo. Na ausência de informações, a escolha foi de abrir novos caminhos. A solução encontrada foi usar como base de dados os desenhos de Grandjean realizados na Europa, e os dividir por categorias correspondentes às disciplinas utilizadas no tradicional plano de estudos da escola de arquitetura. Tal procedimento está de acordo com o objetivo prefixado, que é o de tentar entender a gênese

[45] PEREIRA, Sonia Gomes. O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux Arts em Paris no século XIX. *In:185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV; EBA; UFRJ, 2002. p. 93.

da estrutura acadêmica da faculdade de arquitetura. Na tese proposta, a demonstração se limita às disciplinas gráficas selecionadas[46]. A essas corresponde, na coleção de Grandjean de Montigny, o relativo desenho.

1. Desenho ao vivo

A arte de desenhar desenvolve no aluno a capacidade de ver e entender uma obra arquitetônica, uma paisagem urbana, avaliar e captar as proporções e relações entre suas partes para em seguida representá-la com clareza. Através dessa prática aprendem-se as técnicas do desenho extemporâneo e seu emprego nas pesquisas arquitetônicas. As diferentes relações existentes entre formas, espessura, tonalidades, transparências, utilizadas no tratamento gráfico demonstram a existência de códigos relacionados ao tipo de representação. Na doutrina acadêmica do neoclassicismo, o desenho é valorizado enquanto escritura figurativa obtida por meio de treinamento e imaginação. Existem diferentes tipos de desenhos. À coleção de Grandjean pertencem numerosos *croquis de voyage*, realizados com grafite sobre papel. Muitos desses retratam lugares da Itália por onde o arquiteto passou em suas diversas viagens pela península.

Entre os que reproduzem trechos urbanos, destaca-se a vista de Florença (fig. 1). Em vez dos ilustres monumentos arquitetônicos, o arquiteto focaliza a ponte sobre o rio Arno, talvez ponte Vecchio. A capacidade de ver e entender a harmoniosa combinação de arquitetura e paisagem, fator que mais impressionou Grandjean na Itália, se exprime nessa representação. Em primeiro plano os ciprestes, árvores tradicionais da região, emolduram a vista da cidade que tem como fundo o perfil das colinas.

Na fachada de edifício (fig. 2) o autor oferece um exemplo de sua sabedoria acerca o uso das técnicas. Graças às diferentes tonalidades obtidas pela aguada sépia sobre papel, através de um jogo de sombras, o pequeno trecho urbano adquire a profundidade do plano e uma ilusória volumetria.

[46] Para a denominação e a descrição das disciplinas selecionadas utilizam-se os programas de estudo da Faculdade de Arquitetura da Universidade dos Estudos de Florença, em vigor até o ano de 1970.



Fig. 1: Paisagem com edificações. Florença. Grandjean de Montigny. Itália 1801-1805. Grafite sobre papel colado em cartão 22,2 x 35,4 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram n. 8650.



Fig. 2: Fachada de edifício. Grandjean de Montigny. Aguada sobre papel. 15 x 13,5 cm.
Fonte: Museu D. João VI, EBA/UFRJ, nº 906.

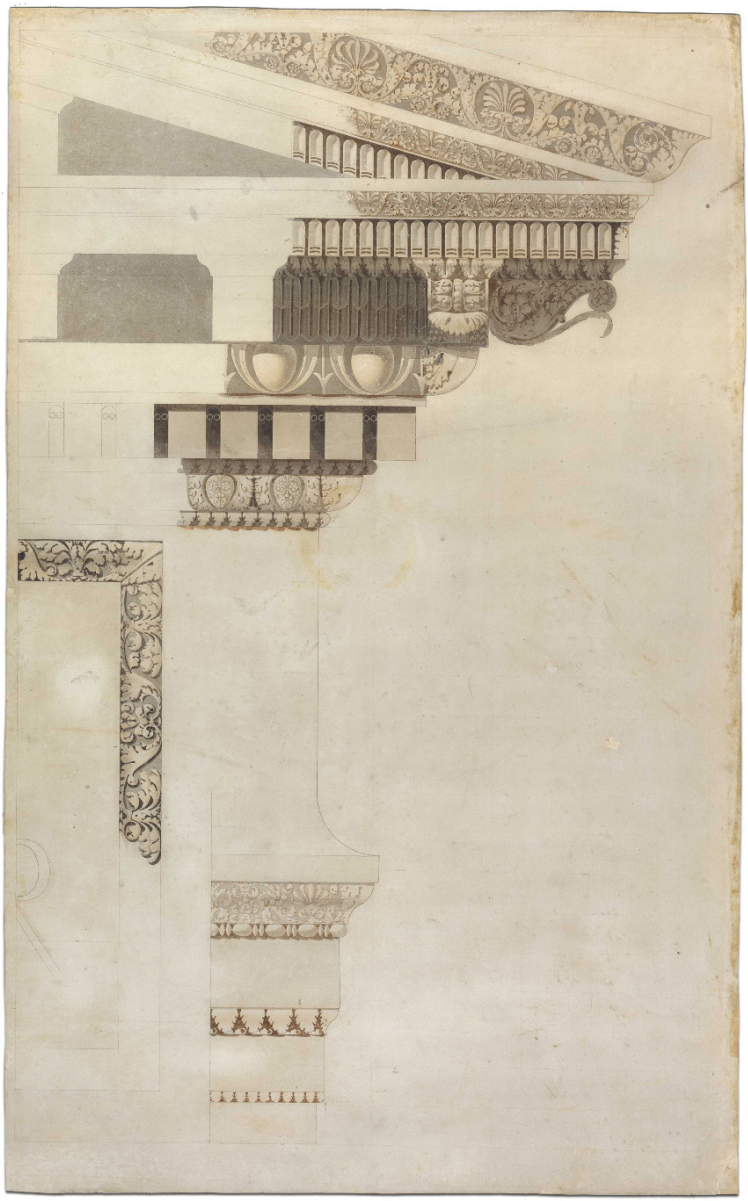


Fig. 3: Estudo de cornija ornamentada. Grandjean de Montigny. Bico de pena, grafite, aguada de nanquim e aquarela sobre papel, 90,9 x 56,3 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram nº 13396.B.

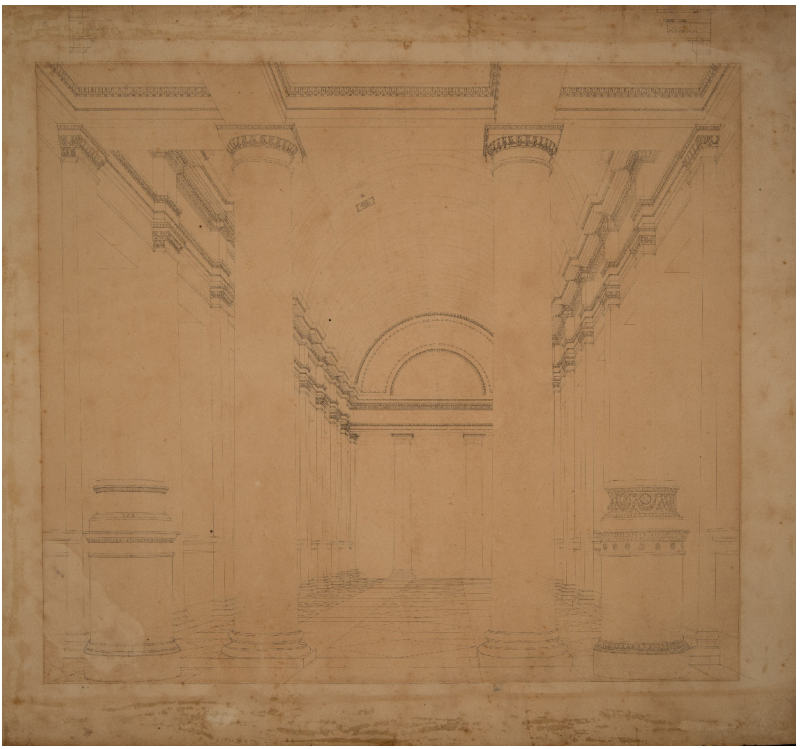


Fig. 4: Perspectiva de uma galeria. Grandjean de Montigny.
Nanquim sobre papel (43,2 x 49,2 cm).
Fonte: Museu D. João VI, EBA/UFRJ

2. Elementos de arquitetura

"As colunas, os entablamentos e os frontões formam o que se chama uma ordem de arquitetura, são os componentes essenciais da arte, os que constituem sua beleza". Marc-Antoine Laugier[47].

As ordens clássicas são apresentadas aos alunos para que eles as reproduzam. Detalhados desenhos evidenciam as características de cada uma delas em função dos componentes (entablamento, cornija, friso, coluna) e as relações que se estabelecem entre si (fig. 3).

Na "perspectiva de uma galeria" (fig. 4), a decoração de colunas, pilastras e arcos exalta o estilo *empire*, divulgado por Percier e Fontaine no período napoleônico. Marco desse momento histórico encontra-se no N inscrito na decoração da coluna direita em primeiro plano.

3. Relevo dos monumentos

O relevo, à luz de um monumento, consiste no estudo analítico de sua estrutura e de sua forma com a finalidade de aprofundar o conhecimento do organismo arquitetônico. Para desenvolver essa tarefa, era hábito o aluno e o profissional registrarem no *cahier de travail,* croquis e desenhos resultantes do olhar. Era essa a forma escolhida para poder evidenciar a arquitetura examinada e notar as medidas obtidas pelos instrumentos métricos. Realizada em seguida a reprodução em escala do monumento, daí podiam se extrair as formas assim como as normas construtivas clássicas. Outra finalidade do relevo era obter um melhor conhecimento das permanências históricas e lhe atribuir uma datação que contribuísse em uma eventual intervenção (fig. 5).

A prática manual do levantamento é hoje substituída por sofisticadas técnicas fotográficas em 3D, com o uso de drones ou dirigíveis.

Numerosos relevos de palácios italianos estão presentes na coleção de Grandjean de Montigny. O denominador comum entre muitos desses exemplos desenhados é o eixo central de simetria, reconhecido como principal norma do neoclassicismo. Tal eixo tem a função de ordenar a circulação e de servir como referência na distribuição dos

[47] LAUGIER, Marc-Antoine. *Ensaio sobre arquitetura*. Paris, 1753.

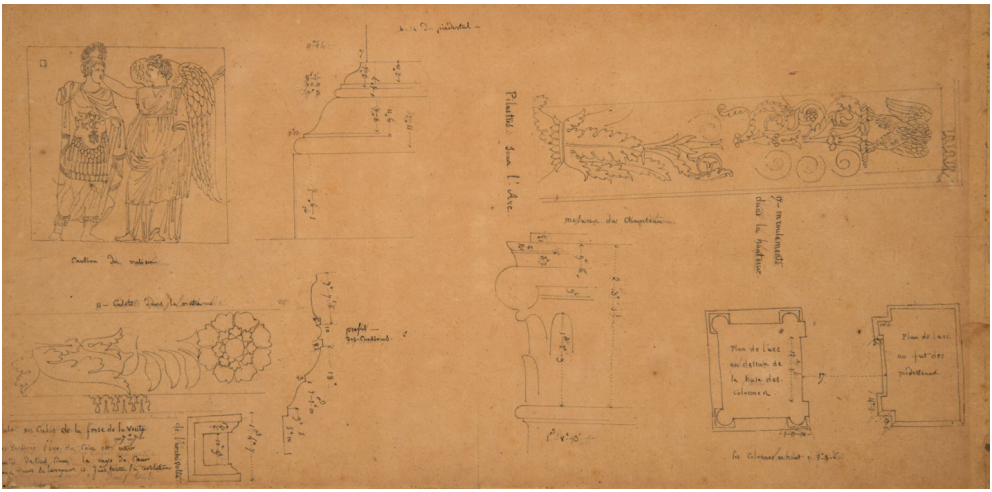


Fig. 5: Detalhamento de Arco. Grandjean de Montigny. Itália 1801-1805.
Nanquim/papel. 15,4 x 30,7 cm.
Fonte: Museu D. João VI, EBA/UFRJ, nº 904.

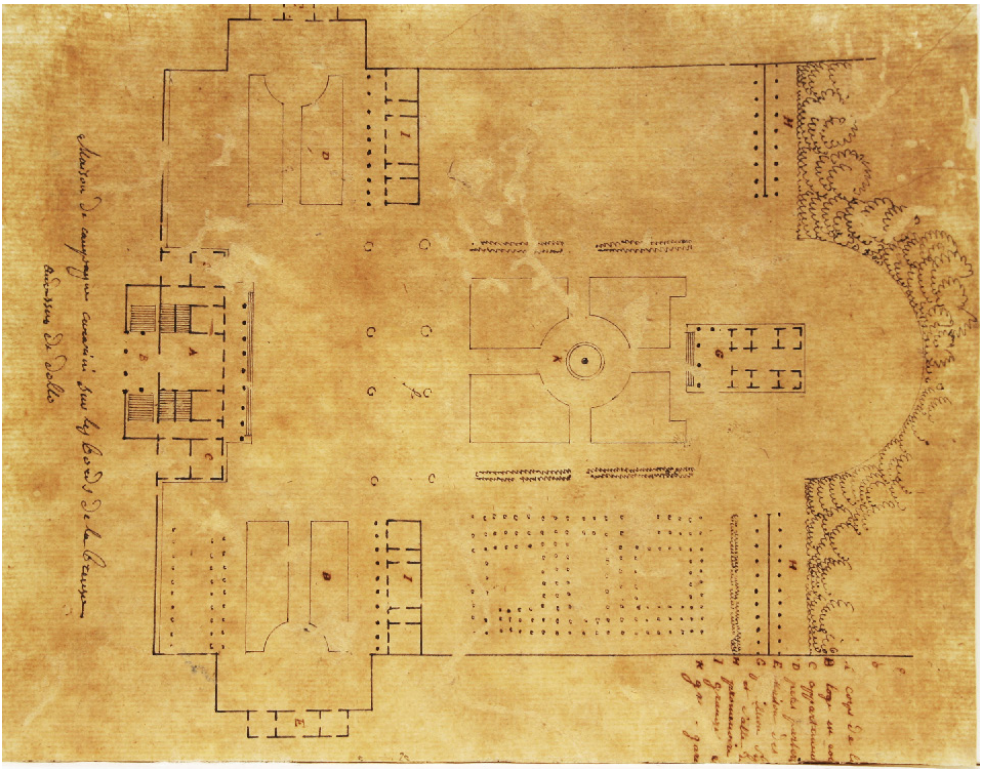


Fig. 6: Casa de campo Curacini. Grandjean de Montigny. Itália 1801-1805. [Planta-baixa], bico de pena sobre papel, 18,8 x 15 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram n° 8833.

outros espaços que compõem o edifício (fig. 6). Em alguns desses relevos, a representação da construção se limita à metade do edifício e os respectivos desenhos são definidos como croquis parciais da planta baixa. Nesses desenhos é ainda mais marcado o importante papel do eixo central que dispensa a representação da outra metade da construção, uma vez que essa última é a imagem espelhada da parte desenhada.

"Pela importante contribuição à história da arquitetura renascentista, a publicação *Architecture Toscane ou palais, maisons et autres edifices de la Toscane*, *mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny e A. Famin*" merece por si só um trabalho mais aprofundado[48]. A multiplicidade e a riqueza dos documentos nela presentes fazem com que tal obra assuma, hoje, um importante valor artístico e histórico. Ao mesmo tempo, no que concerne o relevo dos monumentos, pode-se considerar tal publicação, do ponto de vista didático, um verdadeiro manual. Para tal apreciação contribuem a cuidadosa escolha das arquiteturas reproduzidas, a alta qualidade do desenho e o rigoroso trabalho de levantamento e mensuração.

4. Restauração dos monumentos

O restauro se preocupa com a preservação e a recuperação de construções e monumentos danificados. Na atual didática, o objetivo é fornecer ao aluno conhecimentos técnicos, como a cultura histórico-crítica, para torná-lo capaz de reconstituir a qualidade do patrimônio arquitetônico e do ambiente urbano, como é o caso dos centros históricos ou conjuntos de interesse arqueológico e antropológico.

No século XIX, graças ao neoclassicismo na arte e ao nacionalismo na política, se desenvolve uma consciência histórica conexa à arquitetura e aos seus valores de civilização. As primeiras ideias teóricas ligadas ao conceito de restauro se devem a Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) e a John Ruskin (1819-1900). Entretanto, no início do século XIX, fazia parte dos projetos pedidos aos seus alunos pela Academie de France, em Roma, a restituição de um monumento antigo e a reconstituição do mesmo ou de suas partes. O resultado desse processo é possível

[48] *Architecture Toscane ou palais, maisons et autres edifces de la Toscane*, *mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny e A. Famin*, é constituído por 18 cadernos com 6 folhas cada, e o original encontra-se na Biblioteca da Escola de Belas Artes (EBA - UFRJ).

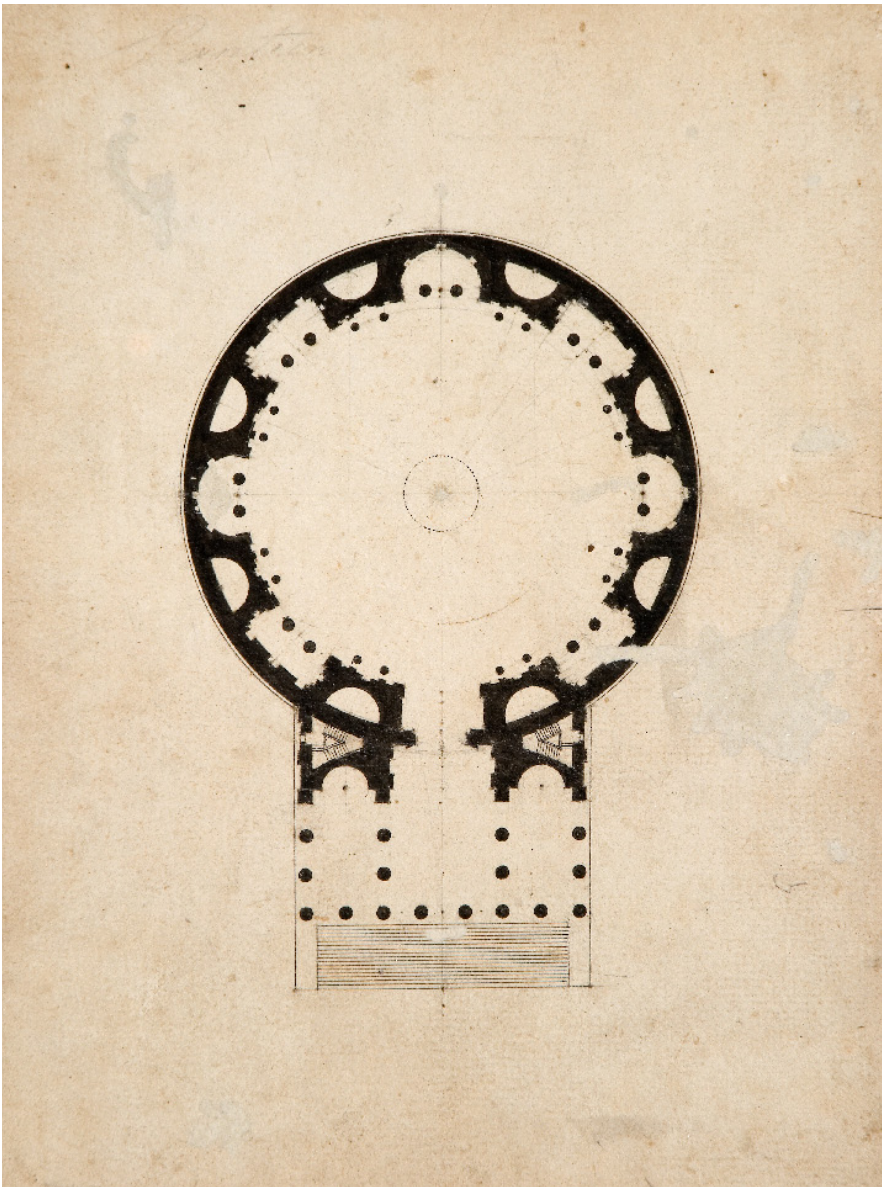


Fig. 7: Planta do Panteão em Roma. Itália 1801-1805. Nanquim sobre papel. 282 x 222 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram n° 8713.

ser encontrado no projeto de Grandjean de Montigny referente à elevação do Pronão do Panteão em Roma. No âmbito da restituição desse monumento, Grandjean propõe o restauro dos baixos relevos, então danificados, assim como a reconstrução da estátua de Júpiter que se encontrava inicialmente no interior do templo[49]. Faz também parte do conjunto de desenhos de Grandjean realizados no período romano, a planta do próprio Panteão (fig. 7). Em algumas de suas obras, o próprio Grandjean se inspirou nesse importante exemplo de arquitetura clássica, considerado um dos principais objetos de referência da arquitetura neoclássica[50].

Adere a esse modelo o projeto do Templo da Gloria, realizado por Grandjean no contexto de um concurso instituído por Napoleão. O objetivo proposto era substituir o uso religioso do prédio existente por um monumento "*dedié a la grande armée*", ou seja, apto a receber os restos mortais dos soldados mortos nas campanhas napoleônicas de Ulm, Austerlitz e Iena (fig. 8). A reutilização e adaptação de edifícios monumentais em função de destinações mais idôneas é um procedimento que sempre existiu e faz também parte da atual disciplina de restauro, embora as normas vigentes exigissem a preservação da arquitetura original.

5. Composição arquitetônica

No processo de projeto, a composição arquitetônica representa a primeira etapa onde se realiza a tradução gráfica dos cânones da arquitetura neoclássica para a criação de modernos espaços aptos ao desenvolvimento de determinadas atividades. Através do ajuste dos parâmetros de leitura é possível analisar as características da organização desses espaços. A variedade dos resultados em função do objeto projetado, do lugar e da

[49] TORRES, Mario Henrique Glicério. *Levantamento dos riscos de Grandjean de Montigny existentes no Brasil e pertencentes aos acervos do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, da Escola de Belas Artes (Museu d. João VI), da Biblioteca Nacional, do Arquivo Público Nacional e do Museu da Cidade do Rio de Janeiro*. Datilografado com apresentação de Lucio Costa, julho de 1989, p. 23.

[50] Entre as obras nas quais Grandjean faz referência ao Panteão, lembram-se, entre outras, os projetos Élysée *ou cimetière public* (1799) e *Temple de la Gloire* (1806), bem como estudos realizados no Riode Janeiro sobre o Senado Imperial (1848) e a Catedral de São Pedro de Alcântara.

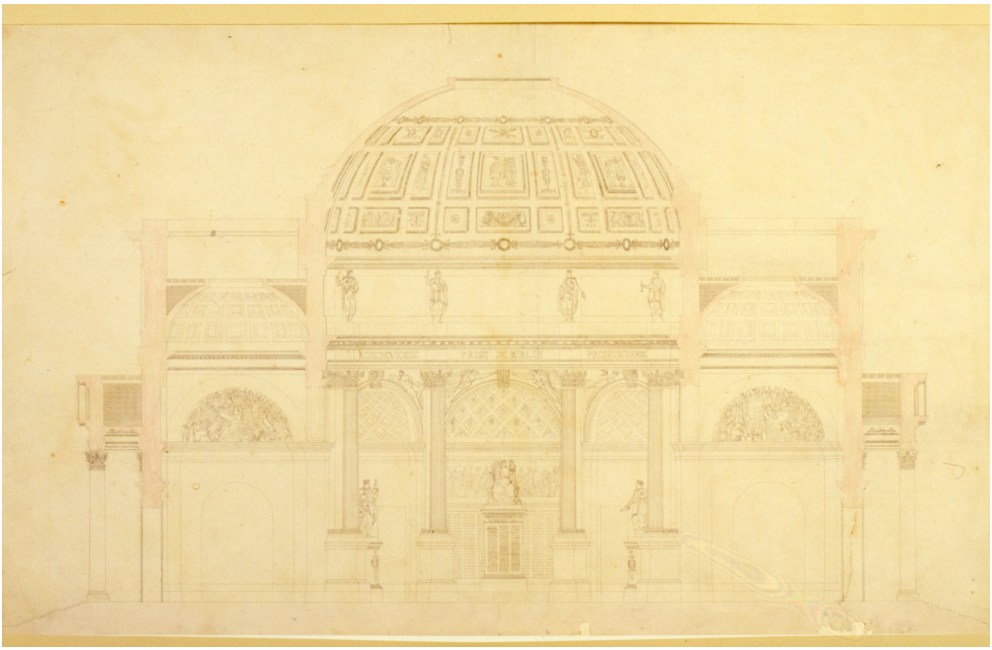


Fig. 8: Projeto de transformação de Madeleine em Paris: Templo de Glória, corte longitudinal, 1806. Grandjean de Montigny. Bico de pena aguada e aquarela sobre cartolina colada em cartolina.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram nº 8646.

época, demonstra existir diversos graus de apropriação dos modelos. No texto de J. N. Luis Durand, *Precis des leçons d'architecture*, o autor oferece uma série de modelos de edifícios públicos em uma página dedicada aos esquemas de tal categoria de edifícios, extraídos da gravura de Piranesi que retrata o Campo de Marte em Roma.

No projeto da Orquestra e do Templo dedicado a Harmonia, realizado em Paris por Grandjean de Montigny, talvez em ocasião de um concurso entre 1798 e 1799[51], é possível apreciar o grande talento do arquiteto em uma obra cuja composição arquitetônica é relacionada à corrente mais rigorosa do neoclassicismo. O desenho em hemiciclo da arquibancada da orquestra e como a utilização da ordem dórica grega no templo são expressões do rigor e da pureza das formas que caracteriza essa fase de Grandjean. Em outros desenhos, pelos temas mais livre tratados, como "*Corte, elevação e planta de uma leiteria e de um gabinete literário*", variações de temas geométricos e clássicos se compõem para obter um exemplo de moderna arquitetura neoclássica.

6. Arquitetura do interior e decoração

A disciplina trata do projeto de espaços internos e da decoração desses ambientes. Entre os desenhos de Grandjean, o que pode ser considerado exemplar e representativo de tal matéria de estudo pela variedade dos elementos escolhidos, sua equilibrada composição, assim como pelo virtuosismo de sua representação, é o denominado "composição com fragmentos antigos". Realizada na Itália, essa obra, ao ser exposta no Salão de Paris de 1898, recebeu a medalha de ouro. Trata-se, como diz seu título, de uma composição do interior de um espaço, criada por diferentes objetos com referências ao estilo decorativo da antiguidade clássica e ao século XV em Florência.

Elementos extraídos desse complexo desenho fazem parte da decoração de interiores de prédios projetados por Grandjean no Rio de Janeiro. Podem se mencionar, entre outros, os cortes do Balneário, do Conservatório de Música ou do Palácio Imperial.

Nas arquiteturas neoclássicas, a clareza formal que caracteriza o exterior

[51] A datação se baseia nas pesquisas da Profa. Giovanna Rosso Del Brenna, em Paris, sobre o "Inventaire des richesses d'art de la France - monuments civils". Tomo I.

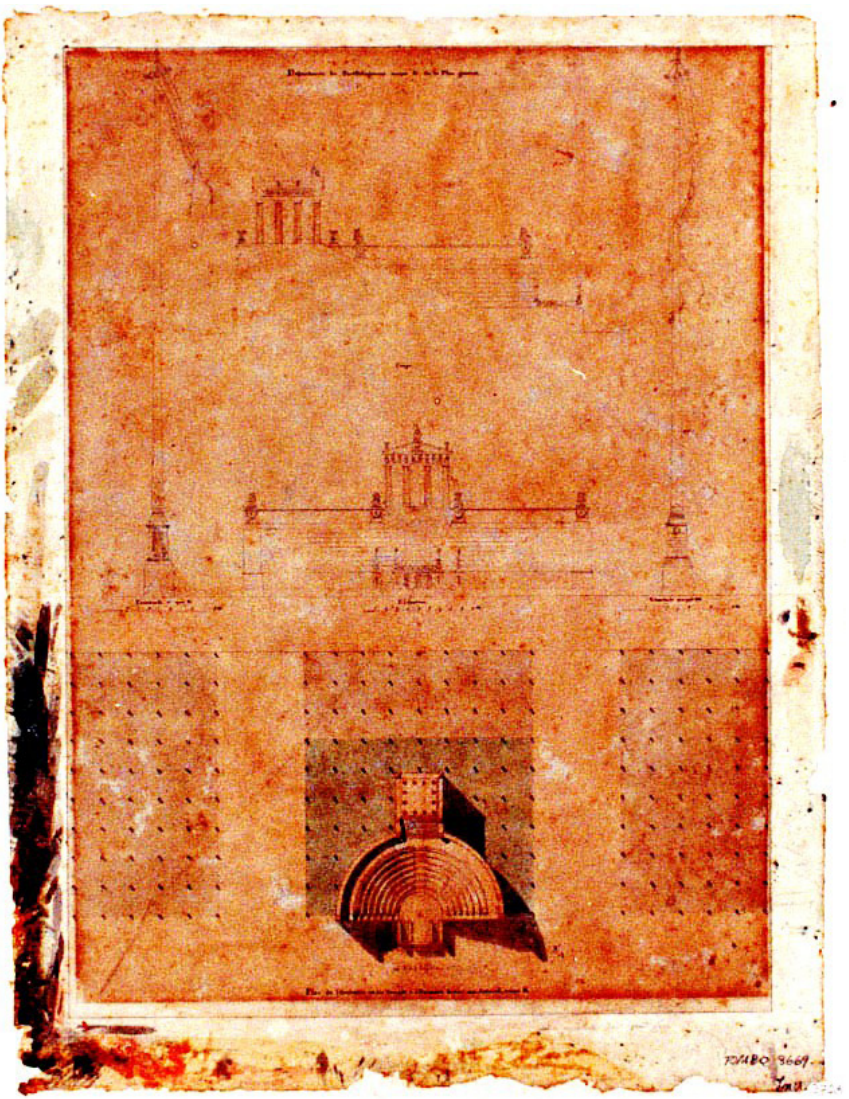


Fig. 9: Projeto da Orquestra e do Templo a Harmonia. Grandjean de Montigny. Bico de pena aquarela e tinta vermelha sobre papel. Colado em cartolina. (56,6 x 43,9 cm). Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram n° 8669.



Fig. 10: Composição com fragmentos antigos. Grandjean de Montigny. Itália 1801-1805. Bico de pena e aquarela sobre papel colado em cartolina. 46,6 x 36 cm. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram nº 8670.

dos edifícios contrasta com a decoração mais elaborada do interior, às vezes inspirada no estilo *empire* francês. Ilustres palácios ou importantes prédios institucionais apresentam no interior o teto e as abóbadas ricamente ornamentadas em contraposição ao revestimento clássico das paredes em mármore liso, pedra ou estuque. Na publicação sobre os Interiores do Corredor Cultural, Patrícia Vasconcelos atesta a influência do neoclassicismo nas moradias do Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XIX. As paredes internas das residências cariocas assumem novas tonalidades claras de tons pastéis, desde o branco a amarelo, rosa e azul, de onde "sobressaíam as molduras das portas e janelas em pedra de galho, granito extraído do Morro da Conceição"[52].

7. Características da distribuição dos edifícios: os monumentos de utilidade pública

> "A arquitetura deve sua origem à necessidade, e ela não tem outra finalidade que a utilidade pública e privada" Marc-Antoine Lauger[53].

No período napoleônico, o regulamento da Academie de France em Roma determinava para os arquitetos do 5º ano a realização de projetos de monumentos de utilidade pública. São objeto de estudo, organismos arquitetônicos cuja utilidade pública se torna o elemento representativo do estilo da moderna sociedade. Os edifícios em questão são os destinados à instrução, à habitação coletiva, à saúde pública, ao comércio, ao esporte, ao espetáculo público, ao culto, entre outros. A identificação das características dos diversos tipos de construção é feita baseada no conhecimento das necessidades da vida prática.

Durante o período revolucionário se abriram, na França, numerosos concursos públicos com a função de introduzir as novas ideias capazes de valorizar a cidade e estender seu uso às classes até então excluídas. Insere-se no espírito dos "monumentos republicanos" o projeto realizado por Grandjean, com o colega Famin, em 1799, por ocasião

[52] VASCONCELLOS, Patricia. *Interiores*: corredor cultural - centro histórico do Rio de Janeiro. Fotos: Sergio Pagano. Levantamento dos Imóveis e Pesquisa Histórica: Maria Pace Chiavari e Patricia Vasconcellos. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002. p. 25.

[53] Ver citação em 50.

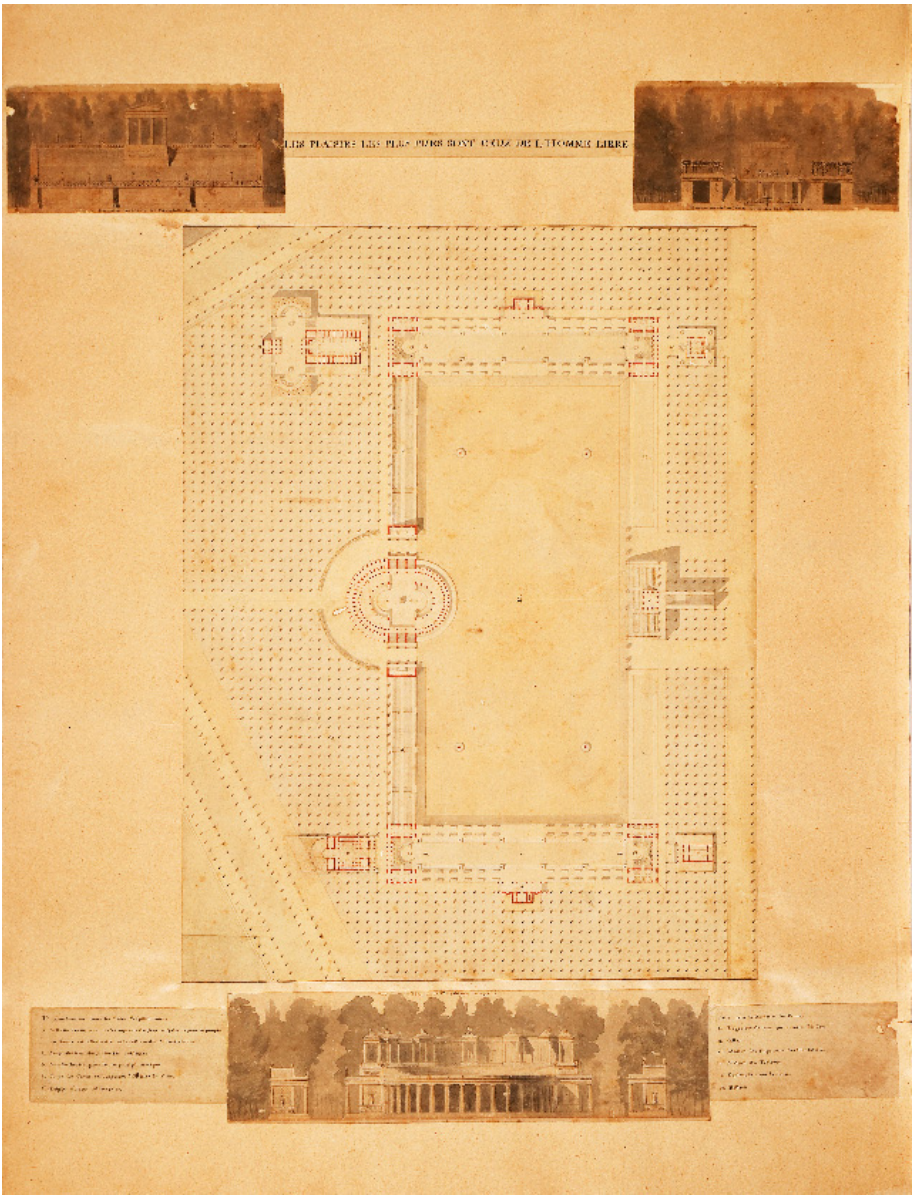


Fig. 11: Projeto de embelezamento da Avenida Champs Elysées, Paris, 1788.
Grandjean de Montigny. Bico de pena e aguada de nanquim
e tinta vermelha sobre papel colado em cartolina.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram n° 8642.

de um concurso voltado ao "embelezamento da Avenue Champs Elysées (fig. 11)[54]. O mote escrito no desenho "*Les plaisirs les plus purs sont ceux de l'homme livre*" sintetiza a política urbana desse momento histórico. A proposta do projeto é oferecer à população um espaço urbano digno para as comemorações cívicas. Até então era hábito as festas republicanas recorrerem ao uso de construções provisórias. Em volta dessa praça, lugar destinado a encontros e festas, com referência ao conceito de fórum, se organizam os principais edifícios, exemplos da arquitetura neoclássica, cujos desenhos são colados nas margens. Igual pureza e rigor apresentam os desenhos do Cemitério Monumental, realizados em uma época um pouco posterior. Tal projeto permitiu a Grandjean de Montigny ganhar o Prix de Roma, o maior reconhecimento que podia ser oferecido a um jovem arquiteto pelos seus conhecimentos e capacidades de composição artística.

A essa mesma categoria de monumentos cívicos de utilidade pública pertencem trabalhos realizados na Itália por Grandjean, como o Albergue dos Pobres e o Orfanato Militar. A escrita que se lê no prospecto do orfanato, "a honra se adquire pela proteção das artes", sugere que os projetos arquitetônicos deviam obedecer à lógica urbana promovida por Napoleão que, no caso do "albergo" se valeu de uma tradição que inicia na Itália no século XVII e assume força sob a influência do iluminismo[55]. Os projetos constituem as respostas práticas e sociais em vista do recente início do processo de industrialização. É interessante lembrar que uma solução análoga ao *Albergo dei poveri* foi tomada no Brasil no início do século XX. Trata-se do "asilo de mendicidade" construído em Belém[56]. Tais projetos, como toda a arquitetura, traz para os alunos, além das normas técnico-construtivas do neoclassicismo, também a moderna maneira de pensar a organização da cidade que começa a se desenvolver nesse período na Europa.

---

[54] As informações acerca da autoria e da participação no concurso são obtidas de pesquisas realizadas em Arquivos em Paris por Giovanna Rosso del Brenna. Ver cit. em 51.

[55] Lembram-se o *Albergo dei poveri* surgido em Gênova na década de 1650 e o *Reale Albergo dei Poveri* de Napoles, iniciado em 1751 e ainda não terminado em 1819.

[56] DUARTE, Cristóvão. Asilo da mendicidade: a pobreza urbana como contraface a Belle Époque em Belém do Pará. *In*: *XIV ENANPUR - Encontro Nacional da ANPUR*. Rio de Janeiro: ANPUR, 2011.

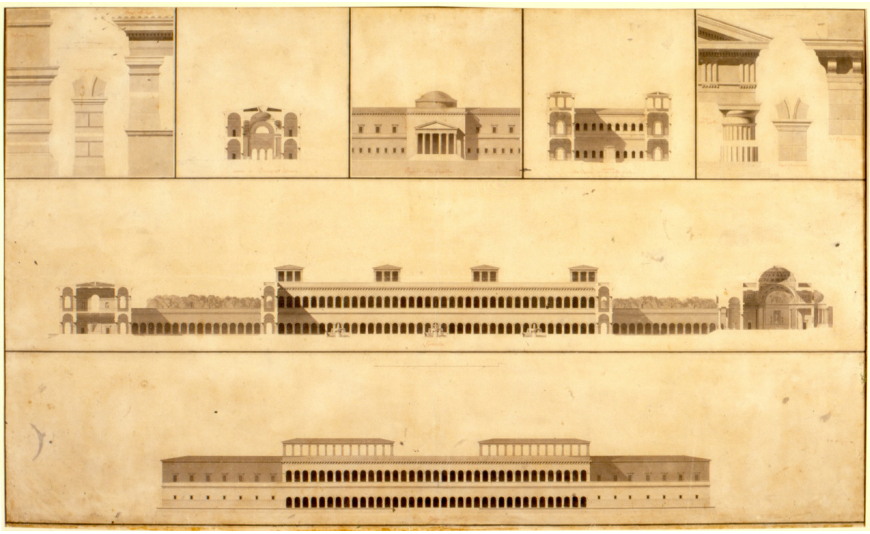


Fig. 12: Albergue dos Pobres (Itália). Grandjean de Montigny. Itália 1801-1805.
Projeto de fachada, corte, estudo, detalhes, bico de pena aguada de nanquim
e tinta vermelha sobre papel. 61,9 x 100,2 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram nº8878.

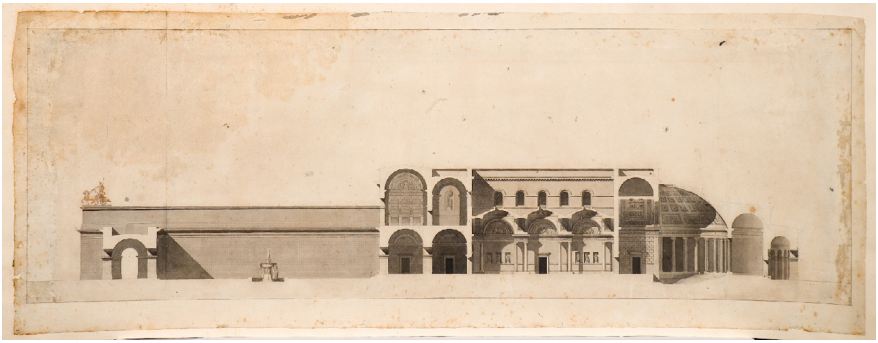


Fig. 13: Edifício monumental dedicado às artes e às ciências, corte longitudinal,
Paris. Grandjean de Montigny. Bico de pena, aguada de nanquim
e aquarela sobre papel colado sobre cartolina, 33,4 x 98,2 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram nº8641.

Na prancha do *Albergo dei Poveri*, os desenhos da planta, elevação, prospectos, cortes e detalhes construtivos do edifício são organizados em uma mesma folha e oferecem por si próprios a explicação do projeto. Do ponto de vista didático, tal conjunto gráfico pode ser utilizado como esquema exemplar de referência e modelo na apresentação dos projetos para concursos. Devem acompanhar esses desenhos as correspondentes legendas onde são explicitados o objeto do desenho, os usos dos diferentes pavilhões, as técnicas utilizadas e a escala.

O desenho do Edifício público dedicado às Artes e às Ciências, segundo a escrita colocada na própria construção, pode ser utilizado como protótipo da presença, na linguagem neoclássica, de citações a elementos construtivos da Renascença. No segundo andar do edifício, o desenho da série de cinco janelas é inspirado nos nichos criados nos muros laterais do Templo Malatestiano em Rimini, obra de Leon Battista Alberti. Na parte central do primeiro andar, objeto do corte, os três arcos que se sucedem são exemplo de "janela serliana"[57].

8. Urbanismo

A organização espacial da cidade

No que se refere a visão do espaço urbano, a coleção de Grandjean possui diferentes croquis com vistas de cidades que refletem momentos de observação e reflexão sobre o assunto. Entre os desenhos de Grandjean referentes a essa época são raros os que tratam da reformulação do espaço urbano. Existe um exemplar que pode ser utilizado como modelo da aplicação das normas neoclássicas (fig. 4). O projeto diz respeito à Praça do Caroussel, em Paris, onde aparece o arco projetado por Percier e Fontaine. Na proposta do arquiteto é prevista, no meio da praça, a construção de um percurso coberto na forma de U fechado, para ser utilizado como elo ideal entre os dois palácios, o Louvre e as Tulherias. Tal intervenção torna possível estabelecer uma relação entre os ilustres edifícios que se abrem nos dois lados opostos da praça e cujas entradas não são alinhadas entre si. Para garantir a harmonia do novo espaço, os eixos das entradas do pórtico são colocados cada um

[57] É assim denominado o elemento arquitetônico presente desde a arquitetura romana e cujo nome deve- se a Sebastiano Serlio (1475-1554), que o divulgou em *I sette libri dell'architettura*.

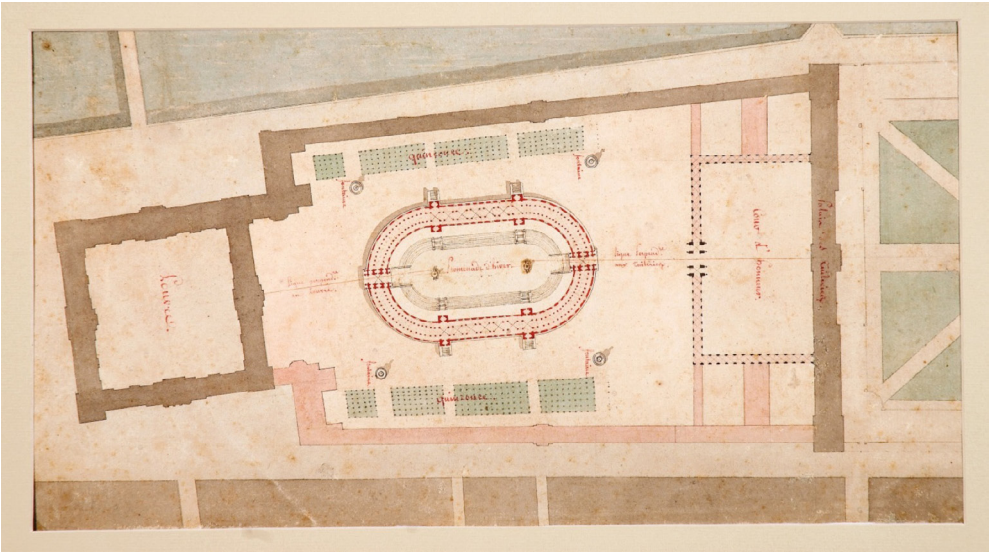


Fig. 14: Projeto para a união do Palácio do Louvre ao das Tulherias. Grandjean de Montigny. Paris, 1808. Bico de pena e aquarela sobre papel, 46,3 x 25,8 cm. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram nº8690.

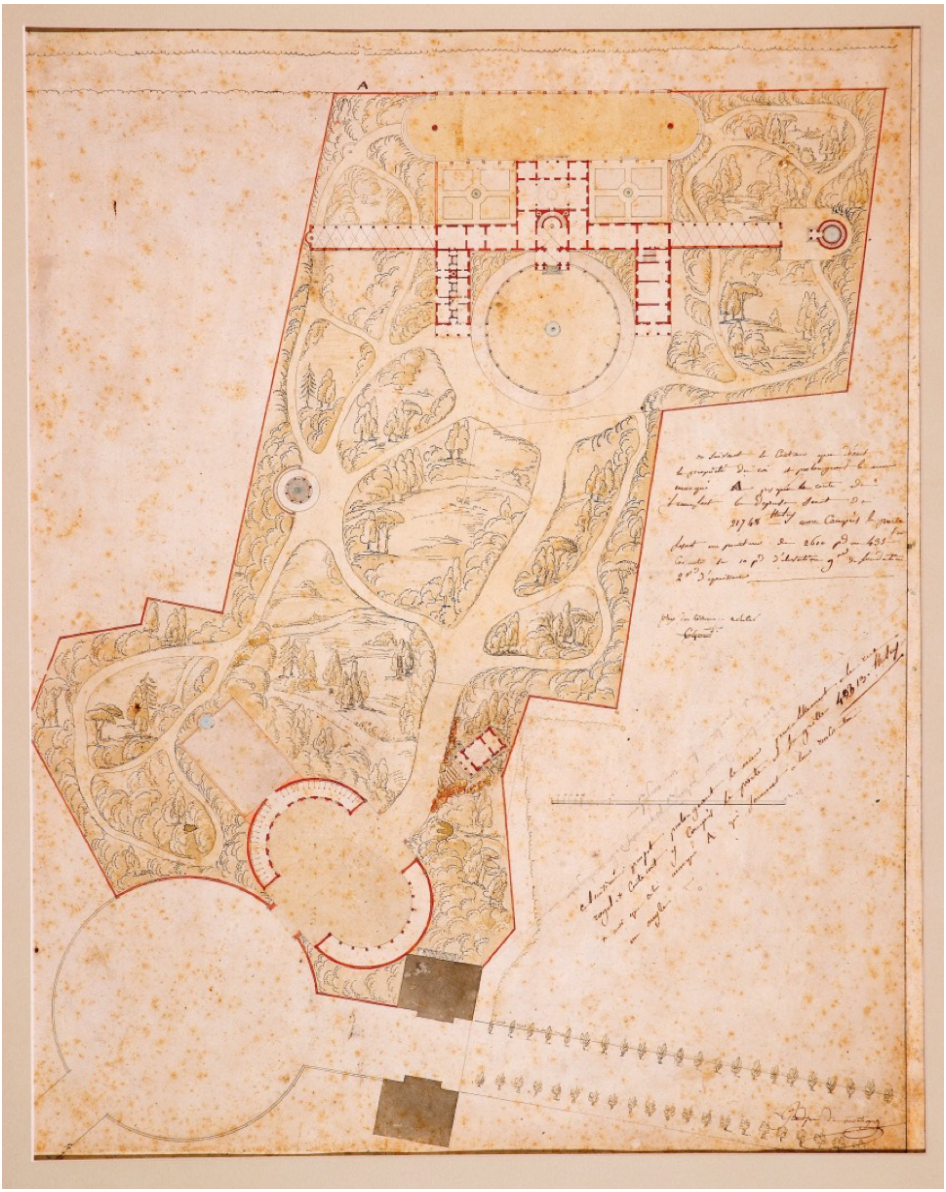


Fig. 15: Projeto de residência e jardim para o rei Jerônimo Bonaparte, Kassel.
Grandjean de Montigny. Bico de pena, aquarela e grafite sobre
papel colado em cartolina, 66 x 51,1 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Ibram nº8647

em frente aos respectivos palácios. Dessa forma, cada eixo do pórtico coincide com o eixo de simetria do palácio correspondente[58].

Morfologia e tipologia de uma intervenção territorial

Um exemplo de intervenção territorial conexa ao neoclassicismo pode ser encontrado no desenho feito por Grandjean em resposta à demanda formulada por Jerônimo Bonaparte, nomeado por Napoleão rei da Westfália[59]. O pedido se refere ao projeto de um palácio com respectivo parque que abrange um amplo território (fig. 15). No resultado, o rigor neoclássico da residência se combina com a organicidade do desenho do parque. Esse, por se adaptar às curvas de nível do terreno, faz que o resultado se aproxime à tipologia do jardim à inglesa. Ao mesmo tempo visto no conjunto, o projeto parece manter como eixo de referência o eixo principal de simetria do palácio.

"Reviver o ideal clássico na modernidade"

Quando Platão, em 387 a. C., criou a primeira Academia, havia pórticos e jardim, mas não existiam currículos. Platão se serviu de sua sabedoria da mesma forma que Grandjean de Montigny transmitiu a sua através de suas palavras e de seus desenhos. O estudo e a interpretação dos modelos apresentados por meio dos desenhos permitiram que os alunos absorvessem os princípios da arquitetura neoclássica e aprendessem a utilizá-los na elaboração de novos desenhos, expressões de modernos projetos adaptados ao novo contexto.

O domínio do visual que caracteriza nossa época parece não deixar lugar para o renascimento do desenho. Falta o interesse em se servir desse tradicional meio de representação na arquitetura. A motivação da recusa se deve-se a atual mecanização da arte de projetar que permite ao trabalho do arquiteto ficar mais rápido. Além disso, a tecnologia em uso torna possível atingir formas complexas graças à concepção digital a partir de um espaço geométrico não euclidiano[60]. Todavia, embora

---

[58] Ver citação em 51.

[59] Westfália ou Vestfália, estado construído por Napoleão conectando regiões conquistadas que faziam parte da Prússia, antiga Alemanha. Criado o reino com a capital Kassel, Napoleão o deu a seu irmão Jerônimo. O reino durou de 1807 a 1813.

[60] MITCHEL, W.J. Constructing Complexity. *In*: B. MARTENS, A. BROWN (Eds). *Computer-Aided Architectural Design Futures*. Viena, Áustria: 2005.

o algoritmo utilizado tenha a função de proteger seus conteúdos, no processo acelerado algumas etapas de criação podem se perder.

Uma vez reconhecida na imagem desenhada a figuração do pensamento, surge o interesse em se interrogar sobre a possibilidade de recuperar e/ou integrar tal meio de representação no atual processo de projetação. Além disso, pode se aprender a leitura do desenho. Nas pesquisas históricas, tal conhecimento ajuda a entender e interpretar os múltiplos aspetos dos diferentes universos arquitetônicos e urbanos. Outra ameaça à perda da visão ampla, profunda e dinâmica da arquitetura, vista como o resultado da permanente interação entre as suas mais variadas componentes, como a coleção de Grandjean nos apresenta, é constituída pela tendência a sempre maior especialização que se verifica nos atuais cursos acadêmicos.

Desejo concluir com uma observação de Franco Purini que, talvez, sirva como auspício pela futura arquitetura, independentemente dos meios técnicos utilizados. Ao observar os desenhos de Le Corbusier e Mies van der Rohe, sem deixar de mencionar as grandes diferenças entre os dois arquitetos, Purini releva a presença do mesmo tema: "reviver o ideal clássico na modernidade"[61]. Isso é o que Grandjean de Montigny transmitiu através do magistério e suas obras continuam a nos transmitir. Que nessa diretriz se encontrem as novas gerações de arquitetos.

Para não legitimar a hegemonia do Ocidente ao falar de "clássico" é importante lembrar que o continuo "renascimento" desse ideal demonstra sua permeabilidade a sempre novos influxos, se tornando modelo e ponto de referência por situações culturais atuais[62].

[61] Ver cit. em 8.

[62] SETTIS, Salvatore. *Futuro del "classico"* Torino: Giulio Einaudi. 2004, p. 122-123.

Fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares: retórica clássica no Rio Setecentista

Karolyna de Paula Koppke

Introdução

> Uma coisa, então, era o antigo, outra oclássico, que em substância não passava de uma interpretação generalizadora, abstrata, unilateral da Antiguidade.[01]

Compreender a história cultural e artística brasileira a partir de momentos-chave de transformação radical de modos de pensamento e produção tem sido uma constante em nossa literatura tradicional sobre o tema. De fato, relembra Conduru[02], em seu artigo *Araras gregas*, que a fórmula simplificadora vincula determinado movimento artístico a período específico: a colônia é barroca, nossa raiz mais genuína; o império, neoclássico; a primeira república, eclética e "academicista"; e, nos anos de 1920, o modernismo vai reencontrar heroicamente em nosso período de colônia as bases para o estabelecimento de uma identidade nacional. Análise mais atenta, no entanto, demonstra que os períodos de produção artística caracterizados por determinada

[01] ARGAN, G.C. *Clássico anticlássico*: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 15.

[02] CONDURU, R. *Araras Gregas. 19&20*, Rio de Janeiro: v. 3, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_conduru.htm>. Acesso em 30 set. 2013.

linguagem não são estanques. Pelo contrário, há influências de gosto, superposições e interpenetrações.

A interpretação consagrada do advento do gosto neoclássico no Brasil, a partir da chegada do grupo de artistas franceses liderados por Joachim Lebreton em 1816[03], foi inaugurada por Morales de los Rio Filho, em seu *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*[04]. Tal interpretação tem sido questionada, já que manifestações impregnadas do aparato formal classicizante são verificadas ainda nos Setecentos.

Propomos então, inseridos nesse debate historiográfico introduzido por Conduru[05], análise do projeto da fachada da igreja de Santa Cruz dos Militares, como amostra da produção artística do Rio de Janeiro dos Setecentos. Tal fachada constitui exemplar único na cidade, dotado de características compositivas específicas, que a colocam em relação direta com modelos clássicos paradigmáticos.

Convém mencionar que nossa intenção, neste artigo, é antes abrir questões que encerrá-las. Trata-se de investigação em fase ainda preliminar. Pretendemos exploraraqui,portanto, caminhos possíveis de interpretação para o desenho de fachada da Santa Cruz a partir do que nos oferece a literatura até o momento.A primeira seção trata, brevemente, do Rio de Janeiro dos Setecentos, a partir do paulatino processo de construção de sua capitalidade, que se inicia no século XVII. A seguir, avançaremos para a observação específica do desenho

---

[03] O título tradicional "Missão Artística Francesa" vem sendo revisto pela historiografia. Sobre o tema, conferir os recentes estudos de Patrícia Telles acerca do papel central de Francisco José Maria de Brito (1760-1825), ochevalier ou "cavaleiro Brito", para a vinda do grupo de artistas franceses: TELLES, P. Nada lhes prometo, o desconhecido cavalheiro Brito. *In*: SEMINÁRIO DO MUSEUD. JOÃO VI, 6., 2015, Rio de Janeiro. *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua história*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2015. p.59-67. Disponível em: <https://joaosextoseminario.files.wordpress.com/2017/01/9-patrc3adcia-delayti-telles.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2018. TELLES, P. Uma carta inédita do cavaleiro Brito e a criação do mito de uma "missão" francesa. *In*: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. (Orgs.). *Modelos de arte*: ensino, prática e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2017. p. 85- 100.

[04] MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941.

[05] CONDURU, R. *Araras Gregas. 19&20*, Rio de Janeiro: v. 3, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_conduru.htm>.

de fachada da Santa Cruz, registrando o que nossa historiografia da arte tem a dizer sobre ele. Num terceiro momento, estaremos atentos à formação do engenheiro militar José Custódio de Sá e Faria, autor do risco da fachada, sobretudo no que diz respeito à sua relação com os tratados de Sebastiano Serlio e Giacomo Barozzi da Vignola.

Nosso intuito aqui é de explorar o pensamento estético e cultural de determinada época, a partir de um projeto, a fachada da igreja da Santa Cruz dos Militares, e um personagem, Sá e Faria. São modestas, portanto, nossas pretensões. Mas contribuem para demonstrar a circulação de informações que denunciam uma espécie de compromisso estético com o repertório clássico, mesmo antes da fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816.

Sobre o Rio de Janeiro dos Setecentos

A partir da segunda metade do século XVII, o Rio de Janeiro começa a alcançar posição de ponto articulador entre as determinações da monarquia lusa e os acontecimentos na colônia. O seu porto conquista patamar estratégico: por ele chegam negros vindos da África, comercializados, inclusive, com colonos de terras espanholas, e é escoado o ouro retirado das Minas Gerais. Simultaneamente, sua localização meridional no território português é fundamental para a administração dos incessantes conflitos pela delimitação das fronteiras luso-espanholas, amainados a partir da assinatura do Tratado de Madri, em 1750, e, posteriormente, com o Tratado de Santo Ildefonso, de 1777.

Essa construção político-administrativa do Centro-Sul da América Portuguesa, em que o Rio de Janeiro desempenha papel de centralidade extraordinária, é estudado, em profundidade, por Gouvêa e Bicalho[06]. As autoras iniciam sua investigação ainda no século XVI, quando da criação da Capitania Real do Rio de Janeiro, pelo governador-geral Mem de Sá, em 1567.

Estabelecem-se três faixas cronológicas como estratégia investigativa. A primeira conjuntura está delimitada pelos anos de 1668 e 1720, isto

[06] GOUVÊA, M. de F.; BICALHO, M.-F. A construção política do território Centro-Sul da América Portuguesa (1668-1777). *História, histórias*, Brasília: v. 1, n. 1, p. 23-45, 2013.

