

TADEU STARLING PERDIGÃO

**TRADIÇÃO URBANÍSTICA MONUMENTAL: REPERCUSSÕES DA EXPERIÊNCIA  
FRANCESA DO SÉCULO XVII ATÉ A ERA NAPOLEÔNICA NA ATUAÇÃO DE  
GRANDJEAN DE MONTIGNY NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX**

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2019

TADEU STARLING PERDIGÃO

**TRADIÇÃO URBANÍSTICA MONUMENTAL: REPERCUSSÕES DA EXPERIÊNCIA  
FRANCESA DO SÉCULO XVII ATÉ A ERA NAPOLEÔNICA NA ATUAÇÃO DE  
GRANDJEAN DE MONTIGNY NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Celina Borges Lemos

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2019

### FICHA CATALOGRÁFICA

S795t

Perdigão, Tadeu Starling .

Tradição urbanística monumental [manuscrito] : repercussões da experiência francesa do século XVII até a Era Napoleônica na atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro no século XIX / Tadeu Starling Perdigão. - 2019.

261f. : il.

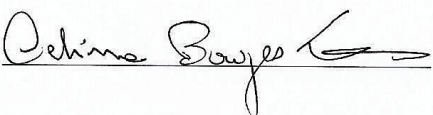
Orientadora: Celina Borges Lemos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

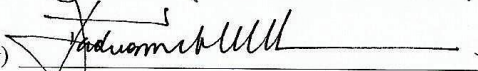
1. Planejamento urbano - Teses. 2. Grandjean de Montigny, Auguste Henri Victor, 1776-1850 - Teses. 3. Arquitetos - França - Teses. 4. Desenho - Teses. 5. Ideologia - Teses. 6. Poder (Ciências sociais) - Teses. I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 711.4


Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/ NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 22 de março de 2019 pela Comissão Examinadora:

Profª. Dra. Celina Borges Lemos (Orientadora-EA/UFMG) 

Prof. Dr. André Guilherme Dornelles Dangelo (EA/UFMG) 

Profª. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso (EA/UFMG) 

Profª. Dra. Denise Marques Bahia (PUC/MG) 

Prof. Dr. Cláudio Lister Marques Bahia (PUC/MG) 

A meu pai, minha mãe e minha irmã.

*In memoriam.*

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço, à Escola de Arquitetura da UFMG e, em especial, ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – NPGAU.

À Biblioteca Prof. Raffaello Berti.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Celina Borges Lemos (Escola de Arquitetura da UFMG), pela orientação valiosa, pela ampliação de horizontes críticos e pela confiança em mim depositada.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Couto Ribeiro (Escola de Engenharia da UFMG), pelas discussões dialéticas suscitadas pela realização deste estudo acadêmico e pelas análises e reflexões necessárias ao longo da vida.

Ao Prof. Dr. Gustavo Rocha Peixoto (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ), pela enriquecedora entrevista concedida sobre Grandjean de Montigny.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Joana Darc Silva Pinto (PUC Minas), pela gentileza e solidariedade.

Ao Dr. Jayme de Marsillac, membro da Academia Nacional de Medicina, pela generosidade e pela ampliação de meu conhecimento sobre a atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro.

Ao Prof. Ariel Wodnicki (Universidade de Buenos Aires), pelos conteúdos obtidos na Biblioteca Nacional Argentina.

A todos autores, a cujas partes de respectivas e específicas produções tive a oportunidade de ter acesso, para conhecer um pouco mais da complexidade da história “sempre em processo” da constituição do desenho e da forma das cidades, das concessões e disputas “sempre em jogo”.

Aos que, muito próximos, me possibilitaram entender a forma empírica, conflitante e dialética, mas, sobretudo, contundentemente real, que fundamenta a dimensão política do espaço e sua manifestação no cotidiano.

Às escolas e respectivos professores que, desde o primeiro “banco” até essa Banca, à avaliação da qual minha tese submete-se, possibilitaram que eu compreendesse a vida à minha maneira, que eu entendesse que o outro a compreende à maneira dele e que é possível tanto concordar quanto divergir quanto à maneira de compreendê-la – a vida. Basta estarmos vivos e estarmos dispostos a ser “amigos da sabedoria”.