é, desde a regência de Dom Pedro II de Portugal até a fundação da capitania de Minas Gerais. Nela, começa a ser desenhado o triângulo negreiro Luanda - Rio de Janeiro - Buenos Aires[07], fundamental para o desenvolvimento da América Lusa durante todo o século XVIII. Em 1680, funda- se a Colônia do Sacramento, que, dezenove anos mais tarde, se subordinará ao governo do Rio de Janeiro. A segunda faixa cronológica estende-se entre os anos de 1720 e 1750. Dentre os aspectos mais significativos, vale mencionar a submissão do governo da então recém-criada capitania de Minas Gerais ao Rio de Janeiro, em 1735, e o processo de colonização do Rio Grande de São Pedro e da Ilha de Santa Catarina, territórios também subordinados ao governo do Rio de Janeiro, a partir de 1738. A terceira e última conjuntura se desenvolve entre 1750 e 1777. Naquele ano, negocia-se o tratado de Madri. O ano de 1763 coroa, com a transferência da capital, a indiscutível posição alcançada pelo Rio de Janeiro. E, em 1777, o Tratado de Santo Ildefonso aproxima-nos da delimitação territorial que hoje nos é familiar, com a Espanha assumindo o controle da Colônia do Sacramento e Portugal permanecendo com o domínio sobre as regiões do Rio Grande e de SantaCatarina.

José Custódio de Sá e Faria (Portugal, c. 1710 - Argentina, 1792) foi uma das figuras expoentes nesse processo de construção do Brasil meridional. Benedito Lima de Toledo[08]apresenta-nos a sua trajetória. Foi partidista da Academia Militar das Fortificações, graduando-se em 1745. Cinco anos mais tarde, é promovido a sargento- mor da infantaria com o exercício de engenheiro e, então, designado para as expedições demarcatórias. Chega ao Rio de Janeiro em 1753 e é promovido por Gomes Freire de Andrade, graças a seu bom desempenho, ao posto de tenente coronel de artilharia, em 1760.

Em 1761, anulado o tratado de Madri, inicia-se um período de hostilidades entre Portugal e Espanha, com a região de Colônia do Sacramento como epicentro das disputas. Em 1762, a Colônia é sitiada, sob o comando do general espanhol Pedro Antonio de Cevallos que, mais tarde, passa a atacar também o Rio Grande de São Pedro. O

[07] Cf. ALENCASTRO, L.-F. O *Tratado dos viventes*: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[08] TOLEDO, B. *O real corpo de engenheiros na Capitania de São Paulo destacando-se a obra do Brigadeiro João da Costa Ferreira*. São Paulo: João Fortes Engenharia,1981.

Tratado de Paz, de 1763, põe fim à Guerra dos Sete Anos. Alémdisso, determina pertencer Colônia do Sacramento aos portugueses, aumentando o mal-estar entre os espanhóis.

Nessa atribulada conjuntura, a 16 de junho de 1764, o vice-rei Conde da Cunha entrega a Sá e Faria a missão de governar a capitania do Rio Grande de São Pedro. O engenheiro chega a ser destituído do posto, por atacar as posições espanholas sem a necessária aprovação do vice-rei. Mas, em 1776, retoma o cargo. No ano seguinte, quando Cevallos se apodera da Ilha de Santa Catarina, é enviado a negociaruma capitulação. É, porém, aprisionado como refém, reconhecidas as suas capacidades e profundo conhecimento sobre a região. Permanece na América espanhola até o final de sua vida, tendo ali executado vastaobra.

Para além dessa destacada participação na administração colonial, Sá e Faria exerceu plenamente a sua profissão. Elaborou trabalhos cartográficos, projetos e planos para o exército, projetos de arquitetura e planos para defesa. No âmbito da arquitetura religiosa, ainda em Portugal foi nomeado, no mesmo ano em que se gradua engenheiro, superintendente das obras reais de Nossa Senhora das Necessidades. Em 1750, meses antes de ser designado para as expedições demarcatórias para consolidar as decisões de Madri, é encarregado pela decoração da Basílica de Santa Maria Maior, pelas exéquias de Dom João V. Teria projetado uma igreja para os padres franciscanos em Itanhaém, em 1774[09]. Em 1780, são iniciadas as obras de Santa Cruz dos Militares, momento em que reside já em território espanhol. Nessa mesma década, Toledo[10] dá-nos notícias de que o engenheiro projeta as fachadas de três templos: das catedrais de Montevidéu e Buenos Aires e da Igreja de Guadalupe e Maldonado, noUruguai.

A assinatura do Tratado de Madri, em 1750, e o consequente processo de estabelecimento das fronteiras entre as Américas portuguesa e espanhola contribuíram para a circulação de profissionais estrangeiros pelo território brasileiro. Além dos engenheiros militares, muitos de

[09] "[...] um projeto de igreja para os padres franciscanos em Itanhaém, em 1774, que ostenta frontão triangular e galilé em arcada plena de gosto, **composição e proporções classicizantes**." (ROCHA- PEIXOTO, G. *Reflexo das Luzes na terra do sol:* sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência 1808-1831. São Paulo: ProEditores, 2000. p.140, grifo meu.)

[10] TOLEDO, 1981.

nacionalidade portuguesa, havia arquitetos, cartógrafos e geógrafos, como os italianos Michelangelo Blasco, chefe da primeira Comissão de Demarcação de Fronteiras entre Portugal e Espanha na América do Sul, Enrico Antônio Galluzzi, Domenico Sambucetti e Antonio Giuseppe Landi, membros da mesma comissão, que se estruturou entre os anos de 1750 e 1761. Nesse processo, o Rio de Janeiro, cuja condição de cabeça administrativa já vinha sendo desenhada desdeo século anterior, pelo menos, estruturava-se como lugar preferencial de circulação de sujeitos, informações e ideias. Nesse sentido, a administração pombalina arejou o pensamento não apenas na metrópole, mas também na colônia. Experimentava-se aqui e lá, em simultâneo. E, em tal conjuntura, não se pode deixar de mencionar o processo de reconstrução da Baixa de Lisboa, pós-terremoto, como consolidação do papel desempenhado por esses profissionais, sobretudo pelos engenheiros militares, na predileção pelos cânones e modelos de recorteclassicizante.[11]

Enveredando pela noção um tanto escorregadia de estilo, mencionemos que são essas experimentações no campo formal que vão desdobrar naquilo que alguns estudiosos denominam de estética pombalina. Para Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira[12], corresponde tal estética à aclimatação do barroco tardio europeu ao solo lusitano. A predileção pelos modelos italianos dos Seiscentos na reconstrução da Baixa lisboeta, em detrimento do rococó proveniente de França e de regiões da Europa Central – Baviera, Francônia, Boêmia –, decorre, segundo a autora, de uma proposta de estruturação sóbria das construções arquitetônicas religiosas. Além do mais, em período de rígidas contenções econômicas e de interesse na recuperação plena da área central da cidade, surgiram novas exigências, como a funcionalidade e o apuramento dos processos construtivos, a que o barroco tardio viria responder mais satisfatoriamente que o rococó. A possibilidade de renunciar à talha dourada, por exemplo, foi um desses fatores que condicionaram à escolha pelos modelos vindos de Itália.

---

[11] BUENO, B. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira – Mestres de ofício, "riscos" e traças. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 321-361, jan.-jun. 2012.

[12] OLIVEIRA, M. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Para determinados autores, o século XVIII em Portugal e, sobretudo, no Brasil, caracteriza-se, em arquitetura, por uma espécie de hibridismo formal[13]. Na cidade do Rio de Janeiro, que não passava por um processo reconstrutivo puro e homogeneizador como o lisboeta, é comum encontrar construções do período cujas fachadas sóbrias e racionais dão lugar a interiores de expressivo vigor decorativista, como é o caso da própria SantaCruz.Ao longo dos Setecentos, então, o Rio constrói paulatinamente a sua "capitalidade", fenômeno que ratifica a transferência do eixo econômico do Nordeste para o Centro-Sul da colônia. Para Antônio Edmilson Rodrigues[1428], a cidade passa a assumir posição de maior autonomia, estabelecendo condições de produção de riqueza desligadas dos mecanismos oficiais do sistema colonial e garantindo a seus colonos uma capacidade de estruturação e defesa de seus próprios interesses.

A partir da efetiva instalação do Governo Geral do Brasil no Rio de Janeiro, no ano de 1763 – ação administrativa que ratifica o que já vinha se desenhando no campo das práticas – o centro político, administrativo e econômico da cidade se estabelece junto ao agora Paço dos Vice-Reis, antes Paço dos Governadores, e à rua Direita. A ocupação urbana inicial, então restrita ao quadrilátero formado pelos morros do Castelo, São Bento, Santo Antônio e Conceição, se expande, absorvendo chácaras e casas de campo, transformando antigos caminhos em ruas e consolidando novos bairros. Na direção sul, alcançava-se o atual bairro da Glória e, no sentido oeste, chegava-se ao Campo de Santana, de onde partiam ruas para a Cidade Nova.

É com o vice-reinado de Luís de Vasconcelos, entre 1779 e 1790, que se processam na urbe ações de maior monta. Em seu clássico *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, Germain Bazin afirma que "O desenvolvimento precoce das tendências neoclássicas foi favorecido no Rio pela influência pessoal do quarto vice-rei, Luiz de Vasconcellos

[13] É o que está definido no artigo de Klaus Funke como o ecletismo formal do século XVIII em arquitetura. Cf. FUNKE, K. Igrejas pombalinas e o ecletismo setecentista. In: Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte, 24., 2004, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte:Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2004. p. 1-8.

[14] RODRIGUES, A. E. Em algum lugar do passado: cultura e história na cidade do Rio de Janeiro. *In*: AZEVEDO, A. (Org.). *Rio de Janeiro:* capital e capitalidade. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/Sr-3 UERJ, 2002. p. 11-43.

e Souza (1779-1790)."[15] Ainda que haja espaço para um possível questionamento do argumento estilístico, há, de fato, na administração de Vasconcelos, uma série de ações de viés regularizador sobre a cidade que merece atenção.

Destaca-se, por exemplo, o Passeio Público, primeiro jardim público carioca, projetado e realizado por Mestre Valentim. Ou ainda as obras empreendidas no largo do Paço, atual praça XV de Novembro. Com a construção do Passeio Público, o largo deixava de ser o único e mais importante marco espacial da cidade. O vice-rei, no entanto, mandou calçá-lo e arrematou-o, junto ao mar, com um cais de granito trabalhado, à semelhança do cais de Lisboa. Removeu o chafariz que Gomes Freire mandara edificar no meio do largo e ergueu outro, de autoria de Mestre Valentim, junto ao cais. Ainda durante esse governo, construiu-se, no ano de 1786, na região da Cidade Nova, o chafariz do Lagarto. O desenho é atribuído ao mesmo artista e o equipamento era abastecido pelas águas do aqueduto do Catumbi. Outras ações empreendidas durante a administração foram a reconstrução, mais uma vez sob a responsabilidade de Mestre Valentim, do Recolhimento e parte da igreja do Parto, quando do incêndio de 1779. Reconstruiu também a Casa da Alfândega. Instalou nas praças, junto aos chafarizes, bebedouros para os animais. Anexou à cidade, após aterramento, o Campo dos Ciganos, atual Praça Tiradentes.

Em *Reflexos das luzes na terra do sol*, Gustavo Rocha-Peixoto, que defende frontalmente a introdução da teoria neoclássica da arquitetura no Brasil "[...] pela época em que o Rio de Janeiro tornou-se sua capital."[16], descreverá as intervenções levadas a cabo na cidade:

---

[15] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983. p. 247.

[16] O autor estabelece quatro fases para o neoclassicismo no Brasil. A primeira delas, delimitada pelos anos de 1750 e 1808, incluiria o que denomina "antecedentes" da arquitetura neoclássica, manifestos nas obras de Landi, no Pará; de Francisco João Roscio, na Igreja da Candelária e na Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto; de Sá e Faria; em exemplares do brigadeiro Alpoim; e numa série de casas de fazenda em torno do Rio de Janeiro, de que a mais importante é Colubandê, em São Gonçalo. (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.136)

> Aterrar mangais, trazer a água dos rios para perto do consumo, definir com clareza o limite do mar são atitudes de quem vê a natureza mais como inimiga a confinar do que como ideal sagrado a cultuar. Note mesmo o caso do Passeio Público: o que significou, no século XVIII, fazer um jardim naquele local fronteiro à verdadeira natureza selvagem? Uma atitude de veneração ao reino vegetal semelhante à representada pela criação do Jardin des Plantes em Paris? Ou um modo de pôr à disposição da cidade uma amostra da natureza ordenada e civilizada? E não pensemos no projeto de Glaziou que é de meados do século XIX e segue a tendência inglesa de fazer os jardins parecerem naturalmente brotados (veja a seção Autonomia), mas no que há de ter sido o jardim regular e geometricamente ordenado do projeto de mestreValentim.[17]

Sobre a fachada da Santa Cruz dos Militares

É nesse contexto que Sá e Faria e Mestre Valentim conceberão a Igreja da Ordem dos Militares. Havia no século XVII, no sítio em que ela foi edificada, guarnição para a defesa da costa, posteriormente demolida e substituída por uma capela, mandada erguer pelos militares. Esta capela primitiva teria sido ampliada e reformada ainda nesse mesmo século, ao longo do qual se estabeleceu a Irmandade. A construção do templo definitivo foi iniciada em 1780, durante o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos, e concluída em 1811, já com Sá e Faria servindo à corte espanhola, conforme se registrou na seção anterior[18]. Desde que o projeto original não pode ser localizado, há possibilidade de se questionar se o risco primitivo do engenheiro militar teria sido respeitado.[19]

---

[17] ROCHA-PEIXOTO, 2000, p. 137.

[18] Esse dado é de grande relevância, considerando que, tradicionalmente se atribui a Sá e Faria também a construção do edifício. Tendo ele sido feito refém pelas forças espanholas em 1777, infere-se que tenha elaborado o projeto para Santa Cruz em ano anterior a este, mesmo que a construção só se tenha iniciado em 1780. Ainda em 1965, Gilberto Ferrez associará o nome de Faria à edificação do templo. O mesmo fará Rocha-Peixoto (2000, p.140). Cf. FERREZ, G. *Aquarelas de Richard Bate*: o Rio de Janeiro de 1808 a 1848. Rio de Janeiro: Galeria Brasiliana, 1965. p.42.

[19] Beatriz Bueno registra um caminho possível para localização do projeto. Estavam as edificaçõesreligiosas submetidas às normas eclesiásticas e à chamada Mesa de Consciência e Ordens, tribunal sediado em Lisboa responsável por aprovar todas as novas construções de igrejas de confrarias e paróquias. Foi a instituição criada por

Apesar da ausência do projeto, Gustavo Schnoor, no que constatamos como sendo o artigo mais completo até hoje publicado sobre a edificação[20], apresenta-nos o que constitui provavelmente os primeiros registros iconográficos do templo: as aquarelas de Thomas Ender, de 1817[21], e de Richard Bate, de 1820[22], realizadas, portanto, pouco tempo após a inauguração, em 1811. O desenho original da fachada parece ter sido mantido. As alterações verificadas são de caráter superficial, de maneira que supomos não ter havido modificações de caráter estrutural.

O mesmo autor informa ter, no entanto, havido duas grandes reformas, entre os anos de 1853 e 1854 e, posteriormente, entre 1914 e 1915. Tais reformas alteraram significativamente as fachadas laterais e posterior do templo, bem como seu partido volumétrico original. A obra de talha é comprovadamente de autoria de MestreValentim[233]. Não se tem certeza, porém, de que as atuais portas entalhadas tenham sido por ele executadas.Já nos anos de 1950, anunciava Bazin que "[...] esse frontispício [da igreja da Santa Cruz dos Militares] representa uma das raras imitações portuguesas do tipo de fachada à romana."[24] e que

---

Dom João III, em 1532, e extinta em 1883. "Cuidava dos negócios eclesiásticos e da justiça, e seu acervo foi incorporado à Torre do Tombo, separados e tratados os livros e os documentos – Avisos, Ordens e papéis diversos – especialmente os livros de registros das chancelarias e as habilitações das Ordens Militares." (2012, p.325). Cabe anotar que há cópias de parte dessa documentação no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Verificamos, nessa instituição, as seguintes caixas, referentes ao fundo "Mesa da Consciência e Ordens": BR RJANRIO 4J.CAI.0.236 ("Catedrais: Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo"); BR RJANRIO 4J.CAI.0.249 ("Vigarias: Rio de Janeiro"); BR RJAN RIO 4J.CAI.0.250 ("Vigarias: Rio de Janeiro"); BR RJANRIO 4J.CAI.0.259 ("Vigarias: Rio de Janeiro"); e BR RJANRIO 4J.CAI.0.271 ("Vigarias: Rio de Janeiro"). Não foi possível, porém, localizar nenhuma informação sobre a Igreja da Santa Cruz.

[20] SCHNOOR, Gustavo. A igreja de Santa Cruz dos Militares: breve notícia histórica. Considerações estilísticas sobre a fachada. A questão das reformas e da autoria da obra de talha. *Barroco*, Belo Horizonte: n. 15, p. 283-290,1990/2.

[21] FERREZ, G.; MAYA, R. (Ed.). *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Banco Boavista, 1965, p.91.

[22] Ibid., p. 43.

[23] Ana Maria Monteiro de Carvalho comprovou a contratação de Mestre Valentim para a execução da talha através de documentos emitidos pela Irmandade. Cf.: CARVALHO, A.-M. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

[24] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983. p. 248.

sua adoção remonta à Contrarreforma, configurando-se como um dos exemplos de volta às formas da época clássica que observamos na época neoclássica. A essa tipologia, Rocha-Peixoto denominará "frontão imperante"[25]: nesse partido, o frontão é soberano e a fachada principal do templo não apresenta torres, normalmente deslocadas para as fachadas laterais ou posterior. Trata-se de solução pouco comum em Portugal, visto que as torres, herança gótica naquele país, foram tradicionalmente incorporadas à própria imagem dostemplos.

Em termos gerais, estrutura-se um modelo de fachada constituído por dois pavimentos, interligados através de um corpo central. O pavimento inferior apresenta corpos laterais, que são substituídos, no pavimento superior, por duas aletas com grandes volutas que fazem a transição entre os dois níveis (fig. 1).

Por tradição, tal modelo parece ter sido inaugurado pela igreja do Gesù, edificada em Roma no ano de 1568 por Giacomo Vignola, para ser a sede da Companhia de Jesus[26]. A fachada originalmente desenhada por Vignola foi alterada, após sua morte, pelo escultor e arquiteto Giacomo della Porta. Sobre os dois projetos, fornece-nos Giulio Carlo Argan, em seu *Imagem e persuasão*, maiores detalhes:

> A fachada projetada por Vignola refletia ainda a estrutura interna, mediando- a com o espaço externo. As duas alas, correspondentes aos espaços fechados das capelas, são levemente recuadas; a parte meridiana, correspondente à nave central, é avançada [...]; toda a fachada retoma, em termos abreviados e quase reduzidos, a estrutura plástica da igreja.

[25] Para esse autor, a chave das modificações iluministas na arquitetura religiosa é a compreensão do sentido do frontão triangular. Identifica, no Brasil da segunda metade do século XVIII, dois tipos de partido classicizante para as frontarias de igreja. Além daquele denominado "frontão imperante", que aqui adotamos, há o chamado "frontão regulador". Trata-se, este último, de tipo em que as torres têm estrita relação geométrica com o frontão que, por sua vez, é "[...] disciplinador, rigoroso proporcionador de todaa sintaxe compositiva das frontarias das suas igrejas." (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p. 144).

[26] Schnoor (1990/2) dá-nos notícias de que a correlação entre as fachadas da Santa Cruz dos Militares e a do Gesù teria sido feita, primeiramente, pelo Prof. Paulo Santos em: SANTOS, Paulo. *O barroco e ojesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1951.

> Giacomo della Porta, que construiu a atual fachada, era um maneirista; por isso modificou o projeto de Vignola do modo que considerou mais adequado ao gosto de Michelangelo. Ele reduz a amplitude e o recuo das alas; sintetiza em uma única pilastra a articulação entre planos laterais e plano meridiano; substitui com pilastras planas a segunda ordem de colunas; imagina a segunda ordem em perspectiva recuada em relação à primeira, e depois reconduzida e articulada com esta pelas fortes membraturas das volutas e sobretudo pelos dois tímpanos, um curvo e outro triangular, sobrepostos. Assim as duas ordens, de perspectivas diferenciadas, são reconduzidas e articuladas sobre a superfície; e assim se determina um plano unitário, mas cheio de possibilidades ou de sugestões de espaço pelo alternar-se das pilastras e dos recuos. O claro-escuro também é feito de contrastes mínimos, que animam a superfície sem interromper-lhe a continuidade. Portanto, o artista resolveu o seu problema levando em conta mais o espaço externo, da praça, do que o interno, da igreja: a fachada já é mais um elemento da "figura" da cidade do que da "figura" do edifício.[27]

De fato, a posição defendida por Gustavo Schnoor em seu artigo é a de que os autores dos projetos das igrejas edificadas no Rio de Janeiro setecentista, a que se convencionou denominar "pombalinas" estiveram observando os modelos maneiristas, em detrimento dos modelos da Grécia do século V a.C., da Roma Imperial e do Renascimento, únicos considerados pela historiografia oficial. Teríamos então, na fachada da Santa Cruz dos Militares, "[...] uma das primeiras manifestações neomaneiristas da tendência classicizante que, então, se esboçava no Rio de Janeiro"[28].

Além das características que compõem a tipologia "frontão imperante", já descritas[29], aproximam as fachadas da Santa Cruz e do Gesù: as pilastras

---

[27] ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 237.

[28] SCHNOOR, 1990/2, p. 284.

[29] É preciso registrar que, em Santa Cruz dos Militares, há uma controvérsia em relação à torre sineira. Háindícios de que a fachada primitiva da igreja estivesse voltada para o litoral. A mudança se teria dado entre os anos de 1710 e 1713, quando do realinhamento da Rua Direita, atual Rua Primeiro de Março. Schnoor (1990/2) indica a possibilidade de que a torre tenha sido deixada ao fundo por problemas de terreno, o que corromperia, ainda que não completamente, sua correlação com o modelo paradigmático do Gesù.

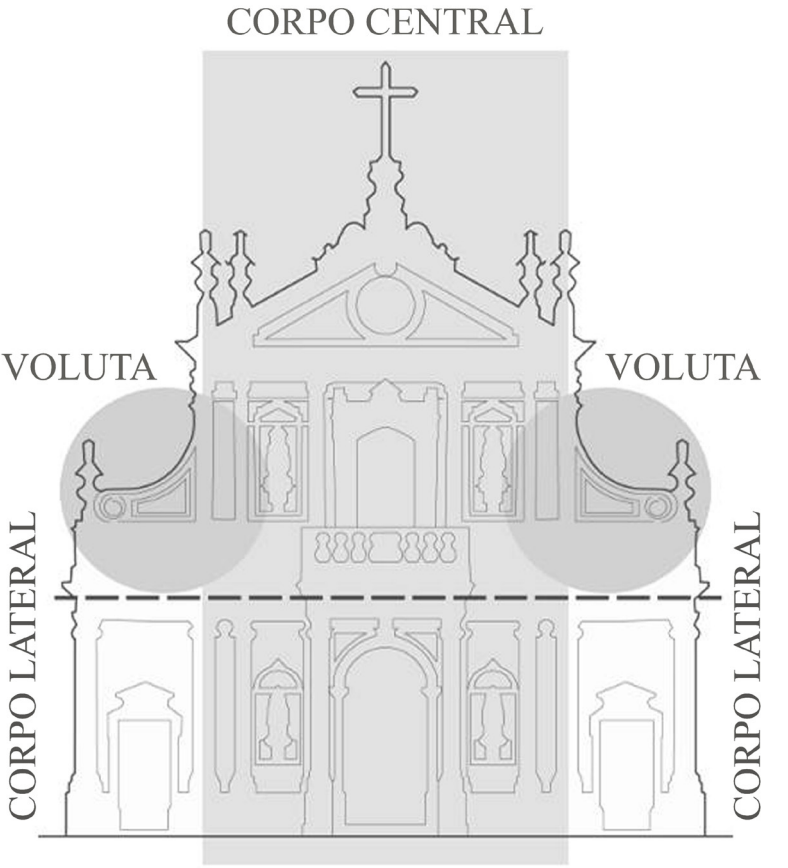


Fig. 1: Esquema tipológico da fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares.
Fonte: Desenho da Karolyna Koppke.

adossadas, em disposição geminada, demarcando os limites entre os corpos central e laterais; intercolúnios inconstantes; descontinuidade dos entablamentos; colunas soltas, próximas à parede, emoldurando a porta central; e os quatro nichos dispostos, simetricamente, sobre o corpo central[30] (fig. 2).

Mas Gustavo Rocha-Peixoto[31] tece importantes considerações acerca das possíveis bases formais dessa tipologia arquitetônica em obra do século anterior: a Santa Maria Novella, de Leon Battista Alberti (1456). O problema que o artista do humanismo italiano enfrentava era o de definir solução de fachada para o modelo da basílica cristã- primitiva, até então relegado a segundo plano, considerando-se que, no período paleocristão, o interesse voltou-se principalmente para a elaboração dos interiores. Alberti não poderia se valer dos modelos romanos, por conta da incompatibilidade entre o culto pagão e as diretrizes da Igreja Católica. Mas, em momento de pleno revivalismo da cultura romana, não seria possível abandonar completamente as suas características.

A ausência das torres (fig. 3) decorre, primeiramente, da inexistência desses elementos nas basílicas primitivas. Mas decorre também, e sobretudo, de concepção de proporcionalidade própria ao mestre da Renascença, cujos modelos são baseados na forma perfeita do círculo. De fato, em termos gerais, há ali o mesmo esquema de fachada do Gesù, a mesma ausência de campanário e a mesma solução de transição entre os pavimentos adotada no século seguinte.

No contexto da Lisboa Pombalina, o deslocamento das torres para a parte posterior da igreja parece corresponder a desenho de cidade em que nenhum edifício tem destaque, mas deve, pelo contrário, mesclar-se volumetricamente às demais construções, estabelecendo fachada única e uniforme, que percorre todo o espaço urbano. Interessa registrar, entretanto, que o modelo de fachada "à romana" é adotado antes mesmo do terremoto de 1755, pelo mesmo José Custódio de Sá e Faria, na capela do Palácio das Necessidades.

---

[30] As imagens originais, representando São Mateus e São João e esculpidas em madeira por Mestre Valentim, estavam colocadas nos nichos superiores. Sua substituição pelos quatro evangelistas em mármore de Carrara, vindo da Itália, aconteceu em 1926. As esculturas de Mestre Valentim estão hoje no Museu Histórico Nacional.

[31] ROCHA-PEIXOTO, G. *Reflexo das Luzes na terra do sol:* sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência 1808-1831. São Paulo: ProEditores, 2000.



Fig. 2: Fachada da Igreja da Santa Cruz dos Militares.
Fonte Foto de Karolyna Koppke, janeiro de 2018.

Posteriormente, segundo Myriam Oliveira[32], a Lisboa reconstruída será pautada por um sem número de fachadas filiadas a essa mesma tipologia, com as torres deslocadas: Loreto, Encarnação, Sacramento, São Nicolau, São Julião, Nossa Senhora das Mercês, Santo Antônio à Sé e, aquela mais fiel ao modelo do Gesù, a Igreja dos Mártires do Chiado, erguida em 1768 por Reinaldo Manuel dos Santos.

Mas como interpretar essa opção pelo modelo paradigmático dos jesuítas, considerando a expulsão da Companhia de Jesus de Portugal pelo então primeiro-ministro Marquês de Pombal, em 1759? Tal expulsão aconteceu à luz das manifestações iluministas, contra congregação religiosa de longa ascendência, com ampla influência em esferas da corte, nas missões na América e no Oriente, no ensino e na cultura intelectual. Os jesuítas acabavam por se transformar, assim, em uma espécie de obstáculo à política dereformas empreendida por Pombal.

Para Schnoor,[33] a aparente contradição se desfaz sob a hipótese de uma identificação simbólica e espiritual entre a irmandade constituída por militares e os soldados de Cristo da Companhia de Jesus. Já Rocha-Peixoto resolve melhor a aparente contradição ao evocar a Santa Maria Novella como modelo para esse padrão compositivo, o que, entretanto, acaba por enfraquecer a relação simbólica entre a Santa Cruz e a igreja sede dos jesuítas. Atribui o estudioso tal escolha à intenção de se estabelecer "[...] uma preponderância final do Estado sobre a Igreja nos moldes liberais do regalismo pombalino que pretendeu instituir uma igreja nacional portuguesa"[34]. Isto porque Santa Maria Novella – e também as igrejas renascentistas de San Lorenzo e Santo Spirito, de Brunelleschi – está associada a uma concepção romana, da basílica cristã-primitiva. Para o autor, isso significa referência a modelo de sociedade em que predomina o poder secular, bem de acordo com a política esclarecida dePombal.

O mesmo autor lembra-nos que nem sempre tivemos em Santa Cruz dos Militares a única representante da tipologia italiana na cidade do Rio de Janeiro. Também a fachada da igreja de Nossa Senhora do

---

[32] OLIVEIRA, M. O *rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

[33] SCHNOOR, 1990/2.

[34] ROCHA-PEIXOTO, 2000, p. 165.



Fig. 3: Campanário recuado na Igreja da Santa Cruz dos Militares.
Fonte: Foto de Karolyna Koppke, janeiro de 2018.

Monte do Carmo, na Praça XV, que sofreu alterações responsáveis por sua descaracterização ao longo dos séculos XIX e XX, era desprovida de campanários. Apresentava, além disso, frontão triangular, sob o qual havia dois corpos horizontais, dos quais apenas o inferior permaneceu. Observa ainda que uma espécie de última consequência dessa solução, com as torres sineiras desligadas do corpo da igreja, será adotada no século seguinte por Grandjean de Montigny, em seu projeto para a catedral de São Pedro de Alcântara. Nunca edificada, a solução projetual rememora o tema do *Panteon* romano, constituindo-se por rotunda a que se sobrepõe pórtico que, por sua vez, demarca o acesso. Isolar as torres sineiras foi a estratégia do arquiteto para manter a pureza do volume clássico da rotunda e garantir a continuidade da tradição luso-brasileira de igrejas dotadas de campanário.

Sobre a formação de Sá e Faria

Em *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares 1500-1822*, Beatriz Bueno elabora denso estudo acerca do lugar do desenho e, por conseguinte, de seus autores, os engenheiros militares, como instrumento da ação colonizadora[35]. Para isso, a estudiosa se debruça não apenas sobre a produção, mas também sobre a formação desses profissionais, revelando-nos detalhes acerca da instrução teórico-prática nas chamadas aulas de arquitetura militar.

Enumeram-se as diversas iniciativas, empreendidas no reino e nas conquistas, para sua formação. Estruturaram-se instituições do gênero nos principais centros urbanos do Brasil, Índia e África, de acordo com os modelos metropolitanos. Tais instituições funcionaram como vetores de irradiação da cultura arquitetônica e urbanística erudita nos territórios dealém-mar.

Foi José Custódio de Sá e Faria, como afirmamos na primeira seção, partidista da Academia Militar das Fortificações de Lisboa, tendo ali se graduado em 1745. Instituída em 1641, por d. João IV, é a Academia resultado direto da conjuntura de guerra contra a Espanha e da Restauração do trono, em procura por reduzir a custosa dependência

[35] BUENO, B. *Desenho e desígnio*: o Brasil dos engenheiros militares 1500-1822. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2011.

de profissionais estrangeiros. Teve início com o ensino de Arquitetura Militar no Paço da Ribeira, a chamada Aula de Artilharia e Esquadria. Em 1647, é transferida para a Ribeira das Naus, com o nome de Aula de Fortificação e Arquitetura Militar, também chamada de Academia Militar ou ainda Aula Régia.

Durante o período em que José Custódio de Sá e Faria ali esteve, o curso era coordenado pelo então engenheiro-mor do reino Manuel de Azevedo Fortes, que permaneceu no cargo entre os anos de 1719 e 1754. É de autoria de Fortes o tratado *O Engenheiro Portuguez* (1728-9), obra indispensável naquele tempo, de caráter eminentemente prático e que estabelecia a padronização dos desenhos e levantamentos de campo. Bueno elabora levantamento das obras que compunham a biblioteca da Academia Militar quando sob a coordenação de Manoel de Azevedo Fortes. Registram- se diversos tratados, dentre os quais os de autoria de Leon Battista Alberti, Pietro Cataneo, Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi. Queremos destacar, porém, a presença das obras de Giacommo da Vignola e Sebastiano Serlio.

A primeira consiste no tratado fundamental do arquiteto do Gesù, em sua versão traduzida para o castelhano, *Regla de las cinco ordenes de Architectura de Iacome de Vignola*[36], publicado em Madri, no ano de 1593. Tal tradução deu-se ainda durante o período de união das coroas ibéricas, a partir do original italiano *Regola delle cinque ordini dell'architettura*, de 1562. A versão em português seria publicada apenas em 1787, posteriormente, portanto, à atuação de Sá e Faria no Brasil.

O tratado do arquiteto da igreja do Gesù, que ali registra sua contribuição à Teoria das Ordens, apoia-se mais no desenho que no aparato textual. E talvez, justamente pela clareza e utilidade de seus ensinamentos, tenha se transformado em uma espécie de manual de arquitetura, convertendo-se, ainda segundo Bueno[37], na bíblia dos construtores dos séculos XIX e XX.[38]

---

[36] VIGNOLA, Iacome de. *Regla de las cinco ordenes de Architectura de Iacome de Vignola*. Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patricio Cadoesi Florentino, pintor y criado de Su Mag..., En Madri, 1593.

[37] BUENO, 2011.

[38] Maria Luiza Zanatta definirá o *Regola* como "[...] uma espécie de gramática de longo alcance entreartistas e arquitetos." Cf.: ZANATTA, Maria Luiza. Reflexões sobre Vignola e as 'Regola Degli Cinque Ordini Della Architettura', 1562. *In*: BRAN-

Sabemos, portanto, que José Custódio de Sá e Faria teve acesso à publicação do mestre italiano em seu período de formação. Não foi possível ainda verificar se e de que maneira teria o engenheiro militar tido Vignola debaixo dos olhos em suas incursões e exercícios projetuais elaborados quando na América portuguesa. Auxiliano-nos novamente, porém, Beatriz Bueno[39]. Afirma a autora que a tratadística circulou efetivamente no Brasil, antes do século XIX, sobretudo nos meios associados às aulas militares. No Rio de Janeiro, tais aulas originam-se a partir das chamadas Lições de Gregório Gomes Henriques, estabelecidas ainda nos anos de 1697 e 1698. No período em que esteve Sá e Fária conosco, entre 1753 e 1777, haviam-se convertido nas Aulas do Terço, mais tarde Aulas do Regimento de Artilharia.

Exercício útil é estabelecer comparações entre a fachada edificada e as gravuras constantes do *Regola*. De fato, a portada, tal como desenhada por Sá e Faria – assumindo aí que não tenha havido grandes alterações no risco original - assemelha-se muito mais ao esquema gráfico da prancha XVII do tratado de Vignola que à própria portada do Gesù (fig. 4 a 7). A composição de arco pleno ladeado por colunas jônicas apoiadas em pedestais em nada faz lembrar o arranjo de colunas e pilastras coríntias encimadas por dois tímpanos, um circular e outro triangular, da fachada do Gesù. Efetivamente, não há registros na biografia de Sá e Faria de que tenha ele tido a oportunidade de solidificar sua formação indo ver os antigos e os modernos em Itália.

Mas o modelo de fachada do Gesù que, neste trabalho, optamos por denominar "frontão imperante", tal como nos sugere Rocha-Peixoto[40], está anunciado em outro tratado, também presente na biblioteca da Academia Militar das Fortificações. Consta do catálogo da instituição a obra *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva*[41], de autoria do arquiteto

---

DÃO, Â.; TASCH, F.; DRIEN, M. (Orgs.); OLIVEIRA, J. (Projeto gráfico). *Política(s) na história da arte*: redes, contextos e discursos de mudança. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Unifesp, 2017. p. 13-21. Disponível em: <http://www.humanas.unifesp.br/ppgha/publicacoes/livro-politica-s-na-historia-da-arte-redes-contextos-e-discursos-de-mudanca/view>. Acesso em: 29 jan. 2018.

[39] BUENO, 2012.

[40] ROCHA-PEIXOTO, 2000.

[41] SERLIO, S. *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva, dove si mettono in disegno tutte le maniere di edificii, e si trattano di quelle cose, che sono piu necessarie a sapere gli architetti...: com*

bolonhês Sebastiano Serlio e publicada em Veneza, em cerca de 1619. Há 52 edições da obra de Sebastiano Serlio entre a de 1537, data da primeira edição de Veneza, composta apenas do livro IV, até a de 1619, que reúne os livros I a VI[42]. O modelo de fachada adotado por Vignola e della Porta para o Gesù aparece no livro IV do tratado, não estando ali presentes, porém, as tão características volutas (fig. 8). Sabemos então que, em 1537, Serlio propunha já o tipo de fachada "frontão imperante"[43]. A Igreja do Gesù é de 1568. Lembremos ainda ter sido Vignola discípulo de Serlio e o tratado do primeiro ter se configurado como herdeiro do trabalho do segundo, apesar de bem mais enxuto.

O fato é que Sá e Faria teve acesso, ao menos quando na Academia, às publicações do mestre bolonhês e tratou de experimentar o modelo proposto no livro IV ainda em Lisboa, na capela do Palácio das Necessidades. E, se observarmos mais uma vez aportada da Santa Cruz (fig. 5), verificaremos que ela está mais próxima da solução serliana que daquela apresentada na igreja dos jesuítas, cuja solução é, por assim dizer, muito mais monumental. No Gesù, os tímpanos centrais apõem-se sobre o embasamento do pavimento superior, rompendo a distinção bem marcada entre os dois pavimentos, conforme propunha Serlio, seguido por Sá e Faria em seu risco para a igreja carioca.

Não foi possível ainda, entretanto, verificar se e de que maneira o engenheiro militar teria tido acesso aos tratados de Vignola e Serlio durante sua estada na América lusa. Mas já sabemos que tal acesso foi possível quando de sua formação, ainda nas aulas da Academia Militar, em Lisboa. Há, em realidade, muitas lacunas acerca da trajetória desse engenheiro militar que tão profundamente conheceu e contribuiu para a formação da porção meridional dos territórios português e espanhol.

---

la aggiunta dele inventioni di cinquante porte, e gran numero di palazzi publici, e privati nella cita, & invilla [...] *Diviso in sete libri di Sebastiano Serlio*... Venetia, G. de Franceschi, 1619?

[42] CERRI, V.-C. Os aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio. 274 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

[43] Teria Sebastiano Serlio tomado por base para a elaboração deste modelo a Santa Maria Novella, de Alberti? Há semelhanças evidentes entre sua gravura e a fachada do arquiteto genovês. Eis questão sobre a qual não nos debruçaremos aqui, mas que mereceria maior aprofundamento.

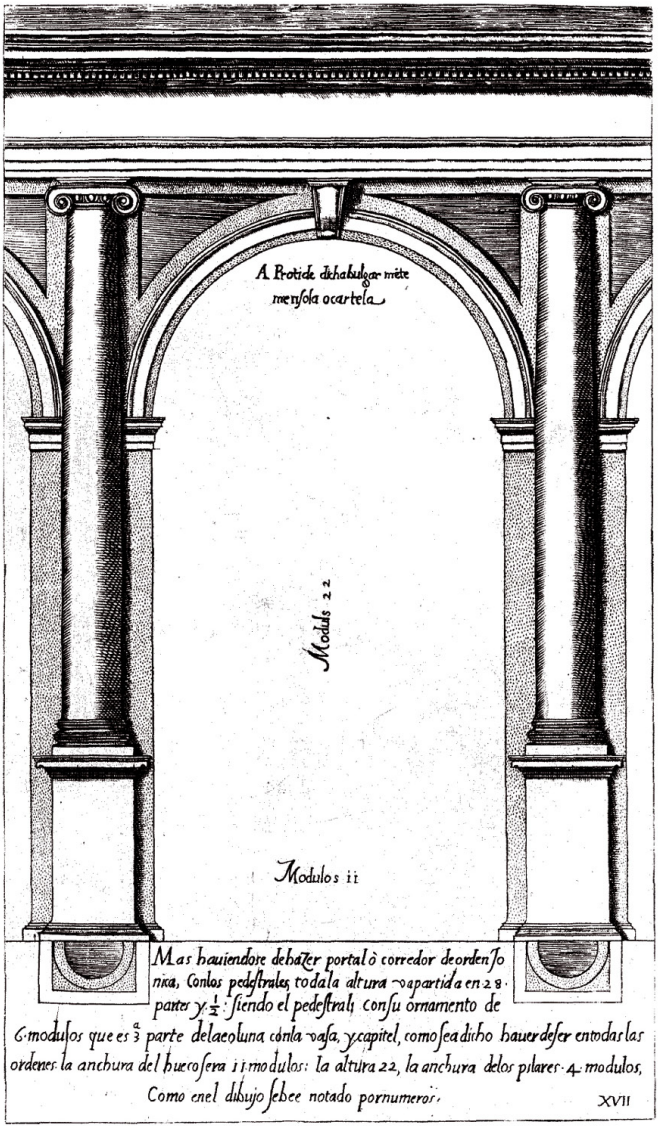


Fig. 4: Prancha XVII do tratado Regla de las cinco ordenes de architectura.de Iacome Vignola.
Fonte: http://www.cervantesvirtual.com



Fig. 5: Portada da fachada da igreja da Santa Cruz dos Militares.
Fonte: Foto de Karolyna Koppke, em janeiro de 2018.

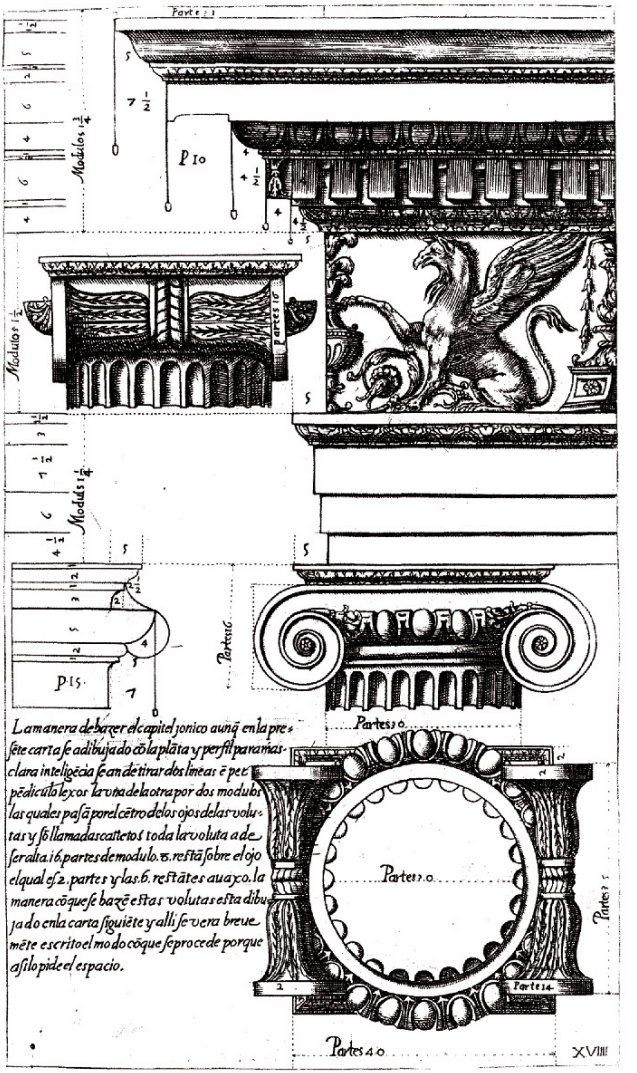


Fig. 6: Prancha XVIIII do tratado Regla de las cinco ordenes de architectura, de Iacome Vignola
Fonte: http://www.cervantesvirtual.com/obra



Fig. 7: Detalhe do capitel jônico do pórtico central da fachada principal da Santa Cruz dos Militares.
Fonte: Foto de Karolyna Koppke, janeiro de 2017.

Vale registrar, por fim, que Nireu Cavalcanti, na terceira parte da sua obra *O Rio de Janeiro Setecentista*[44], traça panorama sobre os modos de construir na cidade do século XVIII, com análise pormenorizada dos profissionais envolvidos, dos tipos de contrato e das soluções técnicas e estéticas à época adotadas. Uma das investigações empreendidas pelo autor é acerca da literatura técnica corrente naquele momento, registrada em listas de livros da metrópole e da colônia, catálogos de livreiros e bibliotecas particulares. Trata-se de levantamento ainda bastante preliminar, mas contribui para identificar as publicações que orientavam os trabalhos de arquitetos, artífices, engenheiros militares e mestres de obra. Dentre os tratados mais lidos à época estavam, como não poderia deixar de ser, *L'architettura*, de Serlio, e *Regola*, deVignola.

A professora Sylvia Ficher empreendeu já o esforço de mapear a circulação do tratado de Vignola e das obras dele derivadas pelo Brasil do século XIX[45]. Esforço semelhante está por ser feito em relação ao século XVIII, para o mesmo autor, e ainda para Sebastiano Serlio. Será essa investigação o meio possível do efetivo conhecimento acerca da circulação e emprego da gramática classicizante no Brasil antes da chegada dos franceses da Beaux-Arts.

Considerações finaisEste trabalho integra o rol de investigações que propõem uma revisão historiográfica acerca do papel dos artistas franceses que aqui aportaram em 1816. De fato, desenhos de cariz classicizante podem ser apontados em toda a colônia ainda no século XVIII. Parece-nos que a contribuição maior daqueles personagens foi exatamente a instituição de uma Academia de Belas Artes, no seu sentido pedagógico à maneira da França do século XVIII, e a consequente dissociação, ainda que gradual, entre os ofícios dos engenheiros militares e dos arquitetos. De todo modo, sabemos que, no século anterior, o Rio de Janeiro, graças a seu papel político, administrativo e econômico se estabeleceu como lugar preferencial de circulação de sujeitos einformações.

---

[44] CAVALCANTI, N. O *Rio de Janeiro setecentista*: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

[45] Cf. MACEDO, D. M.; FICHER, S. Sete vinholas no Brasil do século 19. In: Seminário Ibero-Americano Arquitetura E Documentação, 2., 2011, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: IEDS, 2011. 1 DVD-ROM.

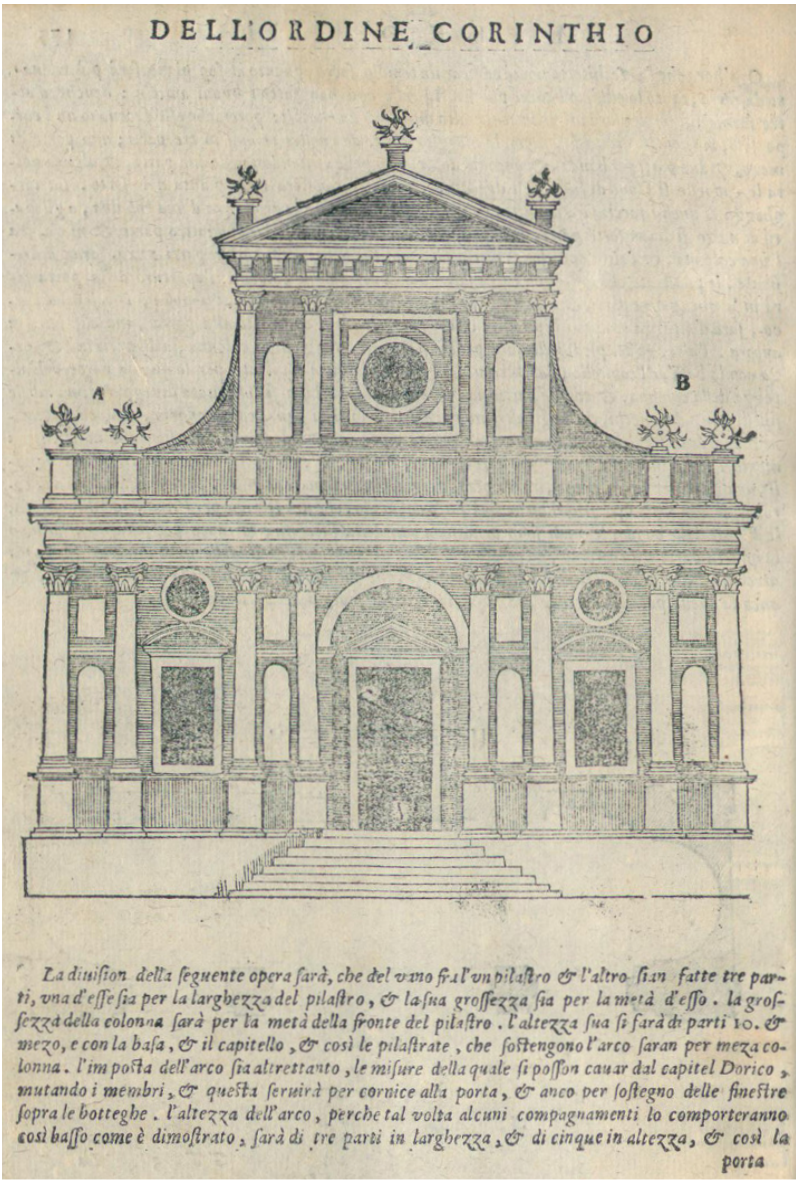


Fig. 8: Modelo proposto por Serlio, no quarto livro de *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva ...*
Fonte: http://dx.doi.org

E é exatamente a partir do reconhecimento e do estudo desses sujeitos e dessas informações que se pode pensar em uma historiografia menos generalista e abstrata. Procuramos aqui olhar de perto para Sá e Faria e seu projeto de fachada para a Igreja da Santa Cruz, elaborado na segunda metade do século XVIII. Foi o nosso esforço aquele de entender em que contexto tal risco foi concebido e que leituras e formações contribuíram ou mesmo permitiram que o engenheiro tomasse determinadas posições projetuais.

Há, certamente, ainda muito a ser pesquisado. Trouxemos aqui breve introdução à questão, mas urge perscrutar acerca da circulação dos tratados de arquitetura – e, portanto, da gramática projetual clássica - no Brasil dos Setecentos. Sabemos que as bibliotecas das Aulas Militares deles dispunham em seus catálogos, o que permitia aos partidistas acessarem-nos com facilidade. Mas, e os demais projetistas, muitos dos quais responsáveis pela construção do Brasil do período, de inspiração racionalista e ordenadora? Responsáveis, mais ainda, pela transformação da capital metropolitana no pós-terremoto.

Se observarmos desse modo, entenderemos que a formação de recorte erudito faz desses profissionais as figuras que aqui exercitarão o gosto neoclássico, antes de Grandjean de Montigny e dos demais artistas franceses. E aí percebemos que interessa pouco, como insistiram alguns autores, entender se o neoclássico no Brasil estava atento às edificações dos antigos, dos modernos ou ainda dos "maneiristas". Qualquer interpretação do antigo, como bem coloca Argan[46] na epígrafe de nosso trabalho, será sempre generalizadora. O que importa saber é que a fachada da Santa Cruz guarda em sia vontade de uma expressão arquitetônica justa, exata, dotada de um vocabulário que, se concebido, ao menos parcialmente, quatro séculos antes de Cristo, foi-se transformando em paradigma – e então ganhando contornos de abstração - a partir do século XV.

A proposta de nosso trabalho foi, portanto, contribuir, ainda que modestamente, para temática que em muito o ultrapassa. De fato, assumir a relevância dos projetos e manifestações artísticas de cunho classicizante no território brasileiro ainda nos Setecentos equivale à compreensão dos processos estéticos e culturais como não estanques

[46] ARGAN, 2011.

e bem determinados, mas, pelo contrário, sobrepostos e impuros, para ficarmos com a expressão empregada por Conduru[47].

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. César Augusto Tovar, que fez despertar meu interesse para o tema e orientou este trabalho, quando ainda em forma de monografia. Obrigada à Profª. Drª. Ana Maria Pessoa dos Santos, pela generosidade, suporte amplo e indicação de referências fundamentais. Obrigada também à Profª. Drª. Margareth Pereira, por me alertar para a necessidade da prática de uma "história situada". Agradeço ainda à Prof.ª Priscila Peixotto e à Prof.ª Drª. Maria Luiza Zanatta, pelas indicações bibliográficas, e ao Prof. Dr. José Monterroso, pela disponibilidade em responder a meus questionamentos.

[47] CONDURU, 2008.

O neoclássico em sua variável espacial: estudo de três residências no Rio de Janeiro

Ana Paula Campos Gurgel

À guisa de introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar a arquitetura residencial neoclássica produzida no Rio de Janeiro por meio do aparato teórico-metodológico da Sintaxe Espacial (SE). Embora diversas pesquisas se debrucem sobre as características históricas e compositivas deste estilo arquitetônico, não foram localizados estudos que identifiquem correlações entre relações sociais e a lógica de apropriação dos espaços sob tal ótica.

O artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla em desenvolvimento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB) na qual se avaliam os padrões socioespaciais da arquitetura brasileira, visando contribuir com um novo olhar para a teoria e história indo além de aspectos estéticos e plásticos dos edifícios.

O neoclassicismo é uma vertente artística que surge em meados dos séculos XVIII e se caracteriza por um regresso aos princípios greco-romanos numa reação ao gosto Barroco e as frivolidades do Rococó. Para muitos autores, a escolha pela retomada ao estilo Clássico pode ser explicada sob dois pontos de vista. Primeiramente, vinculando-se ao pensamento Iluminista e num contexto de alterações políticas contra o absolutismo, o estilo representa valores de uma nova e fortalecida burguesia, que assumiu a direção da sociedade europeia após a Revolução Francesa (1789) e principalmente a partir do Império de Napoleão (1804-1815). Em segundo lugar, foi durante este período

que o conhecimento sobre a Antiguidade se tornou mais claro por meio de descobertas arqueológicas como o estudo das ruínas italianas de Pompeia e Herculano nos anos 1730, fomentando nos artistas a informação e gosto por valores e estéticas clássicas.

Esses dois aspectos interlaçam-se no campo da arquitetura com a construção em 1764 da Igreja de Santa Genoveva, à cargo de Jacques-Germain Soufflot (1713- 1780). Inspirado por obras icônicas do passado, especialmente edifícios clássicos e renascentistas italianos, Soufflot projetou uma fachada com pórtico de colunas coríntias encimado por um frontão triangular e planta em cruz grega coroada por um domo triplo de 83 metros de altura. Entretanto, a vocação eclesiástica foi substituída pela Assembleia Constituinte em 1791, designando o edifício como o Panthéon de Paris, honrando – tal como preconizavam os Iluministas e numa franca homenagem ao Panteão de Roma – os grandes nomes da história da França.

Nessa obra e outras do período é claramente dada grande relevância aos aspectos plásticos. Observam-se a adoção da gramática da arquitetura clássica (colunatas, frontões triangulares, simetria, corpos estereométricos etc. em composições equilibradas e proporcionais) em plantas que prezam pela geometria e simplicidade de volumes e uma decoração esculpida reduzida à sua expressão mais simples com o uso de ornamentos esculpidos (frisos, folhagens, festões etc.).[01] Estes ensinamentos eram preconizados pelas Academias de Belas Artes, com notória importância à escolafrancesa que produziu inúmeros tratados teóricos e profissionais habilitados.

No Brasil, este repertório é inserido ainda em finais do século XVIII (à exemplo da Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto e da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro), a partir da influência político-ideológica de vanguarda iluminista do período pombalino (1750-1777). Entretanto, o estilo dissemina-se após a chegada da Família Real em 1808 e, principalmente, da Missão Artística Francesa em 1816. Com a criação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826, já no Primeiro Reinado, sob direção do arquiteto francês Grandjean de Montigny (1776-1850), o vocabulário classicista assume o papel de arquitetura

[01] SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. Tradução Sylvia Ficher. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Mundo da arte)

oficial. Tal como nos países europeus e EUA, "[...] os novos edifícios deveriam transpirar dignidade, imponência austeridade, verdadeiros símbolos de uma nova forma de poder"[02]. As obras públicas executadas por Grandjean como a Praça de Comércio (atual Casa França-Brasil) em 1819-20 e o próprio edifício da Academia em 1926 são exemplos da utilização do estilo.

Em paralelo, desenvolve-se um novo modo de morar para as elites: o palacete, inspirado nos pequenos palácios franceses construídos para a burguesia no século XVIII, porém com pequenas adaptações e alterações no tocante às técnicas construtivas e muitas vezes edificadas por meio de reformas de edifícios coloniais. As demais camadas da sociedade aos poucos também vão "atualizando-se" e as novas posturas urbanísticas interferem nas implantações nos lotes[03].

A arquitetura residencial é escolhida como objeto de estudo pois acredita-se que este é um fenômeno complexo ao trazer consigo uma riqueza de elementos sociais e simbólicos. Entretanto, essas informações geralmente passam despercebidas pelos ocupantes (e mesmo nas pesquisas arquitetônicas) pela sua trivialidade cotidiana, mas cujoestudo pode revelar padrões espaciais que são "[...] regidos por convenções complexas sobre quais espaços existem, como estão conectados e sequenciados, quais atividades acontecem juntas e quais são separadas"[04].

Dentre as várias construções realizadas no período, foram selecionadas como objeto de estudo o Solar da Gávea, a Casa da Marquesa de Santos e a Casa do Barão da Lagoa (atual Museu Casa de Rui Barbosa), todos localizados na cidade do Rio de Janeiro – por cujo *status* de capital do Reino foi palco de inúmeras transformações. Estas residências foram escolhidas por sua representatividade frente ao acervo nacional da arquitetura neoclássica, mas também pela disponibilidade de material gráfico (desenhos técnicos e fotografias) necessários para

[02] MENDES, Chico; VERISSÍMO, Chico; BITTAR, William. *Arquitetura no Brasil:* de Dom João VI a Deodoro.Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2011. p. 67.

[03] REIS FILHO, Nestor Goulart. O *quadro da arquitetura no Brasil*.10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

[04] HANSON, Julienne. *Decoding homes and houses*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 2.

o desenvolvimento das análises. Por este mesmo motivo, também foi possível redesenhar e calcular os mapas para o Palácio Imperial de Petrópolis que, apesar da sua composição palaciana complexa, possibilitou um paralelo comparativo.

Sintaxe: teoria e método

Nos discursos que buscam uma definição de arquitetura, diversas palavras-chave são recorrentes: arte, beleza, forma, função, técnica, construção etc. Há, entretanto, um elemento que tangencia (e contém) todas essas acepções: o espaço. Esta é a essência da arquitetura. A adoção deste posicionamento é presente no campo da Estética, ao apontar o volume como essência da escultura e colocar a necessidade de uma funcionalidade, de um espaço interior[05] que a distingue da arquitetura. Por possuir uma destinação prática que interfere diretamente no trabalho de criação, a arquitetura deve ser avaliada pelo seu "objetivo não-estético"[06].

Dialoga com essa ideia, "o fato de o espaço, o vazio, ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural, porque a arquitetura não é apenas arte nem só imagem da vida histórica ou da vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos a nossa vida"[07]. Entretanto, colocar o espaço no papel de ator principal não significa ignorar aquelas palavras-chave citadas anteriormente, mas compreender que elas são os aspectos, dimensões ou faces pelas quais a arquitetura impacta o meio ambiente natural e as pessoas[08]. São, portanto, os resultados da arquitetura.

O que se pretende com esse posicionamento teórico é libertar o entendimento da arquitetura tão somente a partir da leitura de rótulos que dependem de grupos e da sociedade como um todo e que podem mudar com o tempo. Ou seja, estes são significados sobrepostos a arquitetura, uma semântica, para fazermos uma relação com a linguística. Mas estes rótulos não são os elementos essenciais da arquitetura como se discutiu. De modo geral, "[...] as teorias [em

[05] COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. 2. ed. Recife: UFPE, 2010. (Estudos, 59).

[06] SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*.11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. p. 300

[07] ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Tradução Maria Isabel Gaspar Gaëtan Martins de Oliveira. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 28. (Coleção Mundo da Arte).

[08] HOLANDA, Frederico de. *Dez mandamentos da arquitetura*. Brasília: FRBH, 2013.

arquitetura] têm sido extremamente normativas e pouco relacionais"[09]; propõe-se que no lugar de postular uma fórmula e tentar a qualquer custo encaixá-la em edifícios e cidades, se estude o fenômeno em si para descobrir as suas relações intrínsecas. Em outras palavras, o que se busca é a sintaxe: como os espaços se organização e se relacionam entre si, ou seja, aquilo que é contido na própria configuração da arquitetura, que se mantém independente de tempo, lugar, sujeitos etc.

Mas se na linguística o elemento base da sintaxe e da semântica são as palavras, no campo da arquitetura os elementos da linguagem arquitetônica são os cheios ou "componentes-meio" e os vazios ou "componentes-fim" (e suas relações). A teoria e a história da arquitetura têm se detido prevalentemente nos "componentes- meio": a volumetria, a composição das fachadas, texturas, cores, materiais etc.; todavia, estes pertencem especificamente à linguagem da escultura. Os elementos por excelência da linguagem arquitetônica são os "componentes-fim": os espaços – cômodos no edifício; as ruas, avenidas, praças e parques na cidade; lugares abertos na paisagem natural etc[10].

Essas ideias surgem numa conjuntura de revisão dos paradigmas modernistas, quando na década de 1970 na *University College London*, Bill Hillier, Juliene Hanson e seus colaboradores formularam a *Social Logic of Space*[11]. A teoria da Lógica Social do Espaço, doravante referida como Sintaxe Espacial – SE, estuda a relação entre o espaço e práticas socioculturais mediante a representação e quantificação da configuração espacial, entendida como um sistema de permeabilidades e barreiras (áreas acessíveis ou não ao nosso movimento) e de opacidades e transparências (aquilo que é ou não facultado à nossa visão). A metodologia contribui para a compreensão de aspectos importantes do sistema urbano na medida em que permite avaliar o potencial da estrutura espacial quanto à geração de movimento, visibilidade, acessibilidade e outros fatores que se associam a essas propriedades.

---

[09] HILLIER, Bill; HANSON, Julienne. The reasoning art: or, the need for an analytic theory of architecture. *In*: MAJOR, M.D.; AMORIM, L.; DUFAUX, F. (Eds.). *Proceedings, 1st International Space Syntax Symposium*, 1997, University College London, v.I, p. 1-3.

[10] HOLANDA, Frederico de. *Dez mandamentos da arquitetura*. Brasília: FRBH, 2013.

[11] HILLIER, Bill; HANSON, Julienne. *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Portanto, a SE pode ser entendida como uma teoria sobre a configuração do espaço (cheios, vazios e suas relações) que propõe um conjunto de técnicas para a análise da configuração espacial de qualquer tipo, especialmente quando a configuração importa para fins humanos, como nos edifícios e nas cidades. Entende-se que os padrões espaciais carregam em si informação e conteúdo social e que diferentes tipos de reprodução social requerem diferentes tipos de estrutura espacial.

Enquanto método, a Sintaxe pode ser aplicada por meio de três estratégias de representação do espaço, cada qual relacionado com a maneira como as pessoas se utilizam desse espaço: *i*) a representação linear, uma abstração derivada da observação de que as pessoas movem-se em linhas; *ii*) as pessoas agrupam-se em espaços nos quais todos os seus pontos são diretamente acessíveis e visíveis a partir de um seu ponto arbitrário, o que corresponde ao estudo dos espaços convexos; e *iii*) as isovistas, que se referem ao domínio visual a partir de qualquer ponto determinado, ao qual se denomina análise gráfica visual. Neste trabalho aplicaremos somente a última.

O modo como se representam e quantificam esses espaços, deriva-se da Teoria dos Grafos que estuda objetos combinatórios, os grafos, que são um bom modelo para muitos problemas em vários ramos da matemática. Este aparato foi apropriado por Hillier e Hanson (1984) para descrever propriedades morfológicas da forma arquitetônica e urbana por meio da sua representação como um conjunto de elementos quantificáveis[12]. Assim, ela é aplicada para a análise espacial por meio da sua associação aos estudos topológicos e, portanto, às análises relacionais, procurando evidenciar as conexões dentro do sistema e suas propriedades: integração, profundidade, distributividade, simetria, conectividade[13].

A análise do grafo de visibilidade, ou como é conhecido pela sigla em inglês VGA - *Visibility Graph Analysis*, foi proposta por Turner (*et*

[12] OLIVEIRA, Vítor Manuel Araújo de; Marat-Mendes, Teresa; Pinho, Paulo. *O estudo da forma urbana em Portugal*. Porto: Universidade Porto Edições, 2015. (Série Para Saber, 43).

[13] ALDRIGUE, Maryá de Sousa. *Aparências da forma e forma do espaço*: análise da configuração espacialde residências unifamiliares dos anos 1970 em João Pessoa PB.2012. 262 f. Dissertação (Mestrado em Conforto no Ambiente Construído; Forma Urbana e Habitação) – Universidade Federal do Rio Grandedo Norte, Natal, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/12385>. Acesso em 13 jan. 2017.

al., 2001)[14], partem de uma adaptação do conceito de isovistas, cuja origem remonta à década de 1960, e que podem ser definidas é um polígono (representação em duas dimensões) de tudo que pode ser visualizado a partir de um determinado ponto no espaço. Entretanto, estas vistas tem um caráter local. Buscando lidar com a questão sob uma ótica global, Turner *et al.* (2001) desenvolveram um método que considera as isovistas de todos (ou quase todos – pois as ferramentas computacionais calculam através de uma malha que pode ser mais ou menos espessa) os pontos de um determinado espaço de estudo, ou seja, como as elas relacionam-se entre si. Esse método de análise foi chamado de gráfico (ou grafo) de visibilidade (fig. 1).

A VGA já foi aplicada em diversos estudos internacionais que buscaram analisar a influência da configuração no comportamento humano e na experiência do espaço. Beck (2011) explica também que "características qualitativas básicas do espaço como amplitude, permeabilidade, complexidade, ordem e fechamento estão correlacionadas a atributos quantitativos simples de isovistas e grafos de visibilidade"[15]. O presente estudo focou-se na integração visual, medida definida como "a menor distância média de um nó a todos os outros pontos do sistema"[16], ou seja, o potencial de um ponto ser visto ou percorrido. Este cálculo correlaciona-se com padrões de copresença e usos dos lugares de modo que localizações com maior visibilidade (em cores quentes) tendem a denotar maior hierarquia, destaque, importância etc. Por outro lado, áreas com baixa visibilidade (em cores frias) tendem a ser menos importantes dentro do conjunto, ou ainda a serem percebidas como áreas com maior privacidade.

As plantas baixas das casas selecionadas foram redesenhadas com ajuda das ferramentas de Desenho Assistido por Computador – DAC (ou no mais usual, do inglês *Computer Aided Design* – CAD). Ali, foram

---

[14] TURNER, Alasdair; *et. al*. From isovists to visibility graphs: a methodology for the analysis of architectural space. *Environment and Planning B: Planning and Design*, v. 28, p. 103 -121, 2001.

[15] BECK, Mateus Paulo. *Arquitetura, visão e movimento*: o discurso de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca do Estado de São Paulo.2011. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/33455>. Acesso em 20 mai. 2017.p. 21

[16] Ibid. p. 32.

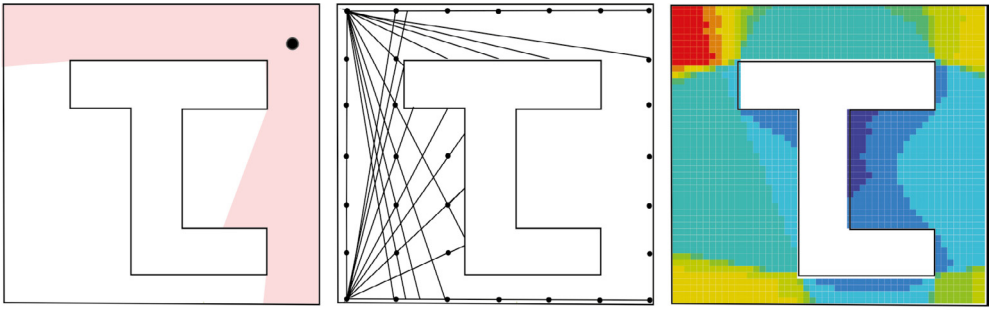


Fig. 1: Representação simplificada da elaboração de um gráfico de visibilidade.
Fonte: Desenho de Ana Paula Gurgel

identificadas as permeabilidades – portas e passagens entre os cômodos – e barreiras – paredes, armários, janelas, limites da edificação. Vale ressaltar que outras interpretações e modelagens são possíveis, por exemplo inserido os espaços exteriores e as janelas abertas. O desenho é levado ao *software Depthmap* que calcula parâmetros grafo-numéricos que expressam diversas propriedades espaciais, dentre as quais a integração visual usada neste trabalho.

Análise das residências

Diversos estudos anteriores foram empreendidos sobre as residências e abarcando diversos aspectos, entretanto, para o presente artigo traça-se brevemente suas histórias e elementos compositivos-estilísticos. Por cronologia de construção, o Solar da Gávea (fig. 2) data de meados de 1820, projeto de Grandjean para sua moradia no então denominado caminho da Tijuca, área da cidade até então pouco ocupada e com visuais para a Lagoa Rodrigo de Freitas. Numa recriação das *villas* palladianas, mas construído provavelmente sobre uma edificação colonial, é descrito como:

> [...] uma construção concentrada, combinando **um corpo quadrado intersecado por uma rotunda na parte detrás**. Claramente filiada a tradição francesa de meados do século XVIII das chamadas *bagatelles* ou *follies*, pavilhões concentrados que a nobreza e os ricos burgueses constroem para si e suas amantes. [...] também verificamos a solução de uma base quadrada com um semicírculo saindo dos fundos e que, no interior correspondia nos dois pisos a um grande salão redondo. O elemento inovador da casa do Rio de Janeiro é o largo avarandado com colunas toscanas filiado na tradição regional das chácaras do século XVIII, e reinterpretado por Grandjean em desenho mais erudito. (Grifos nossos)[17]

Tal junção dos volumes cúbico e cilíndrico repete-se na casa da Marquesa de Santos (fig. 2), Dona Domitila de Castro Canto e Melo,

[17] PESSÔA, José Simões de Belmont. Padrões distributivos das casas senhoriais no Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX. MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder; MALTA, Marize (Coord.). *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro*: Anatomia dos Interiores. Lisboa - Rio de Janeiro, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/15328>. Acesso em 20 jun. 2017. p. 265.

amante do imperador Pedro I. Nas proximidades do Palácio de São Cristóvão, o sobrado existente no lote foi reformado entre 1826-27, cujo projeto é atribuído ao arquiteto francês Jean Pierre Pézerat e, provavelmente, a construção foi coordenada pelo português Alexandre Cavroé, arquiteto do imperador[18]. A Marquesa morou ali pouco tempo, pois em agosto de 1829 o relacionamento rompe-se definitivamente e ela viu-se obrigada a retornar a São Paulo.[19] A fachada frontal é simétrica, organizada em cinco módulos e encimada por um frontão triangular primorosamente decorado. A semelhança com a casa de Grandjean dá-se na fachada posterior da casa:

> [...] dos extremos da sala oval partem duas escadas externas que comunicam esta com os jardins. As escadas monumentais ligando o andar nobre com o exterior serão também um motivo recorrendo no neoclássico brasileiro. [...] pelo inventário dos móveis, podemos concluir que os salões ovais funcionavam como sala de jantar no térreo e, possivelmente, uma sala de recebimento no andar nobre.[20]

Embora as descrições das espacialidades internas em ambas as casas não sejam precisas, estudos precedentes levam a crer que os ambientes internos recriam, por vezes com ares tropicais, aqueles consagrados pela tradição de morar da burguesia francesa à época: generosas dimensões e luxuosa decoração para os espaços de uso social - como salas de visita, de música e de jantar – e uma série de antecâmaras, *cabinet* ou *boudoir* no percurso aos ambientes mais íntimos.

Cerca de 30 anos mais tarde, foi construída em 1850 a moradia do comerciante Bernardo Casimiro de Freitas, o barão da Lagoa (título que recebera somente em 1870[21]). Embora tal distância temporal, a casa ainda apresenta algumas características do estilo Neoclássico embora com diversas incursões ao Romantismo então em voga. Locada

---

[18] Não há certeza da autoria do projeto, pois ambos foram arquitetos do Imperador (Ibid. p.266).

[19] FERREIRA, Marieta de Moraes. De solar Marquesa de Santos a Museu do Primeiro Reinado. GOMES, A. C. (Coord.). *Direitos e cidadania*. Rio de Janeiro: FGV, 2007. cap. 13, p. 295 -320.

[20] PESSÔA, Ibid. p. 267-268.

[21] PESSOA, Ana. De caixeiro a barão: trajetória de um comerciante português no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 5, p. 97-112, 2011.

em um terreno amplo em Botafogo, que naquele momento era um bairro bucólico da cidade, construiu-se "um sobrado parcial e porão, com partido em forma de U, com telhado em platibanda e fachada com predominância horizontal, quebrada pelo corpo central elevado e decorada com elementos neoclássicos"[22]. A casa passou por sucessivas reformas, até que em 1893, Rui Barbosa adquiriu a casa para viver com sua família[23]. Neste trabalho optou-se por representar as plantas antes das reformas empreendidas. Os desenhos esquemáticos (fig. 2) representam os aspectos da composição plástico-volumétrica das residências.

Entretanto, essa leitura até então baseia-se na composição estética das fachadas e volumes. As figuras 3, 4 e 5 apresentam as modelagens destas casas em sua componente espacial. A variável analisada é a integração visual, com a qual pode-se avaliar as hierarquias, expressas também na setorização funcional dos edifícios.

Estudos precedentes[24], identificaram que desde o período colonial os códigos sociais sobrepostos aos espaços residenciais brasileiros indicam uma separação entre áreas íntimas e de serviço. Ou seja, as alcovas e os ambientes destinados às atividades domésticas – como armazenar, cozinhar e limpar – são arranjados em polos opostos das residências. Exacerba-se esse afastamento na tipologia do sobrado por meio da diferença de cota. Ademais, "essa separação era uma maneira de reforçar a privacidade da família, ao mesmo tempo em que permitia o controle do patriarca sobre os outros membros da casa".[25] Ao longo

---

[22] SANTOS, Ana Maria Pessoa dos. As Artes Decorativas no Rio de Janeiro do Séc. XIX: um panorama. MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder; MALTA, Marize (Coord.). *In*: A *Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*. Lisboa - Rio de Janeiro, Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/15328>. Acesso em 20 jun. 2017. p. 431.

[23] Posteriormente, em 1924 a casa foi comprada pelo governo em 1924 e aberta como primeiro museu casa do país em 1930 (Ibid.)

[24] AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. *The Sectors' Paradigm: a study of the spatial and functional nature of modernist housing in Northeast, Brazil.*1999. 438 f. Tese (PhD Advanced Architectural Studies) - The Bartlett School of Graduate Studies, University College of London, Londres, 1999. Disponível em: <http://discovery.ucl.ac.uk/1318054/>. Acessso em 10 out. 2017.

[25] GRIZ, Cristiana; AMORIM, Luiz; LOUREIRO, Claudia. A família e a casa: papai ainda sabe tudo? *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v.15, n.16, p.29-47, 2008. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquite-

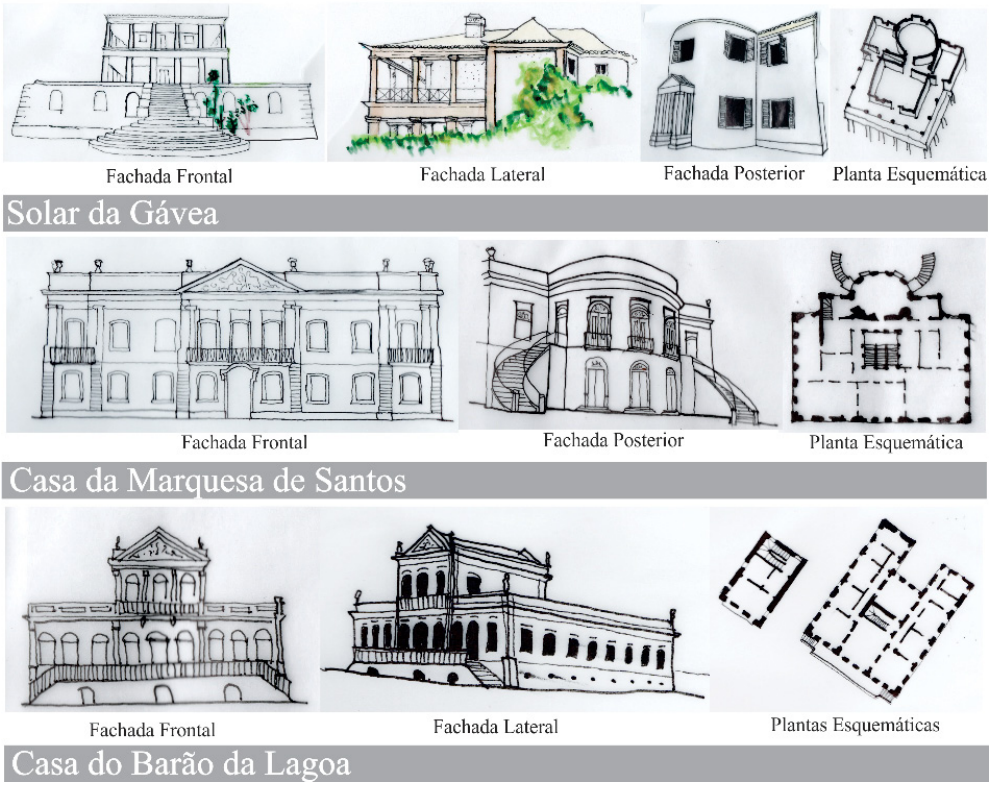


Fig. 2: Croquis das casas em análise.
Fonte: Desenho de Ana Paula Gurgel

do século XIX e, mais dramaticamente, após a abolição da escravatura e a inserção do trabalho assalariado, os serviços podem estar separados em edículas numa organização espacial dada também em termos de uma nova implantação que:

> [...] uma vez afastadas das vias públicas, as casas tendiam a ter reduzida a altura de seus porões, de forma a aproximá-las do jardim. Instalavam-se então no andar térreo, os locais de permanência diurna e os serviços e, nos sobrados, os dormitórios e banheiros, estabelecendo-se, dessa forma, o esquema de distribuição funcional que seria seguido pela maioria das residências no século XX[26].

Tal setorização funcional é visível na casa da Marquesa de Santos (fig. 4) que apresenta as áreas de serviços, especialmente a cozinha, fora do perímetro da edificação e os setores social e íntimo juntos no pavimento superior. O mapa de VGA deixa claro a importância do Salão (ambiente à direita – em destaque em cores quentes), embora não ressalte o salão oval. Uma possível explicação para essa perda de visibilidade em um ambiente sabidamente importante ao funcionamento social da residência é a modelagem "fechada", ou seja, sem considerar os espaços exteriores.

Nas outras casas as circulações são os espaços de maior integração visual. Essa característica retrata o chamado "paradoxo de visibilidade". Conforme descreve Hillier[27], apresenta-se por meio de um arranjo linear no qual a integração visual é maximizada ao mesmo tempo em que a segregação métrica é maximizada. Ou seja, se dispomos uma série de elementos espaciais (os cômodos, nessa escala edilícia) ao longo de um eixo aumenta-se a profundidade e, logo, pior será a eficiência do movimento de um espaço para todos os outros, mas em termos visibilidade, então encontramos o efeito contrário: tem-se um maior domínio visual ao longo desta linha, sobre ela mesma e seus espaços adjacentes. Nos casos aqui apresentados, quando se está nesses corredores/circulações é possível ver todos os cômodos a eles

---

turaeurbanismo/issue/archive>. Acesso em: 12 ago. 2017. p. 34.

[26] REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*.11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 18). p.176-177.

[27] HILLIER, Bill. *Space is the Machine*: a configurational theory of architecture. Space Syntax: London, 2004-2007. p. 266-267.

integrados e vice-e-versa, mas um ambiente não necessariamente vê os demais, de modo que:

> Um abrir e fechar de portas podia restabelecer relações de profundidade e visibilidade entre espaços contíguos e relativamente distantes. Nesse caso, os planos podem ser entendidos, primariamente, como manifestações sociais, controlados por códigos de comportamento, o que significa dizer que o plano flexível é ajustado aos diversos momentos de interface entre seus moradores e entre eles e visitantes.[28]

A solução é semelhante no Palácio Imperial de Petrópolis (fig. 6). O edifício construído em meados do século XIX, envolvendo diversos arquitetos ligados à Academia de Belas Artes, possui estilo também neoclássico em sua volumetria estereométrica, encimada por um frontão triangular e com a entrada marcada por um pórtico ressaltado. A residência de férias da família real exacerba as características de controle e rígida segregação, comentados nos casos anteriores, por meio do corredor central do pavimento térreo.

Outra semelhança perpassa às organizações espaciais do Palácio, a casa da Marquesa e a Casa do Barão da Lagoa: os dormitórios são interligados. Entretanto, tal prática não era novidade no morar brasileiro. A solução foi comum no Período Colonial por meio das alcovas e extensamente descrita pelos cronistas à época. Embora fossem ambientes íntimos, as alcovas eram permeáveis ao trânsito especialmente no período diurno no qual não se distinguia claramente o convívio público e privado nas moradas[29]. Embora nas residências estudadas haja uma evidente separação entre as partes social e íntima que se exacerba pelos corredores, a herança do morar colonial se manteve. Essa organização espacial sugere que havia uma privacidade entre os moradores e aqueles que visitavam a casa, mas não entre os próprios residentes.

---

[28] AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. Modernismo recifense: uma escola de arquitetura, três paradigmas ealguns paradoxos. *Arquitextos*,São Paulo, ano 01, n. 012.03, Vitruvius, maio 2001. Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/889>. Acesso em: 20 jun. 2017.

[29] ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas*: mulheres da colônia. Estudo sobre a condição feminina nos conventos e recolhimentos do sudeste do Brasil (1750-1822).Rio de Janeiro: José Oympio, Brasília: EDUNB, 1993.

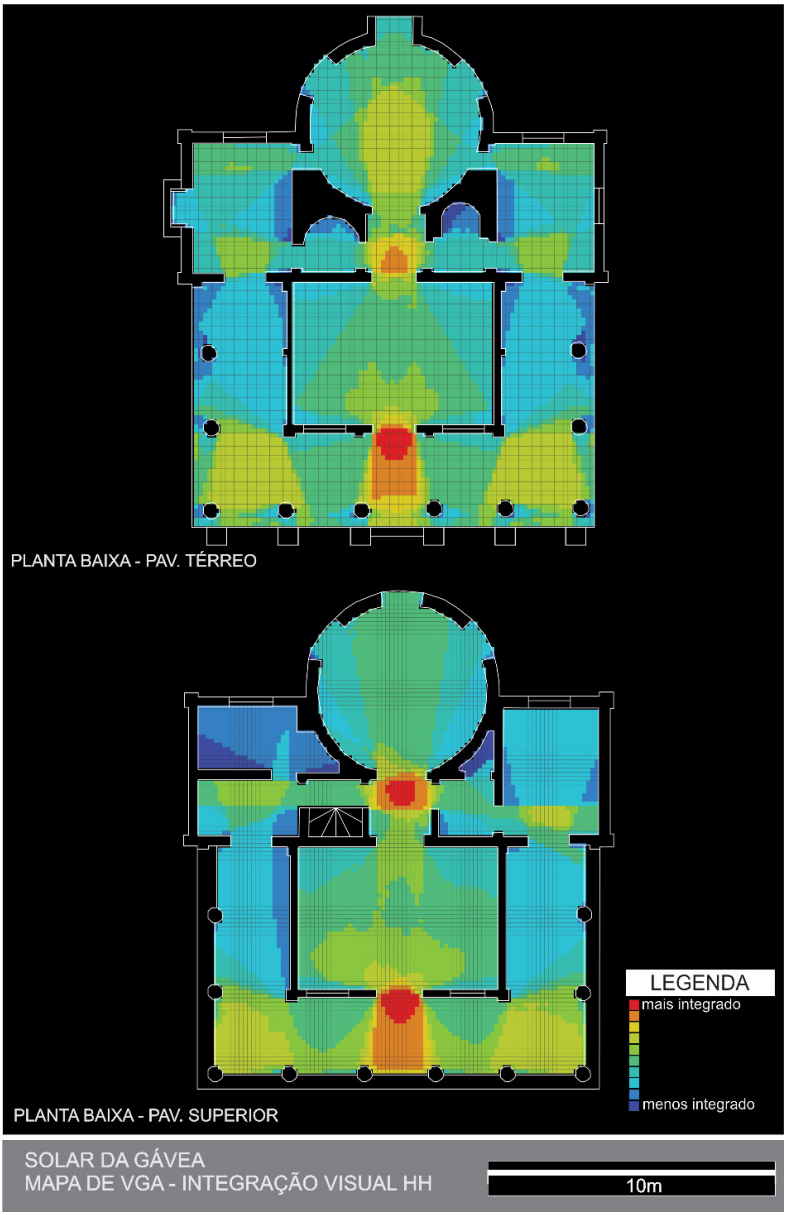


Fig. 3: Análise gráfica visual do Solar da Gávea.
Fonte: Desenho de Ana Paula Gurgel modelagem Ana Paula Gurgel

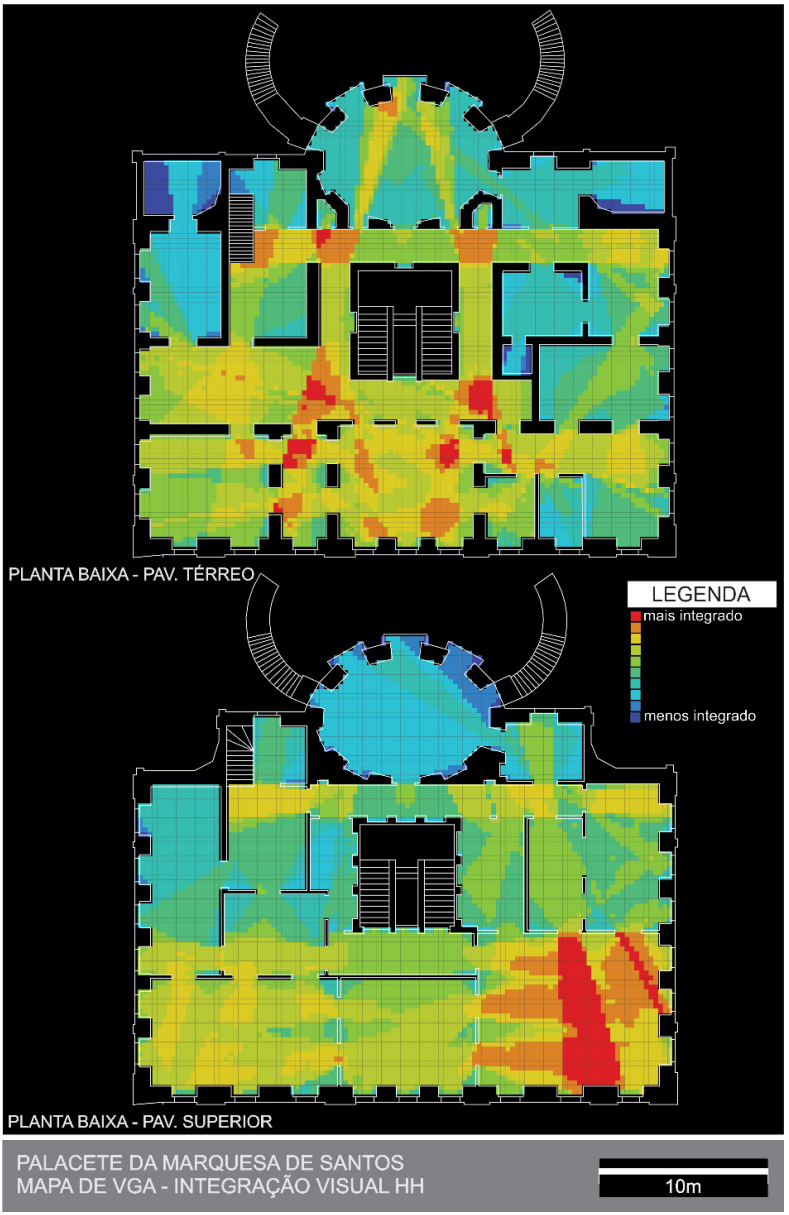


Fig. 4: Análise gráfica visual da Casa da Marquesa de Santos.
Fonte: Desenho de Ana Carolina Machado e modelagem Ana Paula Gurgel

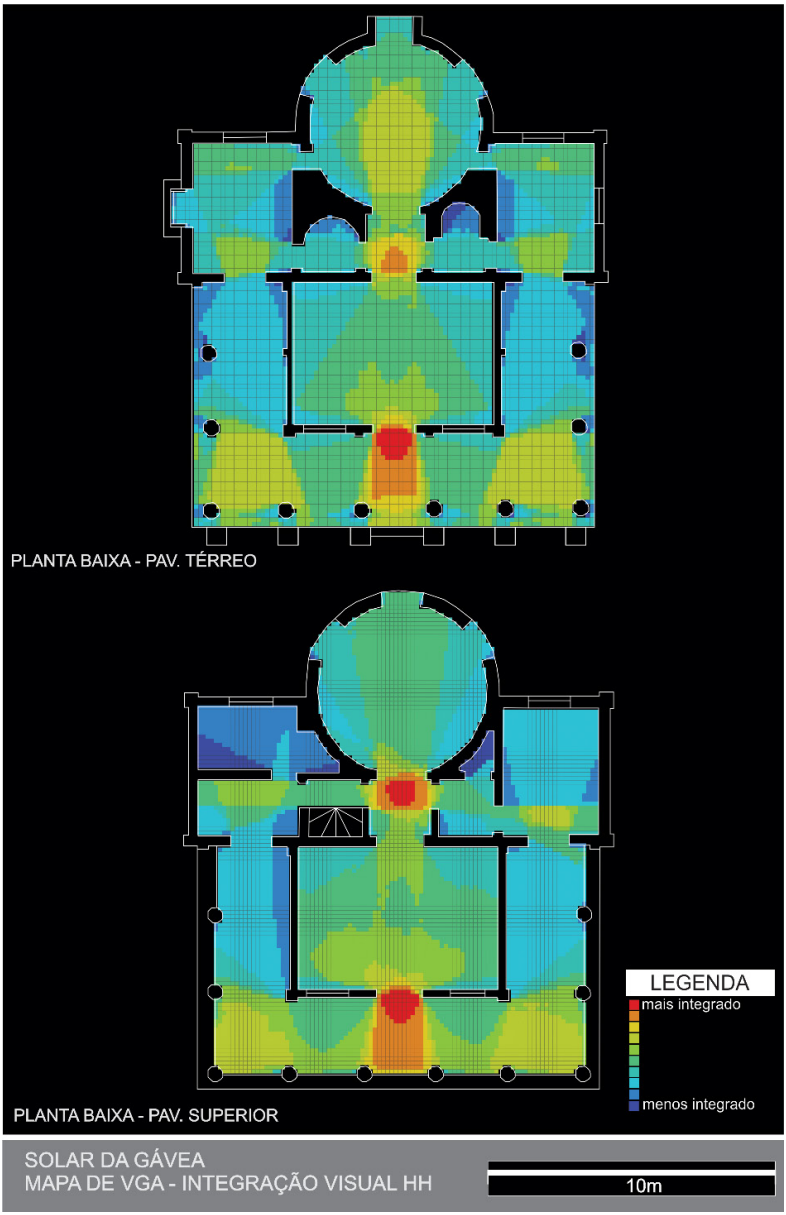


Fig. 5: Análise gráfica visual da Casa do Barão da Lagoa.
Fonte: Desenho de Ana Paula Gurgel e modelagem Ana Paula Gurgel

Considerações finais

É sabido que a arquitetura – tal como outras artes e ofícios – é um indicador claro das mudanças antropológicas por seu inerente caráter social. Entretanto, ao contrário de quadros, esculturas ou vestimentas que podem ser facilmente substituídos os edifícios por sua materialidade de "pedra e cal" perpassam diversas gerações. São, portanto, ricos instrumentos de análise por si sós.

Apesar dos poucos exemplos aqui apresentados, alguns achados são relevantes ao estudo da casa brasileira em um panorama amplo. O primeiro ponto, corroborando com pesquisas precedentes, é a manutenção de padrões sócioespaciais de rígido zoneamento funcional, os quais indicam também a estratificação da sociedade brasileira entre dominantes e dominados desde o período colonial até os dias atuais. Na casa neoclássica essa separação é advinda dos ranços da Colônia e exacerbada pela importação dos novos modos de viver da burguesia europeia. As soluções espaciais adotadas como a partição da planta em uma série de cômodos, cujo acesso físico e visual é extremamente controlado, são um reflexo da sociedade patriarcal e circunspecta que ali habitava.

A permanência desses padrões ao longo dos anos é relevante pois traz à tona a compreensão de que mudanças estilísticas na caixa mural dos edifícios não necessariamente significam ou derivam de alterações sociais, mas alterações sociais necessariamente implicam mudanças espaciais. O exemplo neste artigo é a Casa do Barão da Lagoa, construída cerca de trinta anos depois das demais e, apesar de uma série de inovações plásticas que à aproximam do estilo romântico, ainda recria soluções espaciais vistas anteriormente. E estas sintaxes são pouco alteradas nos estilos Eclético ou Neocolonial[30] subsequentes e mesmo com o Movimento Moderno algumas características permanecem.

Obviamente que essas considerações não são herméticas, uma vez que diversas limitações se sobrepõem. Por exemplo, o diminuto recorte dos objetos em estudo que impossibilita comparações mais aprofundadas.

[30] MACHADO, Ana Carolina Ferreira; GURGEL, Ana Paula Campos. *Espaço e tradição da arquitetura neocolonial no Brasil*: uma leitura das casas de Ricardo Severo e Victor Dubugras sob a ótica da Sintaxe Espacial. Trabalho desenvolvido na disciplina de Ensaio Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo. Brasília: FAU/UNB, 2017.

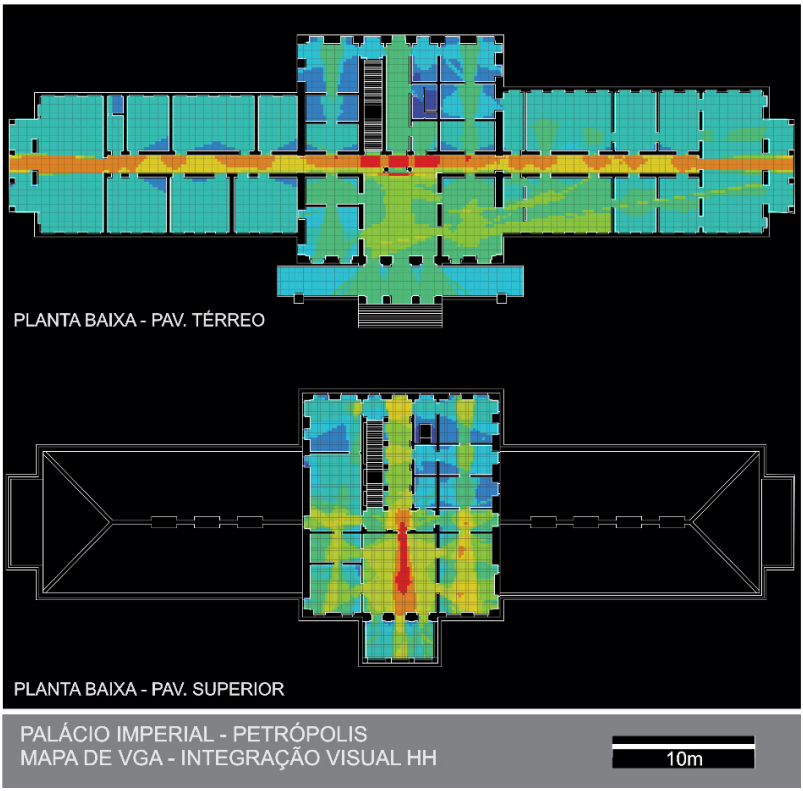


Fig. 6: Análise gráfica visual do Palácio de Petrópolis.
Fonte: Desenho de Andressa Melo e modelagem Ana Paula Gurgel

Uma continuação dessa pesquisa sob tal método, pode lançar uma luz sobre diversas incógnitas da historiografia arquitetônica que por vezes baseia-se em documentos escassos e de difícil acesso. Vale ressaltar que a feitura das modelagens e cálculos são rápidas, o que favorece também a simulação de diversos cenários (espaciais, temporais, com leiaute do mobiliário interno, etc.).

Vale ressaltar por fim que, Hanson (1998) indica que não é objetivo destas análises espaciais substituir ou sobrepor em importância pesquisas que busquem a compreensão do tema sob outras perspectivas. Muito pelo contrário, ela acredita que "estudos configuracionais desta ordem provavelmente nunca substituirão análises arquitetônicas mais convencionais baseadas na forma material da moradia, no modo de construção, na geometria e proporções da planta, no uso de materiais e no detalhado rebuscamento das fachadas".[31]

[31] HANSON, Julienne. *Decoding homes and houses*. Cambridge: Cambridge University Press.1998, p.291.

Andre Przewodowski, um engenheiro polonês na Bahia Oitocentista

Maria do Carmo Baltar Esnaty de Almeida

"... A *bem da esthetica moderna*": a linguagem neoclássica em Salvador

A partir de meados do século XVIII, uma nova conjuntura política e econômica redefiniria o papel das cidades no Brasil, exigindo a modernização de sua infraestrutura e dos seus aspectos formais, influência do liberalismo sobre a sua produção e gestão. Estas transformações, enfatizadas pela transferência da Corte portuguesa para o país em 1808, atingem o pensamento e a produção da arquitetura nacional, até então, orientada essencialmente pelas obras de engenheiros militares, que passam a assimilar novos parâmetros e cânones para a projetação das cidades e de edifícios, atrelando-se ao *gosto* neoclássico trazido por estrangeiros que aqui desempenhavam o ofício da construção. Artistas de várias áreas e por diversas motivações, intelectuais, sociais ou políticas, aderem ao que se convencionou chamar de Neoclassicismo, linguagem artística que seria ratificada como oficial pela Missão Francesa, a partir de 1816. Seus antecedentes, entretanto, podem ser identificados em edifícios civis e religiosos dispersos pelas principais cidades do país desde meados do século XVIII[01].

---

[01] Como, por exemplo, nas Igrejas das Mercês (Ca. 1777), de São João (Ca. 1772) e de Santa Ana (Ca. 1761), em Belém, na Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto (Ca.1784), na Igreja Nossa Senhora da Candelária (Ca. 1775) e nas obras do Mestre

Entretanto, diferentemente do que assinala a tradicional historiografia da arquitetura relativa ao período, Roberto Conduru salienta que, se Grandjean de Montigny e a Missão Francesa encontravam um capítulo já iniciado do classicismo no país, perceberiam também que, para além disto,

> "[...] havia arquitetura concebida a partir de referências diversas, o que indicava a incidência no Rio de Janeiro da relatividade estilística que caracteriza o historicismo nas artes e foi acentuada com a crise da tradição clássica no século XVIII. O mesmo John Johnston que viera instalar o portão da Quinta da Boa Vista [entre 1812 e 1816, a partir do projeto neoclássico de Robert Adam para Sion House, na Inglaterra] e projetou em estilo neoclássico a Igreja dos Ingleses, o primeiro templo protestante da América do Sul, valeu-se de formas góticas nas reformas solicitadas por d. João para o Paço de São Cristóvão e Palácio de Santa Cruz. Neogótico ao qual, no Paço da Quinta, se somou primeiro, o 'estilo mourisco', quando Manuel da Costa passou a comandar as obras a partir de 1822, e, depois, o Neoclassicismo, quando Pierre Joseph Pézerat substituiu Costa, configurando uma mistura indicativa das variadas referências artísticas presentes no Rio de Janeiro naquela época"[02].

De uma fase mais ligada à ortodoxia ideológica aos desdobramentos de um mero formalismo, temporalmente próximas, ou mesmo, concomitantes, a linguagem clássica seria apropriada em diferentes escalas nos vários pontos do país, participando de um processo de modernização que, em cada lugar, apresentará singularidades, constituindo- se, portanto, em um amplo campo de investigação.

> "[...] Muchas veces, la presencia de lo que podríamos llamar 'gusto' neoclásico, no pasaba de ser una mera intención, percibida

---

Alpoim, no Rio de Janeiro, assim como no conjunto de edifícios construídos na Cidade Baixa, em Salvador, entre outros.

A respeito das "fases" do movimento neoclássico no país, e a investigação das orientações teóricas da arquitetura produzida no Brasil, em particular, no Rio de Janeiro, no período da Independência, ver PEIXOTO, Gustavo Rocha. *Reflexos das luzes na terra do sol*; sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência; 1808-1831.São Paulo: ProEditores,2000.

[02] CONDURU, Roberto. O início do neoclacissismo no Brasil. *In*: BANDEIRA, Júlio. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. p. 144.

> solamente a través de determinados elementos ornamentales y prácticos que, en Brasil, se caracterizaron por la utilización de los ordenes clásicos en forma de pilastra, la escasa utilización de columnas que, en general, se presentaban en los pórticos; la presencia de frontones triangulares en el centro de la composición o de platabandas almohadadas o formadas por balaustradas, sobre las cuales, muchas veces, se colocaban jarrones de mármol o de loza de Oporto y también estatuas alegóricas[03].

A mudança do gosto, espelhada em um padrão de modernidade na arte e na arquitetura visava aproximar o país do modelo de civilização europeia. Em Salvador, além das discussões identificadas nos projetos de ordenamento e expansão da cidade, principalmente na primeira metade do século XIX[04], outras transformações no repertório estético serão identificadas na construção de edifícios públicos e na reconcepção daqueles preexistentes, como, por exemplo, na reforma ornamental das igrejas.

Em trabalho publicado sobre a talha neoclássica na Bahia, Luiz Freire alerta que, pela falta de documentos comprobatórios, é difícil precisar quando e onde ocorreu em Salvador o primeiro arranjo ambiental que se vincula a esta linguagem, identificando, contudo, os primeiros riscos à moderna já nos finais do século XVIII[05]. A relatividade com que o termo deve ser percebido, segundo o autor, deve-se à distância formal e estilística que se encontra nas diversas ornamentações produzidas com gosto moderno, parecendo que estas se atrelam mais às novidades que ocorriam então na Europa, principalmente em Portugal, "ao novo, ao desconhecido, ao diferente, ao que foge à tradição", do que

---

[03] CARVALHO, Maurício Rocha de. *Recife (1890-1930)*; la transposición de una "estética moderna"; um estúdio del processo de assimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX. 1999. Tese (Doutorado) - Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 1999. p. 32-33.

[04] Dentre estes projetos, destaca-se a proposta de transferência da cidade para o sítio de Itapagipe, devido as grandes invernias de 1813 que provocaram deslizamentos da montanha, provocando a destruição de inúmeros imóveis no bairro da Praia.

[05] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 23. O autor refere-se ao retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da antiga Sé de Salvador, cuja contratação data de 1792.

a um estilo determinado[06]. À "simplificação" formal aliavam-se as transformações da própria arquitetura, garantindo aos edifícios maior luminosidade e aeração através do alargamento e criação de elementos construtivos – janelas, claraboias, lanternins – que, influenciada pelo discurso higienista, favoreciam a espacialidade pretendida.

O processo de laicização então em curso será enfatizado pela construção de edifícios públicos pelo poder local dentro do gosto neoclássico, procurando atender aos novos programas arquitetônicos e imprimir um sentido de monumentalidade à arquitetura civil. Entre 1806 e 1812, constrói-se o "belo teatro São João", no dizer de Ferdinand Denis, em linhas neoclássicas, mas que para a visão eurocentrista do francês Tollenare, era um "nobre edifício que faria a honra a uma das nossas cidades de segunda ordem em Franç[07] (fig. 1). Em 1812, tem início a construção do Palácio da Associação Comercial, com referências ao neopalladianismo inglês, projeto do português Cosme Damião da Cunha Fidié, "em estilo grego bastante puro"[08] (fig. 2), assim como é das primeiras décadas dos Oitocentos a Igreja Anglicana, construída para o culto dominical da colônia inglesa residente na Vitória[09]; da década de 1840, é o início da construção da nova Alfândega e, na década seguinte, o edifício da Companhia do Queimado, primeira concessionária de abastecimento de água do país.

Diante de um contexto tão complexo, pode-se afirmar que o emprego da linguagem neoclássica na produção da arquitetura soteropolitana é um trabalho que, com profundidade, ainda está por se fazer, investigando obras, fontes, teorias e modelos adotados. Percebe-se, contudo, que o rigor aos cânones neoclássicos é relativo, englobando obras que vão desde as que se atrelam a uma ortodoxia conceitual àquelas cuja referência mais livre limita-se ao formalismo

[06] Ibid., p. 47.

[07] AUGEL, Moema Parente. *Viajantes estrangeiros na Bahia Oitocentista*. São Paulo: Editora Cultrix, p. 151-153.

[08] MATTOS, Waldemar. *O Palácio da Associação Comercial da Bahia*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950, p. 25.

[09] Vale salientar que a religião oficial do Brasil era o catolicismo, e que, pelo Tratado Comercial com a Inglaterra, de 1810, os protestantes poderiam ter um lugar de culto, mas sem aparência de templo, sem torre, sino ou cruz, o que perdura até a separação da Igreja do Estado com a República.

e, possivelmente, à apropriação de elementos pré-existentes, o que confere uma particularidade ao panorama local, como aconteceu, por exemplo, com a talha produzida neste período.

Por outro lado, o descompromisso ideológico que permeia grande parte da produção neoclássica, mais ligada à efemeridade do 'gosto' e à velocidade das novas possibilidades tecnológicas oferecidas pelo desenvolvimento industrial, legitima a expansão do repertório estilístico na construção de uma imagem moderna e civilizada das cidades através da arquitetura. Em artigo publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1856, Manuel de Araújo Porto-Alegre, profissional renomado, ex-aluno da Academia de BelasArtes do Rio de Janeiro, chama a atenção para a mudança do gosto a partir dos anos de 1840, que, no âmbito oficial, já admitia um classicismo menos ortodoxo:

> "[...] As crenças também se renovam no mundo artístico para justificar o círculo vicioso de Vico: o barroquismo condemnado há 15 annos como um delírio do espírito humano, está hoje outra vez em voga; mas não é somente a moda, deusa soberana dos espíritos volúveis, que concorre para estas mudanças artísticas nos nossos tempos, mas sim aquelle espírito de mobilidade da sociedade moderna, que faz hoje em cinco annos o que em outras eras se fazia n'um século"[10].

A este contexto, comum a várias cidades do país, se junta a atuação de inúmeros profissionais estrangeiros que, por razões diversas, vêm organizar e constituir os quadros técnicos das municipalidades e províncias, oriundos de diferentes lugares e com formações distintas. A estruturação dos serviços públicos ao longo dos Oitocentos traz à luz a produção de diversos profissionais da construção civil que, relacionada às propostas políticas dos administradores locais, fornecem importantes subsídios para a compreensão da história da cidade. No caso soteropolitano, a busca de uma racionalidade técnica no planejamento da infraestrutura e gestão da cidade remonta aos finais do século XVIII, ainda que de forma pouco sistemática, onde a presença episódica de profissionais estrangeiros, cuja produção pouco investigada pela historiografia, se faz notar. A obra do engenheiro

[10] Citado por PEIXOTO, ibid., p. 69.



Fig. 1: Teatro São João e o seu largo, vistos da Ladeira de São Bento, de Sr. Mercier, 1902.
Fonte: Guia Geográfico Salvador antiga <http://www.salvador-antiga.com>

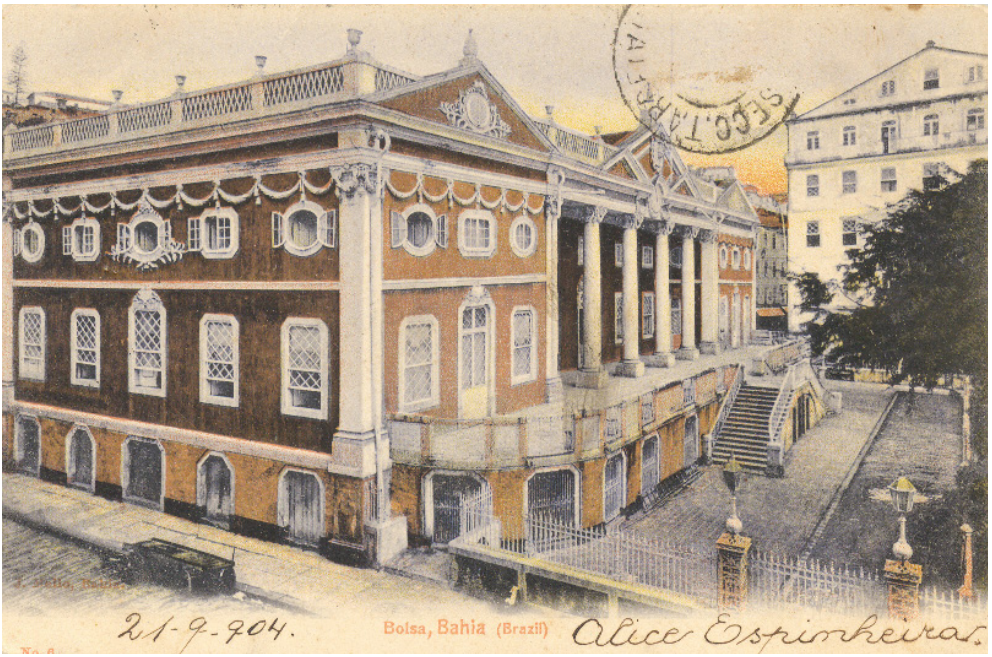


Fig. 2: Edifício da Associação Comercial da Bahia. Cartão Postal. (Ca. 1900).
Fonte: Arquivo Histórico Municipal.

Andre Przewodowski, um destes atores ainda pouco estudados, é um bom exemplo da necessidade de revisar as fontes documentais para melhor esclarecer a produção arquitetônica deste período.

"[...] O engenheiro polaco"

Em 1852, o Presidente da Província da Bahia, o Desembargador Conselheiro Francisco Gonçalves Martins, na abertura da Assembleia Legislativa[11], referia-se à obra da Estrada da Boa Viagem, trabalho dirigido pelo engenheiro polaco que, segundo a documentação, há alguns anos já era encarregado de importantes projetos para o governo da Província. Polaco, o engenheiro estrangeiro e engenheiro Przewodowski, são alguns dos termos empregados pelos inúmeros governantes da província da Bahia, a partir dos anos de 1840, para identificar a autoria da diversificada produção deste técnico. Nascido numa família ilustre em Varsóvia, Polônia, em 1799, Andre Przewodowski chega ao Brasil em 1839, procurando refúgio após participar em seu país da Revolução de 1831, contra o jugo moscovita. Estabelece-se em Salvador, na Bahia, aceitando o convite do Governo para executar obras de engenharia, em período que se procurava criar uma maior estruturação dos serviços técnicos na província. Na cidade, naturaliza-se brasileiro, constitui família – casando-se com Dona Rosalina Augusto Dutra, com quem tem 12 filhos –, e desenvolve notável atuação profissional no campo da arquitetura, engenharia e geologia, vindo a falecer em 1879, aos 80 anos deidade[12].

Apesar de não ser completamente ignorada pela historiografia tradicional, sua obra ainda não foi contemplada com uma pesquisa aprofundada, sabendo-se que, como engenheiro, desenvolveu inúmeros e importantes projetos para o Governo em diversos territórios da

[11] Falla que recitou o presidente da provincia da Bahia, o desembargador conselheiro Francisco Gonçalves Martins, na abertura da Assembléa Legislativa da mesma provincia no 1º de março de 1852. Bahia, Typ. Const. de Vicente Ribeiro Moreira, 1852. p.21.

[12] Ver LAS, Ceslau. *O imigrante polonês no Brasil*: um relato pessoal (1870-1996). [s.l.]: [s.n.], [s.d]. Disponível em: <http://www.lchr.org/a/49/3q/CLAS.htm>. Acessado em: 27 mar. 2017. E, GARDOLINSKY, Edmundo. *Imigração e colonização polonesa*. [s.l.]: [s.n.], [s.d]. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/biblioestudosetnicos/wp-content/uploads/2014/04/Gardolinski-Edmundo.-Imigra%C3%A7%C3%A3o-e-Coloniza%C3%A7%C3%A3o-Polonesa.pdf.>. Acessado em: 27 mar. 2017.

Província da Bahia. Ainda que não se tenham dados precisos sobre a sua formação, sabe-se que se formou como engenheiro militar. Como tantos profissionais estrangeiros de origens diversas que trabalharam durante os meados do século XIX em muitas cidades brasileiras, Przewodowski possuía uma formação classicista, o que se refletiu em seus trabalhos e contribuiu para a difusão da linguagem neoclássica no país.

As referências mais significativas da sua obra concentram-se nos projetos realizados em Salvador a partir da década de 1840; entretanto, a maior parte da produção que lhe é atribuída, até o momento, esteve voltada aos serviços de infraestrutura da província. Em1841, o Presidente da Província relata tê-lo incumbido de avaliar a viabilidade de uma estrada para carros movidos a vapor para a vila de São Francisco[13]. No ano seguinte, explorava o Rio Grande de Belmonte, levantava planta e fazia seu orçamento com o intuito de ligá-lo até a Cachoeira do Salto Grande, para que a província retomasse o comércio com Minas Gerais, comprometido após a Revolta de 1837[14]. No Governo de Soares d'Andrea, período de intensas obras de modernização da cidade de Salvador, o corpo técnico da província recebeu inúmeras atribuições, e o engenheiro Przewodowski ficou responsável por um dos mais importantes projetos realizados em na cidade durante o século XIX, além do projeto da nova alfândega, incumbiu-se da "ladeira projectada [...] para segurar a montanha desde a Sé até Agoa de Meninos"[15], aquela que, com ajustes posteriores ao seu traçado, ficou conhecida como Ladeira da Montanha. No mesmo período, executou uma série de trabalhos de infraestrutura na região do Recôncavo baiano: pontes, estradas, conserto da Casa de Câmara e Cadeia de Santo Amaro, e estudos sobre o Rio Paraguaçu com o intuito de executar melhoramentos para minorar os estragos das enchentes na cidade de Cachoeira. Em 1848, realizou estudos para a implantação da

[13] Falla que recitou o excellentissimo presidente da provincia da Bahia, Paulo José de Mello Azevedo e Brito, n'abertura da Assembléa da mesma provincia em 2 de fevereiro de 1841. Bahia, Typ. deEpifanio I. Pedroza, 1841.p. 16.

[14] Falla que recitou o excellentissimo presidente da provincia da Bahia, Paulo José de Mello Azevedo e Brito, n'abertura da Assembléa da mesma provincia em 2 de fevereiro de 1841. Bahia, Typ. deEpifanio I. J. Pedroza, 1841.p.10.

[15] Falla dirigida a Assembléa Legislativa Provincial da Bahia, na abertura da sessão ordinaria do annode 1846, pelo presidente da provincia, Francisco José de Sousa Soares d'Andrea. Bahia, Typ. de Galdino José Rizerra e Companhia, 1846. p. 32.

estrada de ferro entre Salvador e a Vila de Juazeiro. Em 1852, como já referido, elabora e supervisiona as obras da Estrada da Boa Viagem, projetando a rua, uma praça e o seu prolongamento até o mar, junto a Monte Serrat. Neste ano, junto com o engenheiro Francisco Lavigne, conduziu as obras do adro da Igreja da Conceição da Praia, não sendo possível afirmar que o projeto de sua autoria[16]. Em 1857, elaborou o projeto da ponte metálica sobre o rio Paraguaçu, em Cachoeira, a ponte d. Pedro II.

Andre Przewodowski também publicou alguns dos seus estudos realizados para a execução de obras na província da Bahia. Em 1842, escreveu o *Plan d'une partie de Rio-Grande de Belmonte ou Jequitinhonha pour servir* á *sa canalisation*. A *Communicação entre a cidade da Bahia e a villa de Joazeiro*, escrita em francês em 1848, foi traduzida e impressa posteriormente, e também publicada na *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*, tomo 10. Pioneiro nos estudos sobre geologia na Bahia publicou no mesmo tomo, *Duas palavras sobre os terrenos entre a cidade da Bahia e o Joazeiro*. Ainda de 1848 é o trabalho *Maison centrale de detention*, escrita provavelmente em virtude da grande discussão em torno do projeto e obra da Casa de Correição, texto infelizmente, ainda não encontrado. Sua leitura poderia permitir o cotejamento de suas opiniões às demais propostas de edifícios prisionais executados no mesmo período no país, geralmente em linhas neoclássicas, e esclarecer os motivos que levaram à alteração do projeto, apenas citada nas falas dos presidentes de Província[17].

---

[16] SMITH, Robert. Nossa Senhora da Conceicao da Praia and the Joanine Style in Brazil. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 15, n. 3, Oct., 1956, p. 16-23. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/987761>. Acessado em: 27 mar. 2017. Neste mesmo período, uma série de vistorias no trecho entre a Preguiça e a Alfândega foi realizada em virtude do Presidente da Província, Francisco Gonçalves Martins, querer mandar alargar o adro da Igreja da Conceição da Praia, implantando uma praça voltada para o Arsenal da Marinha, com grades de ferro, com símbolos de mar e guerra, onde instalaria um chafariz. O projeto previa ainda a abertura de uma rua com 22 metros de largura, um *boulevard* que ligaria a Praça da Conceição ao mar, e um cais para embarque e desembarque de passageiros, através do terreno do Arsenal. No seu segundo governo (1868- 1871), tentou junto à Marinha a autorização para executar a obra, estimada em 100 contos de réis, que seria custeada por particulares e pela Província, enfrentando, contudo, a oposição do inspetor do Arsenal. Entretanto, ainda não podemos afirmar tratar-se do mesmo projeto ao qual se refere Smith.

[17] BLAKE, Augusto Victorino. *Diccionario bibliographico brazileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. Disponível em:<http://www2.senado.leg.br/bdsf/han-

Dos projetos atribuídos a Andre Przewodowski, além daquele já citado para a Ladeira da Montanha, que ligava a Cidade Alta à Baixa, podem-se destacar as propostas para a remodelação da zona portuária da cidade de Salvador e o edifício para a nova Alfândega, construído nos novos aterros que haviam sido feitos ao mar.

Um porto para a cidade da Bahia

Em meados do século XIX, as intensas atividades do porto da cidade de Salvador exigiam a sua modernização. A estrutura portuária existente na Bahia Imperial permitia que os governos locais exercessem a fiscalização e a arrecadação destas atividades, participando do lucro daí decorrente, firmando uma aliança entre o poder público e os comerciantes trapicheiros, a quem interessava a manutenção daquela situação. Contudo, a urgência de medidas que garantissem um razoável funcionamento do porto impeliria cada vez com mais frequência a elite comercial a buscar alternativas para os problemas que se apresentavam, através da construção de docas e armazéns, mas também da proposição de planos de reagenciamento da área.