Sê o que vem, o que vai  
sem forma  
sem termo  
(MEIRELES, 1982, XV)

O Ocidente se sente responsável pela salvação dessa “sub-humanidade” e se atribui o direito de intervir, sem meias medidas, através de invasões conjuntas das suas forças armadas (que gritam: “mãos ao alto!”), das suas forças religiosas (que cantam: “corações ao alto!”), das suas forças filosóficas (que argumentam: “pensamento ao alto!”), das suas forças científicas e tecnológicas (que anunciam: “crenças ao alto!”), das suas forças artísticas (que definem: “formas ao alto!”), das suas forças historiográficas (que criticam: “documentos e interpretações ao alto!”) e outras forças políticas, diplomáticas, simbólicas, todas eliminando os princípios, as ordens e os valores internos, locais, e impondo os externos como os melhores.

(REIS, 2011, p.30-31)



## RESUMO

Este estudo aborda as relações entre desenho, ideologia e poder que se observam na constituição da chamada tradição urbanística monumental, na qual se insere e se destaca a experiência francesa dos séculos XVII e XVIII. As contribuições da Antiguidade e da Idade Média para essa tradição são consideradas e a configuração do chamado “urbanismo clássico” é destacada a partir do Renascimento e, sobretudo, do Barroco. É discutida também a importância do Iluminismo na maneira de pensar a cidade no século XVIII, em que a preocupação com o *embellissement* – embelezamento – se traduz em conceitos estéticos, funcionais e ideológicos. As idealizações e realizações urbanísticas do período da Revolução Francesa e do Primeiro Império francês, consideradas principalmente em Paris, revelam a articulação do desenho da cidade com as ideologias e poderes vigentes. A partir dessa fundamentação, esse estudo aborda a atuação do arquiteto francês Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, que tendo se formado e atuado na Europa, chega ao Brasil em 1816, como integrante da chamada Missão Artística Francesa.

**Palavras-chave:** Tradição urbanística monumental; Grandjean de Montigny; desenho; ideologia; poder.

## ABSTRACT

This study discusses the relations between design, ideology and power in the constitution of the so-called urban monumental tradition, in which is included the French experience of the XVII and XVIII centuries. The contributions of Antiquity and Middle Age to this tradition are considered and the configuration of the so-called “classical urbanism” is highlighted after the Renaissance and especially the Baroque. Is discussed the importance of the Enlightenment in the way of thinking the city in the XVIII century, in which the concern with *embellissement* – embellishment – is translated into aesthetic, functional and ideological concepts. The idealization and town planning achievements from the period of the French Revolution and of the First French Empire, considered mainly in Paris, reveal the articulation of the design of the city with the existing ideologies and powers. From this reasoning, this study discusses the role of the French architect Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny in Rio de Janeiro in the first half of the XIX century, who having been formed and performed in Europe, comes to Brazil in 1816, as a member of the so-called French Artistic Mission.