Neste processo são percebidas novas idealizações espaciais, nas quais os elementos de defesa, indispensáveis durante o período colonial, já não são prioritários. A criação de uma legislação específica sobre estas áreas das cidades, as chamadas terras de marinha, uma sequência de determinações legais que, paulatinamente, atribuiu ao Estado a propriedade das terras públicas, e que, concomitantemente, passa a admitir a sua exploração por empresários, nacionais ou estrangeiros, desde que associados a grupos locais. Alia-se a isto o desenvolvimento tecnológico, decorrente da criação de instituições de formação de mão de obra especializada, mas, principalmente, do intercâmbio de informações com a vinda de profissionais estrangeiros para trabalhar em obras públicas e do envio de brasileiros para estudar no exterior.

Inúmeros são os projetos que, desde 1854, pretendem um redesenho do Bairro Comercial e do seu porto[18]. Através da proposição de

dle/id/221681>. Acessado em: 27 mar. 2017.

[18] A este respeito, ver ALMEIDA, Maria do Carmo B. E. De. *As vitrines da Civilização*:a modernização urbana do Bairro Comercial da Cidade da Bahia (1890-1930). 2014. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

aterros que privilegiam ora um trecho da área, ora outro, percebe-se de forma subjacente a discussão que então se travava nos meios técnicos e políticos sobre a forma ideal de sua organização espacial e da reconfiguração necessária das áreas do seu entorno. Mais do que as questões relativas ao espaço físico, as fontes documentais analisadas apresentam aspectos da complexa relação Estado x iniciativa privada nas ações de modernização urbana, através dos processos de concessão, tão recomendados pelo discurso internacional no período, e que aqui, encontrou muitos entraves para a sua realização.

Em 1854, o próspero comerciante João Gonçalves Ferreira propõe ao governo a ampliação do Bairro da Praia, através de aterros: um, diante do trecho compreendido entre a Alfândega e a Praça do Comércio, chegando até o Forte de São Marcelo, o outro, paralelo ao litoral da Alfândega até Água de Meninos. A autoria do projeto é de Andre Przewodowski que, apesar de fazer parte da Junta de Engenheiros da Província, de estar nesta época designado pelo governo para examinar a implantação da Estrada de Ferro Salvador-Juazeiro, e de assinar também neste período as soluções de contenção da encosta, no trecho entre a Sé e Água de Meninos, parecia ser-lhe possível desenvolver projetos para particulares[19].

Esta proposta de Przewodowski distingue-se das demais apresentadas na segunda metade do século XIX por uma inusitada organização espacial. O autor propõe para o primeiro trecho, um grande aterro e uma série de canais, paralelos à linha do cais primitivo, o que aumentava a área de atracação, nos quais seriam abrigadas as embarcações. Interligadas através de pontes, nas áreas aterradas seriam construídos quarteirões de casas e praças à beira-mar, além de um novo edifício destinado à Alfândega e consulado, nas proximidades do forte. O projeto distinguia as áreas de atração das pequenas embarcações, além de propor no segundo trecho, a construção de novos quarteirões regulares de casas, transformando, curiosamente, a área residual entre o antigo perfil do litoral e o novo em um conjunto em praças. O plano ficou conhecido como o de "João dos Cocos", por causa da alcunha do proponente. Tachado de visionário, parece não ter atendido aos anseios imediatos do Estado naquele momento, que não permitiu a

[19] ROSADO, Rita de Cássia. O *porto de Salvador*: modernização em projeto (1854-1891). Salvador: CODEBA, 1983. p. 55.

concessão. Por este fato, fez o requerente diversas petições nos anos seguintes ao Governo Imperial, sem ser, contudo, atendido (fig. 3).

Em 1857, novamente Andre Przewodowski elabora um projeto para alargar e endireitar a Cidade Baixa da Bahia, provavelmente por solicitação do comerciante Joaquim Pereira Marinho[20], que já construíra neste ano um novo cais nas Pedreiras, diante do trapiche Novo e Maciel, aproveitando a remoção dos entulhos retirados da Montanha. Curiosamente, esta proposta destaca-se dentre as muitas apresentadas ao longo dos anos para a ampliação territorial da Cidade Baixa – que privilegiam o trecho entre a Alfândega e a Praça do Comércio –, por propor um significativo aterro no sentido contrário, o sentido sul, entre o arsenal da Marinha e o Unhão, alinhado com a Alfândega e estruturado em quarteirões de casas, interrompidos por uma área de atracação, o porto da Jaqueira (fig. 4).

Nas duas propostas, são evidentes os elementos da formação classicista do seu autor no trato do espaço urbano: o reordenamento da paisagem, a partir de um novo desenho da borda marinha, desconsiderando a forma e as construções pré-existentes, estruturando as áreas aterradas a partir de um conjunto uniforme de quarteirões dispostos em ruas largas e retilíneas, intercalados por praças, além de um claro zoneamento das atividades. Merece destaque a estruturação de praças como equipamentos articuladores da malha urbana, seja na borda marítima, delimitando os trechos de atracação, seja como "elementos de sutura" entre a preexistência, como se vê na primeira proposta; e, na segunda, o que parece ser um cais arborizado, diante dos novos quarteirões propostos, arranjos espaciais inusitados no conjunto de idealizações do período. As ruas paralelas ao cais funcionariam como um limite, isolando a doca dos edifícios urbanos, facilitando o movimento das mercadorias, além de servir aos veículos e vias férreas e de permitir a valorização imobiliária dos lotes do entorno, através da implantação da infraestrutura. Muitos desses elementos serão encontrados nas propostas elaboradas para várias áreas portuárias do país, durante a segunda metade do século XIX, que se aproximavam do modelo ideal conforme as condicionantes locais.

[20] Apesar de não encontrarmos nenhuma petição alusiva ao projeto apresentado, a legenda do mesmo toma como referência a proposta que fora aprovada para os trapiches novos do negociante Pereira, nas Pedreiras, parecendo-nos uma ampliação da mesma.

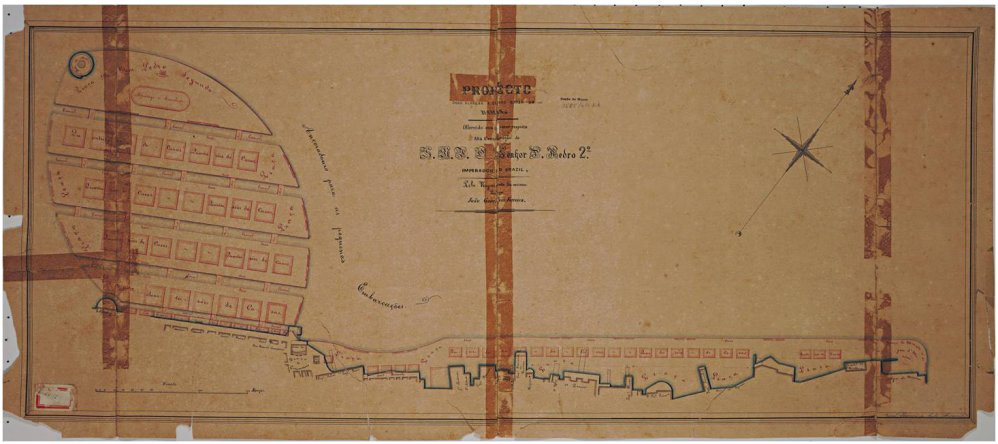


Fig. 3: Projecto para alargar a Cidade Baixa da Bahia, 1854. Andre Przewodowski.
Fonte: Arquivo Nacional.



Fig. 4: Projeto para alargar e endireitar a Cidade Baixa da Bahia, 1857.
Andre Przewodowski.
Fonte: Arquivo Público do Estado da Bahia.

A Alfândega Nova

Como já dito, a relação entre as atividades comerciais, as bordas marinhas, seu controle e ordenamento, não eram coisa nova, mas parecem assumir uma nova complexidade em meados do século XIX, em função do volume e diversificação dos negócios da Praça da Bahia. O edifício onde funcionava a alfândega há muito era insuficiente para desempenhar suas funções, sendo necessário o aluguel e compra de armazéns e, a partir de 1854, o alfandegamento de trapiches em Salvador. A necessidade de aumentar e controlar a arrecadação dos impostos de importação e as constantes queixas dos comerciantes pelos prejuízos sofridos com a lentidão do processo faz com que o Visconde de São Lourenço, em seu primeiro mandato, autorize a construção de um novo edifício para este fim. Este se insere em um planejamento mais amplo desta zona da cidade, que consistia no alargamento do aterro do Cais do Pedroso (atual, Rua Miguel Calmon) e na retificação do Arsenal da Marinha, que absorviam as terras oriundas do desmanche de parte da Montanha. As obras de aterro começam em 1843 e o edifício, que com o antigo formaria um só conjunto, seis anos mais tarde. Sob o risco de Andre Przewodowski, o projeto é desenvolvido em linhas neoclássicas, o que, mais uma vez, indica a adoção desta linguagem arquitetônica como oficial, empregada nos edifícios públicos de maior destaque, como o fora na Associação Comercial da Bahia e em inúmeros edifícios religiosos, assim como na idealização e construção do conjunto urbano da Cidade Baixa.

Os trabalhos se estenderiam até 1863, seja pela falta de recursos financeiros da Província, seja pela escassez de mão de obra habilitada para a execução do que fora proposto por Przewodowski – agravada pelas epidemias de cólera e febre amarela que assolam a cidade neste período –, seja pelos impasses de ordem fundiária e construtiva encontrados, o que demonstra o conflito de interesses aí existente[21]. Para a construção da Alfândega era necessária a demolição de algumas pequenas casas pertencentes ao rico comerciante Coronel Antônio Pedroso de Albuquerque, que por elas exigia um alto valor. A outra questão envolvia interesses comerciais ingleses: Przewodowski, autor do projeto, determinara para o edifício o emprego de madeira, abundante

[21] AZEVEDO, Paulo Ormindo. *A alfândega e o mercado*: memória e restauração. Salvador: Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia, 1985.

na Bahia, e de cantaria, que seria extraída do arrabalde da Barra, o que reduziria os custos e favoreceria a manutenção. Já o diretor das Obras Públicas da Província, o tenente-coronel João Blöem, apoiado pelo Inspetor da Tesouraria, insistia no uso da estrutura em ferro, importada da Inglaterra, afirmando que a estrutura em cantaria ocuparia muito espaço e não teria resistência suficiente para suportar a rotunda. O impasse, que causa grandes atrasos à obra, obriga o diretor a prestar esclarecimentos à Junta de Engenheiros, cujo parecer recomenda a manutenção do projeto original, considerando a inadequação do ferro ao clima local e à falta de dados conclusivos sobre sua aplicação[22]. O engenheiro Przewodowski, contudo, é substituído da condução das obras e, para atender às pressões financeiras, uma ponte em ferro com terminação triangular e guindaste, que permitia o desembarque simultâneo de três navios, foi contratada à fundição John Watson, e incorporada ao edifício (fig. 5). Rapidamente, esta se tornou obsoleta devido ao assoreamento da área e à inexistência de obras no local para receber embarcações de maior calado.

O projeto e a construção da nova alfândega inserem-se numa proposta mais ampla de reagenciamento da área, principalmente no trecho entre a Preguiça e a Praça de São João. Os Termos de Vistoria e Alinhamentos realizados pela Câmara em meados do século XIX revelam os cuidados com o traçado e dimensionamento da Rua da Preguiça, então alargada, e de uma nova rua aí projetada, "que tera secenta palmos de largura, como se acha delineado, e marcado na planta geral das Marinhas, descrevendo desde aqui, até o Celeiro publico, *huá linha recta*"[23]. De alguma forma, os constantes incêndios ocorridos neste trecho da Praia e a necessidade de reconstrução destes imóveis facilitavam execução do "prospecto determinado pela Câmara Municipal", uma vez que esta ficava condicionada ao novo alinhamento do traçado viário.

O projeto de Andre Przewodowski para a alfândega nova, volumetricamente, impressiona pelo caráter monumental e pela robustez, utilizando-se de um modelo clássico exaustivamente empregado no período: o templo. Arquitetura de caráter utilitário,

[22] SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização*: Salvador da Bahia no século XIX. Rio de Janeiro: Versal, 2005. p. 47-48.

[23] Termo de Vistoria e Alinhamentos no município da cidade da Bahia (1848-1855), de 25/05/1849, fl. 40-41.

implantada à beira-mar, desenvolve-se em três pavimentos, sendo um deles, o subsolo de cobertura abobadada, destinado a uma cave "preparada para armazenar as mercadorias como vinho etc, que precisavam de umidade, mas nunca foi utilizada"[24]. Construída inteiramente sobre o mar, a alfândega teria como acessos a nova rua projetada, para pedestres e saída das mercadorias despachadas; a rotunda, ligada diretamente ao mar, por onde entravam os produtos para fiscalização e armazenamento; havendo ainda uma entrada para a cave diretamente da rua, mas rapidamente desativada, possivelmente devido a um erro de projeto, equivocado quanto ao nível do lençol d'água. Em 1856, uma das justificativas para o aterro e ampliação da área do Arsenal da Marinha, na vizinhança imediata, era para permitir "com o menor dispêndio se tornem estanques as cavas da nova Alfândega"[25]. Seu uso, entretanto, pode ser verificado durante as obras de restauração, após o incêndio ocorrido em 1984, quando uma série de artefatos de cerâmica foi encontrada.

Estruturalmente, o edifício de planta retangular tem o corpo principal como uma caixa em alvenaria de pedra e cal com arcadas de tijolos no seu interior, dispostas em módulos simétricos (fig. 6). As paredes desta caixa, com espessura de 1,25m no térreo e 1,00m no primeiro pavimento, são contraventadas por duas arcadas longitudinais e uma transversal e que, com mais treze pilares, racionalmente distribuídos, suportam o andar superior. Ao corpo principal acrescenta-se um pórtico semicircular, a rotunda, voltado para o mar, que conta no térreo com colunas toscanas geminadas em arenito, forma do repertório classicista possivelmente inspirada nos templos circulares do Renascimento. A cobertura do avarandado que recobre a rotunda, originalmente em cobre, descarregava sobre uma parede semicircular em enxaimel, concluída só em 1861. A documentação revela a construção de um telhado cônico de zinco e o fechamento da varanda com caixilhos de guilhotina, ocorrida provavelmente na primeira década do século XX, intervenção que foi eliminada durante as obras de 1970.

Na busca de uma rigorosa simetria, a fachada principal organiza-se a partir de um eixo central que distribui as aberturas nos dois pavimentos,

[24] Diario Official do Estado da Bahia. Salvador, 2 jul., 1923. *Apud* AZEVEDO, Ibid., p. 18.

[25] Fala do presidente da Província Álvaro Tibério Moncorvo e Lima, em 1856. Idem.



Fig. 5: A rotunda da Alfândega Nova e a ponte metálica.
Fonte: *50 anos de urbanização*, p. 44.

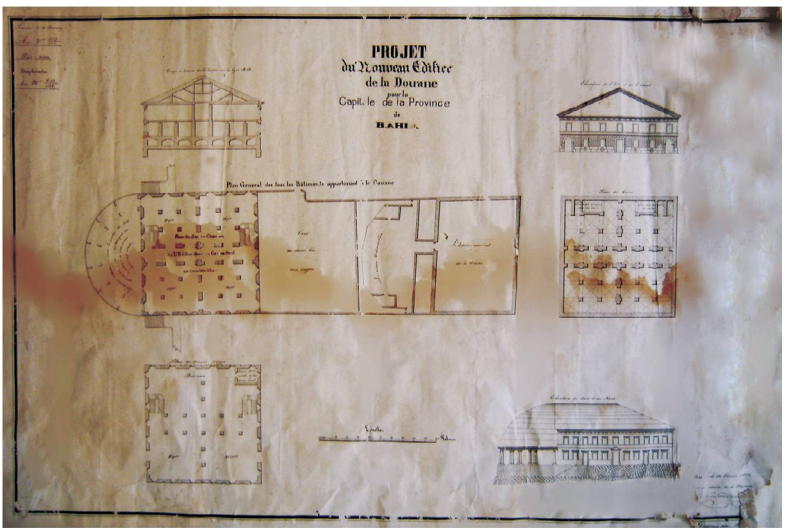


Fig. 6: Project du nouveau edifice de la douane pour La Capitale de La province de Bahia. 1848, Andre Przewodowski.
Fonte: Arquivo Público do Estado da Bahia.

ladeada por cunhais em arenito, sendo coroada por um pesado frontão e cobertura em duas águas. Nas fachadas laterais, janelas guarnecidas com gradis de ferro fundido e falsas janelas, alternadamente, definem o ritmo e a proporção dos cheios e vazios, procurando garantir o rigor da simetria das elevações. A modenatura é singela, mas sofisticada, assim como os detalhes construtivos das alvenarias e madeiramento. A cantaria em arenito é utilizada nos cunhais e pilares, e o calcário, nas cercaduras de portas e janelas. A Alfândega Nova formaria com o antigo edifício da aduana um só conjunto, separados por um pátio com gradil. Sua construção se estende até 1863 por problemas diversos, de ordem política e econômica. Ao longo do tempo e com as transformações da área, particularmente aquelas decorrentes das obras do porto e dos grandes aterros do início do século XX, a ambiência do edifício é modificada: afasta-se do mar, com a construção dos novos quarteirões do bairro comercial e, com a demolição do edifício da alfândega velha e de outros pequenos prédios do conjunto, passa a ter uma praça ajardinada diante de sua fachada principal (fig. 7). Em 1941, a Receita Federal pretendeu demolir a alfândega nova para edificar em seu lugar outro prédio que fosse capaz de reunir todas as suas repartições na Bahia, o que, felizmente, não ocorreu. Tombado pelo, então, SPHAN em 1966, foi adaptado para o Mercado Modelo nos anos de1970.

Projeto erudito, mas de características particulares em sua composição, o edifício da Alfândega Nova de Salvador traz à luz a extensa obra de um engenheiro com uma longa vida profissional, cuja formação, referências teóricas e possíveis influências na produção da arquitetura de seu tempo ainda não foram devidamente investigadas. Diferentemente de muitos técnicos estrangeiros que passaram rapidamente pela Bahia, no século XIX, assumindo obras esporádicas, Andre Przewodowski fixa-se na capital e contribui, entre outras coisas, para a estruturação de um quadro técnico mais especializado na condução das obras públicas, o que pode ser verificado na diversidade de trabalhos que assume durante sua trajetória profissional. A pesquisa realizada até o momento ainda não pode identificar outros projetos arquitetônicos confirmadamente de sua autoria, ainda que existam indícios da sua participação na proposta para a Casa da Correição, em Salvador. A localização e a leitura dos seus escritos contribuirão para elucidar alguns questionamentos que se colocam sobre a sua produção.

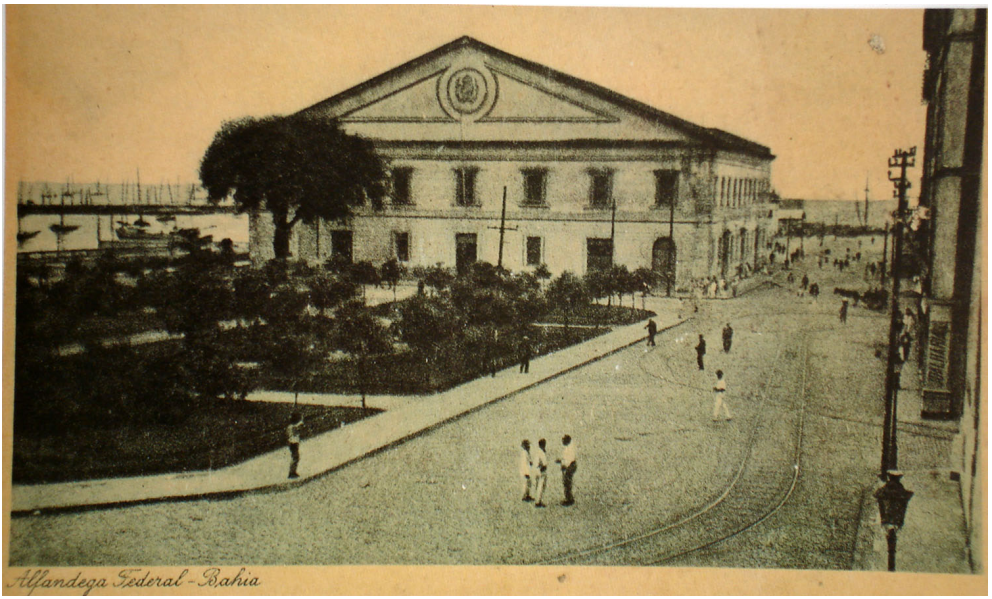
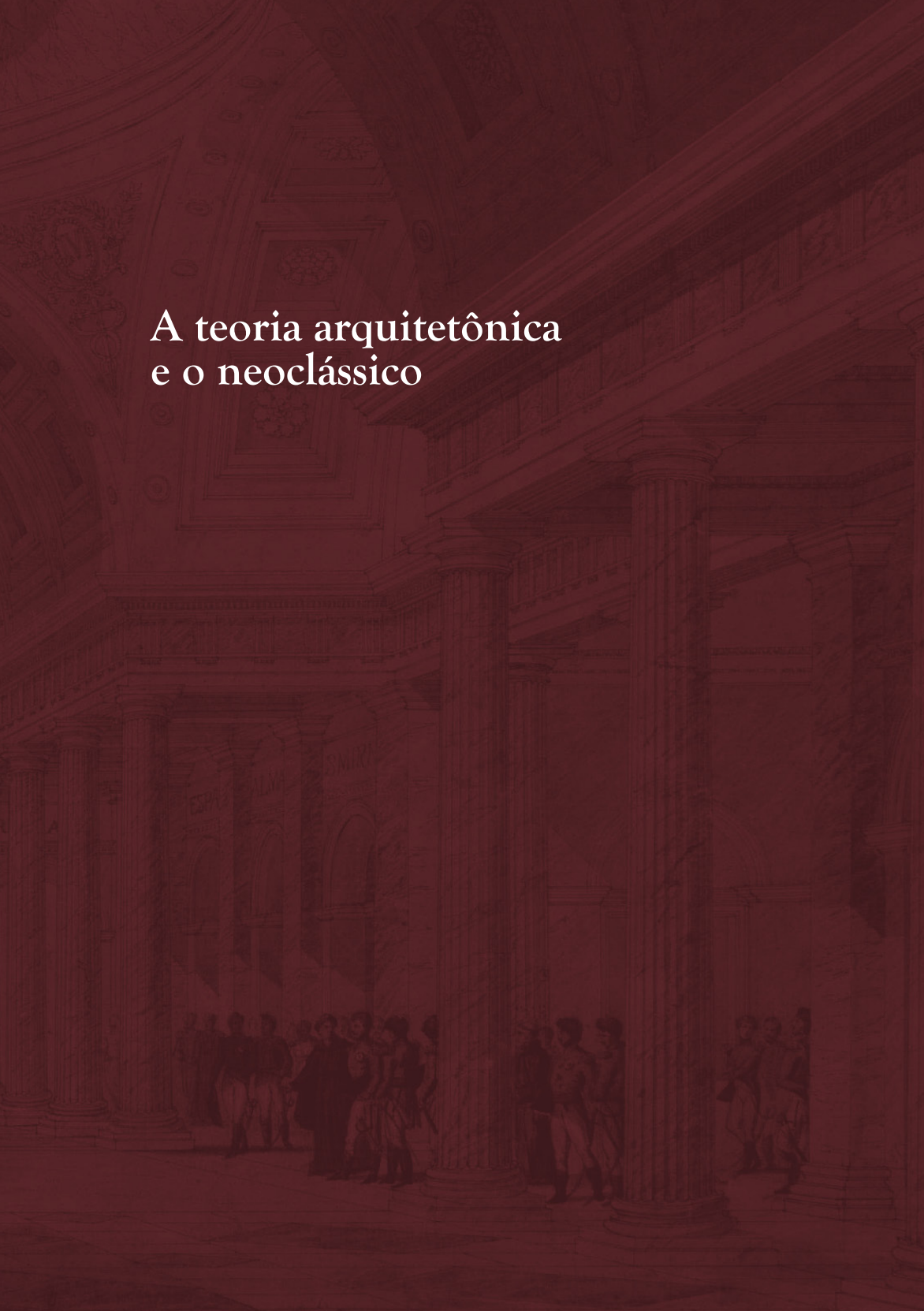


Fig. 7: A Alfândega e a Praça Visconde de Cayru (Ca. 1920).
Fonte: Arquivo Histórico Municipal.

A introdução e a difusão da linguagem neoclássica nas diferentes regiões do país se deram por vários caminhos. Estudar a obra de Andre Przewodowski é contribuir para a revisão de uma historiografia da arquitetura que ainda desconhece muitas obras, seus autores e as nuances da apropriação de conceitos e do repertório formal clássico no território brasileiro.

A teoria arquitetônica e o neoclássico



A imitação da natureza e dos antigos nas preceptivas arquitetônicas de Quatremère de Quincy

Renata Baesso Pereira

Imitar a Natureza: desde os gregos, o preceito transmite-se por gerações, por toda a tradição clássica. Contudo, na segunda metade do século XVIII, além de uma série de descobertas arqueológicas, proliferam tratados, escritos e gravados que retratam os monumentos da arte e da arquitetura, ampliando e relativizando o conhecimento sobre as civilizações antigas.

A teoria acadêmica, notadamente aquela das proporções, passa por uma profunda revisão a partir do momento em que a dimensão temporal da história se torna relevante e, nesta perspectiva, figuram as discussões sobre as origens da arquitetura e o afã de redefinir os princípios desta arte.

Para alguns, a Arquitetura não mais resulta mais da mimese, e toma forma uma nova compreensão de seus princípios, baseada em dois aspectos diversos:

O primeiro decorre da relação entre a Arquitetura e sua própria história, pois a consolidação do conhecimento arqueológico confronta outras culturas com o ideal clássico[01] e faz com que a imagem da Antiguidade

[01] Rykwert demonstra os significados que o termo clássico adquiriu ao longo do tempo. No século XVII clássico significa algo excelente e de primeira classe, e também, algo antigo e exemplar. Os sentidos de autoridade e distinção também constituem a palavra. RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos – los arquitectos del*

como um período unitário e homogêneo se esboroe[02]. A Arquitetura não representa mais a Natureza, mas uma lembrança de sua história, uma recitação perpétua de suas realizações passadas.

O segundo é a tradição dos Politécnicos que verificam as relações entre a Arquitetura e seu processo de produção, desconsideradas quaisquer deferências à emulação da Natureza ou à autoridade dos antigos. As lições de Jean-Nicolas-Louis Durand na École *Polytechinique*, advogam o fim da mimese. Na polêmica travada como *Essai sur l'Architecture* do abade Marc-Antoine Laugier desqualifica a cabana e o corpo humano como modelos para a imitação:

> Se a cabana não é um objeto natural, se o corpo humano não pôde servir de modelo à arquitetura, se mesmo supondo o contrário, as ordens não representam a imitação nem de um e nem de outro, deve-se necessariamente concluir que estas ordens não constituem em absoluto a essência da arquitetura; que o prazer que se espera de seu emprego e da decoração que delas resulta é nulo; que enfim a própria decoração é uma quimera; e a despesa que ela origina, uma insensatez.[03]

Trilhando um caminho oposto a estas duas tendências, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris, 1755-1849) – escultor, *homme des lettres,* antiquário, arquiteto e acadêmico –, participa deste debate e propõe a enunciação de um *corpus* disciplinar definitivo para a Arquitetura.

---

siglo XVIII. Barcelona: GG, 1982, p.9-10.

[02] "A segunda metade do século XVIII é marcada pela difusão de gostos exóticos e orientalizantes, pelos ressurgimentos egípcio e dórico e pela disputa, entre outras, acerca da origem etrusca ou grega da Arquitetura romana. (...) a ideia de Antiguidade como um período homogêneo se esboroa e desvanece. Agora, quando se diz querer emular ou copiar os antigos, convém que se explicite de quais antigos se trata". AZEVEDO, Ricardo Marques de. A ideia de Antiguidade e a ficção das ordens arquitetônicas. *In: Desígnio – Revista de história da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo, n. 5, p. 31-38, mar. 2006, p.37, 2004.

[03] *"Or, si la cabane n'est point un objet naturel, si le corps humain n'a pu servir de modèle à l'architecture; si, dans la supposition même du contraire, les ordres ne sont point une imitation de l'un et de l'autre, il faut nécessairement en conclure que ces ordres ne forment point l'essence de l'architecture; que le plasir que l'on attend de leur emploi et de la décoration qui en résulte est nul; qu'enfin, cette décoration elle-même n'est qu'une chimère; et la dépense dans laquelle elle entraîne, une folie".* DURAND, Jean-Nicholas-Louis. *Précis des leçons d'architecture donnés a L'École Polytechinique*. Nouvelle édition. Paris: École Royale Polytechinique, 1819, p. 16.(Edição facsímile: Nördilingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1985).

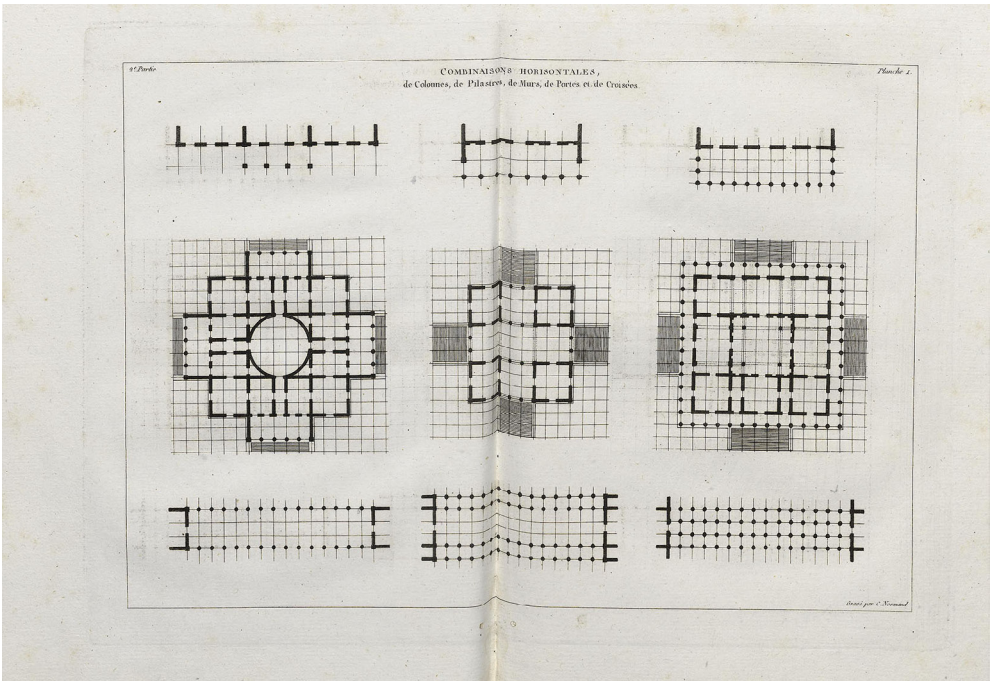


Fig. 1: "Passos a seguir na composição de qualquer projeto". *Précis des leçons d'architecture donnés a L'École Polytechinique*, J. N. L. Durand
Fonte: https://archive.org

Sua defesa arrebatada do gosto clássico na *Académie* e da atenta imitação dos antigos – e por antigos entenda-se o que se tinha então por gregos – constitui crepuscular libelo contra mudanças então em curso. O que é portanto o chamado gosto clássico? É simplesmente aquilo que serviu de modelo para todos os povos da Europa moderna, e segundo a qual são compostas todas as obras que o mundo admirou até agora.[04]

Em 1914, R. Schneider sintetiza o papel desempenhado por Quatremère de Quincy:

> Valeu-se de sua influência para difundir uma espécie de neoplatonismo estrito, que propõe como modelo à obra de arte, a beleza raciocinada; como meios, a imitação das formas greco-romanas e o conjunto das regras codificadas pelo classicismo acadêmico; detestava tudo que amamos [*sic*], os Museus, os Salões, a arte da Idade Média, a arte setentrional, a arte do século XVIII, o retrato, o gênero, a paisagem ingênua, a natureza morta, o prestígio do colorido que o desenho não apreende (Schneider, 1910, p.1).[05]

Quatremère de Quincy alia-se àqueles que, saturados das formas do barroco e do rococó[06], atribuem-se a missão de reconduzir a arte às

---

[04] A doutrina de Quatremère de Quincy advoga a favor da autoridade do gosto clássico: "*Qu'est-ce donc que le goût appelé classique? C'est tout simplement celui qui a servi de modèle à tous les peuples de l'Europe moderne, et selon lequel sont composé tous les ouvrages que le monde a jusqu'à ce jour admirés*". QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation.* Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Introd. Leon Krier & Demetri Porphyrios. Bruxelles: AAM Editions, 1980, p.80.

[05] «*Il a servi de toute son influence une sorte de néoplatonisme* étroit, *qui propose comme modèle `al'ouvre d'art la beauté intelligible, comme moyens l`imitation des formes gréco-romaines et l'ensemble des règles codifiée par le classicisme académique; il a déteste tout ce que nous aimons, les Musés, les Salons, l'art du moyen* âge, *l'art septentrional, l`art du XVIII siècle, le portrait, le genre, le paysage ingénu, la nature morte, les prestiges du coloris que les dessin n'emprisonne pas*» (Schneider, 1910, p. 1).

[06] Em 1780, Le Camus de Mézières denuncia os excessos da arte de seu tempo e recorre à palavra «barroco» em sua acepção pejorativa. O termo «rococó», igualmente pejorativo, é definido por essa época: "Não incluiremos entre os ornamentos essas massas vagas, barrocas, que não se podem definir e que nomeamos 'chicória': afastemos tais extravagâncias góticas, embora não faça ainda dez anos que delas nos servimos e embora, infelizmente, tenham sido usadas entre nós durante mais de trinta e cinco anos. Não se concebe como pudemos nos deixar seduzir por um gênero que deve sua existência apenas a uma imaginação desregrada. Talvez nos tenhamos deixado arrastar

retas sendas da regra e da autoridade. Aspirando a simplicidade e o vigor capazes de banir as afetações de uma arte epidérmica, postula o retorno à Natureza - não no que ela mostra de positivo ou material, mas em suas causas - e aos gregos, porque estes, na sua concepção, tendo bebido diretamente na viva fonte originária, não haviam sido corrompidos por algum modelo factício. Para os sectários destas doutrinas, os modernos ainda podem, estudando as obras exemplares em que o gênio antigo se manifesta, redescobrir a verdade, reavivar o vigor da Antiguidade e assim esquecer os procedimentos artificiais aprendidos.

No ensaio de 1785, *Mémoire sur l'architecture* égyptienne*, e* publicado em 1803, Quatremère lança as bases de uma teoria imitativa na Arquitetura. Mais tarde, nos verbetes da *Encyclopédie Méthodique - Architecture* (1788-1825), se concentra em precisar o significado dos termos relativos à mimese arquitetônica – antigo, Arquitetura, cabana, imitação, invenção, tipo.

Em 1823, quando já gozava do prestígio do cargo de *Sécretaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts,* Quatremère publica o ensaio *De l'imitatio*n. Nessa obra, não se ocupa apenas da Arquitetura, mas trata de definir com precisão o sistema no qual se inserem as belas artes em geral e o que se deve entender por natureza e por imitação.

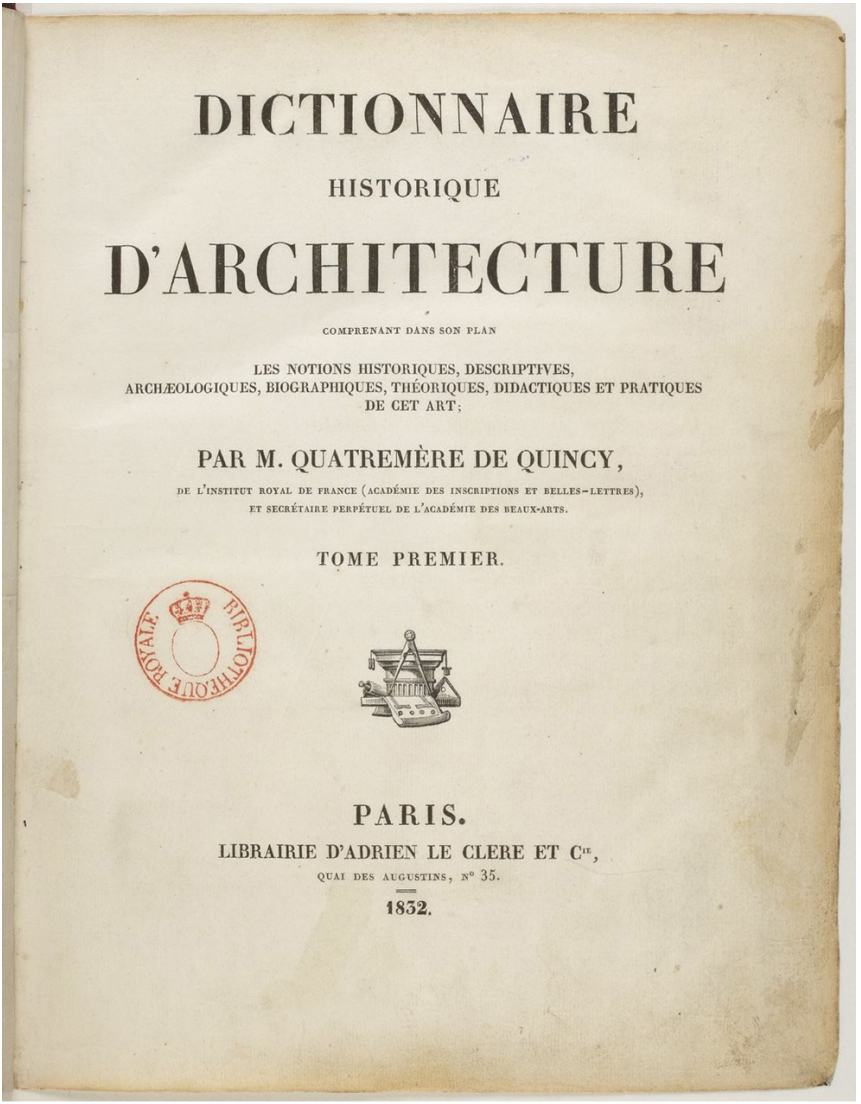
Quatremère distingue em sua teoria duas classes de imitação: a primeira classe compete à esfera das ideias e dos princípios, situada além da realidade empírica. Este é o campo da verdade, o ideal da imitação, capaz de conduzir ao mais elevado dos prazeres intelectuais, este é o objetivo maior das belas artes.

A segunda classe refere-se à imitação da realidade em seu aspecto positivo e material: "imitar, nas belas-artes, é produzir a semelhança de uma coisa mas em outra coisa que se torna a imagem"[07].

---

a ele pelo espírito de novidade, talvez também pela facilidade de criar o barroco. Qualquer forma era permitida; contanto que tremesse, contentava a todos: nenhuma harmonia, nenhum acordo, nenhuma simetria. Tudo estaria bem se os relevos fossem extraordinariamente enrugados, se fossem resgatados por um miserável escudo invertido e fortemente rocalhado. (...) São doenças efêmeras e tipos de depravações do gosto diante dos quais nunca é demais estar em guarda". STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade*. São Paulo: Editora UNESP, 1994,p.41-42.

[07] *"Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une*



DICTIONNAIRE

HISTORIQUE

D'ARCHITECTURE

COMPRENANT DANS SON PLAN

LES NOTIONS HISTORIQUES, DESCRIPTIVES,
ARCHÆOLOGIQUES, BIOGRAPHIQUES, THÉORIQUES, DIDACTIQUES ET PRATIQUES
DE CET ART;

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES),
ET SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

TOME PREMIER.

BIBLIOTHEQUE ROYALE

PARIS.

LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie,

QUAI DES AUGUSTINS, N° 35.

1832.

Fig. 2: Folha de rosto do *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Quatremère de Quincy, tomo I, publicado em 1832. Nessa edição, ele reorganizou o conteúdo dos verbetes publicados nos três volumes da *Encyclopédie Méthodique* – Architecture, entre 1788 e 1825.
Fonte: http://tectonicablog.com



Fig. 3: Folha de rosto do *De l'Imitation em Essai sur la nature*... Quatremère de Quincy, publicado em 1823.
Fonte: http://gallica.bnf.fr

Regida pelo princípio elementar da semelhança, a imitação nas belas artes é distinta da ilusão da cópia que decalca a realidade de um modelo. As repetições orgânicas, nas quais a natureza reproduz corpos símiles, ou as repetições mecânicas, nas manufaturas industriais, não despertam a ideia de semelhança ou imitação e muito menos o prazer intelectual associado a tal ideia. O maior abuso consiste, pois em confundir a "semelhança por meio da imagem", própria das belas-artes, com a "similitude por meio da identidade", própria das artes mecânicas, que produz cópias idênticas.[08]

Nas obras dos naturalistas, a descrição das espécies é confiada a gravadores e aquarelistas, contudo por mais essencial que seja então o papel destes artífices no conhecimento da Natureza, e ainda que dotados, muitas vezes, de grande virtuosismo, seus trabalhos são classificados por Quatremère de Quincy como obras mecânicas em que o esforço do pensamento não precisa acrescentar-se à habilidade manual. As imagens impressas nos dicionários, enciclopédias e inventários – produtos de grande circulação a partir do final do século XVIII na Europa – são meros simulacros.

Ao diferenciar seus membros dos artesãos inscritos nas corporações, a *Académie de Peinture et Sculpture* (1648) classificara, através da hierarquia clássica dos gêneros, a atenção pelo mínimo detalhe, pela variação, pelo desvio individual como arte menor. O verdadeiro artista não deve praticar apenas gêneros como a natureza-morta, a pintura de animais ou os retratos, pois ater-se aos objetos visíveis é levar em consideração o que faz obstáculo à Natureza em lugar de levar em conta suas intenções gerais. Como um poeta, o pintor deve ser capaz de inventar e delinear, com o pincel, histórias, mitos e alegorias[09].

---

autre chose qui devient l'image". QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation*. Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980, p.3.

[08] *"La ressemblance est sans doute la condition de l'imitation. Ces deux expressions et leurs idées se touchent de si près, qu'on prend souvent l'une pour l'autre dans le langage ordinaire. Ce n'est pas là qu'est le plus grand abus. Il consiste à confondre la* ressemblance par image, *ou celle des beaux-arts, avec la* similitude par identité, *ou celle des arts mécaniques".* QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation.* Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823.Bruxelles: AAM Editions, 1980,p.8-9.

[09] "(...) ainda que não seja pouco fazer com que pareça viva a figura de um homem e dar a aparência de movimento a algo que não o tem, um pintor que só

Para o artista, não basta reproduzir pacientemente a Natureza; em busca do belo inteligível, em reação à corruptora sedução do atrativo sensível, aspira-se uma arte que não mais se dirigisse apenas aos olhos, mas ao espírito, através da imitação moral[10]. É necessário olhar a Natureza de outra forma, pois:

> (...) nem tudo o que ela [a natureza] produz em detalhe é a expressão fiel e completa de sua vontade; de sorte que o estudo da natureza em relação à imitação, consiste menos na investigação particular de uma realidade individual e estéril, que na observação dos princípios fecundos de um modelo ideal e generalizado. (...) O modelo geral, que o artista deve procurar, não se encontra em parte alguma, posto que é geral. O que é individual e particular pode ser encontrado em qualquer parte, e sempre pode revelar-se aos sentidos; mas aquilo que é universal e geral só pode ser apreendido pelo pensamento ou pela ação do espírito. O geral, que se refere à imitação, só pode ser definido pela inteligência, e apenas o gênio pode imitá-lo.[11]

---

faz retratos ainda não atingiu aquela alta perfeição da arte, nem pode almejar as honras outorgadas aos mais sábios. Para tanto, é necessário passar de uma única figura à representação de várias figuras juntas; é necessário tratar a história e a fabula; representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e subindo ainda mais alto, é necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados. Um grande pintor é aquele capaz de realizar bem tais tarefas. É nisto que consiste a força, a nobreza e a grandeza dessa arte". FÉLIBIEN, André. A hierarquia clássica dos gêneros (1668). *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais* – Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, v. 10, 2006, p.40.

[10] STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade.* São Paulo: Editora UNESP, 1994, p.135-136.

[11] *"(...) tout ce qu'elle produit en détail, n'est pas toujours l'expression fidéle et entière de sa volonté; em sortequel'é tude de la nature enfaitd'imitation, consistemoinsdans larecher cheparticulièred'uneréalité individuelle et stérile, que dans l'observation des principes féconds d'un modéle idéal et généralisé. (...) ce que l'artiste doit chercher, il ne le trouve que dans ce modéle général qui n'est véritablement nulle part, en tant qu'il est général. Ce qui est individuel et particulier peut se trouver par- tout, et toujours se montrer aux sens; mais on ne sauroit saisir qu'avec la pensée ou l'action de l'esprit,* l'universel *et le* général. *Ce* général, *en fait d'imitation ne peut* être *défini que par l'intelligence, et ne peut* être *imité que par legénie".* QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation.* Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980, p. 180.

Reiterando o preceito da poética aristotélica[12], Quatremère indica que a virtude do princípio da imitação é a verossimilhança - *ex ficto verum* - que se opõe ao vício da similitude idêntica, da simiesca reprodução em cópias servis do que se dispõe à vista[13].A natureza tende imperfeitamente para cada indivíduo, cria diferenças e nuanças particulares, ela não cria tipos. Segundo a doutrina idealista, cabe à arte evitar a dispersão e abolir os detalhes individualizadores de modo a separar o contingente do inerente e assim estabelecer as formas essenciais, os tipos[14].

Aperfeiçoando as formas particulares oferecidas pelo mundo concreto, desvelando na multiplicidade de objetos imperfeitamente belos os indícios dispersos de uma harmonia contrariada pela matéria, a imitação idealista é o desígnio de um modelo ausente.[15] A arte, guiada

---

[12] "A mímesis não remete, pois, ao verdadeiro (se o há), mas somente ao verossímil, pelo qual se tem que cada personagem, concorde com seu caráter e circunstância, proceda sempre segundo o necessário, o conveniente, logo, o verossímil. Não é, pois, ao acontecido eventual que o verossímil reporta, ele aporta ao que se impõe que suceda tal como importa a necessária e natural disposição e ordem das coisas: e, trágica, Medéia, por exemplo, se porta, vaga, pensa e atua com ira e fúria de mulher traída e abandonada e, inexorável, cumpre o seu terrível destino". AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Nefelomancias:* ensaios sobre as artes dos romantismos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p.20.

[13] «*Imiter la nature ce n'est pas la contrefaire. On ne sauroit donner d'autres noms que ceux de* contrefaçon, *de* singerie *ou de* parodie, *à cette vaine prétention de similitude identique, qui se ment et s'échappe à elle-même. La réalité, la vie, le mouvement sont les prérrogative de la nature; c'est par là qu'elle plaît. Le privilége de l'art est de n'avoir besoin pour plaire ni de vie, ni de réalité, et de plaire comme la nature, nonobstant tout ce qui lui manque pour* être *la nature. Son privilège est non de donner, mais de suppléer la réalité".* QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation.*Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980, p. 116.

[14] "O artista deixará que os pintores comuns pensem que os melhores quadros são aqueles que melhor enganam o olhar do espectador. Deixará que, assim como o florista e o colecionador de conchas, os pintores exponham as menores diferenças pelas quais, numa mesma espécie, um objeto se distingue de outro; ele contudo, como filosofo, considerará na Natureza o lado abstrato e, em cada uma de suas figuras, representará o caráter da espécie". REYNOLDS, Sir Joshua (1770). Apud: STAROBINSKI, Jean. A *invenção da liberdade.* São Paulo: Editora UNESP, 1994, p. 137.

[15] *" (...) ce sont les ouvrages conçus dans ce genre d'imitation dont on ne peut pas montrer le modèle".*
QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation.* Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980, p.175.

pelo pensamento, tem como finalidade produzir uma imagem visível da perfeição invisível. O objetivo da obra de arte é tornar sensível uma realidade até então subtraída à percepção; introduzir no universo das coisas o reflexo até então inapreensível do universo das essências. Através da observação extensiva, da compreensão das causas, das características gerais e das relações, o artista imitador destila a natureza em um sistema. Assim concebida, a obra bela não é nem réplica exata do sensível nem uma invenção arbitrária.

> (...) há duas maneiras de considerar a natureza, uma nos detalhes de suas ações, a outra no conjunto de sua obra; uma na instância parcial de seus indivíduos, a outra no tipo da espécie; uma nas produções submissas às causas secundárias, a outra na intenção das leis originárias nas quais o princípio manifesta-se à inteligência. Há dois modelos disponíveis para a imitação. Há o modelo que propicia a imitação de um homem e aquele que propicia a imitação do homem. A diferença entre esses dois modelos e suas imitações é a mesma que nosso espírito distingue entre o gênero e a espécie, entre a espécie e o indivíduo.[16]

Alguns, persuadidos de que os Antigos foram os únicos a perceber certas belezas ideais, fazem deles seus intercessores, seus mediadores.[17] Winckelmann recomenda aos jovens que, no processo de iniciação aos mistérios da criação artística, façam o aprendizado não a partir da Natureza, mas a partir da imitação dos antigos.[18] Quatremère de

---

[16] QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation.* Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823.Bruxelles: AAM Editions, 1980, p.218-219.

[17] "Lisipo (...) censurava a maioria dos escultores por tomarem por modelo os homens tais como se encontravam na natureza, ao passo que ele se vangloriava de representá-los tais como deveriam ser, o mesmo preceito dado por Aristóteles tanto aos Poetas quanto aos Pintores. Fídias jamais caiu nesse erro, ele que espantava os mortais com suas esculturas de heróis e de deuses, para os quais havia imitado mais aIdéia do que a natureza; e Cícero dizia que, quando esculpia uma figura de Zeus ou de Minerva, Fídias não contemplava nenhum objeto de onde tirar a semelhança, mas fixava em seu espírito uma forma de beleza superior da qual sua mão procurava reproduzir a semelhança". BELLORI, G. P. A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza. Apud: PANOFSKY, E. Idea: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 146.

[18] "Creio que a imitação dessas duas obras [o Antinous Admirandus e o Apolo do Vaticano] permite mais rapidamente o aprendizado, pois o artista encontra, numa,

Quincy reitera a posição de Winckelmann, mas adverte que imitar os gregos tampouco consiste em copiar as obras dos mestres.[19]

Assim como o Abade Batteux,[20] Quatremère formula uma classificação das belas-artes. Neste quadro elas estão ordenadas conforme o grau de prazer moral que são capazes de oferecer. Quanto mais a obra se aproxima dos sentidos, e se limita ao arremedo das aparências, mais se afasta do espírito. O primeiro lugar é conferido à Poesia, pois seus elementos imitativos – as palavras e suas ordenações rítmicas e métricas - são, entre todos, os menos materiais, os mais distantes dos objetos sensíveis. A maneira de apreciar suas imagens também é aquela que mais se distancia dos sentidos e que mais ocupa o espírito e a imaginação. À Música, que como a Poesia, nos transporta para uma espécie de mundo ideal, é dado o segundo lugar. Na sequência vêm as artes do desenho: a Pintura, que imita os corpos através de linhas e cores, a Escultura, que na representação dos corpos emprega uma realidade material e a Arquitetura, que embora não imite nada de real ou positivo tem lugar nesta escala porque através das formas e das relações de proporção

---

a soma do que se encontra disperso por toda a natureza e, na outra, o ponto a que pode elevar-se acima de si mesma a mais bela natureza, com coragem e sabedoria. A imitação ensinará a pensar e a conceber com firmeza, pois aqui se revelam os limites extremos tanto do belo humano como do belo divino. (...) Quando o artista constrói sobre essa base e deixa a regra da beleza dirigir sua mão e seus sentidos, está no caminho que o levará com segurança à imitação da natureza".
WINCKELMANN. Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga.* Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, UFRS, 1975, p. 48.

[19] "(...) aqueles que, sem conhecer a verdade, baseiam-se inteiramente na prática, representam em suas obras espectros e não figuras; assim também os que tomam emprestado o espírito e copiam as idéias dos outros, esses realizam obras que não são filhas mas bastardas da natureza, e dir-se-ia que eles só se guiam pelos pincéis de seus mestres". BELLORI, G. P. A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza. *Apud*: PANOFSKY, E. *Idea*: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 153.

[20] O abade Batteux divide as artes conforme suas origens em três grupos: as artes mecânicas, fruto apenas da necessidade; as belas-artes – Música, Poesia, Pintura, Escultura e artes do gesto ou Dança –que têm por finalidade o prazer; e uma terceira espécie, na qual inclui a Retórica e a Arquitetura, que são as artes que conjugam utilidade e prazer. Ao reduzir as belas artes a um mesmo princípio aplica um método de exclusão: apenas aquelas que imitam a Natureza merecem tal estatuto, portanto o princípio único deste sistema é a imitação. BATTEUX, Charles. *Les beaux arts reduites à un même principe.*Paris: chez Durand Libraire, 1746. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 3-9. (Fac Símile Biblioteca Cicognara).

expressa qualidades que a própria Natureza coloca em evidência em suas obras, tais como ordem, harmonia, unidade e variedade[21]. Mímica, Dança e Pantomima ocupam os últimos lugares da escala, pois nestas artes o modelo, a imagem e o próprio imitador se confundem.

A arquitetura se distingue das outras artes porque não tem um modelo direto na Natureza que possa ser concretamente considerado sua origem. No ensaio *De l'architecture* égyptienne (1803) Quatremère já estabelece que na Arquitetura há duas espécies de imitação, uma positiva, que decorre dos modelos das habitações primitivas, sugeridas pela necessidade; e outra, abstrata, baseada no conhecimento das leis da Natureza e nas impressões colhidas pelo espírito a partir da observação e comparação dos objetos.

A aspiração pela imitação ideal concede superioridade à Arquitetura dos gregos. Enquanto partidários da origem lítica da Arquitetura rejeitam a tese de que a pedra represente outro material, para Quatremère de Quincy, o prazer proveniente da imitação é aferido justamente pela distância que separa o modelo de sua imagem.

Neste sentido, a ponderada passagem da madeira para a pedra amplia o prazer que a Arquitetura grega proporciona. Mas antes da cabana poder ser imitada em pedra, foi raciocinada e desenvolvida pela carpintaria. Este tipo originário – a cabana – se constitui, portanto, de partes articuladas entre si e de relações variadas capazes de se perpetuarem e se reproduzirem em outra matéria[22].

Combinados ao tipo originário, a representação ideal da Natureza e analogia com corpo humano fazem da Arquitetura uma arte da imitação.

---

[21] "L'architecture, quin'imiteri enderé elnide positif, seclassetoutefoisàsonrangdan scetteéchelle imitative, parceque sa propriété est d'employer la matière, ses formes, et les rapports de leurs proportions à exprimer les qualités morales, du moins celles que la nature met en évidence dans ses ouvrages, et par lesquelles se produisent en nous les idées et les sensations corrélatives d'ordre, d'harmonie,degrandeur,derichesse,d'u nité, devariété, dedurée,d'éternité;ensortequelematériel de l'art, qui pour le commun des hommes, est l'objet d'une admiration sensuelle, ne doit être de la part de l'artiste, qu'un moyen pour porter notre esprit des jouissances intellectuelles". QUATREMÈRE DE QUINCY. De l'imitation. Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980, p. 147.

[22] Verbete Cabane. QUATREMÈRE DE QUINCY. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère *et*Cie, 1832. Tome I.

A excelência dos gregos na "bela imitação" da "bela Natureza" alçou a Arquitetura ao estatuto de um sistema, regido pelo decoro e pela verossimilhança.

A observação das proporções do corpo humano, sobretudo através da Escultura, revelou recíprocas e necessárias relações entre as partes e o todo. A Arquitetura encontrou então uma espécie de modelo, a partir do qual pôde atribuir às suas obras uma correspondência analógica das mesmas qualidades, tornadas sensíveis e evidentes na formação das três ordens – dórica, jônica e coríntia - e nas nuances que elas comportam. Mas tal imitação do corpo humano deve se distanciar de qualquer similitude por identidade. Os paralelos positivos são tomados como um raciocínio imperfeito baseado no abuso de ideia de imitação.

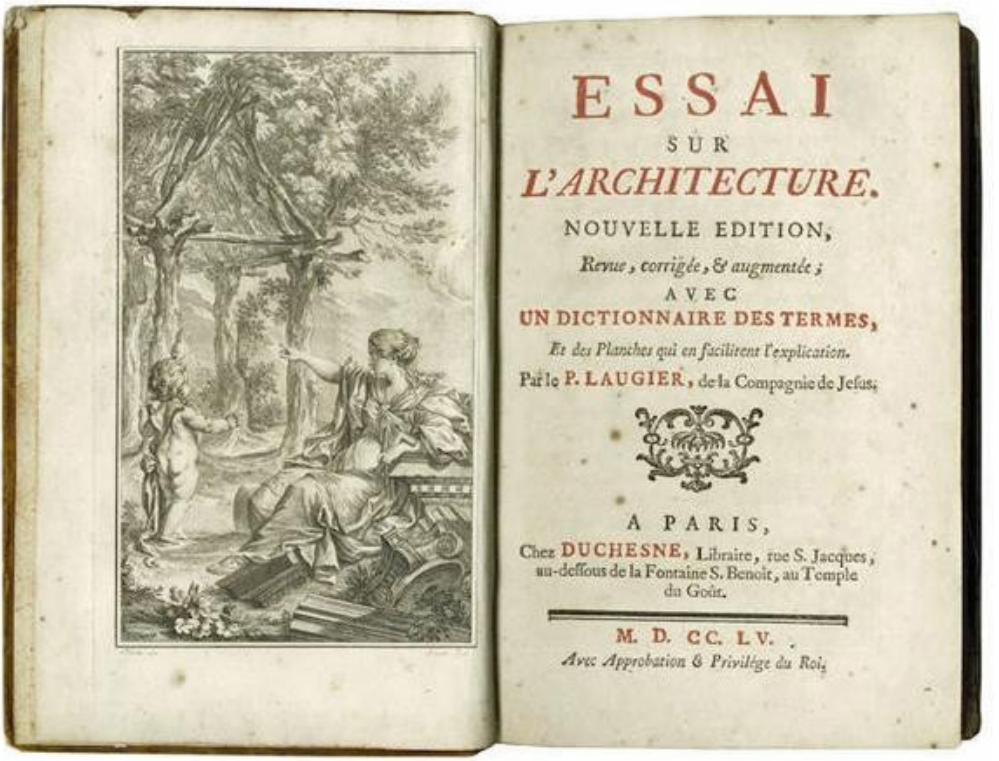
> Foi assim que o espírito de uma imitação ainda que indireta da Natureza realizou esta ditosa assimilação do corpo humano, que alguns críticos tornaram absurda ao lhe conferirem uma extensão ridícula. Muitos escritores, com efeito, e entre eles Vitrúvio, imaginaram que poderia haver rigorosas relações de proporção entre o corpo do homem e a coluna dórica, entre o arranjo dos cabelos da mulher e o capitel jônico, como ainda entre as pregas pendentes de uma túnica e as caneluras de uma coluna".[23]

A Arquitetura toma a Natureza por modelo, quando, em certas obras, faz suas as regras seguidas pela própria Natureza e quando opera de acordo com os princípios aos quais a Natureza subordina sua ação na conformação dos seres. O arquiteto imita a Natureza quando, em suas criações, persegue e torna visível aos olhos e sensível ao espírito o sistema de harmonia e plenitude que a Natureza oferece como modelo em suas obras.

Na mimese, a liberdade da invenção, operante no âmbito de um conjunto de princípios e regras, está na escolha do argumento e das linhas de composição. A ideia de tipo constitui o princípio que orienta a mimese arquitetônica e se justifica, sobretudo, em um sistema que reconhece a autoridade dos antigos.

---

[23] Verbete Imitation. QUATREMÈRE DE QUINCY. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère *et Cie*, 1832, p. 7. Tome II.



ESSAI
SUR
L'ARCHITECTURE.
NOUVELLE EDITION,
Revue, corrigée, & augmentée;
AVEC
UN DICTIONNAIRE DES TERMES,
Et des Planches qui en facilitent l'explication.
Par le P. LAUGIER, de la Compagnie de Jesus.

A PARIS,
Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.

M. D. CC. LV.
Avec Approbation & Privilége du Roi.

Fig. 4: Alegoria da cabana primitiva. *Essai sur L'Architecture*, do Abade Marc Antoine Laugier, publicado em 1760.
Fonte: http://primitivehuts.blogspot.com.br

> Tudo precisa de um antecedente, nada, em gênero algum, vêm do nada; e isto não poderia, de forma alguma, deixar de se aplicar a todas as invenções dos homens. Dessa forma observamos que todas elas, apesar de mudanças posteriores, conservaram sempre visível, sempre sensível ao sentimento e à razão, seu princípio elementar. É como uma espécie de núcleo em torno do qual se agregaram e se organizaram, consequentemente, os desenvolvimentos e as variações de formas às quais o objeto era suscetível. Assim nos chegaram várias coisas de todos os gêneros; e uma das principais ocupações da ciência e da filosofia, para apreender as razões, é de nelas procurar a origem e a causa primitiva. Aqui está o que deve ser chamado de tipo em Arquitetura, assim como em todos os outros domínios das invenções e das instituições humanas.[24]

Na arquitetura, o tipo – construção histórica, resultado da ação humana, coexiste com a mimese da Natureza - o modelo geral - tal como se demonstra na voz Imitação.

> Mas a imitação verdadeiramente própria da Arquitetura, e que, como aquela das outras artes, repousa sobre a Natureza, sendo menos direta, nem por isso é menos real; simplesmente seu princípio é mais abstrato. Pois é através da imitação das causas que a arte imita os efeitos da Natureza e reproduz suas impressões. O arquiteto imitou a Natureza quando, nas criações inerentes a sua arte, perseguiu e tornou sensível aos nossos olhos e a nosso espírito o sistema de harmonia, de totalidade, de razão e de verdade, do qual a Natureza ofereceu o modelo em todas as suas obras.[25]

---

[24] «*Il faut un antécédent à tout; rien, en aucun genre, ne vient de rien; et cela ne peut pas ne point s'appliquer à toutes les inventions des hommes. Aussi voyons-nous que toutes, en dépit des changemens postérieurs, ont conservé toujours visible, toujours sensible au sentiment et à la raison, leur principe* élémentaire. *C'est comme une sorte de noyau autour duquel se sont agrégés, et auquel se sont coordonnés par la suite les développemens et les variations de formes dont l'objet* étoit *susceptible. Ainsi nous sont parvenues mille choses en tout genre; et une des principales occupations de la science et de la philosophie, pour en saisir les raisons, est d'en rechercher l'origine et la cause primitive. Voilà ce qu'il faut appeler type en architecture, comme dans toute autre partie des inventions et des institutions humaines*". QUATREMÈRE DE QUINCY. *Type*. Encyclopédie Methodique - Architecture. Liège: chez Panckoucke, 1825, p.544.Tome III.

[25] «*Mais l'imitation véritablement propre à la architecture, et qui, comme celle des autres arts, repose sur la nature, pour* être *moins directe, n'en est pas moins réelle; seulement son principe est plus abstrait. Car c'est par l'imitation des causes que l'art imite les effets de la nature et reproduit ses impressions. L'architecte a imité la nature lorsque, dans les créa-*

Adversando os *revivals* e o historicismo nascente, a posição de Quatremère de Quincy é uma tentativa de disciplinar, de sistematizar preceptivas que rejam o retorno à história. Ao definir o "tipo" em arquitetura pretende enfrentar os que se aferram de modo servil a modelos e insistem em cópias literais que se convertem em ornamentos e cenários. O tipo também afasta a Arquitetura do abuso das convenções e do abandono das regras e dos princípios. Sua convicção é de que, firmada no retorno ao tipo e na imitação ideal da natureza, a Arquitetura pode contrapor-se aos desregramentos então praticados. A restauração ideal do passado, a partir do recurso ao tipo, é a fonte para a Arquitetura do presente, guia da concepção do artista e do julgamento do público.

> Assim, uns e outros, ao confundirem a ideia de tipo, modelo imaginativo, com a ideia material de modelo positivo, o que lhe retira todo o seu valor, concordam, por duas vias opostas, em desnaturar toda a Arquitetura; uns não deixando a ela nada mais que o vazio absoluto da falta de qualquer sistema imitativo e a libertando de toda regra, de toda restrição; os outros, acorrentando a arte e comprimindo-a dentro dos liames de uma subserviência imitativa, que lhe destruiria o sentimento e o espírito de imitação.[26]

O papel desempenhado pelo tipo em uma perspectiva histórica da Arquitetura é um aspecto profícuo da teoria de Quatremère de Quincy e sua compreensão, inscrita no horizonte das preceptivas que definem o papel das `convenções e da tradição frente à invenção e ao gênio na criação das obras, suscita a possibilidade de recolocar a História no debate arquitetônico contemporâneo.

---

tions qui dépendent de son art, il a suivi et rendu sensible à nos yeux et à notre esprit le systèmed'harmonie, d'ensemble, de raison et de vérité, dont la nature a donné le modèle dans toutes ses oeuvres. » QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Imitation*. Dictionnaire historique d'architecture. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère *et Cie,* 1832, p. 5. Tome II.

[26] "*Ainsi les uns et les autres, en corfondant l'idée du type, modèle imaginatif, avec l'idée matérielle de modèle positif, qui lui* ôteroit *toute sa valeur, s'accorderoient, par deux routes opposées, à dénaturer toute l'architecture; les uns, en ne lui laissant plus que le vide absolu de tout système imitatif, et l'affranchissant de toute règle, de toute contrainte; les autres, en enchaînant l'art et le comprimant dans les liens d'une servilité imitative, qui y détruiroit le sentiment et l'esprit d'imitation.*"QUATREMÈRE DE QUINCY. Type. *Encyclopédie Méthodique*: Architecture. Ibid., p. 545. Tomo III.

Schinkel e sua presença nas coleções públicas do Rio de Janeiro

Guilherme Bueno

A certeza de Mário Pedrosa em 1952, ao reafirmar a Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos imediatos como o momento em que a cultura brasileira acertava seus ponteiros com o circuito internacional, guarda relativa imprecisão. A história da arte brasileira do século XIX se alinhava a uma universalidade provida pelo academicismo na sua retransmissão internacional de formas. Se o relógio brasileiro estava atrasado, não obstante via-se sincronizado a um descompasso antimoderno mundial, cujo epicentro de tensão e polêmica entre ele e a modernidade era Paris, ponto irradiador e mais intenso desse atrito. Vivia-se aqui o estágio preliminar de que Celso Furtado descreveria como o subsequente processo de substituição de importações na cultura brasileira. Mas, visto em retrospecto, esse fenômeno genericamente batizado de academicismo, também inocula entre nós um paradoxal, mas não inesperado, traço de modernização (paradoxal no que acavala modernidade e sociedade escravocrata). Há algo a seguir em paralelo a tentativa de implantação de uma primeira formalização teórica regular da práxis artística (assim como seus dispositivos seculares de circulação) que prossegue no projeto romântico de Araújo Porto Alegre e, em seu interior, no esforço para a profissionalização do arquiteto[01]—índice,

[01] "O Brasil não pode dar que comer a pintores e escultores [...] não edifica monumentos para colocar estátuas e painéis; e apresenta o singular evento de nas leis municipais da sua capital não se encontrar a palavra "arquiteto"! A câmara municipal

aliás, dessa transformação. Gonçalves Dias, colega de empreitada de Porto Alegre, assim se refere àquele tipo de profissional num tom emblemático e revelador: "[...] o escravo não pode ser arquiteto, porque a escravidão é mesquinha e porque a arquitetura é filha do pensamento, e o pensamento é livre como o vento que varre a terra".[02] Porto Alegre lhe faz coro no mesmo número da revista *Guanabara*: "ainda não chegou a época de se acreditar que o arquiteto é tão útil a civilização de um país como o médico à saúde de um indivíduo".[03] O que pode então ser moderno num país cuja civilização reivindica ser construída por arquitetos mas não se exime dessa condição de senhorio de escravos? Trata-se da ampliação de uma cultura de formas, que, ao incorporar o debate vernacular do Romantismo defronta concepções subjetivas ampliadas e conflitantes. No Brasil, após o transplante dos repertórios clássicos ortodoxos, aponta-se o desejo de alinhamento com problemas desencadeados desde o final do século XVIII, inicialmente na Alemanha e Inglaterra e, nas primeiras décadas do século XIX na França. À luz disso, a tentativa de implantá-lo na arquitetura local, em sua busca pela consecução de elementos decorativos tradutores a um só tempo de um gosto cosmopolita e de uma singularidade cultural (curiosamente inspirada nos movimentos rumo ao *revival* do gótico), surtiria efeitos, consumados ou não, em algo mais amplo do que o simples virtuosismo estilístico. O desdobramento disso —para anteciparmos nossa hipótese central, sobre a qual insistiremos repetidamente (e daqui já vai um pedido de desculpas antecipado à audiência pelas reincidências ao longo do texto), é de que a introdução da obra de Schinkel no Rio de Janeiro (outra indulgência: fazendo da cidade momentaneamente uma metonímia do país) talvez não seja tão secundária quanto possa parecer.

Trata-se de um caso entre instigante e curioso: mesmo reconhecida uma importância subjacente do arquiteto de Frederico II dentre nós, a rigor, sua influência não se manifesta nem larga, nem imediatamente

---

é a expressão popular da capital: se ela desconhece a palavra arquiteto, como se pode aspirar a outra coisa que não seja além de uma criação infantil". ARAUJO PORTO ALEGRE, M. Algumas ideias sobre as Bellas Artes e a Indústria no Império do Brasil. *Guanabara*, Rio de Janeiro: n.1, p. 308, dez. 1850.

[02] GONÇALVES DIAS, A. Meditação. *Guanabara*, Rio de Janeiro: n. 1, p. 105, dez. 1850.

[03] ARAUJO PORTO ALEGRE, M. Algumas ideias sobre as Bellas Artes e a indústria no Império do Brasil. *Guanabara*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 114, dez. 1850.

em projetos, tornando-se difícil retraçar uma relação objetiva de transferência plástica: afinal, qualquer indício tanto neoclássico quanto neogótico poderiam ser remontados a outras fontes – a simetria e o ornamento neogóticos de uma arquitetura como a Ilha Fiscal, ou de uma monumentalidade como a do Instituto Benjamin Constant –, e não necessariamente, muito menos obrigatoriamente, aos seus desenhos. Em geral, uma ou outra citação palpável seriam, na sua maioria, bastante posteriores, como na torre do Santuário da Medalha Milagrosa, e extrapola nosso escopo. Deparamos com um problema adicional, não menos obsedante, a frustrar expectativas: querer apontar heranças formais em projetos executados na cidade no século XIX potencialmente exemplares de nosso tema, enfrenta o obstáculo de poucas obras remanescentes para verificação. Seria mais um dos casos tão recorrentes no Brasil em que o saber literário se sobrepõe a uma concretude formal?

Diríamos que, mais do que teórica, sua obra suscitaria acima de tudo uma "inspiração programática". As menções ao seu nome, contadas em si, não são muitas; porém quando ocorrem, são significativas. O mesmo vale para a quantidade de material de sua autoria à disposição do público local: proporcionalmente a outros autores, arquitetos e artistas e para a presumida extensão das bibliotecas aqui existentes, o conjunto de seus títulos pareceria generoso[04]. Seus livros entre nós atestam que alguma assimilação existiu, mesmo que numa primeira impressão ela pareça difícil de mensurar. Schinkel significa uma recepção segunda do neoclassicismo e tardia de seu neoclassicismo (o arquiteto nos é introduzido junto com sua parcela romântica). E tal situação, se não abre margem *in toto* para uma versão inicial de ecletismo, ao menos dela participa em ato. Daí uma hipótese – na verdade uma retomada do que dissemos há pouco: tal ecletismo, mais ou menos praticado, apesar de toda sua oficialidade e pompa, conduz a esse incomum fragmento não de modernismo, mas de modernidade, na medida em que abre-nos um repertório plástico-visual e técnico (ou se quisermos usar o termo da época, uma miríade de estilos) inexistentes na longeva cultura colonial e no primeiro neoclassicismo à la Grandjean de Montigny, a exigir ressignificações e escolhas autorais em seu uso reapropriado;

[04] Sobre a Biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes e sua biblioteca, ver: SIMÕES GOMES JUNIOR, G. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. *In*: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 81, jul. 2008, p. 157-177.

um desvio semântico, por assim dizer. Transplante, importação, inadequação, superficialidade... seja qual for a palavra, o fato é que a partir desse meado de século materializou-se entre nós uma ampliação vocabular e tectônica, a ter sua culminância, apoteose e encruzilhada cinquenta anos depois, nas primeiras décadas do século XX. Os livros de Schinkel ofereceriam com precocidade, um bom pretexto.

Dito isso, o propósito desse introito foi esboçar nossa discussão sobre o ambiente circundante a presença das obras bibliográficas de Karl Friedrich Schinkel nas coleções do Rio de Janeiro, restringindo-nos ao século XIX. Há quatro volumes do arquiteto em acervos públicos da cidade – três deles estão na Biblioteca Nacional e sua proveniência é da família imperial, Coleção Thereza Christina. Sua datação varia entre 1853 e 1854, mas não se tem ainda comprovado o momento exato da entrada no país logo após sua publicação. O segundo aspecto a ser ponderado era o tipo de contato que se poderia efetivamente ter com esses livros, não havendo garantias de o seu acesso ser facilmente franqueado. Não obstante, como indicaremos, havia outros caminhos pelos quais o trabalho e as ideias do arquiteto prussiano poderiam se infiltrar entre nossos artistas, bacharéis e literatos. O quarto título de sua autoria, dedicado a construção de teatro, está depositado no conjunto de obras raras da Escola de Belas Artes da UFRJ, incorporada ao acervo na época do Império. Essa busca por datas não pretende, contudo ser gratuita ou caprichosa; ela ganha seu relevo à medida em que buscamos por outros livros e autores que lhe deveriam ser vizinhos: constatamos a inexistência de livros de Friedrich Gilly nas duas instituições, o registro, no século XIX de apenas um livro de Jacques-François Blondel (Biblioteca Nacional, 1740, guardado no setor de iconografia), um exemplar de Semper na EBA dedicado ao Teatro Real (Ópera) em Dresden (edição de 1849) e a entrada paulatina das obras de Viollet-le-Duc, algumas de ingresso um pouco anterior ao *Auswahl aus Schinkel's architektonischen Entwürfen* (em português, Seleção de projetos arquitetônicos de Schinkel, 1853, portfolio póstumo do arquiteto alemão a exercer a função de suas obras completas), e outras posteriores. Dado o perfil da disciplina neoclássica introduzida e sedimentada na primeira metade do século XIX, como se atesta, por comparação, com a chegada dos tratados de Durand e Winckelmann nos acervos públicos, seguramente as obras de Schinkel não participam diretamente dela. Elas podem até ser sua posterior ratificação e variedade de modelos: Schinkel está para nós, reiteramos, numa

segunda vaga de neoclassicismo aportada tardiamente e diluída num escopo de novas demandas culturais. Por conta delas, e do perfil em especial do volume constante da *Auswahl aus Schinkel's architektonischen Entwürfen*abre-se margem para discutir o sentido estratégico oferecido àquele Brasil majoritariamente francófono e francófilo.

Há três dados interessantes a serem anotados: o primeiro diz respeito a essa edição da *Auswahl aus Schinkel's architektonischen Entwürfen*, sobre a qual nos concentraremos. Em se tratando de uma obra póstuma, apresenta num só lance o "precursor do ecletismo" em seu perfil completo. Isso é particularmente importante em relação ao volume disposto na Biblioteca Nacional, pois nele se mesclam projetos neoclássicos, neogóticos e neorromânicos. A data também é significativa, pois reforça quão associada está a recepção de sua metade classicista aos seus outros estilos, perfilando-se como uma dentre as várias outras opções de forma que então se nos franqueariam. Cronologicamente chega-nos à sombra da Reforma Pedreira. É sob tais ângulos – Schinkel, um clássico no esteio do ecletismo; Schinkel, um eclético de origem classicista – que afirmamos que a dualidade ou fluência de suas imagens preconizam, no seu verniz romântico, uma primeira instância desse ecletismo que perpassaria o século XIX, seguindo a lição de Hitchcock (1929), da existência de um ecletismo de gosto(diferentes estilos usados contemporaneamente, mas com apenas um estilo para cada edifício) e ecletismo de estilo(elementos de diferentes estilos usados juntos em um mesmo edifício)[05]. Neste âmbito, o historiador norte-americano vale-se, no que diz respeito ao Romantismo, tanto de uma acepção mais ampla do termo (em que fala dentro dele da oposição entre o romantismo clássico e o romantismo goth), quanto do ponto de inflexão que ele representa na desintegração da arquitetura no século XIX e dessa emergência profusa e desenfreada do ecletismo de estilo, manifesta em sua metade final. Se transpormos essa abordagem para o contexto de inscrição de Schinkel no Brasil, perceberemos que ela se amolda tanto nessa hipótese mais ampla de "romântico" quanto ao acavalamento das duas modalidades de ecletismo.

Mas passa da hora de uma apresentação formal e descritiva do conteúdo dos seus livros aqui presentes. Sabemos que todos os episódios da

[05] HITCHCOCK, Henry-Russell. *Modern Architecture*: Romanticism and Reintegration. Nova York: Payson & Clark, 1929. p.6.

história da arte, em especial no Brasil, em especial em seus eventos mais importantes, são revestidos de um pitoresco de contingências. Assim sendo, fruto ou não do acaso, entre nós o volume existente da *Auswahl aus Schinkel's architektonischen Entwürfen* corresponderia ao último de um conjunto de quatro cadernos de gravuras e um de textos com descrições feitas pelo próprio autor, publicados em Berlim e Potsdam a partir de 1853 (os outros dois títulos do acervo da Biblioteca Nacional são, na verdade, reedições de separatas e miscelâneas de pranchas dos volumes das *Auswahl*... acrescidas de nova redação de trechos explicativos). O exemplar da Biblioteca Nacional que nos cativa tem algumas características dignas de indicação: diferente da edição completa, ele reúne num mesmo volume as gravuras e seus respectivos textos, estando os últimos encadernados em uma sequência desordenada. Mais importante do que isso é a relação dos projetos apresentados. Em 60 estampas estão dispostas imagens de: projeto para casa de campo do príncipe Wilhelm em Babelsberg, Potsdam; Castelo em Glinicke; Igreja de São João em Zittau; novo portão do conjunto Charité, Berlim; Capela dos jardins imperiais em Peterhof, São Petersburgo; castelo Kurnik; igreja em Rosenthaler Thor, Berlim; igreja em Wedding, Berlim; os novos edifícios Packshof, Berlim; palácio do conde Redern, Berlim; nova casa de guarda, Dresden; igreja de São Nicolau, Potsdam; seis projetos para um monumento a Frederico, o Grande; Charlottenhof, Sanssouci; projeto para palácio real, Berlim; novo observatório, Berlim; escola de arquitetura, Berlim; nova municipalidade, Zittau. Desenhados com uma concisão de traço similar a pureza linear dignas de um John Flexman, eles confirmam, portanto, o perfil indicado por nós acima, não só pela sequência alternada de exemplares clássicos e neogóticos, por exemplo, nas pranchas 28 e 30, com o projeto para uma capela nos jardins imperiais em São Petersburgo e uma a vista frontal da igreja de São Nicolau em Potsdam, respectivamente (fig. 1 e 2), como, igualmente importante, nas variações estilísticas sobre um mesmo tema (o ecletismo de gosto de Hitchcock), conforme se percebe nos seus projetos para uma igreja no bairro berlinense de Wedding (fig. 3 e 4).

O conjunto também é significativo por coligir modelos para todos os tipos de edifícios que uma capital imperial requereria, providos de uma coerência e unidade a princípio menos estilística do que plástico-simbólica: palácios, igrejas, restauração de antigos edifícios

oficiais cujo estilo caíra em desuso (fig. 5), observatórios científicos, portões e monumentos.

Não menos importante é termos em mente que até certo ponto eles deram forma a uma cidade real, em sentido duplo: sede da realeza prussiana; uma cidade desenhada e ordenada concretamente, pelas mãos de um único e mesmo artista. Em resumo, temos a primeira exemplaridade virtual que o registro de Schinkel nos ofereceria, enquanto base de trabalho extensiva para a remodelagem do Rio de Janeiro e de como a imagem de uma capital se constrói, passado o primeiro exercício feito por Grandjean de Montigny. Não se trata ainda, insistamos nisso, de um uso amplo ou direto de seu vocabulário, mas do que sua posição representou. E, mesmo não havendo uma referência expressa ao arquiteto, o comentário a seguir de Porto Alegre deixa clara a ansiedade por se dar corpo e identidade a uma arquitetura característica – a forma simbólica de uma nação, e que ele, de certo modo, personificaria a vontade a ser cristalizada por uma mão hábil, da qual parecia ressentirmos ainda da ausência: "Mr. Durban dizia há trinta anos: *Nous cherchons*, assim como há dez anos alguém no Brasil também procurava uma arquitetura brasileira, como se isto fosse obra da vida de um homem e de sua vontade!"[06]

Ainda que a afirmação de Porto Alegre destaque a necessidade de conquista processual e paulatina de um "estilo nacional", ela não deixa de abrir margem também para que o gesto decisivo, grandioso e inaugural se faça. Dito de outro modo, Schinkel ofereceu a prova (presumivelmente desejada por ele) de que deum homem e de sua vontade, nascia uma arquitetura e o rosto de uma cidade disposta a sonhar-se como uma das futuras capitais do mundo, depois de um passado provinciano.

Contudo, retomemos a dúvida: haveria uma circulação de seus projetos ou ideias na Corte? É uma questão, repetimos, desconcertante, dadas nossas observações sobre as circunstâncias relacionadas a seu acesso; a resposta é, contudo, afirmativa. Vindo seu nome à luz em ocasiões chave, ele consta, por exemplo, no relatório feito pelo mesmo Porto

[06] PORTO ALEGRE, M. A. Relatório do sr. Manoel de Araújo Porto Alegre. Bellas Artes. *In*: *Relatório sobre a Exposição Universal de 1867*. Tomo Segundo. Paris: Typographia de Julio Calye, p. 421, 1867.

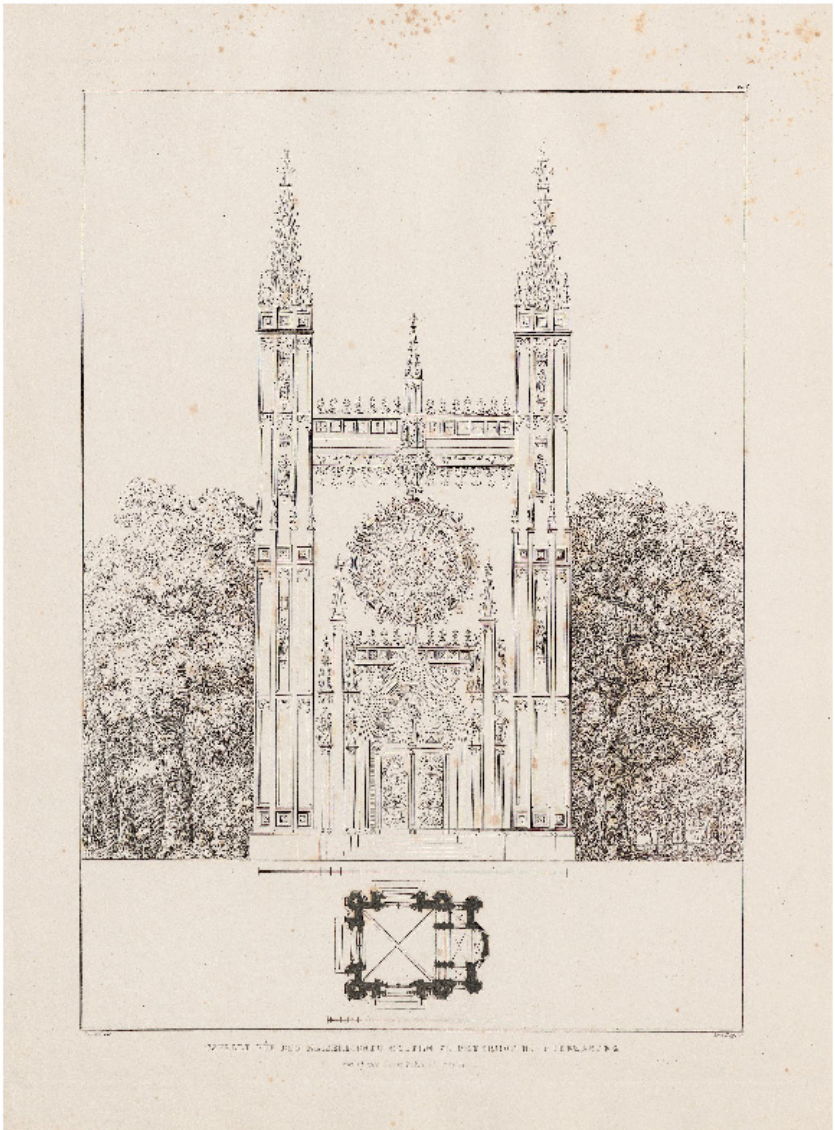


Fig. 1: Capela para o jardim imperial, São Petersburgo.
Prancha 28 de *Ausawahl aus Schinkel's....*
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

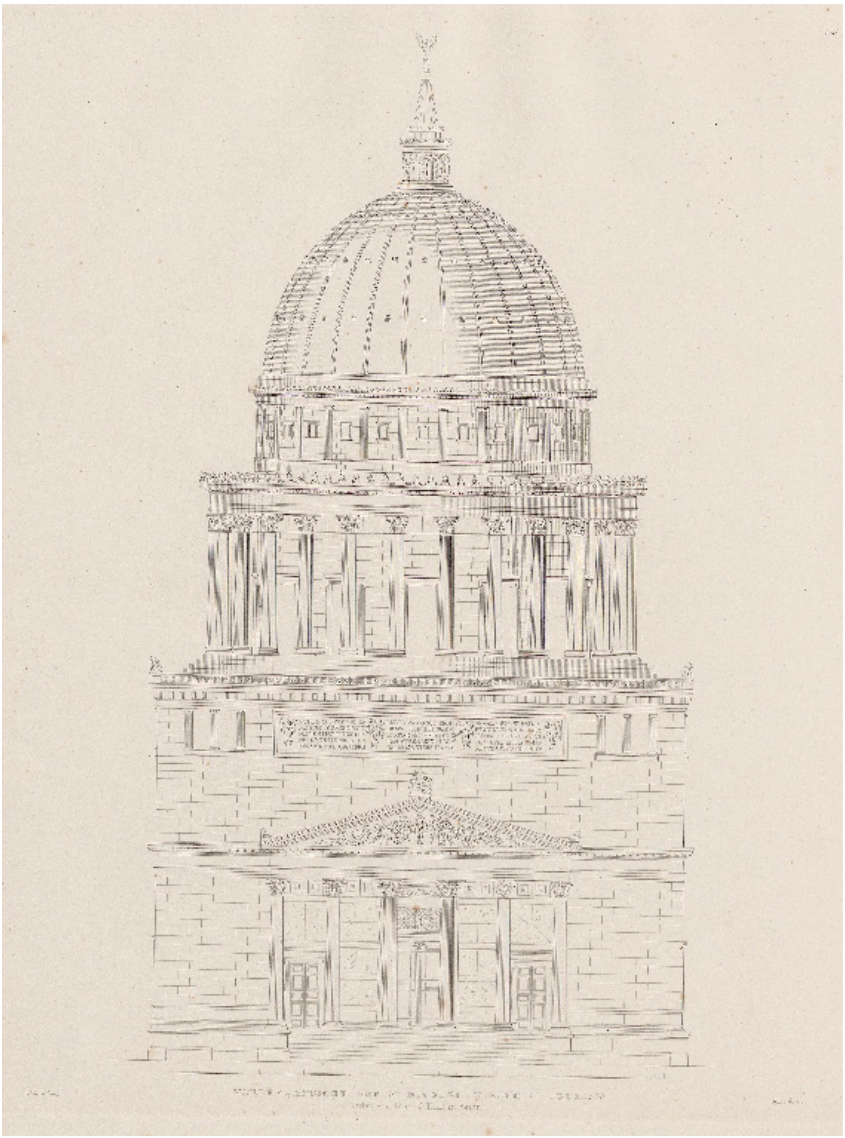


Fig. 2: Igreja da São Nicolau, Potsdam. Prancha 30 de *Ausawahl aus Schinkel's ....*
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

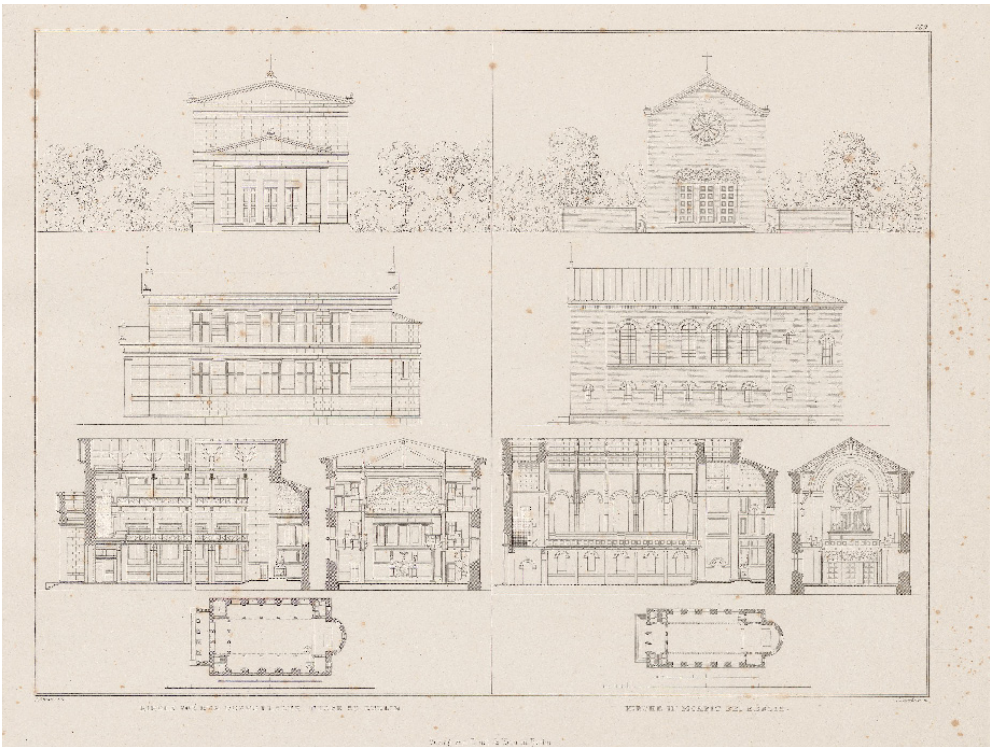


Fig. 3: Projetos para uma igreja em Wedding, Berlim. Pranchas 165 e 166 de *Ausawahl aus Schinkel's ...*
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

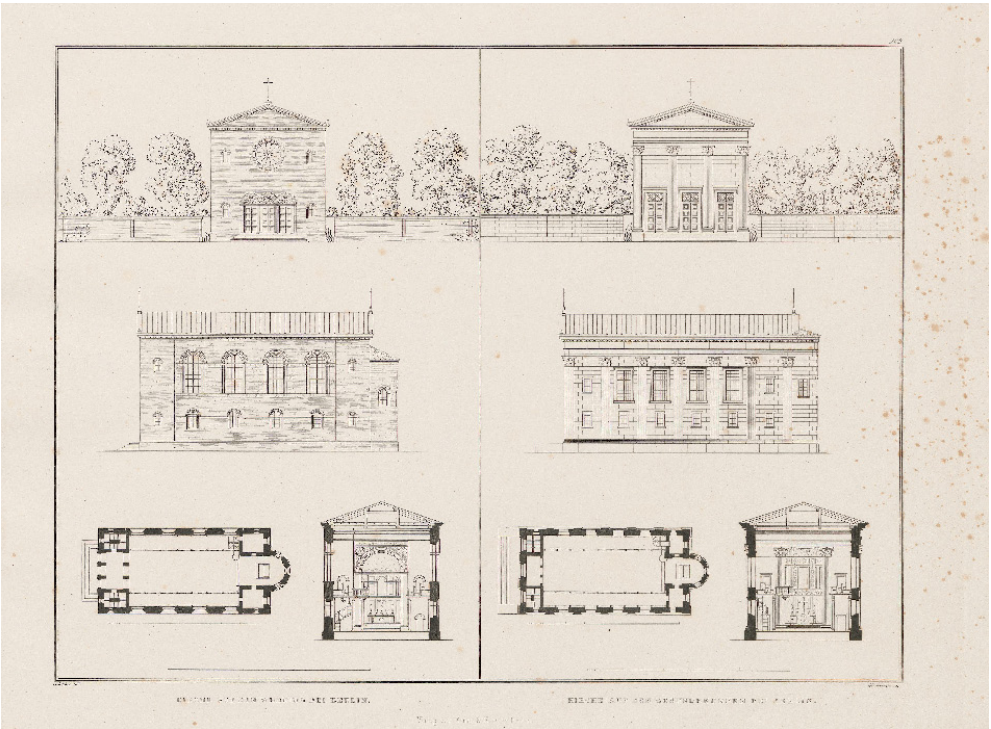


Fig. 4: Projetos para uma igreja em Wedding, Berlim. Pranchas 167 e 168 de *Ausawahl aus Schinkel's ...*
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

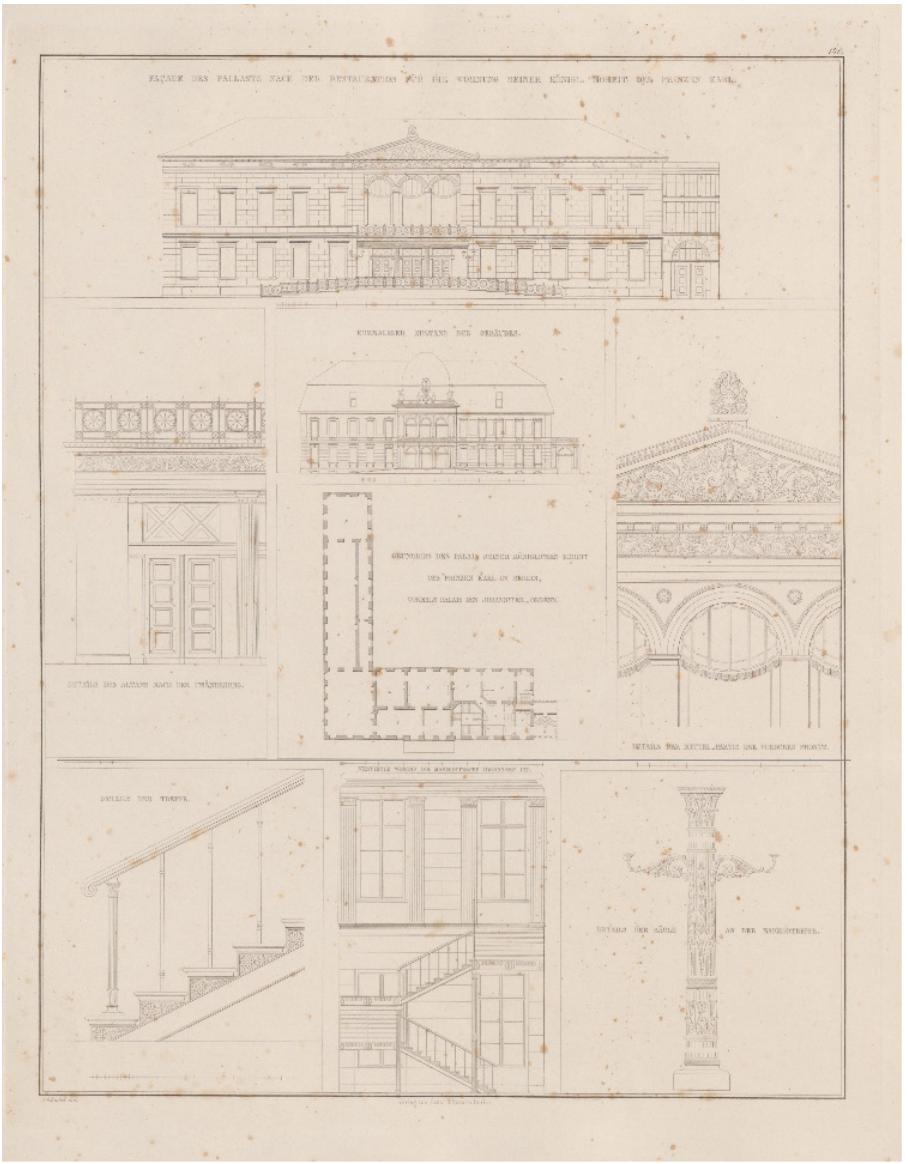


Fig.5 Projeto de restauração da fachada do Palácio Residencial do Príncipe Karl.
Detalhe da prancha 15 de *Ausawahl aus Schinkel's ...*
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Alegre em 1868 acerca de suas impressões da Exposição Universal em Paris, ocorrida no ano anterior:

> Quão longe está esta vasta fábrica [a Ópera Garnier] das que elevara Schinkel em Berlim, Semper em Dresda [sic] e Langhans em Leipzig! [...] Há hoje duas escolas de arquitetura, a de Berlim e a de Munique: escolas graves, sóbrias, onde se sabe o que é estilo, onde reinam doutrinas sãs e um apuro de estética demonstrado numa infinidade de palácios, templos e outros edifícios públicos [...] Se estivéssemos no Brasil, aconselharíamos à Academia de Belas Artes de preferir à escola atual de Paris, as de Berlim e Munique [...] Estão vivos os exemplos e as tradições de Schinkel, Semper, Garthner e Klenze, assim como as lições de Cornelius, de Bendemann, de Schnorr e do admirável Kaulbach (p. 422-3). [...] Luiz I abriu os olhos para a sua grande glória quando, ainda jovem, passou por Berlim e viu a estátua do Eleitor-rei, sobre o Oder, e a porta de Brandenburgo, coroada de sua quadriga de bronze. Frederico, superior a Maria Thereza, já tinha plantado em Berlim e Potsdam os marcos gloriosos das artes e das letras, aberto o exemplo, e despertado o gosto, que em Frederico Guilherme IV se corporificou na Atenas do Norte e produziu as maravilhas que surgiram do compasso de Schinkel, Klenze e Hitzig, e do esboçador de Schadow e Rauch! (p. 436).[07]

Berlim tomar o lugar de Paris? Inevitavelmente termos que gastar um pouco mais de tinta com Porto Alegre. Não queremos nos prolongar em demasiado sobre um dos fundadores de nosso Romantismo, repetir coisas melhores ditas por outros autores como a dimensão civilizatória de seu projeto estético, mas não podemos desviar dele, visto ser o personagem central na infiltração da obra de Schinkel. Antes mesmo de sua fixação na Europa, o arquiteto alemão já teria servido de base para o desenho do edifício para a Escola de Medicina[08], e fora evocado nos discursos na Academia Imperial de Belas Artes, ora exaltando sua pureza racionalista, ora indiretamente na apreciação genérica do neogótico.

---

[07] Ibid. p. 422-436.
Sobre o conhecimento e convivência de Porto Alegre a respeito da obra de Schinkel, ver SALES TRAJANO FILHO, F. *Tentativas de enraizamento:* arquitetura brasileira e formação nacional. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2010. Ver em especial o capítulo I.

[08] SQUEFF, L. O *Brasil nas letras de um pintor*. Campinas: Editora Unicamp, 2004. p. 108-9.

Esses parágrafos podem nos sugerir algo para além do efetivo contato com as realizações do arquiteto alemão. Em primeiro lugar não podemos deixar passar incólume sua metáfora da Atenas do Norte para Berlim, naquilo em que, ao recapitularmos que anos antes de sua transferência para a Europa, sonhara fazer da capital do Império uma espécie de Atenas do Sul("o mensageiro que leva à praia de Albion as efemérides do Universo já saturou-se com as águas do Tâmisa, e bateu às portas do parlamento inglês, para dizer ao mundo: – o Brasil é uma nação livre e caminha para a perfectibilidade", diria ele em seu discurso de posse na Academia Imperial de Belas Artes, dando-nos a dimensão de sua ambição)[09]. Mas essa Atenas do Sul seria singular, justamente porque ao absorver o Schinkel da alternância clássico-romântica, nele encontra a solução conciliatória entre o alinhamento universalista do classicismo e o anseio e viabilidade da aclimatação romântica rumo ao desenvolvimento de um estilo local. Assim como a partir de Schinkel abrira-se um debate nos meios germânicos da relação entre o ornamento, a decoração, a construtividade e elementos a um só tempo tipológicos e étnicos (ilustrada, posteriormente pela polêmica desencadeada por Heinrich Hübsch em seu ensaio-panfleto *Em que estilo devemos construir?* de 1828), o Romantismo brasileiro experimentaria um desafio similar com seu nacionalismo. Nossa particularidade, como é sabido, foi a tentativa de preservar sistemas clássicos de representação com sentimentos que já lhe seriam contraditórios, mas que não dispunham do campo e dos fóruns de tensionamento oferecidos pela base "boêmia" que escudaria a pintura de um Delacroix ou a poesia de um Baudelaire. A maneira mais simples de descrever esse território seria vê-lo à luz da cordialidade de Sergio Buarque de Holanda, cordialidade essa que encontra sua forma visual no romantismo neoclássico, com sua dinâmica do justo meio termo[10]. Na pintura, isso se traduziu no tratamento classicizante das *grands machines* aliado ao tema de acento local; na arquitetura, em edifícios neogóticos simétricos em sua planta e ritmicamente organizados em modenatura, como no projeto de

[09] GALVÃO, A.; Manuel de Araújo Porto Alegre. *In*: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 14, Rio de Janeiro, 1959. Citado por ZILIO, C. As batalhas de Araújo Porto Alegre. *In*: *Revista ARS*. São Paulo: USP, n. 26, p. 108.

[10] A pintura do *juste milieu*, característica do academicismo europeu à época, tal como o descrevem Léon Rosenthal e T. J. Clark, ao discutirem suas soluções de compromisso. Sobre sua prática na pintura romântica brasileira, ver: ZILIO, C. As batalhas de Araújo Porto Alegre. *In*: *Revista ARS*. São Paulo: USP, n. 26, p. 101-111.

um palácio para o príncipe Wilhelm, situado na Pariser Platz, Berlim, apresentado na Prancha 7 das *Auswahl*... (fig. 6) – em 1850 uma prévia dessa dualidade seria dada nas duas versões de paisagens imaginárias, cada uma devotada a um estilo e "espírito", produzidas por Porto Alegre[11] –. É aqui que voltamos a condição oportuna oferecida pelos livros de Schinkel: eles avalizam uma arquitetura do *juste milieu*. O fato de sua obra, em sua gramática de ornamentos e disposição de plantas, transigir e cruzar motivos clássicos e românticos, conferindo-lhes uma polivalência conforme a tipologia projetual ou o significado de um ou outro projeto para a construção do imaginário do Estado (o clássico para o museu; o neogótico e o neorromânico para a igreja ou o monumento nacional) faz algo que seria rotineiro no academicismo. Mas ele, protagonista da Atenas do Norte, afigurava-se como mestre consumado a ser perseguido, por conta de sua mão onipresente sobre Berlim – o artista total, pois era arquiteto e pintor, para a cidade total (e não resistimos a tentação de imaginar o quanto isso poderia reverberar como um espelhamento a Porto Alegre, ele mesmo, arquiteto, pintor, poeta, teórico, em busca de ideal semelhante). Dentre nós, o paradigma Schinkel consistiria em, a partir de sua compreensão, fomentar igualmente na arquitetura tais bases para o romantismo brasileiro atingir unidade sem abdicar do obrigatório estofo clássico: se a pintura reivindicara a criação de uma Escola Brasileira, o mesmo se daria na arte da construção, quem sabe estimulando a invenção de uma tectônica brasileira. "Não há imitação clássica. Há cópia ou recunho de ideias em outra língua. A reação alemã foi mais refletida, porque remontou aos tipos clássicos e substituiu o critério pelo fanatismo"[12], prosseguindo com os comentários de Porto Alegre.

Acrescente-se a isso um aspecto não de somenos, a responder a outra

[11] Mas a ambivalência entre grandiloquente e particular não é exclusiva das Belas Artes, perpassando a exigência mesma de que, para a construção de uma identidade nacional, fazia-se necessário o domínio e uso da retórica tradicional e elevada. Por analogia, essa postura seria reconhecível no esforço literário do mesmo núcleo inicial dos românticos brasileiros em sua missão auto-investida de traduzir pela primeira vez no país a *Eneida*, de Virgílio (epopeia da fundação mítica de Roma pelo herói troiano sobrevivente e expatriado) - para exaltarmo-nos perante o mundo é preciso dominar as formas e técnicas épicas universais.

[12] ALEGRE, M. A. Relatório do sr. Manoel de Araújo Porto Alegre. Bellas Artes. *In*: *Relatório sobre a Exposição Universal de 1867*. Tomo Segundo. Paris: Typographia de Julio Calye, p. 423, 1867.

demanda sentida por nosso meio ainda rudimentar em sua cultura técnica: Schinkel ensaiara em seus anos ativos, o desenvolvimento de potenciais formas modelos destinados a produção em série. Naquele Brasil eivado de contradições, não deixara de existir dentre seus tímidos liberais o sonho de implantação de uma sociedade industrial (por mais abstrata e intangível que seja essa imagem), tematizada nas diferentes e polêmicas tentativas de reforma do ensino artístico ao longo da segunda metade do século XIX, como na introdução da cadeira de desenho industrial. Desse modo, o empreendimento de Schinkel, bem como os modelos por ele desenhados e publicados em suas compilações (mas não vistos aqui, e sim *in loco*) ofereceriam o lastro de um ponto a partir de onde tal debate poderia ser encaminhado no Brasil.

Mas há ainda algo a arrematar uma leitura sobre como, para quê e por quê a obra de Schinkel pareceria tão oportuna. Voltemos ao relatório de Porto Alegre e a "troca" de Paris por Berlim. Por trás do sub-reptício equilíbrio instável da negociação continuísta entre neoclássico e romantismo no país, Schinkel também traz um apelo para uma segunda vaga de racionalidade, racionalidade imprescindível para a conformação desse espaço "onde – lembrando da queixa de Porto Alegre – na câmara não se conhece a profissão de arquiteto", o que, repitamos, não é fortuito numa sociedade em que "o escravo não pode ser arquiteto". E, por fim, a recorrência de um romântico àquele mestre neoclássico, afora ilustrar novamente o que são tais sobreposições culturais vigentes no país, tem um teor subliminarmente winckelmanniano, pois a exaltação da Atenas do Norte(insisto – sonhando com a Atenas do Sul) é uma paráfrase enviesada do historiador alemão, se lembrarmos de uma passagem inicial de suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e naescultura*: "a mais pura fonte da arte se abriu: feliz aquele que a encontrou e a apreciou. Buscar essa fonte significa viajar para Atenas. E Dresden tornou-se doravante Atenas para os artistas."[13]

Ou seja, no conselho de Porto Alegre para a Atenas do Sul de "trocar" a França pela Prússia, há uma miscelânea entre a Atenas do Norte (a Berlim neoclássica e romântica de Schinkel), a Dresden neoclássica de Winckelmann e a Dresden romântica de Semper característica

[13] WINCKELMANN, J.J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden e Leipzig: Verlag der Waltherischen Handlung, 1756, p. 2.

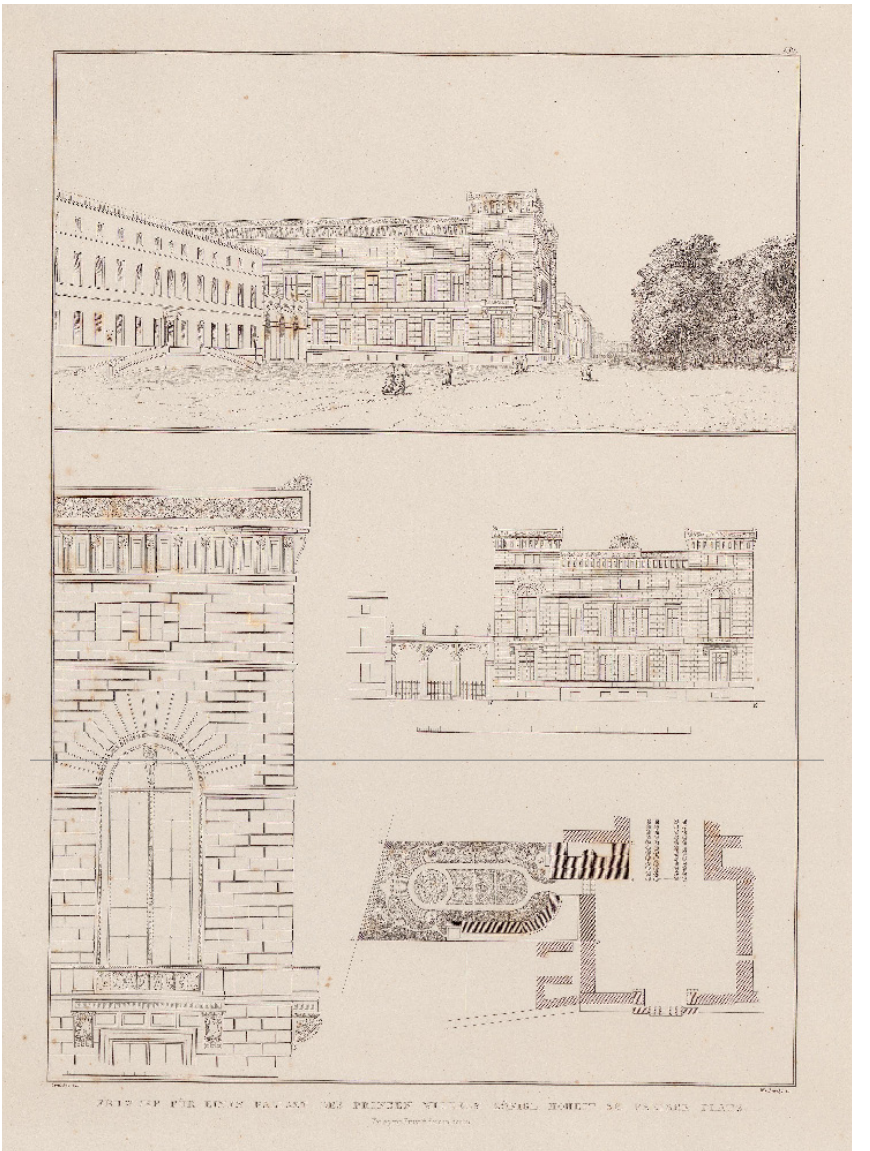


Fig. 6: Projeto de um palácio para o príncipe Wilhelm, situado na Pariser Platz, Berlim. Prancha 7 de *Ausawahl aus Schinkel's ...*
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

do espírito heterogêneo e ambíguo do entrelaçamento da geração neoclássica formada pelos franceses e tocada pela primeira onda romântica alemã. São acavalamentos dessa natureza que pareciam encontrar na recepção tardia de Schinkel uma solução de compromisso, conveniente naquilo em que sua obra teria equacionado problema similar de forma bem sucedida cerca de meio século antes.

Ao fim, nossa intenção principal era recuperar o episódio de uma história bibliográfica da presença do neoclassicismo no Brasil que permanecera à sombra do protagonismo direto da Missão Francesa. Reapresentando-o ao nosso público, motivando indagações sobre o eventual papel e lugar que poderia ter ocupado na vida intelectual da cidade, nossa digressão acerca de sua conveniência ao nosso programa romântico sugere um aspecto da transformação dessa presença local do neoclassicismo, transcendendo a suposta condição de uma doutrina absoluta em si mesma, unificada e temporalmente delimitada. Sintoma típico de metalinguagem moderno, apropriar-se, agora não de formas clássicas, mas neoclássicas e neogóticas, isto é, uma apropriação de segunda ou terceira geração, adicionam um valor diferente daquele apenas de reviver uma era passada; trata-se de uma exterioridade absoluta– no fim criticada como o pecado mortal do ornamento – em que, talmente deslocada de sua origem e contexto, a forma adquire seu novo sentido e uso sem aparente ou necessariamente alterar de maneira grave sua morfologia (no primeiro caso, o que significaria o transplante literal de modelos europeus; no segundo, sua deformação e/ou aclimatação –mesmo não sendo nosso problema, que se pense isso à luz do Solar de Grandjean de Montigny). Fechando a elipse, retornamos a nossa consideração inicial sobre o alinhamento de nosso academicismo eclético ao europeu. A hipótese romântica da arquitetura brasileira é mais do que uma implantação ou transposição. Ela abre margem – ainda que em seu descompasso entre estrutura e ornamento ou em sua carência técnica – para o vislumbrar, tímido, é fato, mas presumível, de um primeiro gesto de tradução, isto é, de que essas formas não poderiam ser interpretadas como mera importação passiva, mas nas suas capacidades, de um primeiro anseio de uma cultura autoral. Não é hora de falarmos em antropofagia, mas podemos pensar sobre a digestão imediata e póstera do classicismo entre nós, mesmo, ou principalmente, quando conduzida a toque de sobreposições. Quase modernos, clássico-românticos e escravocratas.

Teria nossa retórica sido um embrião de um formalismo antes da hora, ao assimilar formas "modernas", mas deixar à deriva questões correlatas da modernidade?

POST SCRIPTUM

Um importante indício sobre o lugar cultural dos títulos de Schinkel e Semper foi apontado por Margareth da Silva Pereira e Priscilla Peixoto ao me informarem sobre o desenvolvimento por Semper de um projeto para o Teatro Real no Rio de Janeiro. A questão interessou Araújo Porto Alegre na mesma época, também dedicado a criação de uma ópera na cidade. Nesse sentido, a função de catálogo de modelos oferecidos por esses diversos livros encontrava ali, para além de sua relevância formativa, o papel de exemplo de estudo para a realização de uma tarefa concreta. Ainda que seja um tema a merecer um desdobramento, o registro se justifica como apoio a contextualização aqui proposta.

Os livros de arquitetura da coleção Costa e Silva[01]

Maria Luiza Zanatta de Souza

> [1818.11 settembre. L' architetto portoghese José da Costa e Silva firmava la Relação di vendita dell' intera sua collezione di disegni, stampe, manoscritti, **libri** e cammei alla Real Biblioteca di Rio de Janeiro[1]: riceveva per contro la considerevole somma di 'hum conto e seiscentos mil reis'...]; (MORSELLI,1995,p. 21).[02]

Introdução

O primeiro contato com a coleção de livros de arquitetura pertencentes ao arquiteto José da Costa e Silva (1747-1819) se deu recentemente em visita à Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, em busca de

---

[01] Esta pesquisa conta com o patrocínio da CAPES (PNPD-2014) e está vinculada ao grupo de pesquisa "Estudos das Tradições Clássicas desenvolvido junto ao P.P.G.H.A. da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas junto ao CNPq.

[02] "[11 de setembro de 1818: O arquiteto português José da Costa e Silva assinava a Relação para a venda de toda a sua coleção de desenhos, gravuras, manuscritos, **livros** e camafeus para a Biblioteca Real do Rio de Janeiro: ele recebeu, em contrapartida, a soma considerável de 'hum conto e seiscentos mil Reis']; *In*: MORSELLI. *Disegni italiani della Biblioteca nazionale di Rio de Janeiro*: la collezione Costa e Silva; a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Raffaella Morselli; con un'introduzione e uno scritto di Andrea Emiliani; testi di Anna Maria AMBROSINI Massari, Luiz MARQUES, Raffaella MORSELLI; nota biográfica de CABRERA, Daniela Galia; Banca Popolare dell' Adriatico, Pesaro, 1995, p.21, grifo e traduçãonossa.

Tratados[03]de Arte e Arquitetura semelhantes aos existentes no acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand[04].

José da Costa e Silva é considerado um dos mais importantes arquitetos portugueses do período neoclássico e também um dos homens mais cultos de sua época; isto se deve basicamente à sua formação italiana, suas atividades de colecionador e a notável biblioteca que ele conseguiu reunir ao longo dos anos em que esteve na Itália.

Em 1808, com a invasão das tropas napoleônicas em Portugal, a família Real decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro. Na ocasião Costa e Silva, atuava como arquiteto das obras reais[05] e apesar da escassa atividade construtiva, permaneceu em Lisboa até que anos mais tarde, fosse chamado pelo Príncipe Regente d. João. Em 1813 partiu ao Brasil, com 65 anos de idade, acompanhado por sua família; o arquiteto levava consigo a experiência e a maturidade muito úteis nas novas terras onde d. João VI aspirava executar ampla reformulação urbana, aos moldes daquela implementada em Lisboa, depois do terremoto de 1755. Desembarcou então no Rio de Janeiro com inúmeras caixas de livros, gravuras, pinturas, desenhos, projetos e tudo quanto mais precioso lhe pertencia.

---

[03] De acordo com CHOAY, Françoise; *La Règle et le Modèle: Sur la théorie de l'architecture et del'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980, p.24, nossa tradução (n.t.): "um tratado constitui um gênero especifico da literatura de arte que deve atender a 5 traços essências para assim ser considerado: 1) É um livro apresentado como uma totalidade organizada; 2) Esse livro é assinado por um autor [...] que reivindica sua paternidade; 3) O seu discurso é autônomo, independente de uma disciplina ou tradição; 4) Tem por objetivo a elaboração de princípios universais e de regras; 5) esses princípios e regras destinam-se a gerar ou cobrir a totalidade de um campo".

[04] Nosso projeto de estudo de pós-doutoramento em História da Arte (em andamento) tem por objetivo a elaboração de um catálogo de obras raras, *Tratados de Arte e Arquitetura* pertencentes ao acervo do Centro de Documentação do MASP, um guia de referências auxiliares para o desenvolvimento de pesquisas em História e Teoria da Arte e da Arquitetura.

[05] Ver REQUERIMENTO do 1º arquiteto das obras reais e do Palácio da Ajuda, José da Costa e Silva, ao [governador do Reino, secretário de estado da Marinha e Ultramar e dos Negócios Estrangeiros e Guerra em Portugal, d. Miguel Pereira Forjaz Coutinho], solicitando passaporte para embarcar na nau São Sebastião com destino à Corte do Rio de Janeiro, levando em sua companhia toda a família. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/123456789/400832>. Acesso em: 21/01/2018.