**Keywords:** Urban monumental tradition; Grandjean de Montigny; design; ideology; power.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 –	Torre dos Ventos em Atenas.....	62
Imagem 2 –	Torre dos Ventos em Atenas na atualidade.....	63
Imagem 3 –	As oito divindades da Torre dos Ventos.....	64
Imagem 4 –	Estudo de uma igreja central.....	66
Imagem 5 –	Primeira página da <i>Encyclopédie</i> .....	91
Imagem 6 –	<i>Traité de la Police</i> [Tratado sobre a Police], de Nicolas de La Mare.....	100
Imagem 7 –	Capas das obras relevantes de Blondel e Perrault.....	101
Imagem 8 –	Capas das obras de Pierre Patte.....	102
Imagem 9 –	Pierre Patte, <i>Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV</i> , Paris.	103
Imagem 10 –	Igreja dos Jesuítas – Morro do Castelo/RJ.....	106
Imagem 11 –	Igreja de São Sebastião (última missa), Morro do Castelo, 1921. Augusto Malta. (1921).....	106
Imagem 12 –	Detalhe do mapa centro do Rio de Janeiro, de Luís dos Santos Vilhena, 1775.....	109
Imagem 13 –	Lagoa do Boqueirão e Aqueduto da Carioca. Leandro Joaquim (c. 1750 – c. 1790).....	110
Imagem 14 –	Localização do Passeio Público.....	111
Imagem 15 –	Terraço e Pavilhão do Passeio Público. Louis-Julien Jacottet, 1854.....	112
Imagem 16 –	Terraço e pavilhão do Passeio Público. Ao fundo a Igreja da Glória. Joseph Alfred Martinet, século XIX.....	113
Imagem 17 –	Planta da cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX.....	114
Imagem 18 –	Vista da Quinta com o Paço de São Cristóvão por volta de 1820.....	116
Imagem 19 –	Litografia do Paço de São Cristóvão, em meados do século XIX. Debret..	117
Imagem 20 –	Campo de Santana. Palacete da Aclamação na área cercada. Franz Josef Frühbeck, 1818.....	117
Imagem 21 –	Aclamação de D. Pedro I no Campo de Santana. Água-forte aquarelada de Félix- Émile Taunay, século XIX.....	118
Imagem 22 –	Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro levantada por ordem de Sua Alteza Real O Príncipe Regente Nosso Senhor no ano de 1808, feliz e memorável época da Sua chegada à dita Cidade – Na Impressão Régia, 1812.....	119
Imagem 23 –	Mapa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro – 1820.....	120

Imagem 24 –	Projeto de um monumento a erigir no Campo da Honra em memória do dia 7 de abril de 1831. Grandjean de Montigny. Rio de Janeiro.....	130
Imagem 25 –	Rua Leopoldina, no centro do Rio de Janeiro.....	131
Imagem 26 –	Projeto de reestruturação da área da cidade entre o Largo do Rocio e o Largo da Ajuda. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny.....	134
Imagem 27 –	Paço do Senado. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny. 1848.....	136
Imagem 28 –	Paço do Senado. Sala de sessões ordinárias e solenes. Corte longitudinal. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny. 1848.....	137
Imagem 29 –	Paço do Senado. Rio de Janeiro. Planta baixa. Grandjean de Montigny. 1848.....	137
Imagem 30 –	Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial. Fachada. Grandjean de Montigny, 1848.....	138
Imagem 31 –	Alinhamento dos eixos da edificação do Paço Imperial e da rua Imperial projetada – planta de situação e fachada.....	140
Imagem 32 –	Vista do Largo do Paço, no Rio de Janeiro. Debret.....	142
Imagem 33 –	Proposta urbanística de 1826 ( <i>circa</i> ). Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny.....	144
Imagem 34 –	Inserção dos elementos urbanísticos propostos por Grandjean de Montigny por volta de 1826 no Centro do Rio de Janeiro.....	145
Imagem 35 –	Mapa arquitetural da cidade do Rio de Janeiro. 1874.....	146
Imagem 36 –	Campo de Santana: projeto de urbanização, planta-baixa. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny, 1827.....	148
Imagem 37 –	Campo da Aclamação. Edificações monumentais. Grandjean de Montigny, 1827.....	149
Imagem 38 –	Fachada da Catedral de São Pedro de Alcântara. Grandjean de Montigny. 1827.....	150
Imagem 39 –	Planta baixa da Igreja de São Pedro de Alcântara. Grandjean de Montigny, 1827.....	150
Imagem 40 –	A <i>Place Dauphine</i> , gravura de Claude Chastillon. Musée Carnavalet. Paris. [Vista do lado exterior].....	151
Imagem 41 –	A <i>Place Royale</i> , o <i>carrousel</i> de 1612, gravura de C. Chastillon. Musée Carnavalet. Paris.....	155
Imagem 42 –	A <i>Place de France</i> , gravura de Claude Chastillon. Musée Carnavalet. Paris.....	156
Imagem 43 –	<i>Place de la Concorde</i> . Pierre Patte, <i>Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV</i> , Paris.....	158