Fig. 1: Retrato de José da Costa e Silva, atribuído a José Machado, pintura a óleo sobre tela. Museu Arqueológico do Carmo.
Fonte: *A emergência da arquitetura pública* (...). Vol. II; p. 2.

José da Costa e Silva (1747-1819) na Itália: pintor, arquiteto e colecionador

Nasceu em Vila de Povos[06], uma pequena povoação próxima da área de Lisboa, em 25 de julho de 1747. Com 22 anos de idade, por ordem de d. José, partiu à Bolonha (Itália)[07] em companhia do clérigo João Angelo Brunelli[08] para complementar sua formação em engenharia e desenho[09], tendo por incumbência dedicar-se ao estudo da arquitetura civil. Lá iniciou seus estudos ao lado de Petrônio Fancelli (1737-1800)[10], professor da Academia Clementina no *Istituto delle Scienze e delle Belle Arti*, adquirindo então sólidos conhecimentos de arquitetura, geometria, perspectiva, aritmética, mecânica e hidrostática.

Numa segunda etapa de sua formação, estando ao lado do colecionador de obras de arte e professor, Carlos Bianconi (1732-1802)[11] – arquiteto,

---

[06] Além da nota biográfica redigida por CABRERA (1995, p. 295-305) existe uma pequena biografia de José da Costa e Silva encontrada no site da Universidade do Porto. Disponível em: <https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005824>. Acessado em: 18/09/2017.

[07] Ver TEIXEIRA, José de Monterroso. José Da Costa Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica. Lisboa, 2012. Tese (Doutorado em História) - Universidade Autônoma de Lisboa. Vol. III; p.31. Ver documento n. 11. *Carta de José da Costa e Silva para Joaquim Inácio da Cruz Sobral, com apontamentos curriculares datável de Bolonha, 1778*.

[08] Brunelli foi um importante matemático e astrônomo que trabalhou como professor em Bolonha (Itália). Sobre isso ver artigo de MENDES, Iran Abreu; NOBRE, Sergio; João Ângelo Brunelli: um padre matemático e o astrônomo italiano participante da comissão demarcadora de limites da Amazônia na era Pombalina. RBHM: Rio Grande do Sul: v. 9, n. 18, p. 133-152, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/160861>. Acessado em: 18/09/2017.

[09] José da Costa e Silva estudou engenharia em Lisboa com Felipe Rodrigues e desenho com Carlo MariaPonzoni, segundo SOUSA VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos e Engenheiros Portugueses*. Lisboa: Casa da Moeda, v. I, p. 245, 1899.

[10] "[...Petronio Fancelli, excelente Pintor de perspectiva, que José da Costa elege para seu Mestre, masque frequentou escola só anno e meio, porque elle passou a Veneza...]" *In*: MACHADO, Cirilo Volkmar; QUEIRÓS, Gregório Francisco de.*Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, escultores, architectos, e gravadores.* Lisboa: Imp.Victorino Rodrigues daSilva, 182,p.235.

[11] "*Pittore, scultore, ornatista, architetto e incisore, Bianconi fu anche uomo di lettere e colto colecionista d'arte. Nato a Bologna nel 1732, studiò nella città natale prima come allievo dello zio Giovanni Battista Bianconi, poi presso Ercole Graziani. Da autodidatta apprese la scultura, l'architettura e l'ornato, mentre studiò anatomia con il maestro Ercole Lelli. Era*

desenhista, pintor decenas históricas - Costa e Silva descobriu sua paixão pelo colecionismo[12]. Ele frequentou assiduamente as aulas de arquitetura na Academia Clementina ao lado dos mestres Petronio Fancelli (1769-1776) e Carlo Bianconi (1732-1776) (fig. 2)[13], considerados os maiores expoentes de uma cultura voltada à simplificação classicizante da arquitetura, em Bolonha nos Setecentos.

Em 1754, Bianconi recebe em sua residência a visita do importante arqueólogo e historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)[14], fato bastante memorado pelos estudiosos.Com a chegada de Winckelmann[15] a Roma em 1755, verifica-se o desencadeamento

---

fratello di Giovanni Lodovico. Fu direttore di figura e ornato presso l'Accademia Clementina (1777), di cui era stato eletto membro nel 1770. Sin dalla giovinezza ricevette committenze per l'esecuzione di pale d'altare e di affreschi, eseguendo anche diverse incisioni, stemmi e blasoni. All'arte incisoria era stato avviato dai due amici Mauro Tesi e Francesco Algarotti, che con lui avevano posto le basi per un rinnovamento del gusto nell'arte, in direzione di un recupero degli eleganti stilemi e motivi classici, da contrapporre all'eccessivo caricamento di orpelli decorativi del barocchetto locale. A favorire l'adesione di Bianconi al neoclassicismo fu senz'altro anche l'incontro con Winckelmann, di passaggio a Bologna nel 1755. Nel 1766 l'artista progettò e realizzò in collaborazione, tra gli altri, con d. Piò, il monumento funebre alla memoria di Mauro Tesi, collocato nella cappella Ghiselli di S. Petronio. Il monumento neoclássico presenta un'epigrafe incorniciata da due lesene laterali, in alto due putti tristemente assorti con un braccio poggiato su un basamento, mentre con l'altra mano sostengono il medaglione con l'effigie del sepolto; in basso un motivo di teschi alati". Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-bianconi>. Acessado em: 21/09/2017.

[12] "Foi com C. Bianconi que Costa e Silva abraçou a teoria arquitetônica e também consolidou suas habilidades nas práticas arquitetônicas, teoria da arte, arqueologia e estudos clássicos, enquanto ele se tornou bibliófilo e colector de arte" in Ferrão, Leonor; Bernardo, Luís Manuel A. V. "Views on Eighteenth Century Culture: Design, Books and Ideas"; Cambridge Scholars Publishing, 2015, p.175. tradução nossa.

[13] Entre os livros de architetura do inventário de 11/09/1818 encontra-se a descrição de um exemplar publicado por Carlo Bianconi em 1776, descrito da seguinte forma: "*287. 'Pitture, Sculture ed Architetture dele Chiese, Luochi pubblici, Palazzi e Case della Città di Bologna e suoi Sobborchi', Bologna 1776, Nella Stamperia del Longhi*. Além disso, encontram-se na mesma Coleção Costa e Silva dois desenhos atribuídos a Bianconi provenientes dos anos de aprendizagem em Bologna. Conforme Ibid. CABRERA (1995, p. 298).

[14] Winckelmann definiu novos parâmetros para as artes e para o estudo da Antiguidade. Seu *Gedanken uber die Nachahmung der Greischiechen Werke in der malerei und Bilderkunst*, de 1755, teve ampla repercussão sobre a estética e a história da arte e se torna um dos pilares do Neoclassicismo.

[15] Este arqueólogo foi o primeiro a estabelecer distinções entre arte Grega, Greco-Romana e Romana, o que seria decisivo para o surgimento e ascensão do

de uma enorme polêmica sobre a importância dos gregos na arte dos romanos, da qual Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)[16], profundo estudioso de Antiguidade, tomaria parte ativamente. Sentindo-se na obrigação de defender a exemplaridade absoluta da Antiguidade romana, Piranesi responde ao historiador alemão com a publicação *Della magnificenza ed architettura de'Romani*, em 1761. Neste sentido, alguns dos títulos encontrados na biblioteca do arquiteto português revelam o quanto esteve ao par de tais discussões teorico-artísticas (fig. 3)[17].

Ao longo de sua formação italiana, Costa e Silva circulou por Roma, Nápoles, Florença, Vicenza, Veneza, Pisa e Verona, quando pôde recolher em sua bagagem neoclássica uma série de modelos que lhe serviriam em seus estudos e como inspiração em trabalhos tardios. Ele iniciou seu *grand tour* em Roma (1775) e durante alguns meses pôde visitar e retratar as coisas belíssimas que lá encontrou[18]. Neste período teve ainda a oportunidade de apreciar as obras de Andrea Palladio (1508-1580) e visitar as ruínas de Herculano e Pompeia, uma prática bastante comum entre artistas estrangeiros, chegando inclusive a conhecer o Palácio Real de Caserta, projetado por Luigi Vanvitelli (1700-1773). Costa e Silva apresentou à *Accademia de San Lucas* em Roma o projeto para construção de um Palácio[19] (fig. 4) que lhe rendeu

---

Neoclassicismo durante o século XVIII.

[16] Arquiteto e amante da arqueologia, Piranesi dedicou-se à gravação dos grandes monumentos da Antiguidade romana e se tornou conhecido pela produção das primeiras vedute de Roma em pequeno formato para guias de turistas. Em 1743, publicou as suas primeiras 12 águas-fortes: *Prima parte di architettura e prospettive*. Iniciou uma carreira de cerca de quarenta anos, durante a qual produziu mais de mil pranchas publicadas em 19 obras pela sua própria casa impressora. Seu estilo é inconfundível e sua arte aponta para a estética do sublime, deixando transparecer a tensão entre razão e sensibilidade. Faleceu em Roma em 1778. TERRA-Fernanda. Mestres da Gravura - Coleção Fundação Biblioteca Nacional, 2015. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1342857.pdf>. Acessado em: 20/09/2017.

[17] Podemos então destacar: as gravuras do álbum de Piranesi, os exemplares de Winckelmann e Raphael Mengs que aparecem no inventário da Coleção comprada em setembro de 1818.

[18] SOUSA VITERBO, F. *Dicionário histórico e documental dos arquitectos e engenheiros portugueses*, Lisboa: Casa da Moeda, v. I, p. 245, 1899.

[19] ANACLETO, Regina. José da Costa e Silva. Um arquiteto português em terras brasileiras. *In*: *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto, 2005. Disponível em:



Fig. 2: Progetto per la Memoria di Mauro Tesi. Penna e acquarello policromo su carta, mm 350 x 200. Carlo Bianconi (1732–1802). Collezioni Comunali d'Arte. Se trata de projeto para monumento de mármore colocado em S. Petronio, em Bolonha e realizado por uma equipe de escultores a partir de desenho de Bianconi. Fonte: https://www.storiaememoriadibologna.it

o título de sócio emérito daquela casa[20].

Em setembro de 1779 recebeu o convite para preencher uma vaga de professor de Arquitetura na Universidade de Coimbra, mas recusou, preferindo retornar a Portugal no ano seguinte (1780). Nesta ocasião, Costa e Silva trazia consigo títulos e diplomas, frutos do longo aprendizado vivenciado nos círculos acadêmicos italianos (Bolonha e Roma)[21] e certamente uma boa parte dos livros de arquitetura (tratados) que havia colecionado[22], os cadernos com esquissos e estudos realizados.

Em seus estudos destacou-se como pintor de cenas históricas sendo incluído entre os membros de honra da Academia de Bologna[23], quando teve a oportunidade não apenas de atualizar sua biblioteca, mas também de adquirir a enorme coleção de gravuras italianas que hoje integram o acervo da Fundação Biblioteca Nacional[24]. Esta coleção de desenhos e gravuras italianos adquiridos por Costa e Silva em c. 1795, ano em que foi recebido como membro da *Accademia Clementina do Istituto dele Scienze e delle Belle Arti* (fig. 5), foi apresentada ao público

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6170.pdf>. Acessado em: 18/9/2017.

[20] TEIXEIRA, José de Monterroso. Ibid.v. III; p. 29, 2012.Verificamos no documento de número 9 a seguinte referência ao arquiteto Costa e Silva como sendo membro da Accademia de San Lucas: [*Carta de Antonio Maron, secretário da Accademia de San Lucca de Roma, Roma, 23 de novembro de 1781. BNRJ, Manuscritos, II. 20, 5, 18 (?) Roma 23 de novembro de 1781: Io sotto scritto confesso aver ricevuto dall Ill.mo Sig.re Cav.re Niccola Pagliarini Scudi sessanta quattro, e baiochi10, e sono per le spesse fatte nell'aferizone del Sig.re D.n Giuseppe da Costa Sylva Portoghese, Architetto, frà li Accademici di merito dell'Accademia de' Pittori, Scultori, ed Architetti di S. Luca di Roma, e specificatamente, Scudi sessanta, soliti da darsi alla Sagrestia della nostra Chiesa di S. Luca, da Professori estere, che vengono ascritti, di più Scudi due, e baiochi 5, per il Diploma, ad altri scudi due, e baiochi 5 di buona mano al Bidello della nostra Accademia, ed in fede, Roma questo de' 23 Novembre 1781. Antonio Maron Pittore di S.M.I.R.A. Accademico, e Segretario dell'Accademia di S. Luca].*

[21] Ver ampla documentação sobre este período na tese de doutoramento de TEIXEIRA, José de Monterroso. Ibid, p. 61-94,2012.

[22] Em março de 1778, José da Costa e Silva solicitou à rainha d. Maria I que o socorresse em suas despesas, com a compra de" algumas *couzas e livros*" que ainda lhe faltavam. Sobre isso ver nota 24.

[23] MACHADO, Cirillo Wolkmar. *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, arquitectos e gravadores portugueses e estrangeiros*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 235.

[24] Os Anais da Biblioteca Nacional, n. 79, 1959. Trazem importantes detalhes sobre a Coleção dedesenhos italianos pertencentes ao arquiteto português José da Costa e Silva.



Fig. 3: Exame da obra *Della magnificenza ed architettura de' Romani opera di Gio. Battista Piranesi Socio*. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: Foto de Maria Luiza Zanatta, nov. 2017

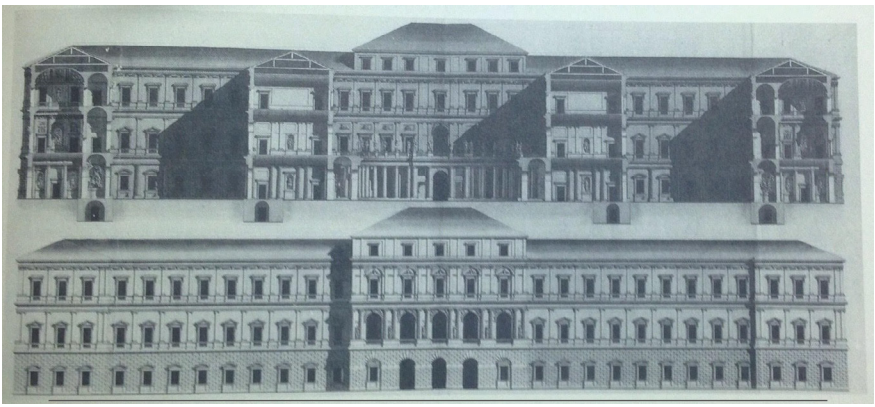


Fig. 4: Progetto di um grande Palazzo, prospetto e sezione; pena e acquarello; 67 x 143 cm. : José da Costa e Silva. Archivio Storico dell' Accademia di San Luca, n. 2126.
Fonte: http://www.accademiasanluca.eu

brasileiro em raríssimas ocasiões na Biblioteca Nacional, mobilizando gradualmente a atenção de vários estudiosos.

Para termos uma maior percepção de quão fecunda havia sido sua atividade colecionista na Itália, podemos destacar um trecho da carta enviada por Costa e Silva a Joaquim Inácio da Cruz Sobral (tesoureiro mor), após a morte do rei d. José I (02/1777), na fase final de sua estadia italiana, já entre Roma e Bologna, quando pede um reforço em sua mesada, tendo em vista, aquilo que deveria transportar à Lisboa:

> "[...as muitas couzas que tenho ajuntado **pertencentes à minha profissão** e que devo levar comigo **entre as quaes tem em primeiro lugar *os livros de architectura e mathematica, as estampas, os desenhos, os moldes e outras semelhantes***", que todas juntas formão um volume considerável e hum pezo grande]"[25].

E mesmo tendo recebido este reforço financeiro, um outro pedido de socorro seria enviado posteriormente à rainha, em 1778, servindo assim para comprovar sua "verdadeira obstinação" em formar uma biblioteca de grande envergadura, para que pudesse auxiliá-lo no desempenho de suas atividades profissionais.

Em 1781, a Rainha d. Maria I assinava um decreto[26] nomeando José da Costa e Silva professor de arquitetura civil[27] em Lisboa, habilitando-o a lecionar nas Aulas de Desenho e Arquitetura[28] que ela havia fundado.

---

[25] TEIXEIRA, José de Monterroso. Ibid, p. 95, 2012.

[26] Conforme Decreto de nomeação de José da Costa e Silva para professor da Aula de Arquitectura Civil, 27 de agosto de 1781. ANRJ, Negócios de Portugal, Caixa 620, Pac. 2,13: "[...Dona Maria por graça de Deos Raynha de Portugal e dos Algarves d'aquem e d'alem mar em Africa, Senhora da guerra e da Conquista Navegação, Commercio da Ethiopia, Arabia, Persia, e da Índia, etc.a. Faço saber a aos que esta minha Carta virem: Que sendo-me presente o préstimo e capacidade de **Jozè da Costa Silva** houve- se por bem fazer-lhe mercê **do emprego de professor de Architetura Civil** da Aula de Desenho que Eu fui servida mandar estabelecer nesta nesta corte, e Cidade de Lisboa; devendo vencer de **ordenado annual quatrocentos e sincoenta mil reis** pagos pelo Cofre do subsidio Literário na Folha dos Ordenados dos Professores Régios do que lhe mandei passar Provizão...]. Portanto, José da Costa e Silva foi contratado como professor recebendo a quantia de 450 000 reis ao ano, em 27 agosto de 1781, que funcionava no edifício do Colégio dos Nobres.

[27] ANACLETO, R. Ibid, p. 460, 2005.

[28] "Seguindo o exemplo das suas congéneres europeias, temos notícia de várias **aulas e academias na capital** (Lisboa) que eram **possuidoras de colecções de dese-**



Fig. 5: Diploma de acadêmico de honra conferido a Costa e Silva pela Accademia Clementina di Bologna, em 26 de setembro de 1775. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: http://objdigital.bn.br

As aulas de arquitetura configuraram-se num dos principais vetores de irradiação de cultura arquitetônica e urbanística erudita e funcionavam como verdadeiros institutos politécnicos onde se aprendia um pouco de tudo. As lições teóricas e práticas eram ministradas[29] pelo engenheiro-diretor ou engenheiro-chefe de uma determinada praça acompanhado de um professor assistente e destinavam-se a um número reduzido de jovens com especial talento para a profissão[30]. A formação envolvia uma parte teórica e outra prática. Sendo assim, a partir de então, o arquiteto português acumulou as funções de professor e de arquiteto das obras do edifício Erário Régio[31].

O projeto do Erário Régio (fig. 6a e 6b), datado de 1789, elaborado por Costa e Silva, foi considerado por alguns estudiosos como o primeiro edifício de feições neoclássicas a ser implantado em Lisboa. Trata-se de uma construção localizada no Alto da Cotovia, cuja planta "resolvia-

---

nhos e outras obras, que eram utilizadas como material apoio à sua actividade didáctica. A Aula do Paço da Ribeira, criada no ano de 1594, foi a "[...] primeira estrutura de ensino criada entre nós", cujo primeiro mestre foi o arquitecto e engenheiro bolonhês, Filippo Terzi (1520-1597), ao que se seguiu, em 1598, Nicolau de Fria. Na biblioteca desta Aula estavam diversos Tratados de Arquitectura e Pintura, gravuras, estampas e desenhos dos grandes mestres". FARIA, Alberto C.R.A *Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935)*: tradição, formação e gosto. Lisboa, 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia) - Faculdade De Belas-Artes, Universidade De Lisboa,p.31.Diponível em:<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7883/2/ULFBA_TES%20324_1.pdf>.

[29] No Arquivo Nacional do Rio de Janeiro encontra-se a informação de que o arquiteto José da Costa e Silva escreveu a rainha de Portugal relatando queixas de rivalidade entre professores da Real Academia de desenho em Lisboa. Ver *BR RJANRIO 59.CAI.0.0620078 –Dôssie.*

[30] Ainda não foram realizados estudos sobre a atuação de Costa e Silva como professor de Arquitetura nas Aulas em Portugal. Acredita-se que uma pesquisa desta natureza venha auxiliar a compreensão da utilização desta biblioteca. Algumas informações sobre isso podem ser encontradas em FARIA, Alberto C.R. Ibid., p. 61; nota 289, onde localizamos afirmações de que José Da Costa e Silva foi o primeiro professor desta Aula de Arquitetura em Lisboa.

[31] Verificamos que a dupla atribuição (arquiteto – professor) não foi mantida pelo português por muito tempo. Há no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro um Requerimento de José da Costa e Silva pedindo para ser substituído como professor da aula régia de arquitetura pelo seu discípulo Germano Antônio Magalhães, por ter sido nomeado arquiteto do Erário Régio. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1133864&v_aba=1>. BR RJANRIO 59.CAI.0.0620025. Acessado em: 21/01/2018.

se num quadrado de 90 m de lado, um espaço centralizado coberto por cúpula central octogonal"[32] e com aproximadamente 20 metros de altura. O projeto nos remete, por um lado, a um modelo de casa de campo encontrado no "*Il settimo libro d'architettura... Architecturæ liber septimus...*" do bolonhês Sebastiano Serlio (1475-1554) (fig. 7)[33], um velho conhecido dos artistas portugueses[34] e certamente estudado por Costa e Silva na Academia Clementina; por outro lado, a solução pode ser associada às *villas* da região do Veneto, elaboradas por Andrea Palladio (1507-1570)[35], edifícios que o arquiteto português conheceu durante os anos em que esteve na Itália e se tornou um grande admirador dos trabalhos deste artista italiano, vindo a adquirir importantes publicações sobre suas obras[36].

---

[32] PEREIRA, Jose Fernandes. *Neoclassicismo ou Fim do Classicismo? In*: *História da Arte Portuguesa*. v. 03, p. 192.

[33] Existe na Fundação Biblioteca Nacional uma edição de Serlio: "*Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva, dove si mettono in disegno tutte le maniere di edificii, e si trattano di quelle cose, che sono piu necessarie a sapere gli architetti : con la aggiunta delle inventioni di cinquante porte, e gran numero di palazzi publici, e privati nella cita, & in villa, e varii accidenti, che possono occorrere nel fabricare : Diviso in sette libri / di Sebastiano Serlio ... ; con un indice copiosissimo com molte considerationi, & un breve discorso sopra questa materia, raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino. 1619*". É possível que tenha pertencido a biblioteca de Jose da Costa e Silva.

[34] MOREIRA, Rafael; RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de arte em Portugal*. Lisboa: SCRIBE,2011.

[35] Andrea Palladio (1508-1580) publica ao longo de sua vida, cinco textos de proporções e importância bastante diferenciados. Os dois primeiros textos são publicados logo depois de cumprir três viagens de estudo a Roma, a última delas no ano de 1554 em companhia de Daniele Bárbaro [1]. Esses dois pequenos livros: *Le antichitá di Roma raccolta brevemente da gli auttori antichi e moderni, e Descritione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancti, che sono in la Cittá di Roma*, se constituem como "*guias arqueológicos*" da cidade, e são considerados os responsáveis por formar, nos viajantes, ao longo de duzentos anos, a ideia da antiga Roma e constituírem uma referência para o desenvolvimento, até o século XVIII, da maior parte dos guias de viagem romanos. Os dois Livretos, além de conter curtas descrições e apreciações artísticas sobre as ruínas clássicas e sobre os monumentos visitados, são também frutos de um rigoroso procedimento de estudo e aprendizado adotado por Palladio ao investigar a arquitetura de Roma, onde Palladio não está buscando exemplos, mas interlocutores para o diálogo com sua arquitetura, diálogo entre teoria e prática.

[36] TEIXEIRA, José de Monterroso. Ibid., 2012. Levantou a possibilidade de que Costa e Silva teria contatado Ottavio Bertolli Scamozzi (1719-1790), quem publicou *Le Fabriche e i Disegni de Andrea Palladio Libri* (1776-1793), visto que o português possuía um exemplar em sua Biblioteca (a obra se encontra na BNRJ, 035, 07, 06).

Ainda que a construção do importante edifício do Erário Régio não tenha sido concretizada, o projeto remanescente que hoje integra o acervo da Fundação Biblioteca Nacional, remete-nos a modelos arquitetônicos encontrados nos livros de arquitetura (tratados). A formulação de tratados de arte não nasce no século XV, mas já na Idade Média eram produzidos textos voltados aos artistas. Aquilo que diferencia os tratados do Renascimento de seus precedentes é a maior ênfase dada aos aspectos teóricos: o tratado passa a não se assemelhar mais a um receituário de processos e procedimentos práticos, mas se instaura como o espaço da reflexão sobre a atividade criativa.

A arquitetura começa no Renascimento a se constituir também como ciência e, para isso, tornou-se necessária a fluência em diversas disciplinas: em primeiro lugar o desenho e a perspectiva, acompanhado pela geometria e matemática e pelos fundamentos da linguagem clássica. O arquiteto, consciente de suas atribuições ambiciona também refletir sobre elas e transmitir suas ideias, para isso lhe servirão os livros.

A partir dos séculos XVI e XVII, estes tratados estiveram vinculados não apenas à tradição voltada a instrução de artistas e artífices, dentro do ambiente das oficinas e academias, mas também vindo a alcançar uma ampla circulação nas cortes europeias, como é o caso dos livros do bolonhês Sebastiano Serlio (c.1537) oferecidos pelo autor ao rei d. João III em 1540[37]ou ainda os livros de arquitetura de Andrea Palladio (1570), de Jacopo Vignola (1562), Vincenzo Scamozzi por ele colecionados.

Como eram formados os arquitetos durante o Renascimento? Na maioria das vezes formavam-se na oficina de um pintor como Bramante, ou como Piero della Francesca. Outras vezes – como é o caso de Palladio, entre os blocos de pedra de um canteiro. Vincenzo Scamozzi (1548-1616) inaugurou um caminho diferente; sendo filho de um rico construtor, é considerado o primeiro "*arquiteto moderno*" a se formar a partir de uma biblioteca. Os livros serão os tijolos do projeto: para realizar soluções arquitetônicas baseadas em uma visão teórica rigorosa, capazes de incorporar novos conhecimentos vindos de outros países e culturas, a

[37] Em 1540, por intermédio de Francisco de Holanda (1517-1586), Sebastiano Serlio ofereceu ao rei d. João III (1521-1557) um dos seus livros de arquitetura(Livro IV, Veneza,1537). A obra adquiriu ampla repercussão entre os artistas portugueses dos Seiscentos.

começar pela tradição gótica e pelo estímulo das novas ciências.

Mas em relação ao gosto neoclássico de José Costa e Silva há que se destacar, o estudo e acompanhamento de doutrinas arquitetônicas, surgidas entre os séculos XVII e XVIII, através das publicações de Carlo Lodoli (1690-1761), Francesco Algarotti (1712-1764)[38] e Francesco Milizia (1725-1798). Neste sentido, destacamos alguns textos encontrados em sua biblioteca, como o "*Principj di architettura civile*" de Francesco Milizia (1725-1798) surgido em 1781, e complementado por Giovanni Battista Cipriani [1785]. Esta obra constitui a mais importante contribuição deste autor à Teoria da Arquitetura[39]. Milizia em 1768 escreveu também o título *Vidas dos mais célebres arquitetos*, (no qual critica duramente a obra palladiana) e em 1787 publicou o *Dizionario dele Belle arti del disegno*. Ele foi um dos mais rigorosos divulgadores das teorias do neoclassicismo desenvolvendo particular interesse pela arquitetura, tanto em seus aspectos teóricos quanto nos historicistas[40].

Em 1792 o arquiteto José da Costa e Silva recebeu uma nova encomenda. Desta vez, deveria projetar um teatro de ópera nos moldes das casas de espetáculos que vinham sendo realizadas na Europa. Esta iniciativa partiu de um grupo de capitalistas burgueses, enriquecidos pela nova política

---

[38] Nasceu em Veneza 11/12/1712 e faleceu em Pisa 12/05/1764. Italiano colecionador e escritor, Francesco Algarotti foi o segundo filho de um rico mercante veneziano, educado em Bologna onde estudou sob a orientação de eminentes cientistas (Eustachio Manfredi e os irmãos Zanotti). Em seguida, viajou ao Veneto e desenvolveu particular admiração pelos trabalhos dos pintores Veronese, Guido Reni e do arquiteto Andrea Palladio. Em Florença em 1733 ficou impressionado com a arte de Ticiano e Fra Bartolomeu. Passou um ano em Roma onde os antigos monumentos e as pinturas dos Caracci e Domenichino tiveram grande impacto sobre ele. Lá conheceu o antiquário e estudioso Giovanni Gaetano Bottari. Fonte: TURNER-JANE; *DICTIONARY OF ART,* Grove: Oxford; 1998. p.632.

[39] EVERS, Bernd. *Teoria da arquitectura do Renascimento aos nossos dias*. Itália: Taschen; 2003, p. 184.

[40] Por exemplo, em "*Roma delle belle arti del disegno/ parte prima/ dell'architettura civile*" [1878] Milizia trata das Belas Artes do Desenho a partir daquilo que pôde encontrar na cidade de Roma. Ele propõe apresentá-las na seguinte ordem: primeiramente a definição da arquitetura, depois da escultura e da pintura. Finalmente recolhe em um trecho intitulado "Incisões" imagens de obras observadas em Roma. Procura faze-las seguindo uma ordem cronológica e destaca que isso deveria ser feito inclusive para todas as demais cidades (da Itália) para assim construir a verdadeira história, ao mesmo tempo agradável e instrutiva, uma prática pouco comum, sobretudo nos livros (guias).



Fig. 6a: Fachada. [s.l; s.n.], [1789]. 1 planta, des. a bico de pena e aguada de nanquim, 59,2 x 48cm. José da Costa e Silva. Seção e Planta do edifício do Erário Régio, em Lisboa, Portugal. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: http://objdigital.bn.br.

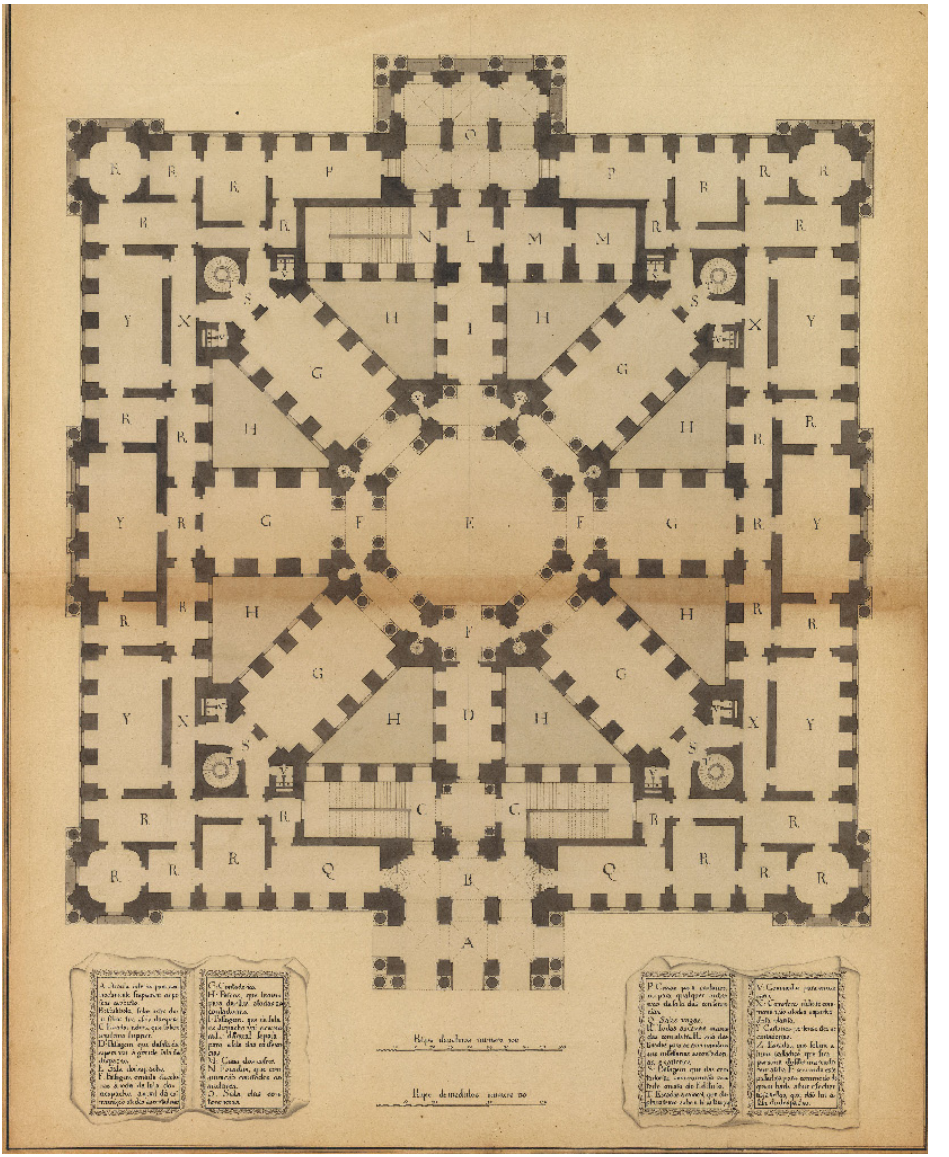
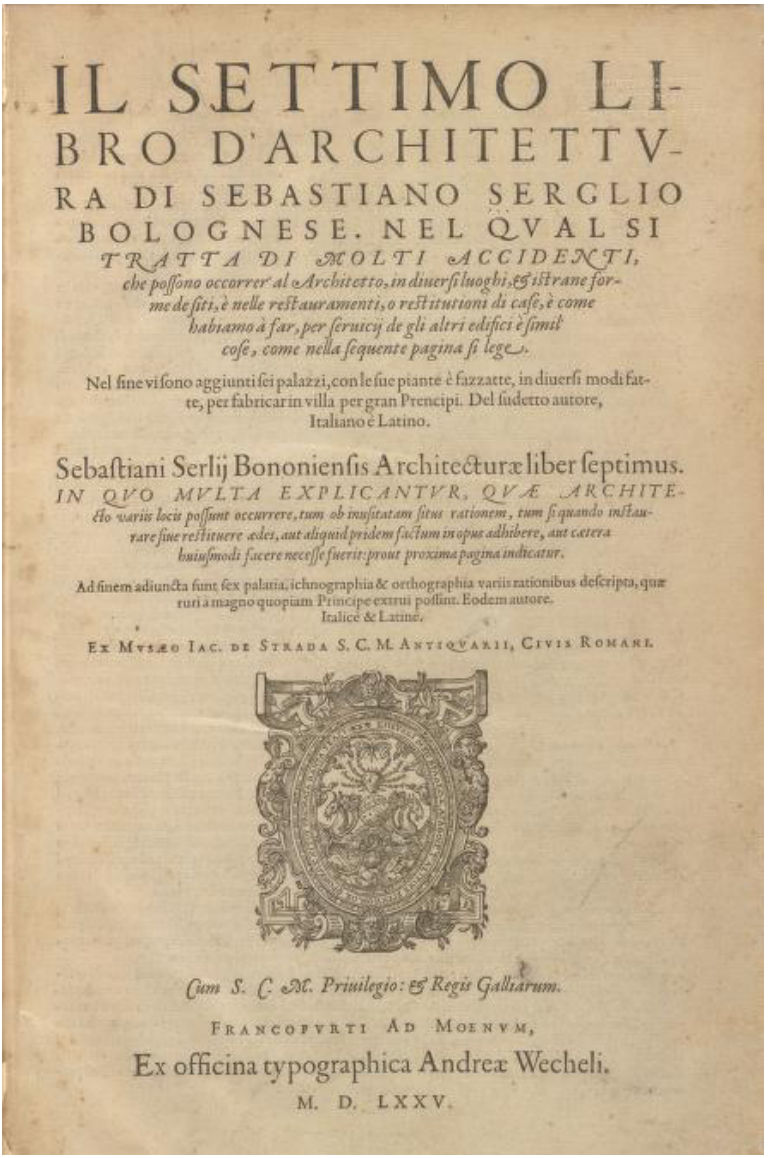


Fig. 6b: Planta[s.l.; s.n.], [1789]. 1 planta, des. a bico de pena e aguada de nanquim, 40,3 x 54,9cm. Seção e Planta do edifício do Erário Régio, em Lisboa, Portugal. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.
Fonte: http://objdigital.bn.br/



IL SETTIMO LI-
BRO D'ARCHITETTV-
RA DI SEBASTIANO SERGLIO
BOLOGNESE. NEL QVAL SI
TRATTA DI MOLTI ACCIDENTI,
che possono occorrer al Architetto, in diuersi luoghi, & istrane forme de siti, è nelle restauramenti, o restitutioni di case, è come habiamo à far, per seruicij de gli altri edifici è simil cose, come nella sequente pagina si lege.

Nel fine visono aggiunti sei palazzi, con le sue piante è fazzatte, in diuersi modi fatte, per fabricar in villa per gran Prencipi. Del sudetto autore, Italiano é Latino.

Sebastiani Serlij Bononiensis Architecturæ liber septimus.
IN QVO MVLTA EXPLICANTVR, QVÆ ARCHITECto variis locis possunt occurrere, tum ob insitatam situs rationem, tum si quando instaurare siue restituere ædes, aut aliquid pridem factum in opus adhibere, aut cætera huiusmodi facere necesse fuerit: prout proxima pagina indicatur.

Ad finem adiuncta sunt sex palatia, ichnographia & orthographia variis rationibus descripta, quæ rurì à magno quopiam Principe extrui possint. Eodem autore. Italicè & Latine.

Ex Mvsæo Iac. de Strada S. C. M. Antiqvarii, Civis Romani.

Cum S. C. M. Priuilegio: & Regis Galliarum.

Francofvrti Ad Moenvm,
Ex officina typographica Andreæ Wecheli.
M. D. LXXV.

Figura 7: Frontispício e Planta de uma Casa Fora da cidade, p. 29, in "Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serglio [sic] bolognese nel qual si tratta di molti accidenti che possono occorrer'al architetto in diuersi luoghi ...", 1575.
Fonte: Serlio, Sebastiano, 1475-1554. Disponível em: <https://archive.org/details/ldpd_12467423_000>. Acessado em: 30/01/2018.

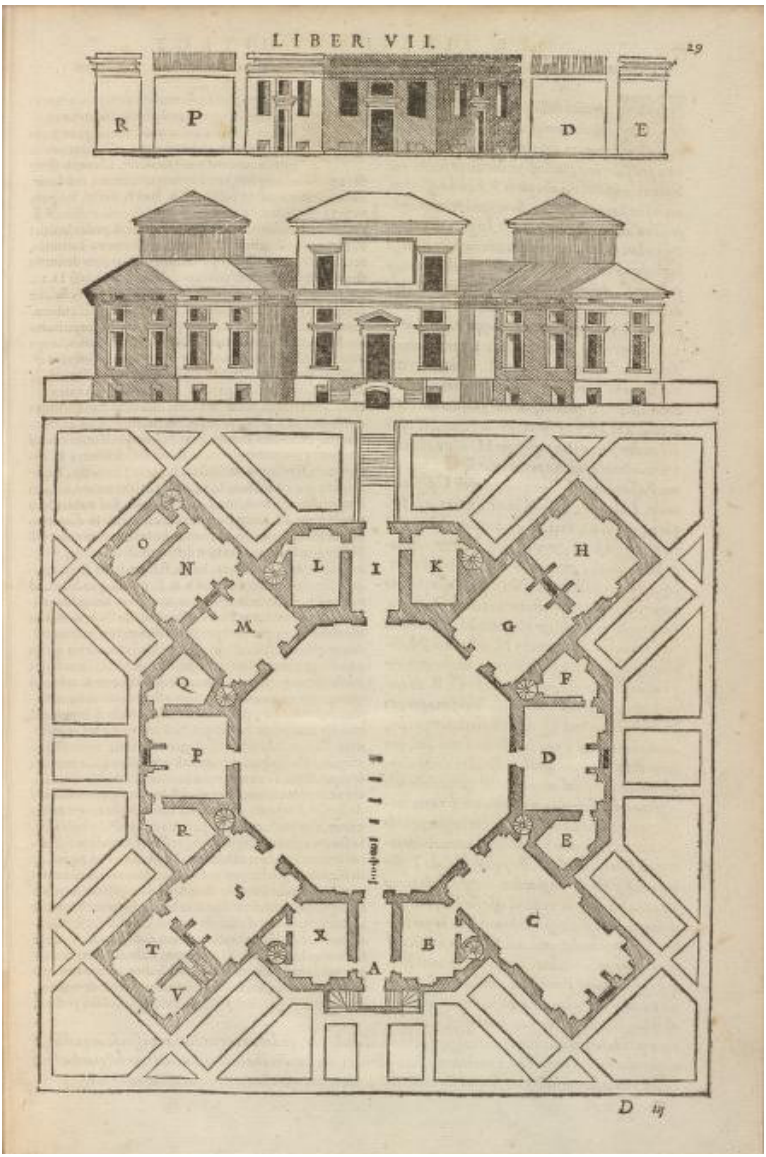


Fig. 7: Frontispício e Planta de uma Casa Fora da cidade, p. 29, in *Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serglio [sic]...*,Sebastiano Serlio, 1575.
Fonte: https://archive.org

mercantilista implementada pelo Marques de Pombal (1699-1782). Um grupo financiou toda obra que foi finalizada em 1793 e cuja inspeção foi confiada à Sebastiano Antônio da Cruz Sobral, sendo batizada com o nome de Teatro S. Carlos (fig. 8), em homenagem a rainha Carlota Joaquina, que havia acabado de dar à luz a sua primeira filha, a infanta d. Maria Teresa. A solução arquitetônica encontrada pelo arquiteto Costa e Silva parece ter recebido contribuições variadas: do ponto de vista interno, assemelha-se ao homônimo teatro S. Carlos em Nápoles (1737) que ele reproduziu; do ponto de vista externo, nos remete ao teatro Scala de Milão (1778). Além disso, este conjunto grandioso faz referência a modelos arquitetônicos observados pelo estudioso na tratadística clássica italiana (Serlio; Palladio), como é o caso do pórtico rusticado apresentado e dos balaústres encontrados nas janelas e varanda (fig. 9).

No mesmo ano de 1792, José da Costa e Silva foi encarregado por d. Maria Francisca Benedita (irmã da Rainha d. Maria I) de planejar um conjunto onde deveriam estar organizadas diferentes atividades: a de um hospício para os militares inválidos, a de um palácio real para sua moradia e a de uma igreja (fig. 10). Este projeto foi denominado Hospital Militar dos Inválidos de Runa[41] e sua construção se estendeu por longos anos, em função da mudança da Corte para o Brasil (1808), o que acabou por prejudicar o andamento desta obra:

> Em um Plano rectangular de 456 palmos de frente, e por 280 de fundo se contêm hum Hospital para Militares inválidos, hum Palaceto para habitação de S.A.R, e no centro a Igreja, cuja Planta he huma Cruz latina com remates semicirculares; he toda de pedras de cortes incrustada por dentro de finos mármores manchados de várias cores; enriquecida com estátuas, algumas vindas de Itália, algumas feitas pelo Leal. Ia se acabar em 1807 quando entrarão os franceses...[42].

Outro projeto ao qual José da Costa e Silva dará sua importante contribuição é a construção do Palácio Nacional da Ajuda[43]. A obra

[41] TEIXEIRA, J. DE MONTERROSO. *A emergência da arquitetura pública na 2.ª metade do século.* Novas tipologias: José da Costa e Silva (1747-1819) e a encomenda do Hospital Militar de Runa (1792).*In*: Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França; APHA: novembro 2012, p.480-489, 2014.

[42] MACHADO, Cirillo Wolkmar. Ibid., 1922, p. 237.

[43] CARVALHO, Ayres de. *Os três arquitectos da Ajuda Do Rocaille ao Neoclássico*:

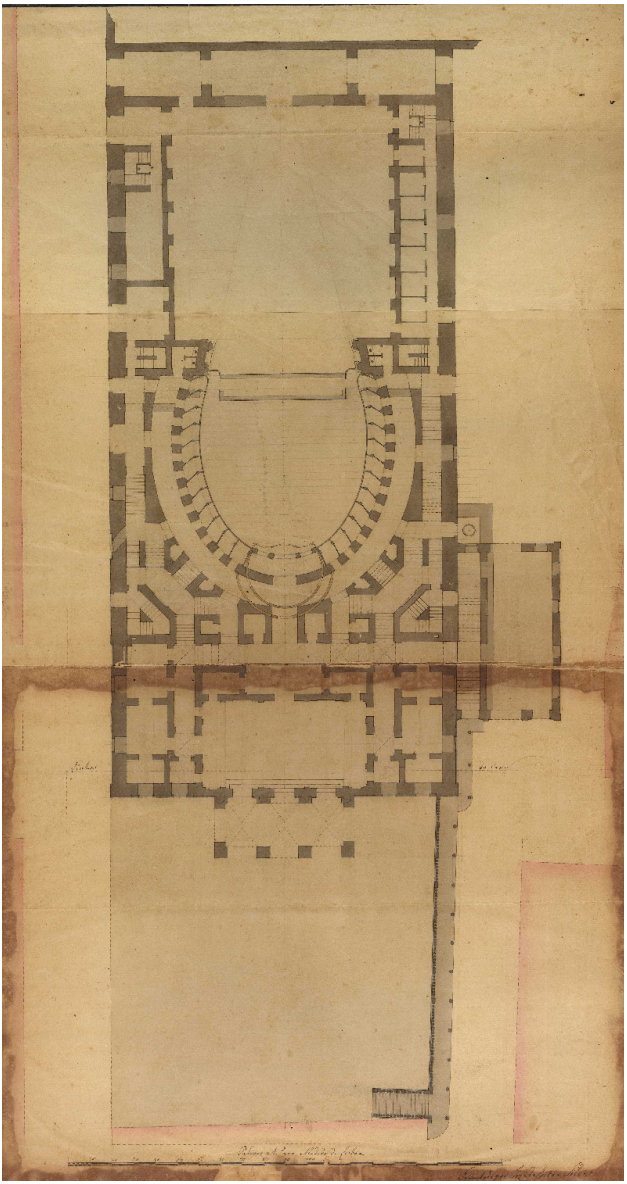


Fig. 8: Teatro São Carlos. [s.l.; s.n.], [17-]. José da Costa e Silva. 1 planta, des. a tinta e aguada Coleção Costa e Silva Manuscrito a lápis: nº235, 81,3 x 43,8cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
Fonte: http://objdigital.bn.br

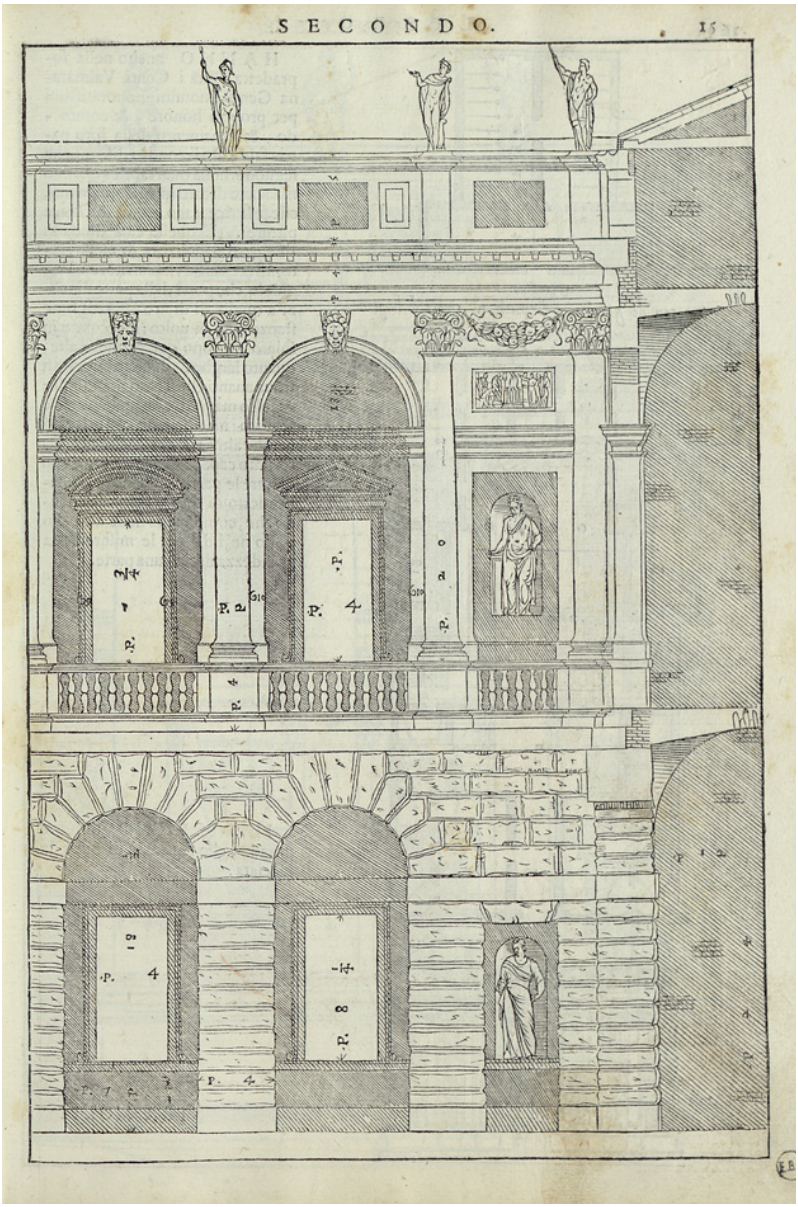


Fig. 9. *I quatro libri dell' Architetura*. Andrea Palladio 1570, Libro II, p. 15.
Fonte: http:// architectura.cesr.univ-tours.fr

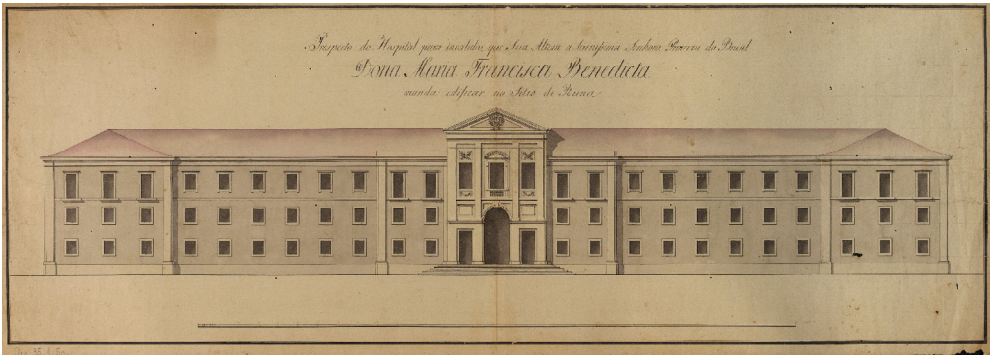


Fig. 10: Prespecto[sic] do hospital para invalidos que sua alteza serenissima senhora princeza do Brasil dona Maria Francisca Benedicta manda edificar no sitio de Runa. [s.l.; s.n.], [1792]. 1 planta, des. a bico de pena, aguada de nanquim e aquarela, 39 x 90cm. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
Fonte:http://objdigital.bn.br

teve início em 1795, por meio de uma planta traçada pelo arquiteto Manuel Caetano de Sousa (1742-1802) e recebeu a contribuição de outros dois arquitetos provenientes da escola bolonhesa: Francisco Xavier Fabri (1761-1817) e José da Costa e Silva (1747-1819). Isto acabou por alterar a concepção do projeto original e impediu que fossem estabelecidas distinções entre os artistas, devido as pouquíssimas plantas existentes sem assinatura. A obra da Ajuda acabou sendo postergada em função da vinda da família real ao Brasil, se estendendo por longos anos. Existem nos guardados da seção de Iconografia da Biblioteca Nacional alguns desenhos elaborados por Costa e Silva para o Palácio da Ajuda em Lisboa.

Os livros do arquiteto José da Costa e Silva

O movimento neoclássico, além de uma fundamentada teoria arquitetônica e artística, tinha de ter sempre uma forte componente arqueológica. Assim, o arquiteto neoclássico, além de forçosamente ser um artista culto e viajado (em grande parte para ver e estudar *in loco* as ruínas dos mais paradigmáticos monumentos e edifícios romanos e até gregos), quase sempre era possuidor de uma boa biblioteca ou mesmo de coleções, pois tinha de conhecer muito bem os fundamentos essenciais da teoria e da história da arquitetura e dos seus mais relevantes protagonistas: Vitrúvio e Palladio, mas igualmente Vignola e Serlio, entre outros importantes tratadistas.

Durante sua trajetória, o célebre arquiteto procurou aparelhar-se de todas as ferramentas (livros, desenhos, gravuras e modelos) para que pudessem auxiliá-lo no exercício de suas funções (como arquiteto e também como professor). Pouco antes de seu falecimento (1819) no Rio de Janeiro, José da Costa e Silva assinou em 11 de setembro de 1818 a Relação de venda à Real Biblioteca de sua enorme Coleção de gravuras, desenhos e croquis, livros, manuscritos e camafeus recolhidos durante as numerosas viagens de estudo realizadas entre Portugal e a Itália[44].

As 82 páginas que listam os bens do professor-arquiteto passados à

Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1747-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979.

[44] MORSELLI, R. Ibid., 1995, p.21 e seguintes.

Real Biblioteca são iluminadoras para a compreensão de sua vasta cultura, muito próxima a de um engenheiro iluminista e ao mesmo tempo, de um viajante erudito conhecedor da antiguidade, porém aberto ao gosto neoclássico. Ambas refletem uma preparação eclética, nunca especialista, dirigida aos objetos e a temas variados: camafeus, pinturas, desenhos, retratos, aquarelas, manuscritos e livros antigos; impressos em três línguas por ele conhecidas (português, italiano e francês). A chegada ao Rio de Janeiro desta vasta coleção representa a última etapa na trajetória deste importante colecionador.

Na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro observa-se uma biblioteca de matriz italiana com um número expressivo de livros de arquitetura, exemplares raros e valiosos, álbum de viagem e desenhos que testemunham não apenas a fase inicial da sua aprendizagem e formação, mas também *fólios* correspondentes a estudos preparatórios para seus projetos em Portugal e no Brasil, decorrentes de uma série de encomendas; destacando-se como um dos responsáveis pela construção de notáveis obras em seu país.

O índice deste Inventario manuscrito, disponível no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro[45] divide o extenso patrimônio de Costa e Silva em oito partes: *i*) Cartões; *ii*) Livros impressos; *iii*) Desenhos; *iv*) Gravuras; *v*) Camafeus; *vi*) Desenhos e croquis de arquitetura (executados por Costa e Silva); *vii*) Livros voltados as belas letras; *viii*) Livros de literatura clássica e de história.

Esta divisão não abrange por completo todos os elementos da coleção; existem, no entanto, outros itens que foram inseridos na Relação, como é o caso dos Tratados de Arquitetura que constituem uma boa parte do patrimônio literário do arquiteto.

Para termos uma noção dos conteúdos desta coleção é importante destacar, dentre os livros de arquitetura, as quatro edições de Vitrúvio; o livro *L'Architettura* de Alberti; a edição aldina de Pietro Cataneo; as fortificações de Dürer; a edição de Serlio (1559); quatro edições das

[45] Ver Relação do que o ilustríssimo senhor Tomás Antônio de Vila Nova Portugal...; códice 1099, Fundo: Negócios de Portugal, código do Fundo 59; microfilme 002.0.78. (Manuscritos Brunelli). Arquivo Nacional. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Multinivel_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1122&v_aba=undefined>. Acessado em: 25/01/2018.

obras de Andrea de Palladio; Scamozzi; algumas edições de Vignola; Andrea Pozzo; Bibiena; *Tratatto dellaPittura* de Leonardo e até a edição francesa de *Cours d'Architecture*, de Jacques François Blondel (1771). Além disso, podem ser encontradas obras que revelam as etapas da formação de Costa e Silva e suas preocupações estéticas, como por exemplo, as duas edições de *História de Arte da Antiguidade* de Winckelmann, (Paris, 1802-1803) e a *Opera de Antonio Rafaello Mengs* (1783).

Os seis anos passados entre Bologna como estudante da Academia Clementina dos quais tornou-se Acadêmico de honra (fig. 5) podem inclusive serem lembrados em muitos dos textos existentes. Entre eles é significativa a presença de "*Storia Dell Academia di Bologna...*", 1776 (fig. 11). No final da extensa lista foram ainda elencadas 200 folhas preparatórias com um "*Corpus Regulares d'Architectura Geometrica*"[46]que talvez viessem a dar origem a uma publicação nunca realizada. O arquiteto havia transportado ao Brasil uma importantíssima seleção de testemunhos europeus antigos e modernos que poderiam ser úteis a quem desejasse formar-se e obter um conhecimento especular como aquele das academias do velho continente.

A Coleção de Costa e Silva em destaque

"Na compra effectuada em 1818 da colleção de desenhos 'feitos à mão', estampas, camafeus, moldes, & pertencente ao architecto José da Costa e Silva, incluíam-se também livros impressos". Esta é primeira notícia deste grandioso conjunto incluindo os livros que apareceu no Catálogo da Exposição Permanente de Cimélios da Biblioteca Nacional em 1885 (fig. 12).

Em 1937, Dr. Dioclécio Redig de Campos, Conservador dos Museus do Vaticano, que esteve na Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, examinou algumas das peças da coleção e publicou uma pequena parte da mesma na *Revista do S. P. A. N.*, v. 3, 1939 abrindo a delicada questão da necessidade de se fazer o Inventario desta coleção.

Em 1953, dentro do programa de Exposições organizado pela Biblioteca Nacional, cujo objetivo era divulgar suas preciosidades, a Seção de Iconografia preparou uma pequena mostra apresentando sessenta e um

[46] MORSELLI, R. Ibid.,1995, p.26.



Fig. 11: Frontispicio de "*Storia Dell´ Academia Clementina di Bologna.*", 1776.
Fonte: https://archive.org

desenhos da coleção de Costa e Silva. Nesta *exposição desenhos italianos (Séculos XVI e XVII e XVIII)* (fig. 13) organizada por Lygia Fonseca Fernandes da Cunha surgiram novas notícias das gravuras italianas. Isso fez com que estudiosos estrangeiros viessem a se interessar pela coleção de estampas adquiridas pelo colecionador português[47].

Em 1957, Dr. Gilberto Ronci — do *Ministero della Pubblica Istruzione* — Direzione Generale delle Belle Arti (Roma), após fazer uma visita à Biblioteca Nacional, publicou o artigo "*Disegni italiani nella Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro — appunti per um catalogo'*"[48]em *Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, n.° II, aprile - giugno 1957*" (fig. 14[49]); o autor permitiu que o texto fosse também publicado nos *Anais* da Biblioteca de1959.

Nestes "Apontamentos" o estudioso destacou a importância da coleção de gravuras, procurou identificar rapidamente a origem das obras e finalizou suas anotações destacando a necessidade de se fazer um catálogo minucioso sobre elas, para que se tornassem acessíveis aos pesquisadores e pudessem ser melhor estudadas. O mérito de Ronci foi duplo: primeiramente por microfilmar todas as folhas, que até então

---

[47] Embora o espólio de Costa e Silva tenha passado a receber maior atenção na segunda metade do Século XX, nenhuma notícia dos *Livros de Arquitetura* foi localizada. Encontramos curiosamente, nos catálogos antigos das exposições, notícias de uma exposição de *Livros Italianos de Arte* no ano de 1957, mas as obras relacionadas no catálogo correspondem a estudos biográficos de artistas, de historiadores da arte e não fazem nenhuma referência ao espólio do arquiteto Costa de Silva da F.B.N.

[48] "Desenhos Italianos Na Biblioteca Nacional Do Rio De Janeiro – Apontamentos para um catálogo" trata-se de um projeto para o estudo mais detalhado das gravuras italianas que Dr. Gilberto Ronci gostaria de fazer, mas que por motivos profissionais ou talvez de saúde não tenha sido possível realizar. Ele faleceu em 1961; conforme *Bolletino D'Arte IV* - 1964. Disponível em: <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie- IV/visualizza_asset.html_1580788869.html>. Acessado em: 20/09/2017.

[49] O estudo "Desenhos Italianos Na Biblioteca Nacional Do Rio De Janeiro - Apontamentos para um catálogo" compreende um projeto para o estudo mais detalhado das gravuras italianas que Dr. Gilberto Ronci gostaria de realizar em 1957, mas que por motivos profissionais ou talvez de saúde não tenha sido possível finalizar. Ele faleceu em 1961; conforme *Bolletino D'Arte IV* – 1964. Disponível em: <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza_asset.html_1580788869.html>. Acessado em: 20/09/2017.

não haviam sido fotografadas e também por elencar cada um dos itens.

Finalmente em 1995, um grupo de pesquisadores liderados pelo prof. Luiz Marques (UNICAMP) juntamente com as historiadoras italianas Anna Maria Ambrosini Massari e Raffaella Morselli, elaboraram o catálogo completo sobre os *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro: la collezione Costa e Silva*, estabelecendo, portanto, as bases para o desenvolvimento de novos estudos sobre seus variados exemplares.

A pesquisa da professora Regina Anacleto[50] (2005) nos mostra que existem ainda detalhes a serem esclarecidos em relação à passagem do arquiteto Costa e Silva pelo Rio de Janeiro (1812-1819) e não deixa dúvidas de que a maior contribuição deixada por ele ao nosso país foi o valioso espólio formado por "sua biblioteca, a sua importantíssima coleção de desenhos, os objetos de arte e todos os documentos relacionados a sua carreira, desenvolvida tanto na Itália, como em Portugal"[51].

Por sua vez, a rigorosa tese de doutoramento do prof. José de Monterroso TEIXEIRA (2012) comprova a existência de uma enorme quantidade de documentos, no Brasil (Fundação Biblioteca Nacional) e em Portugal (arquivos diversos). Eles nos permitem resgatar em detalhes, as etapas da formação do artista na Itália, do seu aprofundamento teórico-prático e da elaboração de seus exemplares projetos.

Considerações Finais

O estudo deste acervo descortina particularidades da formação do arquiteto, preferências estéticas e ao mesmo tempo comprova o quanto esteve integrado nas discussões e no debate teórico-artístico de seu tempo. Com um maior número de documentos e informações verifica-se novamente o papel de extrema relevância ocupado pela biblioteca de Costa e Silva, e, em especial pelos livros de arquitetura. A partir destes novos estudos que vêm sendo realizados no sentido de se buscar uma melhor compreensão das coleções brasileiras, aos poucos se tem verificado a verdadeira importância ocupada pelo arquiteto José

[50] Informações de Regina Anacleto, professora da Universidade de Coimbra, podem ser encontradas em <https://revistalusofonia.wordpress.com/regina-anacleto>. Acessado em: 21/01/2018.

[51] ANACLETO, Regina. Ibid., 2005, p. 466.

da Costa e Silva para a história do neoclassicismo tanto em Portugal quanto no Brasil.

Há exatamente duzentos anos José da Costa e Silva assinava o Relatório (fig. 15) correspondente a venda de sua completa coleção, passava ao país: 385 desenhos; 1778 gravuras; aproximadamente 1000 livros; 295 camafeus; um retrato seu entalhado e um pequeno quadro com moldura e vidro. Colecionar modelos e ter uma atitude artística faziam parte da cultura média de um arquiteto ou escultor desde a Renascença. Neste sentido, Costa e Silva destacou-se pela extraordinária coleção de desenhos e gravuras italianas e principalmente por sua excepcional biblioteca. Acredita-se que seus livros de arquitetura em função da raridade ou beleza tenham sido ainda pouco estudados, merecendo uma maior investigação para que, assim como aconteceu com a coleção de gravuras italianas do acervo da Fundação Biblioteca Nacional, possam ser catalogados, expostos e se transformem num guia de referências auxiliar no estudo do conjunto de sua obra.

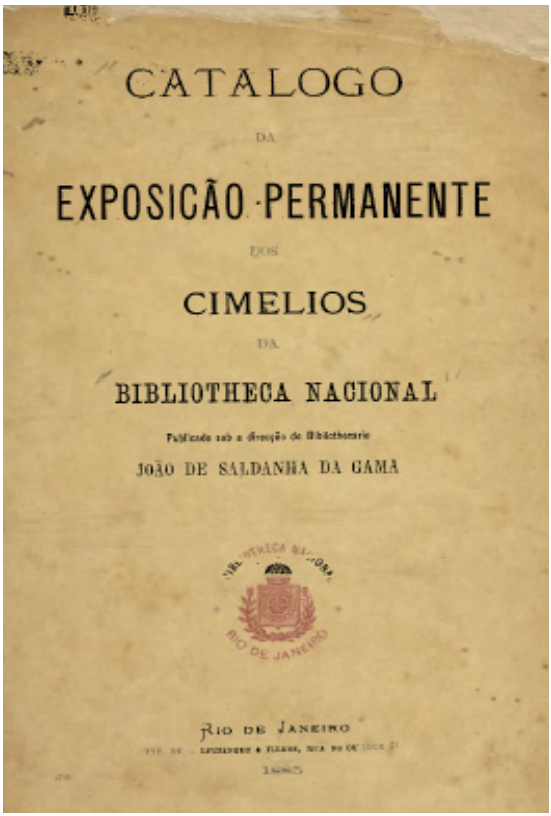
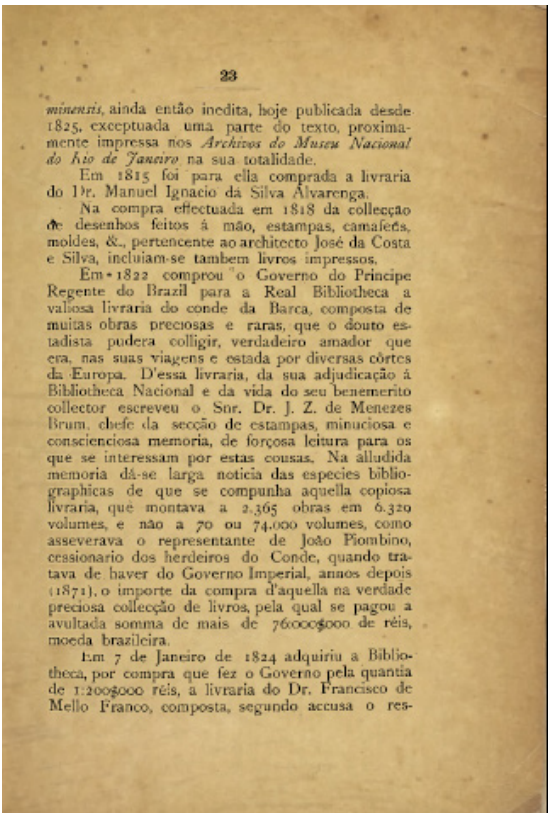


Fig. 12: *Catálogo da Exposição Permanente de Cimélios* da Biblioteca Nacional, João Saldanha da Gama, 1885. "Na compra efectuada em 1818 da coleção de desenhos feitos à mão, estampas, camafeus, moldes, & pertencente ao arquiteto **José da Costa e Silva** [grifo da autora], incluíam-se também livros impressos". Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: http://objdigital.bn.br/



23

mineusis, ainda então inedita, hoje publicada desde 1825, exceptuada uma parte do texto, proximamente impressa nos *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro* na sua totalidade.

Em 1815 foi para ella comprada a livraria do Dr. Manuel Ignacio da Silva Alvarenga.

Na compra effectuada em 1818 da collecção de desenhos feitos á mão, estampas, camafeós, moldes, &., pertencente ao architecto José da Costa e Silva, incluiam-se tambem livros impressos.

Em 1822 comprou o Governo do Principe Regente do Brazil para a Real Bibliotheca a valiosa livraria do conde da Barca, composta de muitas obras preciosas e raras, que o douto estadista pudera colligir, verdadeiro amador que era, nas suas viagens e estada por diversas côrtes da Europa. D'essa livraria, da sua adjudicação á Bibliotheca Nacional e da vida do seu benemerito collector escreveu o Snr. Dr. J. Z. de Menezes Brum, chefe da secção de estampas, minuciosa e conscienciosa memoria, de forçosa leitura para os que se interessam por estas cousas. Na alludida memoria dá-se larga noticia das especies bibliographicas de que se compunha aquella copiosa livraria, que montava a 2.365 obras em 6.320 volumes, e não a 70 ou 74.000 volumes, como asseverava o representante de João Piombino, cessionario dos herdeiros do Conde, quando tratava de haver do Governo Imperial, annos depois (1871), o importe da compra d'aquella na verdade preciosa collecção de livros, pela qual se pagou a avultada somma de mais de 76:000$000 de réis, moeda brazileira.

Em 7 de Janeiro de 1824 adquiriu a Bibliotheca, por compra que fez o Governo pela quantia de 1:200$000 réis, a livraria do Dr. Francisco de Mello Franco, composta, segundo accusa o res-

Fig. 12: *Catálogo da Exposição Permanente de Cimélios* da Biblioteca Nacional, João Saldanha da Gama, 1885. "Na compra efectuada em 1818 da coleção de desenhos feitos à mão, estampas, camafeus, moldes, & pertencente ao arquiteto **José da Costa e Silva** [grifo da autora], incluíam-se também livros impressos". Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: http://objdigital.bn.br/



Fig. 13: *Exposição desenhos italianos: séculos XVI, XVII e XVIII*, 1953.
Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: http://objdigital.bn.br



©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

GILBERTO RONCI

DISEGNI ITALIANI NELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI RIO DE JANEIRO

APPUNTI PER UN CATALOGO

NELLA BIBLIOTECA NAZIONALE di Rio de Janeiro, in Brasile, ho avuta la ventura di poter esaminare, qualche tempo fa, una collezione di disegni italiani quasi affatto sconosciuta; mi decido ora a darne notizia, dopo che su di essa sono state pubblicate alcune brevi note, nella rivista " The Art Quarterly „ [1] dalla signorina Morgan che, avendomi preceduto nella visita a quella biblioteca, aveva acquistato un diritto di priorità che andava giustamente rispettato — anche se la studiosa americana ha potuto appena far cenno della ricchezza di quella collezione che, ancora al mio arrivo, mancava di una catalogazione effettiva e, soprattutto, quasi completamente di riproduzioni fotografiche. L'aver avuta la possibilità di fotografare i vari disegni (sia pure in microfilms non sempre chiarissimi, a causa del precario stato di conservazione di gran numero di fogli, che mi risultano, tuttavia, essere stati in seguito sottoposti ad una qualche azione di restauro), m'impone, quindi, di uscire una buona volta dal mio riserbo e di far conoscere un materiale non certo facilmente accessibile agli studiosi europei. [2]

La collezione è senza dubbio importante, soprattutto perchè rappresenta, ritengo, uno dei nuclei più compatti di disegni bolognesi del '600 e del '700 che sia dato di incontrare, ed oggi che gli amici bolognesi vanno con tanto affetto ritessendo le fila della loro storia artistica di quei secoli, anche la riesumazione di questa raccolta può essere un piccolo contributo ad un'azione tanto lodevole.

La collezione (che, salvo eventuali ulteriori ritrovamenti, si componeva di 236 pezzi) è legata al nome di un artista portoghese, Henrique José da Silva, dal quale lo Stato brasiliano la comprò nel 1818. Il da Silva si era trasferito in Brasile all'inizio dell'800 e divenne direttore dell'Accademia di Belle Arti di Rio nel 1820; particolare importante è, però, quello che riguarda la nomina ad Accademico Clementino di questo quasi ignoto pittore ed architetto portoghese: nomina documentata dal diploma ufficiale della sua elezione — risalente al settembre del 1795 — in possesso della medesima Biblioteca Nacional, per cui non è azzardato pensare che il da Silva abbia acquisita la sua collezione di disegni in Bologna stessa, nell'ambiente di quell'Accademia Clementina che andava continuando attorno ai suoi luoghi, l'opera educativa, in senso veramente scolastico, della vecchia Accademia caraccesca. Scorrendo i nomi degli autori più antichi della raccolta, si ha quasi l'impressione, infatti, di trovarsi di fronte ad una storia, direi grafica, degli intenti e delle preferenze degli Accademici bolognesi, sì che vien naturale di cercare una giustificazione all'inclusione dei pochi pezzi non bolognesi portanti i nomi di grandi veneziani, ad esempio, richiamandosi alla tendenza che, sotto l'impulso carraccesco, la nuova pittura emiliana andava manifestando, mentre alle spalle la tradizione locale offriva gli ultimi agganci con le opere del Parmigianino, del Primaticcio, del Tibaldi.

Sfortunatamente, tra i disegni veneziani, non ritengo possa sostenere il nome di Tiziano il foglio (s. n.) pur

FIG. 1 – PRIMATICCIO: DONNE AL TELAIO

Fig. 14: Disegni italiani nella Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro – appunti per um catalogo" em *Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, n° II, aprile- giugno 1957"
Fonte: http://www.bollettinodarte.beniculturali.it

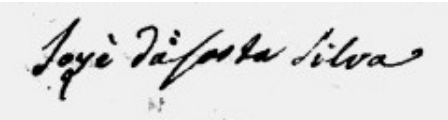
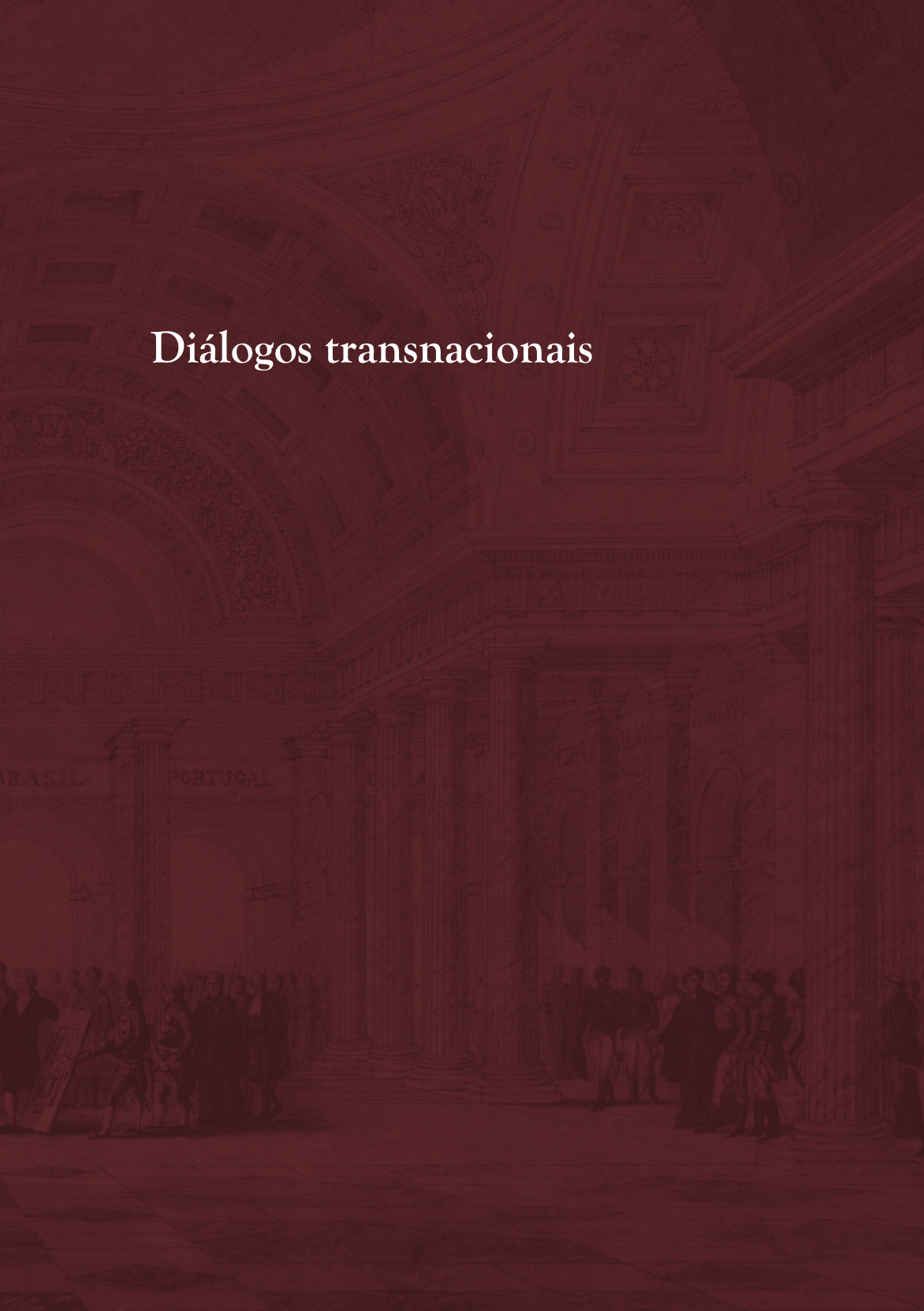


Fig. 15: Detalhe com a assinatura de José da Costa e Silva. Carta a Antônio Borneoud, sobre um livro tratando de Arquitetura.
Lisboa, Portugal: [s.n.], 01 set. 1787. p. 2. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil
Fonte: http://objdigital.bn.br/

Diálogos transnacionais



Manhã do Açougue, quem mal falla, peior ouve - entre Portugal e o Brasil: Pedro Alexandre Cavroé

José Monterroso Teixeira

1. Nota prévia

A conflitualidade ideológica potenciada com a instauração do regime constitucional (1820) desencadeou o aparecimento de um local de intervenção política, de que o aumento exponencial da imprensa de opinião é reflexo e a repercutir-se na imagem da cidade. A radicalidade impregnou muitas das posições com maior protagonismo, e Pedro Alexandre Cavroé foi um ator destacado na defesa sistemática dos princípios liberais, no contexto de uma atividade editorial que circulava no espaço público a criar clivagens de dissensões abrasivas. Ele fundou, nesta ótica, dois instrumentos de combate cultural e político, a saber: a *Mnemósine Lusitana* (1816-17) e a *Mnemósine Constitucional* (1820-21). Mas foi a polémica acidulada travada com o corrosivo padre e escritor José Agostinho de Macedo, um absolutista arrojado, que fica na história do período, marcando-a pela contundência e intolerância perante correntes políticas divergentes.

Cavroé, ao perder os seus apoios políticos, vem a exilar-se no Brasil (1824) e aqui com a proteção de d. Pedro I vem a diversificar a sua atividade, estendendo-a ao campo de arquitectura e da gestão das obras. Ao ser nomeado Arquitecto das Obras Nacionais e Imperiais, extravasou as suas competências de artesão dotado, polemista, poeta e diretor de Revistas, e demonstrou a sua impreparação para tais responsabilidades.

A sua personalidade truculenta foi fator de instabilidade num quadro onde o impacte da chegada da Missão Artística Francesa, 1816, ainda estava por consolidar e agitado sob um manto de controvérsia.

A investigação realizada sobre esta figura desdobrou-se assim em dois andamentos, o primeiro, sobre a sua atividade em Portugal, e o segundo, dedica-se à sua presença no Brasil.

Deste modo o presente artigo publica a primeira parte do trabalho correspondente e na próxima edição do grupo de pesquisa O gosto neoclássico, sairá, em continuidade e articulação, o segundo bloco de pesquisa, que incluirá também as fontes documentais.

"Escutar bem é quase responder".

Pierre de Marivaux

2. Enquadramento preliminar

Em 1816, oito anos depois da chegada da corte ao Brasil, decorreu a cerimónia da entrega solene da monumental e aparatosa baixela de prata dourada ao celebrado duque da Vitória, Wellington, herói militar no contexto da campanha peninsular das guerras napoleónicas. O príncipe regente empenhou-se decisivamente na colocação da encomenda e seguiu com proximidade a sua execução no contexto da exaltação nacionalista anti napoleónica.

Por tal circunstância, sobretudo, porque não havia tradição, e por se tratar de um acontecimento de significado excecional, até pelo seu valor exorbitante, saiu impressa num periódico dirigido por Pedro Alexandre Cavroé (1776-1834) uma elogiosa descrição deste aparelho de mesa com louvores hiperbolizados ao desenho de Domingos António de Sequeira, seu autor[01].

Por este ano (1816) terá Domingos António de Sequeira (1768-1837) realizado uma das suas obras mais interessantes de toda a pintura portuguesa, ou seja, o retrato da família do 1º visconde de Santarém, hoje na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Demonstrando um alinhamento cosmopolita que na trepidação da conjuntura política importa assinalar, proeza devida a uma formação romana academizante que lhe definiu parâmetros de gosto, balizados pelo sucesso de Antonio Canova (1757-1822), na definição de uma nova estética vinculada à Antiguidade, e que Jacques-Louis David (1748-1825) codificara para a pintura. De modo significativo, também, em 1816, chegou ao Brasil a Missão Artística Francesa que vai propor um discurso artístico oficial de matriz neoclássica, ou neorrenascença, marcado pelo estilo Império de incidência bonapartista.

Editado em 1816 e 1817, o *Jornal de Belas-Artes ou Mnemósine Lusitana*, em Lisboa, é "a primeira publicação de carácter periódico ligada às artes em Portugal, e uma das primeiras que sobre elas reflecte, na modesta bibliografia nacional da especialidade".[02]

---

[01] ANTT, *Real Mesa Censória*, Caixa 457, nesta documentação encontra-se o manuscrito da separata do n.º 26, a apresentada para visto a este órgão e que terá sido redigida por Pedro Alexandre Cavroé, nos finais de 1816.

[02] FRANÇA, José-Augusto. *História da Arte em Portugal*. O pombalismo e o

O crédito da realização é para a figura de Pedro Alexandre Cavroé (1776-1844) que segundo a apreciação de Innocêncio (tomo VI): "Foi incansável cultor das artes mecânicas, e muito afeiçoado ás bellas-letras e poesia, a cuja pratica também se aplicou. Tendo-se mostrado desde 1820 fervoroso sequaz e apologista das doutrinas liberaes, viu-se obrigado a emigrar em 1828, e passou de Lisboa ao Rio de Janeiro".

A violenta polémica que travou com José Agostinho de Macedo (1761-1831), da qual se conhecem os precisos contornos, porque as acusações trocadas vieram a ser impressas, acabaram por nos trazer elementos indispensáveis para enriquecer a sua biografia. Cabedal de informação que permitiu ilustrar a sua personalidade abrasiva e truculenta, mas de sólida preparação no campo das letras, embora com a *diminutio* de ser oriundo das ditas "artes mecânicas", segundo os seus detratores, liderados pelo Padre Macedo.

Foi acusado e duramente fustigado de pretender ter sido "publicista", isto é, de se ter proposto a redigir notícias, a escrever poemas de intervenção política e de dirigir periódicos[03]: "porque se hade chamar Publicista se v. m. apenas exista na ínfima relé dos Gazeteiros Portugueses! Porque v. m. saberá o que he no Officio, muito honrado, e louvavel, o que he hum Junteira, hum Rebote, huma Goiva e huma Enchó; mas Publicista não sabe o que he, porque este não he o seu Officio, e não lhe está na lesta ignorancia; cuida que ser Publicista era escrever diariamante para o Publico; não he, Mestre Pedro!"[04].

Como construiu o seu percurso, sobretudo no Brasil, a partir de 1824, onde veio a atingir um protagonismo que não se fazia prever, ao ponto de ser (auto) denominado arquiteto, primeiro, da cidade do Rio de Janeiro e, depois, das Obras Nacionais e de Sua Majestade Imperial, que conseguiu materializar em despachos oficiais. Registos de impudor que podem revelar a obstinação, e a insensatez, de quem não conhecia os seus limites (ambições materiais podem ter tido como móbil esta sua obsessão marcada pelo oportunismo).

Romantismo. Lisboa: Editorial Presença, p. 62-63, 2004.

[03] MACEDO, José Agostinho de. *Carta quinta, escrita ao senhor Pedro Alexandre Cavroé, mestre do officio de marceneiro*. Lisboa: na Imprensa Nacional, p. 13, 1821.

[04] Id., *ibidem*.

A ousadia será então um traço dominante da sua intranquilidade e de seu permanente desejo de intervenção. Trânsito acidentado que constitui a motivação que leva a uma investigação, tão fundamentada quanto possível, sobre a sua controversa personalidade.

Esta experiência editorial veio a repeti-la na direção de um outro jornal, que inspirado no anterior, se designou de *Mnemósine Constitucional*, regido por princípios liberais que, Cavroé acerrimamente veio a defender, em tom panfletário, com a intemperança verbal própria do jornalismo da época, publicando uns impressivos 153 números entre Setembro de 1820 e Junho de 1821.

O mais antigo documento que lhe anda associado, datado de 1786, do Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, revela um processo judicial em que foi acusado pela revenda de madeira[05], mas tendo em atenção a data do seu nascimento, 1776, a controvérsia deverá antes ser referida a seu pai.

O clima político e partidário vai ser condicionado pelo avanço da maçonaria, contudo tal tópico não poderá ser explorado no âmbito deste escrito embora o fenómeno interesse ao desenvolvimento interno das conjunturas nos dois países. "Os conspiradores de 1817 reuniram-se no Supremo Conselho Regenerador de Portugal Brasil e Algarves. A grande praça do Porto onde os regimentos revolucionários se juntaram foi batizada "Praça da Regeneração" em 1820"[06].

A atribuição do papel determinante à maçonaria das revoltas vintistas, que José de Agostinho de Macedo reiterou nos seus panfletos e na correspondência com Cavroé, carece de evidência histórica[07]. Por contraponto, a biografia que Inocêncio redigiu do seu grande antagonista: *Memórias para a Vida Íntima* (1899) de José Agostinho de Macedo, o qual escreveu um livro *Morais dos pedreiros livres e iluminados* (1816) e a de Cavroé, deve esta ser analisada na

[05] AML-AH, *Chancelaria da Cidade, Travessias, doc. 4*, fls. 1 a 108.

[06] FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*. 2.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, p. 35-44, 1993.

[07] DIAS, José Sebastião da Silva. O vintismo: realidades e estrangulamentos políticos. In: *O século XIX em Portugal*. Jaime Reis, Maria Filomena Mónica e Maria de Lurdes Lima Santos (coords.). Lisboa: Editorial Presença/ Gabinete de Investigações Sociais, p. 303-308, 1979.

moldura política do tempo, tendo em atenção que combatia o constitucionalismo espanhol, a **maçonaria** e as ideias liberais. O seu testamento foi redigido prematuramente em 1792[08], quando veio a morrer apenas em 1844, quando completara 78 anos de idade.

3. Cavroé: o estatuto profissional – "mestre examinado do ofício de carpinteiro de móveis".

Decorre dos elementos biográficos, entretanto, divulgados, que Cavroé era filho de um francês Agostinho Alexandre Cavroé o qual exercia o ofício de marceneiro e ensamblador, cujas instalações, de venda de móveis, nomeadamente, eram no largo do Calhariz, ao Bairro Alto; foi aqui junto de seu pai que receberá a competente formação profissional que o preparou de modo qualificado[09]. O progenitor fez um segundo casamento com Joana Maria Evangelista e do qual houve 7 filhos entre os quais ele se encontrava, informação retirada do seu próprio testamento[10].

Quanto a habilitações académicas os contornos apresentam-se bem mais imprecisos, sendo por alguns autores afirmado, que, chegara a orientar os seus estudos para a entrada na Universidade – o que em boa verdade não terá acontecido.

No seu obituário que saiu no *Diário do Governo* de 1844 pouco depois da morte, sublinhou-se esta sua preocupação com habilitações académicas

---

[08] ANTT, *Feitos Findos*, Registo Geral de Testamentos, liv. 333, f. 88v; vd. BERNSTEIN, Harry (1978), *Pedro Alexandre Cavroé (1776-1844), Master Artisan, Writer, Architect, and Artist of Portugal and Brazil*, Arquivos do Centro Cultural, Separata XIII, FCG, Paris, pp.188-189.

[09] SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez, estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil.*, Tomo VI, Lisboa: Imprensa Nacional, p. 381. 1862. Refere que o pai exerceu muitos anos a sua profissão em Lisboa. Mencione-se que o primeiro dos Schiopetas, José, estabelecido em Portugal nos finais do século XVIII, é referido como marceneiro originário de Roma, v. ARAÚJO, Agostinho. *Artes Várias, Duros Tempos. Notas para o estudo de uma família ítalo-portuguesa (c. 1788-1838)*. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património, 1.ª série, v. I, p. 149-172, 2002.

[10] ANTT, Feitos Findos, Juízo da Índia e da Mina, Registo Geral de Testamentos, Livro 333, fols. 88-89; v. tb *Mnemósine Constitucional, n.º 56*, Terça-Feira, 28 de novembro de 1820, onde anuncia: "Quem da mesma forma quizer em Lisboa o – Génio Constitucional – impresso em *Casa da mesma Viuva Alvares Ribeiro e Filhos*, póde dirigir-se a Casa do Redactor da Mnemosine, Largo do Loreto, n.º 9 [...].

de nível superior: sendo de relevar que se bateu "pelo aperfeiçoamento que teve nos estudos clássicos, que cursou como preparatorios dos da universidade, a que fôra destinado"[11].

Na verdade, ele próprio veio a testemunhar que obteve "rudimentos da gramática latina [...] por Manuel Rodrigues Maia, professor régio de Gramática Latina nesta corte", esta revelação surge na reação à acusação que José Agostinho de Macedo lhe cobrara em determinado momento. Quando saiu a tradução das *Odes* de Horácio do padre Macedo, Cavroé terá levantado reticências sobre a sua validade, mas foi-lhe retorquido de modo impiedoso que ele não teria capacidade para tal apreciação porque não teria aprendido gramática latina. Porém não se intimidou e reagiu com convicção: "que fiz eu na Aula de Manoel Rodrigues Maia? O mesmo que V. m. fez na de Fr. Antonio de S. Luiz. Eu não acabei o estudo; V.M. sahio reprovado[12]. E continuou de modo contundente valorizando o seu estatuto profissional: "Eu filho de Marcineiro, vim a ser Marcineiro; V. m., Filho de Pasteleiro, ainda não se sabe o que he".

A referência ao seu mestre de latim é assaz abonatória pois trata-se de um literato, muito amigo de Tomás José de Aquino (1718-1820), um camoniano conhecido e editor literário de *A Poética* de Horácio, 1793, com obra de poesia, sobretudo jocosa, dramaturgia e, sobretudo, era um conceituado latinista que chegou a imprimir uma gramática desta língua com sucessivas edições.

Então a *Arte da Grammatica Latina, por um methodo novo, claro e facil […]*, foi primeiramente dada à estampa, em 1793[13], embora tivesse sido apresentada à Real Mesa Censória em 1786, a qual exarou o seguinte despacho para correr: "Imprima-se e volte a conferir"[14].

---

[11] *Diario do Governo*, n.º 104, 3 de maio de 1844, correntemente está estabelecido que a redação da nota foi devida a um dos seus amigos da sua privação mais constante.

[12] CAVROÉ, Pedro Alexandre. *Resposta à carta do reverendo senhor José Agostinho de Macedo*, publicada na segunda feira da semana santa, 16 de Abril de 1821. Lisboa: Na Imprensa Nacional, p. 7, 1821.

[13] A BNP tem a primeira edição a de 1805, que é a terceira e também a editada em 1808. Sobre a obra literária ver a tese recentemente publicada: AMARAL, Andreia Neves (2011), *A Josefinada de Manuel Rodrigues Maia*: um poema joco-sério sobre um caso de plágio no final de Setecentos: Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, pp. 50-55.

[14] ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n.º 153.

Sabe-se, de igual modo, que este chegou a ter um "collegio particular de educação" o qual funcionou, durante muitos anos, na rua dos Calafates, precisamente ao Bairro Alto, levando a supor, com verosimilhança, que Cavroé o terá frequentado[15]. O seu opositor haveria de sublinhar esta confortável localização que lhe daria toda a notoriedade, mais do que a de personalidade das letras: "porque em V. m. não conhece mais que Mestre Pedro, *official honrado em bom sitio com loja de moveis*"[16].

Através de José Agostinho de Macedo, que foi seu cliente, podemos apreciar o estatuto elevado do seu estabelecimento, embora reconhecendo que os preços estipulados fossem muito elevados para a sua capacidade aquisitiva – ele refere-o em nota acidulada: "Como homem de loja aberta! Trastes de luxo, Leitos de hum conto, não me são precisos"[17]. Os parcos cabedais do polemista apenas lhe permitiram a aquisição de: "huma duzia de tristes, e pobres tamboretes de madeira de caixa? Esses não me vieram fiados, paguei-os em cima daquella carteira, que he hoje peanha a outras preciosidades"[18]. Esta alusão à peanha pretende denotar a utilização do móvel de apoio para a colocação de alguns periódicos espanhóis que Cavroé utilizaria como modelos de redação para os seus artigos[19], tais como: *El Universal*, *La*

[15] SILVA, Inocêncio Francisco da. op. cit., Tomo VI, p. 95, 1862. Já na Carta terceira (1821), p. 15, José Agostinho de Macedo descreve o seu currículo nesta matéria com jactância: "Se alguma coisa sei, he Latim: aos doze annos de idade, só com hum anno de estudo na Aula da Congregação do Oratorio, o Padre Mestre José de Azevedo, então dignissimo Professor, me fez *Dictador* da Aula, conforme os nossos antigos, e saudosos costumes Escolásticos, sentou-me em baixo da sua Cadeira, e forão meus Decuriados (estão vivos) Miguel Antonio de Mello, José Francisco Braamcamp, o Marquez de Sabugosa, e o Prior de S. Julião, e alli me mandava (aos doze annos de idade) explicar Fedro, Cornelio Nepote, e Terêncio".

[16] MACEDO, José Agostinho de. *Carta septima, escrita ao senhor Pedro Alexandre Cavroé, carpinteiro de moveis*. Lisboa: na Officina da Viuva de Lima da Silva Godinho, p. 16, 1821. Com a agudeza reconhecida este dá uma execelente pincelada sobre a "Loja aberta" de Cavroé onde existiam: "Trastes de Luxo, Leitos de hum Conto, não me são precisos; huma duzia de tristes, e pobres tamboretes de madeira de caixa?".

[17] MACEDO, José Agostinho de. *op. cit.*, p. 16, 1821.

[18] Id., *ibidem*.

[19] Refira-se que nalguns casos Cavroé ressalvava que os artigos eram retirados de outros jornais e como exemplo de um sobre a essência do Governo Constitucional, que informa ser um extrato de hum artigo do Censor, Periodico Madrilense, de 7 de Outubro de 1820, in *Mnemósine Constitucional*, n.º 1, Tomo II, segunda-feira, 1 de Janeiro de 1821.

Miscelanea e *La Gazeta de Madrid* – acusação velada para fazer passar que tais referências jornalísticas as utilizaria de modo direto, onde o plágio está assim implícito.

Admite-se que a sua loja se situasse no quarteirão alinhado na correnteza da igreja da Encarnação, ao Chiado, fundada em 1678 pela condessa de Pontével, e muito arruinada com o terramoto de 1755. Do novo projeto de reconstrução foi autor Manuel Caetano de Sousa (1738-1802), que se haveria de arrastar algumas décadas para ser concluído. O frontão de coroamento ficaria rematado apenas em 1835, o que significa que a envolvente ao seu estabelecimento apresentava algumas cicatrizes.

Por uma informação de 1822 regista-se que aí estava sediado: "Pedro Alexandre Cavroé, com loja de Semblador, no Loreto n.º 9"[20], o que leva a concluir que ocuparia o edifício onde atualmente se encontra a loja Hermès, em concordância Mário Costa que estudou o contíguo palácio Pinto Basto, afirma: "Na esquina da antiga rua do Tesouro Velho [(hoje António Maria Cardoso], onde esteve a Pastelaria Garrett, que chegou a ser um dos mais chiques pontos de reunião da gente bem deste século, hoje ocupada [na época da redação do seu texto] por uma das filiais do Diário de Notícias situava-se em 1813 a loja de marcenaria de Pedro Alexandre Cavroé, mais um clube de má língua, frequentado por literatos, a que presidia José Agostinho de Macedo[21]".

José Agostinho de Macedo nas cartas que endereçou a Cavroé insistia provocatoriamente que este era *carpinteiro de moveis*, tecendo considerações de menosprezo pelo estatuto de oficial mecânico. Aquele, em réplica, não o escondia e assinalava que era *marceneiro examinado*. Grau superior desta competência porque o nível corporativo que lhe assistia fora objeto de sucessivas reivindicações, nomeadamente, no reinado de d. João V. Na verdade, os carpinteiros consideravam, por um lado, serem mais antigos que os marceneiros e por outro, estes (marceneiros) se tinham formalmente oposto a que eles executassem "escriptorios, contadores, tripeças, ou bufetes de estrado, cadeiras e armarios".

---

[20] *Diario do Governo, Suplemento ao n.º 53*, 4 de Março de 1822; v. *Mnemósine Constitucional, n.º* 70 de 14 de Dezembro de 1820 onde se dá publicidade das cerimónias e festejos porque "hontem pelas tres horas da tarde na Parochial de N. S. da Incarnação, depois das formalidades prescritas pelas instrucções" foram eleitos os novo dirigentes da paróquia.

[21] COSTA, Mário. "O Palácio do Loreto". In: *Olisipo*, Boletim Trimestral do Grupo de Amigos de Lisboa, ano XX, n.79, Junho, p. 116, 1957.

Em tomo jocoso, um outro seu adversário, na linha satírica de muitas críticas em que os campos extremados da luta ideológica se iam desenrolando encontramos esta recensão bem áspera,` que atingia como um dardo a Cavroé:

"Em serra, goiva, e plaina jubilado,
C'o trazeiro em cadeira, que fizera,
Balança quanto a uzura à pouco dera
Em o lucido furto embasbacado"[22]:

Sempre muito magoado, uma vez mais, Macedo mimoseia, com insulto, usando o estatuto profissional e a condição física pessoal, do seu antagonista ao que ele riposta: "Que tem com a bondade de hum meu drama, ser eu gordo e marcineiro, para me dizer:

Da milagrosa Santa Catharina/
O Pai bojudo de cadeiras mestre?"[23].

Num trocadilho notável em que a sua prosa denotava maior acutilância Macedo, na efervescência que a imprensa atravessava, justificando a sua reação em "como a viva roda dos periodicos não pára, e são semelhantes ás sezões, uns todos os dias, outros com alguma intermittencia, outros com intervallos mais longos […], haveria de comparar a promoção do general Blacke à do mítico caudilho militar espanhol "El Empecinado", que foi graduado em brigadeiro pelas suas proezas militares na época das invasões francesas e pergunta: "Entre quaes dos dois pontos ha maior distancia? de coronel a marechal, ou de carvoeiro das serras de Cuenca a brigadeiro dos Reais exercitos[24], não sem acentuar em desconsideração que militar português fosse

[22] BNP, *Reservados*, COD. 7064, Theatro Portuguez, M.s, vol. 15, soneto de Pedro José Constâncio.

[23] CAVROÉ, Pedro Alexandre. op. cit., p. 4, 1821. No sarcasmo das observações nesta contenda o padre pregador haveria de lhe demonstrador o ridículo com que via a sua actuação "em sociedade (sociedade das Cadeiras desiguaes do Vestíbulo da semblagem)" ou seja do seu estabelecimento ao Loreto, v. MACEDO, José Agostinho de. *Carta Septima Escrita ao Senhor Pedro Alexandre Cavroé, Carpinteiro de Moveis*. Lisboa: Na Officina da Viuva de Lino da Silva Godinho, p. 6., 1821.

[24] *Obras ineditas de José Agostinho de Macedo, Cartas e Opusculos*, com prefácio de Teófilo de Braga. Lisboa: typographia da Academia Real das Sciencias, 1900, pp.278-279.

pedreiro, defeito gravíssimo sobretudo conotado à maçonaria: "Porque não acaba de levar o diabo de uma vez a raça infame dos pedreiros, que não são das obras publicas, são os das obras occultas"[25] .

Cavroé vem defender o seu estatuto e a sua loja de móveis até porque os impostos que paga das madeiras que transaciona e das obras executadas que envia para o estrangeiro, a conotar o seu elevado nível de mestria, ou seja, com veemência retorquiu: "Olhe que o Estado lucra mais em eu continuar com o meu estabelecimento. Além de se mostrar equitativo, recebe o proveito dos maneios, decimas, direitos das madeiras que na loja consumo, direitos de móveis que vã para fora do Reino; o meu serviço pessoal, etc., etc.; …"[26], acusando-o de nada contribuir para o Estado. Macedo haveria de lhe perguntar, com ironia, se desejaria "que eu pague décima dos Sermões?"[27].

É justo dar a devida importância ao esforço de qualificação que queria ver investido no seu *métier*, pois vem a publicar um opúsculo intitulado: *Elementos de Geometria, […]*, saído em 1814[28]. No frontispício bem se pode lerem os objetivos que considerava elementares, para a construção de um perfil, minimamente sustentado em formação de ambição escolar: "Para os que pretenderem aperfeiçoar-se, pelos conhecimentos theoricos, no Officio de Carpinteiro de Móveis, e Semblagem, vulgarmente denominado de Marcineiro". Fazendo uma justificação do propósito na obra com incidência eminentemente destinada aos práticos:

> *"Os termos, e as definições da Geometria prática aplicável ao Officio de Marcineiro, vão explicados nas tres seguintes Seccões a saber: I. Longimetria, II. Planimetria, III. Stereometria, e dando finalmente indicações sobre o método de medição das madeiras, nomeadamente a convertida em pranchas*[29].

[25] Id., *ibidem*.

[26] CAVROÉ, Pedro Alexandre (1821), *op. cit.*, pp. 8-9.

[27] MACEDO, José Agostinho de (1821), *Carta Terceira Escrita ao Senhor Pedro Alexandre Carvoé, Mestre examinado do Officio de Carpinteiro de Moveis*. Lisboa: Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, p. 18.

[28] Saído na Impressão Regia.

[29] Tratado com 27 pp e uma estampa com a construção das figuras geométricas.

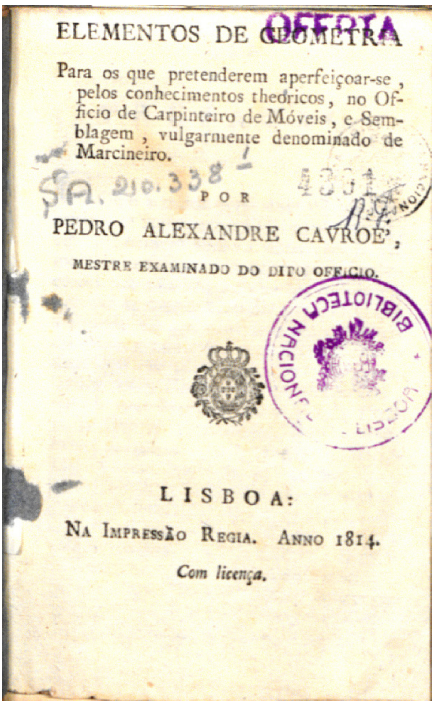


Figura 01: Elementos de Geometria, frontispicio.

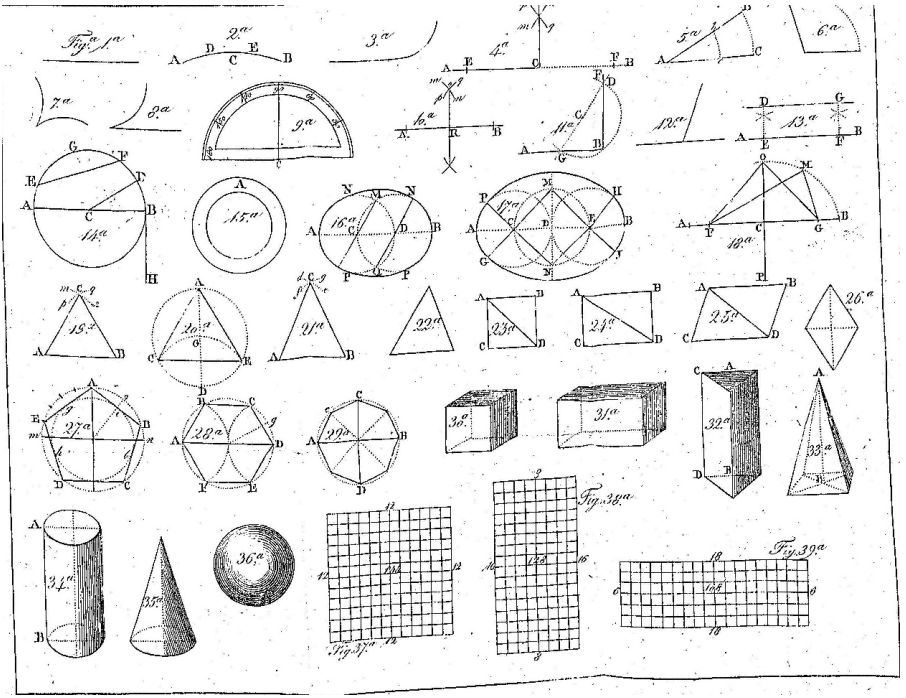


Figura 02: Elementos de Geometria, figuras geométricas.

Para a redação deste pequeno compêndio Cavroé terá tido presente os *Elementos de Geometria* de Alexis-Claude Claireaut (1713-1765), traduzidos por Carneiro da Silva em 1772, onde pontualmente se apercebem coincidências redatoriais; do mesmo modo as gravuras que o acompanham, de uma forma mais rudimentar foram seguidas por Cavroé. Ainda assim, do mesmo modo, teria tido acesso ao *Breve tratado Theorico das Letras Typograficas* oferecido a Sua Alteza Real O Principe Regente Nosso Senhor, 1803, deste mesmo Carneiro da Silva, no objetivo de promover o "bem público da Monarquia" [30], os quais constituíram fontes de inspiração.

Quando se estabeleceu definitivamente em 1834 o regime constitucional, entre nós, regressou do Brasil, e cinco anos depois foi nomeado, por decreto de 20 de junho de 1839, *demonstrador do conservatório de artes e ofícios*, com o ordenado anual de trezentos mil réis.

Recentemente, em Abril do corrente ano, apareceu no mercado livreiro internacional um manuscrito de sua autoria, datado de 1841, intitulado "Vocabulario Artistico-Mechanico-Francez-Portuguez". Extrahido do Diccionário de José da Fonseca, impresso em Pariz em 1836"[31].

O dicionário que preparou assim se designa: "CAVROÉ, Pedro Alexandre (1841), "Conservatorio das Artes e Officios de Lisboa. Vocabulario Artistico-Mechanico-Francez-Portuguez. Extrahido do Diccionário de José da Fonseca, impresso em Pariz , pelo Demonstrador do sobredito conservatório", um manuscrito redigido sobre papel, na língua portuguesa, 1841.". O que revela uma vez mais o seu empenho em contribuir com instrumentos de qualificação para o exercício da profissão.

Deve acentuar-se que Cavroé se tinha tornado membro da prestigiada e influente Sociedade Promotora da Indústria Nacional onde o seu

[30] SILVA, Joaquim Carneiro da. *Breve Tratado Theorico das Letras Typhograficas oferecido a Sua Alteza O Principe Regente Nosso Senhor*. Lisboa: Na Regia Officina Typhografica (Por ordem de Sua Alteza), 40 pp, 1803.

[31] CAVROÉ, Pedro Alexandre. "Conservatorio das Artes e Officios de Lisboa. Vocabulario Artistico-Mechanico-Francez-Portuguez. Extrahido do Diccionario de José da Fonseca, impresso em Pariz em 1836, pelo Demonstrador do sobredito conservatorio." Manuscript on paper, in portuguese. 1841, in Richard Ramer, *Special List*, Nova York, Abril de 2013, nº 10.

nome aparece publicado nos *Annaes* do 1º ano, referente a 1822, junto de ilustres personalidades como: Duarte José Fava, Ernesto Biester, Domingos António de Sequeira, D. Frei Francisco de São Luís, José Ferreira Pinto Basto, Mário Miguel Franzini, Silvestre Pinheiro Ferreira, Tomás Maria Bessone, Visconde de Santarém e de tantos outros[32].

Ainda assim encontra-se publicada no *Archivo Municipal de Lisboa*, n.º 1862, p. 1053, a "Estatística dos Ofícios", que Eduardo Freire de Oliveira reimprimiu na sua obra fundamental sobre a história da cidade[33], e que se deve à iniciativa compilatória de Cavroé, tendo-a assinado a 15 de Setembro de 1840:

Mappa demonstrativo das corporações dos officios mechanicos embandeirados e não embandeirados, com o numero dos mestres e officiaes de cada um dos officios no anno de 1620, e tão sòmente dos mestres examinados nos annos de 1803, 1824 e 1834, de cujas épocas se deduz o estado progressivo, estacionário, declinatorio ou extinctivo dos mesmos, com as competentes observações históricas. Assinale-se que Cavroé tinha sido nomeado, em 1839, depois do seu retorno do Brasil, *demonstrador do Conservatório de Artes e Ofícios*, como será adiante apreciado.

Por aquele levantamento se confirma que sob a bandeira de Nossa Senhora da Encarnação se agrupavam três classes a saber: *a)* primeiro, a de *carpinteiro de móveis e semblagens*, que remotamente mereceram a designação de "Carpinteiros da rua das Arcas"; *b)* segundo a de *entalhador*; *c)* e em terceiro lugar a de *coronheiro*.

O levantamento é deveras significativo para nos informar da evolução destas profissões no século XIX apurando que a primeira tinha filiados em: *a)* 1803, classe 1 – 234; classe 2 - 53; classe 3 – 2; *b)* 1824, classe

[32] *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional, 1.º anno*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

[33] OLIVEIRA, Eduardo Freire de. *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 1.ª Parte, Tomo XVII, p. 334-337, 1911. O Mappa de Cavroé é tanto mais relevante porque com o terramoto de 1755 o importante cartório da Casa dos Vinte e Quatro da cidade de Lisboa, que se encontrava alojado numa sala do Hospital de Todos os Santos, ao Rossio, desapareceu integralmente com o incêndio que se lhe sucedeu. O arquivo constava de cincoenta e quatro livros, em que estavam lançados os muito e grandes privilégios que os senhores reis destes reinos haviam concedido á Casa e a esta cidade, que todos se achavam confirmados e ampliados por el-rei, nosso senhor". AM-AHL, Livro 1.º de eleições e posses da Casa dos Vinte e Quatro, fls 3, Lisboa 4 de Janeiro de 1756; Freire Oliveira, op. cit., p. 148, Tomo XVI, Lisboa, 1908.

1 – 237; classe 2 – 20; classe 3 – 0; *c)* 1834, classe 1 – 114; classe 2 – 9; classe 3 – 1.

A leitura dos números indica-nos que a profissão de coronheiros estava em vias de extinção, restava um elemento apenas em 1834; a redução drástica nos entalhadores com apenas um quinto dos existentes no princípio do século – de 234 registados em 1803; quanto aos carpinteiros de móveis e ensambladores passados cerca de 30 anos os números baixaram para 114, a demonstrar que se tinham perdido cerca de 200 profissionais. Este último indicador explicita a revalorização que o ofício mereceu, pela raridade de mestres, o que atribuía maior importância à oficina de Cavroé. A ilustrar o dinamismo desta atividade a *Gazeta de Lisboa* regista, em 1819, que no "Estaleiro defronte do Jardim do Tabaco se faz leilão de pranchas e pranchões de vinhatico, páos do Brasil, ensarcia e amarras usadas",[34] ,madeira necessária a tais atividades.

Não deixa de ser interessante relevar que estas profissões foram desafetas da bandeira de São José para aliviar esta corporação e se evitar o "desassocego" que nela estava instalada e pelo facto de se acolherem numa bandeira autónoma, a de Nossa Senhora da Encarnação, viria a reforçar a sua importância "como para ficarem egualados aos pedreiros"[35].

No remate do ciclo das sete Cartas trocadas, entre os dois contendores, Macedo e Cavroé, saiu ainda à luz um pequeno opúsculo deste último intitulado Resposta ao Papel intitulado *Exorcismos contra Periodicos, e outros malificios* que aquele José Agostinho de Macedo entretanto fizera publicar (1821) e que motivara uma reacção fortíssima com o aparecimento de várias refutações[36].

[34] *Gazeta de Lisboa*, n.º 138, de 14 de junho de 1819.

[35] AHL-AH, *Livro XVIII de consultas e decretos del-rei D. José*, fls. 224 com a representação feita pelo Juiz da Casa dos Vinte e quatro Mesteres, 14 de novembro de 1771, v. OLIVEIRA, Eduardo Freire de (1911), *op. cit.*, p. 338.

[36] MACEDO, José Agostinho. *Exorcismos contra periodicos, e outros Malificios, com o responso de Santo Antonio contra a descuberta da malignidade dos aleijões solapados*. Lisboa: Off. Da Viuva de Lino da Silveira, p. 15-18, 1821. SILVA, Inocêncio Francisco da. op. cit., Tomo IV, p. 201, 1862.que refere ter a maior parte das contestações saído anónimas.

O momento é particularmente importante para introduzir outro dos tópicos sobre o percurso do marceneiro examinado. Deva dizer-se que mais uma vez lhe é atirado que, não será suficiente "largarem-se os "Martellos, Enchoz, Formões, Sovellas, Buris" mesmo considerando o sábio manejo deste instrumental, para que os seus autores se converterem em periodiqueiros"[37]. Estava aberta a impenitente guerrilha …

4. Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana, 1816-1817

No contexto da emergência de um espaço público potenciado pela implantação do regime liberal, proliferam as publicações de teor jornalístico que vêm a alcançar um espectro de assinantes muito vasto[38]. Se forem analisados alguns dos propósitos temáticos da *Mnemósine* ter-se-á a perceção da sua matriz eclética, na base de uma exaltação nacionalista dos feitos dos Portugueses – o subtítulo da revista é *Redacção Patriótica*. Sublinhado enfático depois da turbulência política causada pelas invasões francesas, que determinou a partida da corte para o Brasil. O redator considera que, no vazio de iniciativas, a Revista quer preencher tal lacuna, e poder ainda, complementarmente, contribuir para o que designaríamos hoje de uma cultura geral divulgada com intenções "uteis, e agradaveis".

Seis eram os eixos temáticos, que se enunciavam como manifesto redatorial, logo no primeiro número: para além das acções heroicas antigas e contemporâneas, como vimos, analisadas do modo crítico, deviam discutir-se os aspetos doutrinais dos seus autores. A escolha de locais bem integrados na paisagem e que sejam referência de significado no ecossistema, na paisagem e nos lugares, integrava também o seu alinhamento programático. Igualmente se anunciava a "Descripção dos edificios, e monumentos mais notaveis de Lisboa[39]"

---

[37] CAVROÉ, Pedro Alexandre. *Resposta ao Papel intitulado Exorcismos contra periódicos, e outros malefícios contra a descuberta da malignidade dos aleijões solapados*. Lisboa: Na Imprensa Nacional, p. 8, 1821.

[38] ALVES, José Augusto. *Glória, memória e mito: o periodismo vintista (1820-1823)*. Lisboa: Centro de História da Cultura, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2013.

[39] *Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana, n.º 1*. Lisboa: Na Impressão Regia, p. 5, 1816.

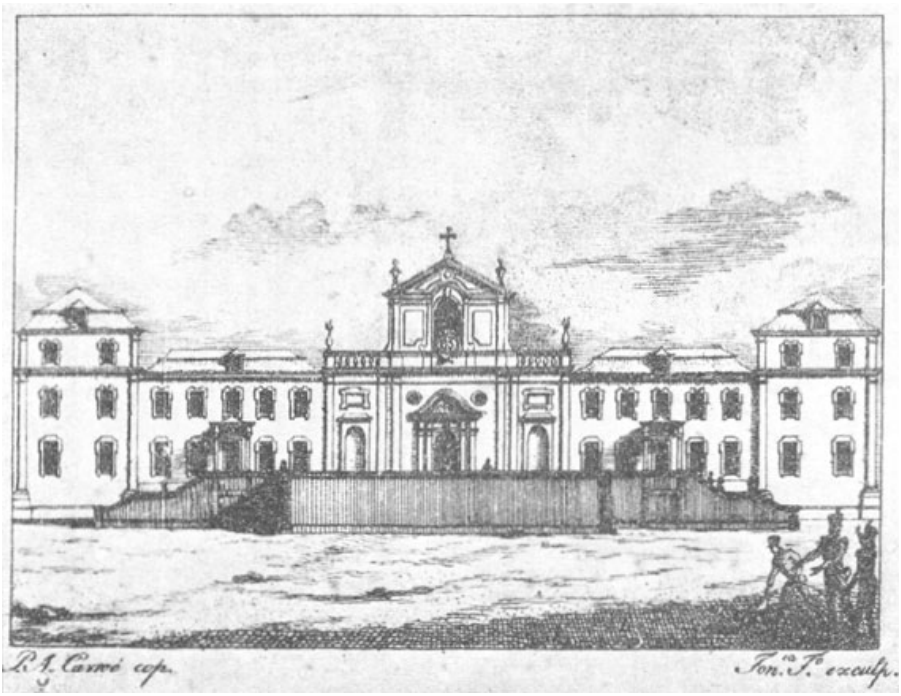


Figura 03: Mnémosine, frontispício

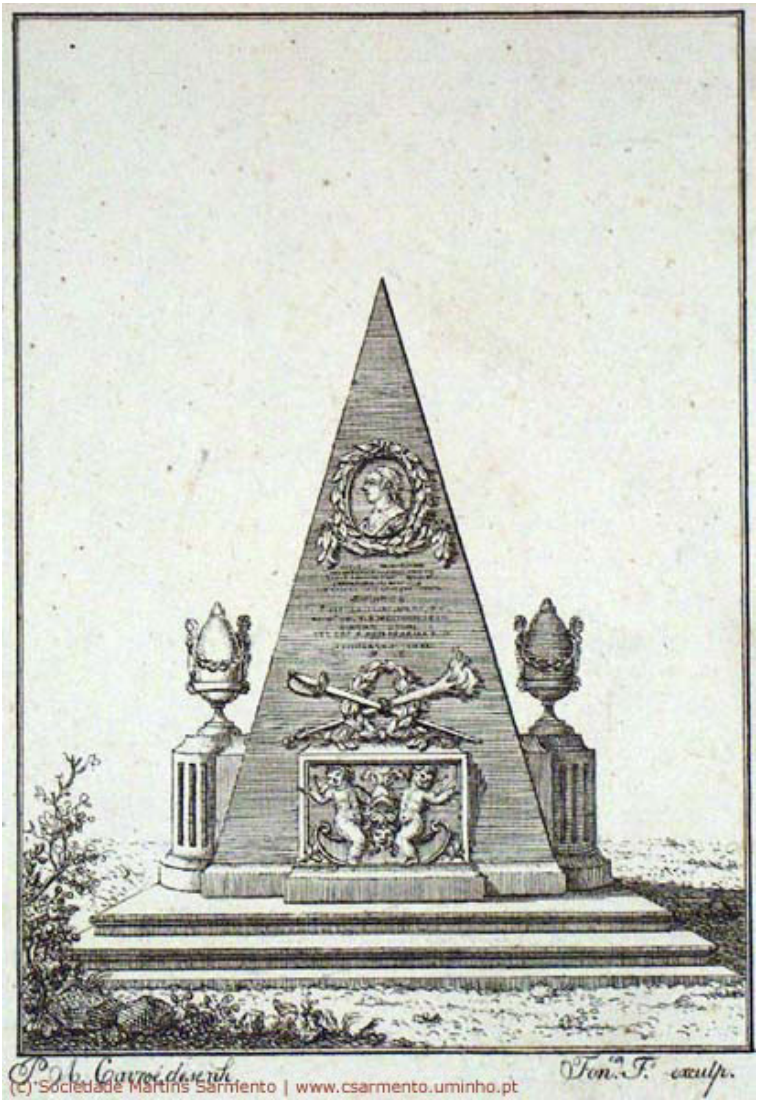


Figura 04: Mnémosine, imagem Mausoléu

e o seu enquadramento crítico com a expressa intenção de quatro em quatro números neles ser incluída uma estampa.