Imagem 44 –	O Terreiro do Paço pouco antes do terremoto. Lisboa.....	159
Imagem 45 –	Projeto para a Praça do Comércio após 1775. Lisboa.....	160
Imagem 46 –	<i>Le Jardin de Plaisir</i> . Capa. André Mollet. 1651.....	163
Imagem 47 –	<i>Le Jardin de Plaisir</i> . Desenhos de jardim. André Mollet. 1651.....	164
Imagem 48 –	Castelo de Richelieu. Corpo principal. Gravura do séc. XVII. Jean Marot.	165
Imagem 49 –	Castelo de Richelieu. Vista do conjunto. Gravura do séc. XVII. Jean Marot.....	166
Imagem 50 –	Plano de Tassin. Castelo (à esquerda) e Cidade de Richelieu (retângulo maior).....	166
Imagem 51 –	Cidade de Richelieu – Plano urbanístico (norte à direita do plano).....	167
Imagem 52 –	Vaux-le-Vicomte. O castelo e o jardim.....	168
Imagem 53 –	Plano de Cidade, Castelo e Jardins de Versalhes. (s/d).....	170
Imagem 54 –	Plano geral do Castelo e do <i>petit parc</i> [pequeno parque] de Versalhes. Israël Silvestre. 1680.....	170
Imagem 55 –	Plano da cidade e castelo de Versalhes. 1690.....	171
Imagem 56 –	Versalhes. Planta de situação de 1664-1665.....	173
Imagem 57 –	Plano de Versalhes, do <i>petit parc</i> e de suas dependências, onde estão marcados os locais de cada casa desta cidade, os planos do Castelo e dos <i>hôtels</i> , e as distribuições dos jardins e bosques. Por Mr. abade Delagrive....	174
Imagem 58 –	<i>Train de plaisir à Versailles</i> (Conjunto de lazer em Versailles).....	174
Imagem 59 –	Vista do castelo e do jardim, do lado das Grandes Cavalariças. Desenho de Israël Silvestre, 1687 ( <i>circa</i> ).....	175
Imagem 60 –	Vista do castelo e do jardim, do lado da <i>Orangerie</i> . Desenho de Israël Silvestre, cerca de 1690.....	175
Imagem 61 –	Vista do castelo de Versalhes, do lado da <i>Bassin de Neptune</i> . Pintura de J.-B. Martin.....	176
Imagem 62 –	Avenidas arborizadas conduzindo ao <i>Hôtel des Invalides</i> . Detalhe do Plan de Turgot. Paris. 1739.....	177
Imagem 63 –	Jardim e Avenida das Tulherias. Detalhe do Plan de Turgot. Paris. 1739..	178
Imagem 64 –	Trecho do sistema de fortificações de Paris. À direita, a Bastilha e a Porte Saint-Antoine.....	178
Imagem 65 –	Paris de 1670 a 1676. Fac-símile do Plano de Bullet et Blondel.....	180
Imagem 66 –	Plano das linhas das <i>carrosses à cinq sol</i> .....	183
Imagem 67 –	Plano de Saint Victor. Paris. Cerca de 1550.....	185