Na verdade cumpriu-se o desiderato anunciado e o próprio Cavroé fez tal levantamento com apreciável grau de execução, por seu lado António Manuel da Fonseca (1796-1890) gravou as estampas, exceto duas, que entretanto iam saindo[40].

No n.º 3 dos propósitos inscreve-se um tópico dos mais caros a Cavroé, visto incidir sobre "as Artes e os Officios" e o seu desenvolvimento em Portugal, no entendimento que o redator era mestre marceneiro. Mas a preocupação era também de incentivar a indústria e dar atenção aos novos inventos.

À Poesia seria dedicada também algum espaço, quer da criação contemporânea, quer publicação de alguns clássicos. E também um tema que poderíamos designar de exotismo, curiosidades e reportagens no sentido de alargar a base de informação dos leitores sobre outras regiões. Aqui se incluiria o artigo sobre "Gabinetes de Historia Natural, e Jardins Botânicos" existentes na capital[41] e bem assim a enumeração das "Bibliothecas Públicas que franqueão as Livrarias" à consulta dos interessados. O último objetivo definia-se de um modo mais ligeiro e eclético com "Anedoctas, historias, e Ditos setenciosos, nos quais se encontrem, ou elogio á Nação ou aquela agudeza natural, e própria da lingua Portugueza"[42].

Anote-se que a folha periódica designada *Armazém interessante e Recreativo*, saída entre 1806 e 1807, que faz questão de informar que passa a ser ilustrada, isto é, propõe-se a incluir nos seus exemplares: "estampas finas illuminadas, que representão os trajes que usão os habitantes das provincias de Portugal"[43], no pressuposto do enriquecimento estético das revistas.

---

[40] O artista designado usava a subscrição por *Fon.cª filho exculp*. Era na verdade filho de João Tomás da Fonseca pintor e que foi um dos seus mestres, para além de Joaquim Manuel da Rocha.

[41] *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana*, n.º 1. Lisboa: Na Impressão Regia, p.164-166, 1816.

[42] *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana*, n.º 1. Lisboa: Na Impressão Regia, , p. 5, 1816.

[43] ANTT, Real Mesa Censória, Caixa 457, n.º 2, 9 de Setembro de 1806 *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana*, n.º 1. Lisboa: Na Impressão Regia, p. 5, 1816.

No domínio do léxico e das abordagens artísticas a sua escala é oscilante, a refletir inconsistências de estudo e a (presumida) ausência de formação académica, para fazer ressaltar a sua considerável erudição de registo categórico. Na verdade, Cavroé nos muitos artigos da revista conferiu-lhes uma tonalidade de avaliação artística e nesta ótica, por exemplo, chamou a atenção para a arte excecional do mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha.

De assinalar que pela mesma altura Cyrillo Volkmar Machado, *a contrario sensu*, contestava o discurso arquitetónico gótico da igreja, que segundo ele fora criado "pela ignorancia dos Barbaros"[44]. Também Joaquim Machado de Castro (1731-1822) intervinha na definição de uma cultura estética que constituía objetivo destes periódicos e de artistas com afirmação de pensamento, no campo da produção artística como se viu.

Este fez publicar, no ano de 1818, a 2.ª edição, "correcta e retocada", o seu *Discurso sobre as utilidades do desenho*"[45], que deve ser considerado como um manifesto sobre a apologia do neoclassicismo, onde a criação artística deveria ser "conforme ao gosto dos Antigos Gregos e Romanos", e construção de uma doutrina reportada ao bom gosto, o qual procura a beleza ideal defendida e inspirada por Anton Raphael Mengs (1728-179). Este pintor, originário de Dresden, com formação romana, onde beneficiou da influência de Winckelmann e depois diretor da Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madrid. Iniciativa devida ao tempo de Carlos III, que impôs a reforma da instituição sob o impulso dos novos conceitos fundados sobre a arte da Antiguidade[46].

A tornada célebre pintura a fresco de Mengs no teto da Villa Albani, em Roma, que provocou muita admiração na altura, representava o Parnaso, tornado o símbolo universal da poesia e por extensão um elogio metafórico de Mnemósine, a mãe das Musas. Alusão que denotava a importância que os gregos tributavam à memória

---

[44] MACHADO, Cyrillo Volkmar. *op. cit.*, pp. 127-128; *apud* FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, Parte I, p. 84-85, 1823.

[45] Texto lido anos antes, em 1787, na Aula de Desenho da Casa Pia de Lisboa.

[46] PEVSNER, Nikolaus. *Academies of Art, Past and Present, Mengs*: La scoperta del Neoclassicismo, catálogo, coord. Steffi Roettgen. Venezia: Marsilio, 2001, p. 71-82, 1940; vd. tb MENGS, Anton Raphael (1786), *Oeuvres completes d'Antoine-Raphael Mengs: Premier peintre du Roi d'Espagne, contenant diferéns traités sur l'histoire de la Peinture*. Paris: Hotel de Thou, 2 vols.

na inspiração poética e bem assim a influência que a Arte tinha na transmissão do conhecimento[47].

Anteriormente no trânsito desta reevocação foram determinantes as achegas do antiquário e crítico de arte Giovanni Pietro Bellori, autor de *Vite degli artiste*, 1672, e de *Stanze del Vaticano opere di Rafaello*, 1695.

Veio a ser traduzido para português por Cyrillo, precisamente, no ano de 1810, um texto deste autor, datado de 1677, e a que deu o título *As honras da pintura, escultura e arquitectura,*[48] publicado, porém, em 1815, e que remotamente se integrava nas novas tendências antiquizantes.

Neste alinhamento de retorno à Antiguidade e aos ensinamentos de Mengs e de muitos outros autores como Félibien, em que assenta a valorização da sua proposta do método de composição da obra de arte: " na criação o génio deve estar completamente livre e só depois de realizada a composição he que se hade de consultar a natureza; e depois o *Antigo*, para emendar por elle os defeitos do natural"[49]. Ao teórico alemão vai buscar uma componente de verosimilhança que o neoclassicismo vai incrementar no sentido do rigor histórico, onde entra a memória como fundamento para a constituição da Verdade. Segundo a citação de Mengs "O Pintor deve-se fazer senhor não só daquela passagem historica que quer pintar, mas tambem de todo a historia que lhe he relativa […] e precisa tambem transferir-se ao tempo, ao lugar, e aos usos das gentes que se representão"[50].

---

[47] PEREIRA, Maria Helena da Rocha Pereira. *Estudos de História da Cultura Clássica*, 4.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 5, 976. No teto em que se pintou o monte Parnaso vemos Apolo o deus das Artes e da Poesia, identificado pela sua lira, rodeado pelas musas divindades inspiradoras dos criadores.

[48] Editada pela Imprensa Régia de Lisboa. V. FRANÇA, José-Augusto. "A crítica da arte em Portugal no século XIX". In: *Ler História, n.º 34*, Separata, p. 6, 1998; GOMES, Paulo Varela, *Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 151-157, 1988.

[49] MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Nova Academia dedicada às Senhoras Portuguezas, que amão ou se applicão ao estudo das Bellas Artes*. Lisboa: Na Impressão Regia, p. 64-65, 1817.

[50] Id., *ibidem*. Muitos dos argumentos e autores a que recorre podem já encontrar-se nas suas Conversações sobre a Pintura; Escultura e Arquitectura [...], saídas como obra anónima, anos antes, em 1794; GOMES, Paulo Varela (1992), *A Confissão de Cyrillo*: estudos de história da Arte e da Arquitectura. Lisboa: Hiena, pp. 18-28.

Em 1815, ou seja, um ano antes do aparecimento da Mnemósine Lusitana, José da Cunha Taborda interrompeu uma tradição enraizada, de ausência de escritos e memórias sobre artistas e quando se propõe ao editar uma tradução de Prunetti, vai fazer anexar uma relação de cerca de 130 pintores nacionais, que constitui um embrião para uma história da Arte, e, deste modo, abrir um significativo precedente[51].

Na mesma ótica a distinção conferida ao pintor Grão Vasco, juízo em que é acompanhado por Garrett, enfatizando-se assim, inauguralmente, a sua importância no contexto da arte nacional.

O esforço de alimentar os sucessivos números da revista durante dois anos é de assinalar verificando-se que chegou a publicar as dez descrições dos monumentos mais importantes da cidade de Lisboa, tal como tinha anunciado e também quatro pequenos ensaios sobre música, pintura, escultura e ensino artístico, de que é justo sublinhar a qualidade:

Referido ao primeiro assunto, ou seja, aos Monumentos, saíram:

- Vol. I, 1816, n.º II, pp. 27-33, "Discripção, Da Praça do Commercio de Lisboa";
- Vol. I, 1816, n.º IV, pp. 61-63, "Discripção Do Aqueduto das Aguas Livres";
- Vol. I, 1816, n.º VII, pp. 111-114, "Discripção Do edificio da Real Fabrica da Seda";
- Vol. I, 1816, n.º VIII, pp.121-123, "Descripção Do Monumento sepulcral no Cemitério dos Ingleses ao Príncipe de Valdeck";
- Vol. I, 1816, n.º XII, "Descripção Do Real Thearto de São Carlos";
- Vol. I, n.º XXII, "Descripção Do Convento de Nossa Senhora de Jesus"; pp. 357-363.

Por último neste ano fez ainda incluir o Suplemmento ao n.º XXIV, com a "Descripção da Baixella de prata, que por ordem DelRei Nosso Senhor, offerecerão os excellentissimos Senhores Governadores do Reino, a sua Excellencia o Duque da Vitoria".

[51] FRANÇA, José-Augusto (1966), *op. cit.*, pp. 89-90.

No segundo ano:

- Vol. II, 1817, n.º VI, "Descripção Da Igreja da Basilica de Santa Maria;
- Vol. II, 1817, n.º VIII, "Descripção Do Hospital Real Da Villa das Caldas da Rainha", pp. 113-127;
- Vol. II, 1817, n.º XI, "Descripção Da Casa de Campo, e Quinta Real de Bellem";
- Vol. II, 1817, n.º XXIII, "Descripção Arsenal Real do Exército";
- Vol. II, 1817, n.º XXVI; "Descripção Do Collegio Real dos Nobres", pp. 401-404.

Três outras ditas "Descripções" de monumentos, ainda se integraram nos sucessivos números, mas sem gravuras, e foram as seguintes:

- Vol. II, n.º XVI, "Descripção da Igreja Paroquial de N. Senhora dos Martyres", pp. 249-251;
- Vol. II, 1817, n.º XVIII, "Descripção Do Hospital Real de S. José", pp. 273-281;
- Vol. II, 1817, n.º XIX, "Descripção Do Terreiro Público de Lisboa", pp. 296-300.

As estampas que entretanto foram publicadas são as seguintes, embora nos exemplares conhecidos elas variem[52]:

Vol. I	Vol. II
p. 60-61 estampa com o Arco da Rua Augusta	pp. 80-81 Sé de Lisboa
p. 124-125 Tumulo Valdeck	pp. 192-193 Palácio de Belém
p. 192-193 Teatro de São Carlos	pp. 372-373 Arsenal do Exercito
p. 376-377 Igreja de Jesus	pp. 400-401 Colégio dos Nobres

[52] SOARES, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal*, nova edição. Lisboa: Livraria Samcarlos, v. I, 1971, n.º 997, que regista um número de doze.

p. 428-429 Frontaria do Palácio dos Estáos ao Rossio, ou seja, Palácio da Inquisição.	entre pp. 376-377 gravura do moinho, Cavroé e Carv. esc.
Entre pp 276-277 gravura do Moinho para limpeza de trigo inventado por Filipe Arnaud e manda executar por principal Sousa D. José António de Meneses e Souza, que fora Governador do reino.	

Obs. falta a estampa do Terreiro Publico p. 296-299,"Diagrama do moinho para moer e peneirar farinha"

Devem ser ainda citadas as apreciações de Cavroé sobre as Aulas às quais competia o ensino de Desenho Histórico e de Desenho de Arquitectura Civil, mostrando estar atualizado com a moldura académica vigente e ainda outras aulas e Academias que se propõe tratar nos números subsequentes[53]. *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana* Vol. I, 1816, n.º V, pp. 80-85, ou seja fazer uma apreciação dos "estabelecimentos de instrucção mais notáveis"[54].

A apreciável entrada sobre o Hospital de São José é muito completa, nomeadamente, pelos dados da sua funcionalidade, pois descreve o número de enfermarias existentes, quais os seus médicos, os cirurgiões e os ajudantes. Faz uma análise dos gastos com o número de doentes que indica por aí passarem anualmente, referindo a percentagem de tratamentos com sucesso e de mortes. Analisa com minúcia a dita Escola de Cirurgia, bem instalada pelas obras que aí se têm realizado, chamando a atenção para a Livraria, para a qual o governo dava a verba de 600$000 reis anuais para a aquisição de bibliografia "a fim de que os estudantes tenhão a opportunidade de ler livros, que não poderiam comprar por falta de meios, cujo dinheiro ha tres annos que se tem empregado, e já os Estudantes fazem uso dos Livros"[55].

[53] *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana*. v. I, 1816, n. V, p. 80-85.

[54] SILVA, Inocêncio Francisco da. *op. cit.*, vol. VI, n.º 149, 1862.

[55] *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana, v. II, n.º XVIII*. Lisboa: Na Impressão Regia, 1817, p. 279, refere com grande utilidade os equipamentos militares aqui se encontravam como sejam "o edificio começado a servir de Convalescença aos Enfermos, o Hospital das Entrevadas e o Hospital dos Religiosos Arrabidos mandado edificar pela Augustissima Senhora Rainha D. Maria I".

Quanto às matérias de crítica de arte aparecerão quatro ensaios nos seguintes números: Vol. I, n.º III, "Artes e ofícios Do Oficio de Lapidario"; Vol. I, n.º XIII, "Artes e Oficios Da Estatuaria, e Escultura em pedra em Portugal", pp. 207-211; Vol. II, 1817, n.º III, "Artes e ofícios Da pintura, sua existência em Portugal, e seus mais distinctos Artistas", pp. 33-43; Vol. II, 1817, n.º XII, "Artes e Ofícios Da Musica, seu principio, progressos, e estado actual em Portugal", p.177-182.

Em 1821 José Agostinho de Macedo na Carta Quarta escrita ao Senhor Pedro Alexandre Cavroé e em resposta a sua enumeração dos serviços à Pátria onde, segundo enuncia, incluía a *Mnemósine Lusitana* "com estampas dos principaes edifícios de Lisboa, desenhados todas por mim"[56] critica-o no seu proverbial modo acintoso.

Desmerecendo a iniciativa inscrevendo-a numa mera intenção comercial e diminuindo o valor artístico dos levantamentos: "Fez-se V. m. Desenhador, e Escriptor publico; mas, diga-me agora, a beneficio seu, ou beneficio da Patria? Toda ella, desde a barra de Caminha até ao Cabo de São Vicente, lhe podia dizer: Mestre Pedro, quem te encommendou o Sermão, que to pague; (o mesmo fiz eu com o Sermão da Caridade; V. me encommedou-o e pagou-o.). Fez a sua especulação commercial, buscou os seus assignantes, metteo mão á sua obra, tinha papel daqui, papel d'além, imprimio, vendeo, guardou o seu dinheiro; nós ficamos vendo em máos desenhos os edifícios, que vemos sempre como elles são, pois ainda daqui se não forão; acabou-se-lhe a pólvora, sumio-se a obra, acabarão os desenhos, embirrava o censor sem calva, e sem óculos; onde estão aqui os serviços á Patria?"[57]. Em certo momento da polémica Cavroé haveria de interpelar e relembrar ao padre sobre a moeda de ouro que lhe entregara por ocasião de um Sermão de caridade que este pregou na Igreja da Encarnação, para demonstrar a sua avidez, pouco condizente com o seu estatuto de presbítero[58].

---

[56] CAVROÉ, Pedro Alexandre, "Resposta a huma allusão do Jornal Encyclopedico de Lisboa, n.9, setembro de 1820, paginas 189 e 190", in *Mnemósine Constitucional*, quarta feira, 8 de Novembro de 1820. Macedo omite a inflamada e patriótica declaração redatorial de Cavroé: "a fim de divulgar os louvores do meu Soberano, da minha Nação, e as cousas gloriosas em que se distingue".

[57] MACEDO, José Agostinho de, *Carta Quarta Escripta ao Senhor Pedro Alexandre Cavroé, Mestre de Moveis*. Lisboa: Na Imprensa Nacional, p. 13-14, 1821.

[58] CAVROÉ, Pedro Alexandre (1821), *Resposta à Carta do Reverendo Senhor José Agostinho de Macedo* [...]. Lisboa: Na Imprensa Nacional, p. 14, no P.S. da contundente

Macedo acaba mesmo por insinuar que a Mnemósine, ou melhor com ambas, que considera uma de Rapariga, ou de Moça e a outra de Velha, vieram a prelo por razões de lucro e de conveniência.

Arrasa a veleidade de ter enumerado com impudor os seus serviços à pátria que considera grotescos, mesquinhos e caricatos alguns, como é o caso da leitura de um soneto da sua autoria, na receção dos "Libertadores da Patria" em Sacavém. Na polémica que travaram em edições impressas Cavroé haveria de retorquir relembrando que Macedo haveria confessado que este lhe transmitira que: "quando entra na Loja do Carvalho, ou na do João Henriques o primeiro papel que lê he o meu, e que diante de muita gente, que me achava mais ordem de ideias, que a todos os Periodistas juntos"[59]. Mas agora eram tempos de arruaça…em contenda ideológica.

Do *Jornal de Bellas Artes ou Mnemósine Lusitana* encontram-se, no ANTT, as matrizes redatoriais manuscritas dos dois volumes saídos respetivamente entre 1816 e 1817[60], as quais tinham sido enviadas para apreciação censória. E, ficamos, agora, a saber que o número 1, do 3.º volume, estava praticamente redigido, mas não chegou a ser impresso: nele se incluía a conclusão de um longo artigo intitulado "Memoria.

---

resposta ele atalhou: "Esquecia me dizer-lhe duas palavras sobre o Sermão de Caridade, que V. m. pregou na Freguezia da Incarnação, queixando-se que foi pequena a esmola de huma moeda de oiro, que lhe meti na mão. Pois olhe, nesta, e n'outra igual, pregarão os Reverendos Senhores Fr. José Leonardo, e Padre José Manuel de Abreu e Lima, e não aceitárão esmola. Era funcção de Caridade, em que se deo jantar a duas mil pessoas; o mesmo Reverendo Parocho funccionou por Caridade, *ninguem recebeo dinheiro senão os pobres, e V. m. com elles*", o sublinhado é nosso.

[59] CAVROÉ, Pedro Alexandre. *op. cit.*, p. 13, 1821.

[60] ANTT, *Real Mesa Censória*, Caixa 457, v. 1 de 1 a 26 e v. 2 de 1 a 26; trinta anos mais tarde em clima pré-romântico saiu em duas séries a primeira em 1843 e a segunda em 1848, com a direção de Almeida Garrett e como subdiretor o pintor, mestre da Academia de Belas Artes António Manuel da Fonseca, com o propósito de promover "o culto das belas-artes", que jamais se tornou popular. Vd. FRANÇA, José-Augusto. op. cit., Parte I, p. 402, 1966. Cfr. o papel redatorial de Cavroé com o de João Bernardo da Rocha Loureiro que ao publicar e dirigir *O Portuguez* de 1814 a 1822 e de 1823 a 1826, terá redigido cerca de 8000 páginas correspondentes a 39 números, v. SANTOS, Maria Helena Carvalho dos. "Imprensa periódica clandestina no século XIX: O Portuguez e a Constituição". In: *O século XIX em Portugal*. Jaime Reis, Maria Filomena Mónica (coords.). Lisboa: Editorial Presença/Gabinete de Investigações Sociais, p. 459-461, 1979.

Digressão sobre as Maquinas de Vapor: já anteriormente iniciada no n.º 26, no segundo Volume na pagina 495"[61].

Em 1818 começou a editar-se o *Observador Portuguez*, subtitulado obra de erudição, e recreio por huma sociedade de literatos, com uma secção de Sciencias e Artes, que no n.º VIII, o tema julgado oportuno para a publicação, vem na sequência da descoberta do Templo de Apolo, inclusão que, admite-se, visava agradar aos amadores de antiguidades Gregas, daí o título: "Ultimas descobertas, feitas por alguns viajantes na Arcadia, relativas ao famoso Templo de Apollo situado no monte Cotilo"[62]. Logo no número primeiro o artigo II era dedicado à Eloquência, outro tema clássico, desenvolvido com correção e substância.

Os periódicos continuavam a preencher no campo da divulgação cultural um papel de grande relevância.

Dê-se uma última anotação, neste enquadramento, com um incidente ocorrido com o envio do número oito da Mnemósine Lusitana para a Censura, em que num primeiro momento foi aprovado, ou seja, *Pode correr*. Mas como tivesse sido publicada a lista da "Regulação dos Postos entre os Militares de mar e terra e Magistrados" pelo que foi revogado "e eu perdi a despesa da impressão"[63]. Gesto de arbitrariedade perante conteúdos que beliscavam sectores muito influentes da sociedade.

5. Convulsão: sentimentos patrióticos e reações antifrancesas Cavroé torna-se editor de propaganda do regime liberal: a *Mnemósine Constitucional*.

Se bem que a *Mnemósine Constitucional* (1820-1821)[64] tivesse constituído o projeto mais ambicioso de Cavroé, quanto ao seu posicionamento na defesa do regime liberal e do robustecimento da sua visibilidade no

[61] Loc. *cit.*, não deixando de sobreavisar que o a primeira parte do texto já estava "licenciado, cujo original se acha na Secretaria do Tribunal do Dez.º do Paço, no principio da dita Memoria".

[62] *Observador Portuguez*, numero VIII, 1818, tópico já abordado no n.º IV e continuado com "Costumes dos Gregos Modernos".

[63] CAVROÉ, Pedro Alexandre. *op. cit.*, p. 11, 1821.

[64] ANTT, *Real Mesa Censória*, Caixa 457, ms apresentado à Censura com despacho de "Imprima-se".

espaço político do momento, a sua experiência, porém, como "publicista" tinha antecedentes, desde há dez anos. A Revista integra uma panóplia de periódicos surgidos do vintismo entre os quais sobressaíram o *Portuguez Constitucional*, o *Génio Constitucional*, o *Liberal*, o *Amigo do Povo* ou o *Astro da Lusitania*, que eram na verdade tribunas liberais.

A ferocidade jornalística liberal e as suas críticas contundentes atingiam os "defensores do autoritarismo régio a quem chamavam de servis ou corcundas provocaram o aparecimento de uma vastíssima essa multiplicação de jornais e os jornalistas "improvisados" e "oportunistas" que então proliferavam e que, por outro, pegando no termo "corcunda" o empregava de acordo com os seus interesses, virando-o contra os liberais que o utilizavam"[65].

De certo modo o aparecimento da *Gazeta Universal* em 1821, dirigida por José Agostinho de Macedo e Joaquim José Pedro Lopes viera posicionar-se como contraponto à Mnemósine e a procurar instalar alguma objetividade, com o desígnio de não fazer jornalismo panfletário e garantir algum prestígio intelectual. Contudo, nas polémicas mantidas com Cavroé a acidez vocabular do "Corcunda", como era alcunhado por Macedo, acabaram por emanar e nas críticas da correspondência entre ambos expressa-se com toda a agressividade cáustica.

Na resposta à Carta do Reverendo Senhor José Agostinho de Macedo, aquele justifica o seu ressentimento pelo "annuncio do José Corcunda de boa fé, sem se lembrar que elle foi retribuição de outro de V. m., intitulado Pedro de Malas Artes?"[66]. Mas aquele sentiu-se ferido de morte com tal ápodo e desabafou sob mágoa confessada do seu orgulho ofendido, perante um ataque que considerava ultrajante á sua dignidade

[65] TORGAL, Luís Reis, *op. cit.*, p 317, 1979, onde se citam os folhetos o Exorcismo Contra os Periódicos e Outros Malefícios, Cordão da Peste ou Medidas contra o Contágio Periodiqueiro, Forja dos Periódicos ou Exame de Aprendiz Periodiqueiro, O Brás Corcunda, O Brás Já sem Corcunda, e Já Fui Corcunda ou a Zanga dos Periódicos. Vd. tb. DAUN, José Sebastião Oliveira e, (1823), Diorama de Portugal nos 33 mezes Constitucionaes ou golpe de vista sobre a Revolução de 1822 [...]. Lisboa: Na Impressão Regia, p. nota 13.

[66] CAVROÉ, Pedro Alexandre, *op. cit.*, p. 4, 1821. o editor justifica-se afirmando que "Eu não lhe chamei Corcunda senão depois de V. m. assim se assignar no Cordão da Peste", e conclui "Há somente huma differença nestas nossas duas denominações: a minha honra-me, a sua desohonra-o, e pode-lhe ser fatal".

e prestígio intelectual: "merece que se levante hum Carpinteiro, e lhe chame *Corcunda* afrontando-o impunemente em hum papel publico, decida a Nação. Á insolência pareceo isto ainda pouco, chamou-lhe tambem *Falsario*"[67].

Logo no número 1 da Revista ficam enunciados os parâmetros redatoriais e traça-se um paralelo com os momentos decisivos da história pátria, na exaltação de memória, invocando particularmente o período da Restauração, tronco genealógico do "amado Soberano o Senhor D. João VI". Reevocavam-se os anais da história que celebram os feitos heroicos, dignos de "eterna fama", pelo que a justificação do título estava assim a coberto.

Propõe-se também constituir uma crónica dos acontecimentos políticos que alicerçaram a construção do regime constitucional, passando a transcrever "as proclamações e Documentos, que tem publicado a Junta Provisional do Reino estabelecido no Porto, e o Governo Interino estabelecido em Lisboa, a fim de formar huma completa collecção reunida chronologicamente em huma só folha"[68], corpo legislativo, doutrinal e da prática política, legitimadores do novo regime político.

Ainda neste número inaugural se espelha, no seu conjunto, toda a exaltação popular que foi chamada a aderir e as proclamações dirigidas ao Exército e aos soldados, em particular, garantes da salvação da pátria, fazendo divulgação vibrante do envolvimento militar.

Assim, nesta lógica litúrgica, aí aparece, a letra do novo hino que deverá ser o aglutinador emocional das forças sociais que suportarão o novo sistema político:

[67] MACEDO, José Agostinho de. *Carta Septima Escrita ao Senhor Pedro Alexandre Cavroé, Carpinteiro de Moveis*. Lisboa: na officina da Viúva de Lino da Silva Godinho, p. 13, 1821.

[68] *Mnemosine Constitucional*, segunda-feira 25 de setembro de 1820, num. 1; alguns artigos eram transcrições declaradas dum jornal publicado no Porto chamado *Regeneração de Portugal*.

Hymno Constitucional
1.ª
Chegou ao fim o momento
Da nossa emancipação;
Viva, Lusos valorosos,
A nossa Constituição.
2.ª
Viva o nosso Soberano
O amado Sexto João,
Que há de sellar com seu Nome
A nossa Constituição.
3.ª
Reunão-se as Lusas Côrtes,
E com sacra Inspiração
Fação que brilhe no mundo
A nossa Constituição.
4.ª
Oh! Tu de hum Deos emanada!
Oh! Santa Religião!
Diffunde com tuas azas
A nossa Constituição.
5.ª
Já pouco tarda o momento
Da nossa consolação,
Em que ha de baixar dos Ceos
A nossa Constituição.

A letra do Hino não está assinada, mas conjeturalmente, podemos admitir que terá sido redigida por Cavroé, até porque continua nos números seguintes a publicar sonetos do mesmo teor, onde se engrandece o "Digno Culto sagrado á Divindade/pela *Constituição* avulta e cresce"[69]. Devendo ter-se presente que neste mesmo de Setembro se fez editar, no Porto, uma outra versão a que chamou se chamou de *Hymno Patriotico*, sendo seu autor Almeida Garrett:

[69] Id. *ibidem*, terça-feira, 26 de setembro de 1820, num. 2; veja-se neste sentido de actos comemorativos muito difundidos a Missa Pontifical que foi realizada na Igreja de São Domingos: "dedicada a dar a Deos solemne acção de graças pela mudança operada no estado politico deste reino com o maior socego", *Gazeta de Lisboa*, n.º 260, de 28 de outubro de 1820.

Oh Lusos, à gloria!
Que audaz patriotismo
Do vil despotismo
Só póde salvar.

Escravos os Lusos!
Os netos do Gama!
Tal nódoa na fama
Podeis supportar

Oh Lusos á gloria!
Que audaz patriotismo
Do vil despotismo só pode salvar

No seio da patria
Crueis oppressores
Mil ferros traidores
Souberão cravar
Oh Lusos à gloria! Etc...[70]

Mas é insofismável – pelo sempre muito atento Cavroé – que ele dá notícia na Sua *Mnemósine Constitucional* ter sido o Hino Constitucional, publicado no seu primeiro número, como vimos, e executado, pela primeira vez, no Real Teatro de São Carlos, ainda neste ano[71]. Do mesmo modo no Teatro do Salitre se representou um drama alegórico com a "aparição do retrato de D. João VI e o Hymno Constitucional acompanhado de Coros"[72].

Um número importante da Revista é o 7, de 2 de Outubro, porque descreve os arcos levantados para a passagem dos Governadores

[70] Garrett, Almeida (1820), *Hymno Patriotico*. Porto: Na Typografia da Viuva Alvarez Ribeiro e Filhos; uma outra composição foi ainda publicada pela Mnémosine, n.º 8, como *Hymno Nacional e Constitucional*: composição do Mestre Fr. José Marques da Silva (1780-1837), Organista da Real Capella da Bemposta. "Entre o prazer, entre os risos/ Nasce o dia venturoso/ Em que os bens, em que o repouso/ Nos dá Suprema bondade. / Outra vez os Ceos nos mandão /Nossa antiga Liberdade. / Já teus grilhões se quebrarão, Foi-se, o´Tejo, o teu desdouro: Graças mil ao nobre Douro/ Qu'affrontou a iniquidade".

[71] *Mnemósine Lusitana*, N.º 8, Terça feira, 3 de outubro de 1820.

[72] *Mnemósine Lusitana*, N.º 16, Quinta feira, 18 de janeiro de 1821

interinos do Reino, que faziam a sua entrada solene, em Lisboa, vindos do Porto e que o *Génio Constitucional* também registou[73].

No percurso desde Arroios até ao Rossio ergueram-se "seis Arcos de louro, com festoes de flores, disticos, e Efigies do nosso amado Soberano, sendo o mais elevado e magnifico o que se eleva na entrada da rua septentrional da Praça da Figueira para o Rocio"; um investimento significativo que privilegiou o Rossio para ser o teatro dos acontecimentos e que se define como praça constitucional[74].

Não deixa de ser curioso o relato da Gazeta ao noticiar ter sido desmarcada a tourada que tinha sido devidamente divulgada, em razão " da expectação em que está o publico da entrada do Governo Supremo do Reino; objecto de muito mais interesse e regozijo"[75].

Voltemos ao arco principal que era majestoso e com um programa alegórico muito condensado visando por em grande proeminência a figura de d. João VI, cujo regresso do Rio de Janeiro se esperava que se concretizasse a todo o momento. A descrição continuava detalhadamente: "por ser a sua frente hum portico decorado com quatro columnas de ordem composta, com sua balaustrada sobre a cornija, no meio do qual se eleva hum painel com o Retrato de S. Magestade, a quem o Genio Lusitano apresenta a Constituição, e sobre a empena por cima do painel está a figura da fama com o distico: *Constituição*. Dois grupos de figuras embelezão hum e outro lado da balaustrada, huma representando Lysia abraçada com o Genio da Nação, outra significando a União unindo-se com a Fortaleza. Por baixo do Retrato por cima da arquivolta se lê a seguinte quadra:

"Vinde, Núncios do Ceo, Sant'elmos novos,
Que a Patria libertais convulsa e mésta;
Se á Gloria conduzis de Lysia os Povos
Da sã Posteridade a estrada he esta".

Compare-se esta enumeração e o aparato cenográfico que revestiu através da descrição da sempre mais sóbria *Gazeta de Lisboa*: "No

[73] *Génio Constitucional*, n.º 4 de 5 de outubro de 1820

[74] *Mnemósine Lusitana*, Supplemento ao n.º 7, Segunda feira, 2 de outubro de 1820.

[75] *Gazeta de Lisboa*, n.º 237, de 2 de outubro de 1820.

Rocio, à entrada da Rua do Amparo se havia erigido hum bem traçado Arco Triunfal, de elegante arquitectura com vários emblemas, o qual magnificamente illuminado fazia a mais brilhante prespectiva"[76]:

Continuando a descrição quase exaustiva do arco triunfal à boca do Rossio ficamos ainda a saber acerca da sua morfologia o seguinte: "Entre as duas columnas de cada lado do Arco se vê de huma parte a Religião, e da outra a Esperança, tambem pintadas em transparente, e por baixo duas tabellas, a que se vêm agrilhoadas quatro figuras, o Fanatismo, a Hypocrisia, o Despotismo, e a Tyrannia".

Por cima da figura da Religião se lê o seguinte letreiro, dirigido á Constituição:

> "Ouvi da clara, intrepida Nação
> A voz inteira, ó Lusitano rei;
> Dicte o Ceo a formal Constituição, E o interesse commum promulgue a Lei.
>
> Por cima da figura da Esperança se lê outro dirigido ás Côrtes:
> Em concilio profundo as sabias Côrtes,
> Que o Ceo nos dá, de supllicas cançado,
> Promovendo vereis, por varias sortes,
> O futuro explendor, e o bem do Estado.
>
> Na tabella por baixo da Religião:
> Ao Deos de nossos Pais, que vezes tantas
> Tem salvado a tremente Monarquia,
> Gratos cultos se dêm nas aras santas,
> Que a mesma santa Lei nos rege e guia.
>
> E na Tabella por baixo da Esperança:
> Raiou da Liberdade a luz no Douro,
> Ei-la veloz nos muros de Ulliséa:
> Voltareis outra vez seculos de ouro,
> Risonhos tempos de Saturno e Rhea".

[76] Id. *ibidem*, n.º. 236, de 30 de setembro de 1820. Não deixa de ser curioso o relato da Gazeta em que noticia ter sido desmarcada a tourada que tinha sido devidamente divulgada, em razão "da expectação em que está o publico da entrada do Governo Supremo do Reino; objecto de muito mais interesse e regozijo".

Arco triunfal de aparato que teve a assinatura de um pintor-cenógrafo de origem italiana Domingos Schiopetta creditando-se-lhe a invenção da alegoria em que todos os versos estão pintados em transparente"[77], que tinha merecidos elogios com as pinturas que realizou para as festas de restituição do papa Pio VII ao governo da Santa Sé, depois da derrota de Napoleão. Foram retumbantes e objeto de uma publicação, saída em 1814, da autoria do arqui-inimigo de Cavroé o bilioso padre José Agostinho de Macedo[78].

Segundo Cyrillo este artista era filho de um marceneiro do Teatro do Salitre[79] e fez aprendizagem junto de Vicenzo Mazzoneschi, italiano que integrava a equipa de cenógrafos do Teatro de São Carlos, o qual, em 1815, realizou o pano de boca de cena do Teatro das Laranjeiras do 1.º conde de Farrobo com um programa figurativo assaz carregado onde se dispunham: "Febo com alegorias à poesia, à música, à pintura, à união, à astronomia e um geniozinho alado […]"[80].

Se cruzarmos as gravuras de sua autoria, uma com a representação da batalha do Vimeiro, cuja legenda patriótica reza: "Batalha do Vimeiro ganhada pelas tropas britannicas e portuguezas aos franceses em 21 de Agosto de 1808", e a outra com o retrato de D. Miguel Pereira Forjaz que era, ao tempo, tenente geral dos Exércitos (1812) e Secretário dos Negócios da Guerra, onde se vê na parte inferior uma composição de troféus e peças de artilharia perspetivaremos a cenografia alinhada no arco extensamente explicado[81]. Embora acertadamente se dissesse

---

[77] ARAÚJO, Agostinho. "Algumas ideias de arte do pintor Domingos Schiopetta. In *Artistas e Artificies e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*". In *Actas do Colóquio Luso-Brasileira de História da Arte*. Universidade do Porto,pp. 45-48; Id., (2002), *op. cit.* , p. 149-172, 2007.

[78] MACEDO, José Agostinho de. *Festas do Loreto*. Lisboa: Impressão Régia, 1814.

[79] MACHADO, Cyrillo Volkmar. *op. cit.*, p. 28, 1817.

[80] VITERBO, Sousa. *Artes e Artistas em Portugal.* 1.ª edição 1898. Lisboa: Ferin, p. 31, 1920; Id., (1906), *Notícia de Alguns pintores*, III. Lisboa: Typ. Da Real Academia das Siencias.

[81] A gravura que atesta a autoria de Esquiopetta, ter sido aberta por F. T. Almeida tem ainda uma outra inscrição "Corregio F. Bartolozzi". Na verdade Francisco Tomás de Almeida intitulava-se discípulo de conceituadíssimo Francisco Bartolozzi, em 1817, incomodado com o uso do sem nome fez sair um anúncio deste teor: "Francisco Thomás de Almeida, discípulo do insigne Bartholozzi, previne o publico que elle não abrio subscripção alguma para hum retrato d'El-Rei nosso Senhor, em corpo inteiro,

que a composição da Batalha fosse tecnicamente interessante "mas dura e pouco movimentada, as figuras são inexpressivas"[82]. A gravura que o Museu de Lisboa, (Campo Grande) conserva "A praça do Rossio, em Lisboa, no dia 1 de Outubro de 1820", transmite toda a emoção que transbordou na cerimónia: "Esta imagem é um notável documento da época ao retratar a jornada vivida no dia da união política dos governos revolucionários do Porto e de Lisboa. Oferece-nos como que uma "representação" "ao vivo" desse movimentado quotidiano"[83]. De referir que o lenço citado, por Agostinho Araújo, pertence igualmente aquele ao Museu.

À noite na cidade espalharam-se por todo o lado as luminárias especialmente os Quartéis dos exércitos e da Brigada Real de Marinha e espetáculos celebrativos nos Teatro de São Carlos e no Teatro da Rua dos Condes, onde foram ouvidos o Hino Constitucional da autoria de Cavroé[84].

De relevante importância é a referência, logo nos primeiros dias de 1821, ao retrato de d. João VI destinado a ser colocado na Sala das Cortes ou da Primeira Assembleia Constituinte, que teve como sede a antiga Biblioteca dos Oratorianos do convento das Necessidades. Criou-se uma alternativa aos espaços do palácio da Inquisição, onde as cortes tinham assento e também, até há muito pouco tempo a funcionar como palácio dos Governadores do Reino, dispositivo político que terminara com a revolução de 1820.

Não deixa de ser significativo que esta encenação foi montada ainda a família real estava no Brasil de onde só regressaria a 24 de Abril desse ano.

A encomenda pela Junta do Governo com a presidência de Manuel Fernandes Tomás, foi a entregue a Domingos António de Sequeira

---

que lhe consta há quem faz, servindo-se do seu nome do dito Almeida", in *Gazeta de Lisboa*, n.º 300, 19 de dezembro de 1817.

[82] SOARES, Ernesto. *op. cit.*, n. 427, 1971.

[83] VARGUES, Isabel. "O processo de formação do primeiro movimento liberal: a Revolução de 1820". In: *História de Portugal*. José Matoso (dir.), Luís Reis Torgal e João Roque (coords.). Lisboa: Editorial Estampa, v. 5, p. 45-63, 1993.

[84] Apareceu um outro Hino Nacional e Constitucional da autoria do Mestre Fr. José Marques da Silva, que era organista da Real Capela da Bemposta. V. *Mnemósine Constitucional*, N.º 8, terça feira, 3 de outubro de 1820.

(1768-1837), primeiro pintor da Câmara e Corte de Sua Majestade, com a instrução que o rei deveria ser figurado "em atitude conveniente á Magestade de sua Real Pessoa".

Cavroé no seu jornal dá eco deste encargo, não sem remeter para os números da sua *Mnemósine Lusitana* de 1816 e 1817, onde invocou a sua carreira e lhe deu os encómios mais empolados. Relatou circunstanciadamente a obra realizada por Sequeira, datada do ano seguinte, e que hoje se encontra no Museu da Assembleia da República:

"Solicito este inimitavel Artista em desempenhar tão honrosa incumbência, retratou ElRei Nosso Senhor posto em pé, do tamanho do Natural, com aquella Magestade digna do Throno Augusto e Brilhante que ocupa, tendo aos seus hombros o Manto Real bordado com esferas, quinas, e castellos, que parte descança sobre huma cadeira magnifica, que lhe fica ao lado; sobre huma meza coberta de veludo carmezim com franja de oiro na orla se vê a Coroa Real Portugueza, e ao lado desta huma almofada, sobre ella o Septro, e em cima hum Livro fechado, que mostra no lombo o seguinte titulo: Cortes – 1821: S. Magestade estende a Régia Mão sobre este Livro; huma coluna de granito oriental, e hum cortinado verde forma o fundo do quadro, e hum rico tapete o seu pavimento"[85].

Cavroé nesta descrição demonstra algum treino da sua sensibilidade artística e, tendo em conta que se tratava de um retrato do monarca, naquele contexto político facilmente a sua vibração se expandia, ao ponto de considerar Sequeira diretor da Academia de São Lucas e professor de diversas Academias italianas e ainda da Academia de Desenho do Porto, onde afinal não chegou a tomar posse do cargo. A questão do local em que o retrato deveria ser colocado levanta algumas dúvidas[86].

Ligada a esta encomenda do retrato do monarca está um projeto para a execução do dito enorme painel com "a representação do augusto

[85] *Mnemósine Constitucional,* N.º 5, Sexta feira, 5 de janeiro de 1820; SEABRA, José Alberto (1997), "Uma Cronologia", in *Sequeira, Um Português na mudança dos tempos*", cat. da Exposição, coord. José Luís Porfírio. Lisboa: IPM/MNAA, p.117. Na mesma linha iconográfica v. o Retrato de D. João VI, pintado por José Inácio de Sam Paio, datado de três anos depois, e pertencente às coleções do palácio nacional de Mafra. V. FRANÇA- José Augusto (1966), op. cit., vol. I, entre pp. 202-203.

[86] FERNANDES, Paulo Jorge. O Parlamento: espaço e iconografia. *Revista ICS*, n 1, 2010.

congresso, personalizados os dignos representantes da nação nas primeiras sessões das cortes"[87], envolto em expectativa e que Garrett corroborou na sua poesia. Admite-se correntemente que não terá sido terminado, mas afortunadamente resta a coleção de desenhos notáveis guardados no MNAA.

É de assinalar que ainda em Agosto 1821 foi determinado que se equacionasse a acomodação das Cortes no antigo edifício do Colégio dos Nobres com vários fundamentos, em que foi envolvido o Brigadeiro José Fava.

Não deixe de referir-se também o pasquim "Paz Litteraria em forma de Soliloquios ou Sabonete aos soliloquios do R. P. J. A. M. seo author por Paulino Ferreira da Costa e Vasconcellos" n.º 1 qui potest capere, capiat. Lisboa, 1811,na Impressão Régia, que deve tratar-se de um cryptonimo ligado a José Maria da Costa e Silva[88], que assim quis atacar, de modo frouxo, o padre José Agostinho de Macedo. Neste mesmo ano este autor escreveu *O Jacobinismo vencido pelas razões de um patriota*.

6. Intervenção cívica: envolvimento no festejo constitucionalista comemorativo da aprovação da Carta de 1822

Exaltado foi o júbilo em torno do festejo constitucional de 1822, que comemorava o 1.º aniversário da criação das cortes gerais extraordinárias e constituintes que, para tal, a exemplo do que aconteceu em todo o país de norte a sul, "a mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa", veio a organizar visando a demonstração da adesão ao "systema constitucional". Por todo o lado surgiram luminárias, banquetes, *Te Deum*, procissões, desfiles militares, bailes, cavalhadas, versos, sessões políticas.

No conjunto de cerimónias organizadas vem a destacar-se Pedro Alexandre Cavroé que foi nomeado para "a direcção dos trabalhos e para

[87] V. FRANÇA, José Augusto. op. cit., v. I, p. 151, 1966. Remetendo para Luís Xavier da Costa, *Notícia Bibliográfica*, que cita por sua vez o *Astro da Luzitânia*, n.º 36 de 30 de dezembro de 1820.

[88] SILVA, Inocêncio Francisco da. *op. cit.*, Vol. IV, n.º 198, 1862. Onde equaciona a saída do *Mottim Literario*, nesse ano de 1811.

Pyrophania"[89]. As funções foram montadas no largo das Duas Igrejas, no local onde Cavroé tinha a sua Loja. Um solene *Te Deum* foi cantado na Igreja da Encarnação e já à noite se apresentou "huma maquina de vinte e quatro quadros pyrofanos, contendo as epocas gloriosas da Regeneração da Patria, os Edifícios de notaveis de Lisboa, e outros objectos Constitucionais e Patrióticos como os Vivas á Religião, à Constituição, á Dynastia reinante, e ás Cortes; O Retrato de Sua Magestade, O Premio Constitucional; o Castigo do Servil, etc…", programa de vibrante retórica, que o clima político estimulava e que a subscrição pública na sua adesão de gentes fiel ao novo regime faz denotar.

Fez saber-se que "o ultimo dos infrascritos exporá no Portal do seu estabelecimento"[90]

Assinale-se a participação *pro bono* de todos os religiosos que oficiaram e levaram a cabo os festejos, Possidónio José da Matta providenciou a armação do Coreto da Musica, João António de Amorim e seu irmão ofertou o buxo e o louro para os arranjos de verdura e João António de Amorim Viana disponibilizou as flores.

No Paço, o designado "Vigário Constitucional" celebrou uma missa cantada com música de Marcos Portugal e o eloquente sermão foi dito pelo reverendo Fr. Faustino da Ordem do Grilos que procurou demonstrar numa linguagem acessível a todos:

> "1.º por factos de todos sabidos, que a Regeneração Portugueza, fora obra do Deos dos Exercitos;
>
> 2.º atacou e destruio, o pernicioso dogma politico proscripto pela razão, há mais de meio Seculo, e que antes tinha por surpresa agrilhoado tantos povos qual he ??que o poder dos Reais (sic) emana de Deos;
>
> 3.º trouxe à memoria a época a fundação da Monarchia em que os Portuguezes tinhão uma representação Nacional, durante a qual elles fizerão prodígios, e façanhas taes, que por excederem o poder humano, assombrarão os povos de ambos os mundos"[91].

[89] *Diario do Governo* de 20 de março de 1822.

[90] *Diario do Governo* de 12 de fevereiro de 1822.

[91] Id., *ibidem*.

Com a cidade preparada para este tipo de manifestações, que por exemplo Pina Manique, já havia patrocinado em diferentes ocasiões[92], o cume das festividades no Loreto aconteceu com a montagem de "hum majestoso obelisco illuminado, que ousão dedicar a este Soberano Congresso"[93].

Ao que parece era em forma de Pirâmide rematada por uma esfera armilar e a meio da sua altura, nas quatro faces com grandes letras douradas, lia-se a palavra CONSTITUIÇÃO. Na parte inferior do alçado frontal do pedestal se inscrevia uma elipse pintada a ouro no interior da qual se lia a dedicatória:

Ás
Cortes Geraes Extraordinarias e Constituintes
Da
Nação Portugueza
No
1.º Anniversario da sua Instalação
Os Cidadãos Contribuintes
Para o Festejo deste memorável dia
Dedicão
Este Monumento[94]

Cavroé viu publicamente o seu esforço e a sua capacidade de realização reconhecidas no Diário Oficial, o que lhe conferia a divulgação, num largo espectro oficial, do seu mérito público e de compromisso político. Declara-se, taxativamente, que foi "obra do seu engenho em que empregou cinco mezes de assíduo trabalho, que encheo de regozijo, e merece a approvação dos verdadeiros Constitucionaes"[95]. A *Mnemósine Constitucional*, jornal político que dirigira durante cerca de dois anos, em 1820-1821 fora o Laboratório para esta adesão e envolvimento.

---

[92] Veja-se a notícia do *Correio da Tarde*, n.º I de 4de junho de 1809 "Hoje se festejou nesta capital com repetidas salvas de Artilheria, e Mosqueteria o dia Natalicio de S. M. Britânica JORGE III. Que fez 71 annos. Todos os habitantes se preparão para huma illuminação geral, em prova de gratidão, pelos benefícios que este generoso monarca nos tem liberalizado nas críticas circunstancias a que os nossos inimigos nos tinhão reduzido".

[93] Id., *ibidem*.

[94] Id., *ibidem*.

[95] Id., *ibidem*.

Não deixemos de nos surpreender com uma sua faceta que não costuma elencar o seu cadastro de competências diversificadas e que é a de ter atuado de modo insólito como procurador forense.

Desde bem cedo este desempenho é atestado por documentação do ANTT, infelizmente em muito mau estado de conservação. Mas confirma-se que intervém em muitos processos judiciais com o representante de armadores, de comandantes de navios para a cobrança de fretes de mercadorias transportadas desde Pernambuco, São Luís do Maranhão, Salvador da Baía e Rio de Janeiro, com cargas de algodão, café, açúcar e couros. É de certo modo, significativo que se registe nos instrumentos processuais como "Negociante" e não como Marceneiro, o que na verdade será, no mínimo estranho, para tais atos judiciais muito formalistas – um dos documentos revela que o Capitão do navio o "constitue seu procurador bastante a Pedro Alexandre Cabráe Negociante, e morador na rua da Emenda[96].

Decorre também deste registo que, pelo menos na primeira década de 1800, tinha residência na rua da Emenda, mesmo ao lado do Calhariz onde seu pai tinha residência, uma vez que não é conhecido, a dará em que mudou para o Loreto.

[96] ANTT, *Feitos Findos*, Juízo da Índia e da Mina, Letra P, Maço, 108, n.º 19, Caixa 108; Acção cível sumaria de fretes; Treslado da procuração a Pedro Alexandre Cavroé, exarada no tabelião Claudio da Costa Pereira, Livro 147, fols 8, Lisboa, 2 de setembro de 1807. Anote-se que logo de seguida Cavroé substabeleceu os seus poderes, podendo admitir-se que um dos incumbidos seria jurista e que ele estaria muito ocupado.

Fontes das imagens

50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX. Consuelo Novais Sampaio. Rio de Janeiro: Versal, 2005. p. 47-48.

Ausawahl aus Schinkel's architektonischen Entwürfen. Karl-Friedrich Schinkel Berlim/Potsdam: Verlag von Ernst & Korn, 1853.

Debret e o Brasil: obra completa 1816-1831. Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

Carta a Antônio Borneoud, sobre um livro tratando de Arquitetura. Lisboa, Portugal: [s.n.], 01 set. 1787. p. 2 Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1457230/mss1457230.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Catálogo da Exposição Permanente de Cimélios da Biblioteca Nacional, João Saldanha da Gama, 1885. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg73116/drg73116.pdf>. Acesso em: 30/01/2018.

Convento de Santo Agostinho em Siena. Grandjean de Montigny. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Disponível em: < http://acervo.redememoria.bn.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/309883>. Acesso em: 23 mar. 2018

*Della magnificenza ed architettura de' Romani opera di Gio. Battista Piranesi Socio de*lla Reale Accademia degli Antiquari di Londra. Romae [G.B. Piranesi], 1761. lxxxx p., [2] etch. t.-pl., etch. port. XXXVIII etch. pl. (4 fold.): etch. illus.; 54.5 cm.

Dictionnaire Historique d'Architecture, tomo I, publicado em 1832. Disponível em: http://tectonicablog.com/?p=84319>. Acesso em: jan.2018.

Diploma de acadêmico de honra conferido a Costa e Silva pela Accademia Clementina di Bologna. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1326859/icon1326859.jpg>. Acesso em: 29/01/2018.

Disegni italiani nella Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro – appunti per um catalogo" em Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, n.° II, aprile- giugno 1957". Disponível em: <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1482237179567_08_-_Ronci_135.pdf >. Acesso em: 30 jan. 2018.

A emergência da arquitetura pública na 2.ª metade do século. Novas tipologias: José da Costa e Silva (1747-1819) e a encomenda do Hospital Militar de Runa (1792) José de Monterroso Teixeira. In: *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*; APHA: novembro 2012, p.480-489, 2014.

Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts. Antoine C. Quatremère de Quincy, 1823. Disponível em:<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717597>. Acesso em: 05 jan. 2018.

Essai sur L'Architecture, do Abade Marc Antoine Laugier, 1760. Disponível em: <http://primitivehuts.blogspot.com.br/2015/06/the-primitive- hut.html>. Acesso em: 20. jan. 2018

Exposição desenhos italianos: séculos XVI, XVII e XVIII. Biblioteca Nacional, 1953. 18 p. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1282508/icon1282508.pdf > Acesso em: 30 jan. 2018.

Kassel, Entwurf zu einem Fries am Thron von König Jérôme im Ständepalast, Aufriß und Schnitt Cassel,

Disponivel: http://architekturzeichnungen.museum-kassel.de/7579/. Acesso em: 23.03.2018

I quatro libri dell' Architetura. Andrea Palladio; 1570, Libro II, p. 15. Disponível em:< http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1338Index.asp>. Acesso em: 30 jan.2018.

Igreja de São Bernardo em Arezzo [Itália: fachada] 1801/1805 Museu Nacional de Belas-Artes/Ibram. Disponível em: http://acervo.redememoria.bn.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/309960. Acesso em: 23 mar. 2018

Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serglio [sic] bolognese nel qual si tratta di molti accidenti che possono occorrer'al architetto in diuersi luoghi ...", 1575. Disponível em: <https://archive.org/details/ldpd_12467423_000>. Acesso em: 30/01/2018.

O Rio de Janeiro do fotógrafo Leuzinger: 1860-1870. Maria Lucia David de Sanson, Mario Aizen e Pedro . Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

Planta topográfica do terreno compreendido entre Andarahy Grande e o Campo de Santa Anna, 1816. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart539241/cart539241.jpg. Acesso em: 23.03.2018

Pallière e o Brasil. PESSOA, Ana Pessoa, Júlio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (orgs). Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

Précis des leçons d'architecture donnés a L'École Polytechinique. Jean-Nicholas-Louis Durand. Nouvelle édition. Paris: École Royale Polytechinique, 1819. Disponível em < https://archive.org/details/prcisdesleon02dura/page/n8> Acesso em: 05.jan. 2018.

Prespecto[sic] do hospital para invalidos que sua alteza serenissima senhora princeza do Brasil dona Maria Francisca Benedicta manda edificar no sitio de Runa. [s.l.; s.n.], [1792]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon685322/icon685322.jpg>.Acesso em: 30 jan. 2018

Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial: [Fachada]. Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1848. 1 desenho, bico de pena e aquarela, col, 91,5x29 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon354202/icon354202.html>. Acesso em: 23 mar. 2018

Projeto de residência e jardim para o rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte, 1810/1813. Bico de pena, aquarela e grafite sobre papel, 66,0x52,2cm. Museu Nacional de Belas-Artes. Disponível em: <http://acervo.redememoria.bn.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/309923>. Acesso em: 23 mar. 2018.

Progetto di um grande palazzo. José da Costa e Silva. Penna e acquarello, 67 x143 cm. Academia San Luca. Disponível em: http://www.accademiasanluca.eu/it/archivio_storico/disegni/archive/cat_id/748/id/777/progetto-di-un-grande-palazzo. Acesso em:30 jan.2018

Progetto per la memoria di Mauro Tesi. Penna e acquarello policromo su carta, mm 350 x 200. Carlo Bianconi (1732–1802). Collezioni Comunali d'Arte. Si tratta del progetto per il monumento marmoreo collocato in S. Petronio a Bologna e realizzato da una équipe di scultori su disegno del Bianconi. Fonte: Storia e Memoria di Bologna. Musei Civici d'Arte Antica Bologna. Disponível em: <http://www.storiaememoriadibologna.it/bianconi-carlo-480999-persona>. Acesso em: 30 jan.2018.

Regla de las cinco ordenes de architectura de Iacome Vignola; agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi Florentino. Sevilla: En la imprenta de Andrea Percioni y Juan de León, 1593. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/regla-de-las-cinco-ordenes-de-architectura-0>. Acesso em: 29 jan. 2017

Registro de óbito de Anne Marguerite Julie Garnier [título atribuído], 1º maio 1806: Paris, Archives Nationales, Minutes et répertoires du notaire Denis TRUTAT, MC/ET/LVIII/631. 1806, avril - 1806, juin. Disponível em: <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr>. Acesso em: 16 abr. 2019

Registro de óbito de Madeleine Catherine Victoire Cavaro na Chacellerie de la Legation de France a Rio de Janeiro, Estado Civil 3,fl. 74, imagens 145/146. Disponível em http://www.genfrancesa.com/regnantes/brasil/Consulado%20de%20Rio%20de%20Janeiro/Consulado%20de%20Rio%20de%20Janeiro%20-%20Estado%20Civil%20n%C2%B0%203%20-%201831-1840%20+%20indice/index.html#IMG_3415.jpg . Acesso em: 23 jan. 2018

Seção e Planta do edifício do Erário Régio, em Lisboa, Portugal. Disponível em:<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon685316/icon685316.jpg>. Acessado em: 30 jan. 2018

Storia Dell´Academia Clementina di Bologna...", 1776. Disponível em: <https://archive.org/details/storiadellaccade02zano>. Acesso em: 30/01/2018.

Teatro São Carlos. [s.l.; s.n.], [17--]. José da Costa e Silva. 1 planta, des. a a tinta e aguada Coleção Costa e Silva Manuscrito a lápis: nº235, 81,3 x 43,8cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon275641/icon275641.jpg>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Tutte l'opere d'architettura et prrospetiva [i.e. prospettiva] di Sebastiano Serlio Bolognese: dove si mettono in disegno tutte le maniere di edificij, e di trattano di quelle cose, che sono più necessarie a sapere gli architetti : con la aggiunta [...]. In Vinegia: presso gli heredi di Francesco de' Franceschi, 1600. ETH-Bibliothek Zürich, Rar 460, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-370>/ Public Domain Mark. Acesso: 30 jan. 2017.

Viagem ao Brasil: nas aquarelas de Thomas Ender, 1817-1818. Thomas Ender. Petrópolis: Kapa, 2000. 3 vol.s