Imagem 68 – Plano de Quesnel. Paris. 1609.....	186
Imagem 69 – Imagem 69 – Plano de Mathieu Mérian. Paris. 1615.....	186
Imagem 70 – Plano de Jouvin de Rochefort. Paris. 1672.....	188
Imagem 71 – Paris em 1697. Fac-símile do Plano de Nicolas de Fer.....	189
Imagem 72 – Paris e arredores em 1740 (em traço forte as ordenações em perspectiva dos séculos XVII e XVIII).....	189
Imagem 73 – Parte do plano geral de Paris onde se situou os diferentes locais para colocar a estátua equestre do rei. Desenhado por Patte. Paris. 1765.....	190
Imagem 74 – Plano de Roussel. Paris. 1730.....	191
Imagem 75 – - Plano de Plan Jaillot. Paris. 1775.....	191
Imagem 76 – Plan de Verniquet. Paris. 1790.....	192
Imagem 77 – Um dos dois edifícios idênticos da Barreira da <i>Étoile</i> antes da demolição. Ledoux. Registro de Auguste Gouviot. Paris. 1859.....	194
Imagem 78 – Assembleia Nacional. Fachada. Boullée. Paris. 1792.	195
Imagem 79 – Segundo projeto para a <i>Bibliothèque du Roi</i> (Biblioteca Real, posteriormente Biblioteca da Grande Nação). Interior. Boullée. Paris. 1785.....	195
Imagem 80 – As novas vias do <i>Plan des Artistes</i> indicadas no <i>Plan Verniquet</i> . Paris. 1793.....	197
Imagem 81 – Outra versão do <i>Plan des Artistes</i> que apresenta os bens nacionais representados em cinza. Paris. 1793.....	198
Imagem 82 – Festa da Federação. Campo de Marte, Paris. 14 de julho de 1790.....	203
Imagem 83 – Plano geral do Campo de Marte para a Festa da Federação. Paris. 14 de julho de 1790.....	203
Imagem 84 – Cidadãos participando da preparação do Campo de Marte para a Festa da Federação. Paris. 14 de julho de 1790.....	204
Imagem 85 – Monumentos Nacionais erguidos para a Festa da Fraternidade, celebrada a 10 de agosto de 1793. Paris.....	204
Imagem 86 – Representação da estátua colossal, emblema do Povo Francês esmagando a Aristocracia, erguida em frente aos <i>Invalides</i> para a Festa da Fraternidade. Paris. 1793.....	205
Imagem 87 – Entrada triunfal dos monumentos de ciências e artes na França. Paris. 1798.....	207
Imagem 88 – Eliseu ou Cemitério Público. Grandjean de Montigny. <i>Grand Prix</i> de Roma, 1799. Corte e fachada principal. Paris, <i>École des Beaux-Arts</i> .....	209

Imagem 89 –	Obras de Grandjean de Montigny. a) Folha de rosto de <i>Recueil des plus [...]</i> .1813-1814. b) Folha de rosto de <i>Architecture Toscane [...]</i> . 1815.....	210
Imagem 90 –	Projeto de um Palácio para o Rei da Vestfália, Jérôme Bonaparte. Vestfália, Alemanha. Grandjean de Montigny.....	212
Imagem 91 –	Um dos projetos de Percier e Fontaine para união do Louvre às Tulherias. Planta. Paris.....	216
Imagem 92 –	Um dos projetos de Percier e Fontaine para união do Louvre às Tulherias. Perspectiva. Paris.....	217
Imagem 93 –	Projeto de união do Palácio do Louvre ao das Tulherias. Paris. Grandjean de Montigny. 1808.....	217
Imagem 94 –	Projeto de Grandjean de Montigny para transformação da Igreja de Madeleine em Templo da Glória. Paris. 1806.....	218

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
2	<b>A CONSTITUIÇÃO DA TRADIÇÃO URBANÍSTICA MONUMENTAL ATÉ O SÉCULO XVIII</b> .....	33
2.1	Correlações conceituais: Ideologia e Poder.....	33
2.2	Condicionantes históricos de planos urbanísticos monumentais.....	47
2.2.1	A contribuição da Antiguidade e da Idade Média.....	47
2.2.2	O Renascimento, o Barroco e a configuração de um urbanismo clássico.....	60
2.2.3	O Iluminismo e seus reflexos no desenho da cidade.....	78
2.3	Aspectos teóricos da experiência urbanística francesa nos séculos XVII e XVIII.	94
3	<b>A ATUAÇÃO DE GRANDJEAN DE MONTIGNY NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX</b> .....	104
3.1	Aspectos urbanísticos do Rio de Janeiro até a chegada da Missão Artística Francesa.....	104
3.2	Considerações sobre a Missão Artística Francesa no Brasil no século XIX: origens, propósitos e polêmicas.....	121
3.3	Propostas urbanísticas de Grandjean de Montigny.....	129
4	<b>REPERCUSSÕES DA EXPERIÊNCIA FRANCESA NA ATUAÇÃO DE GRANDJEAN DE MONTIGNY</b> .....	154
4.1	A criação urbana e os projetos de transformação na França até o início do período revolucionário.....	154
4.2	Idealizações e realizações urbanísticas no período revolucionário e no Primeiro Império francês.....	192
4.3	A consolidação da influência da urbanística francesa na atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro.....	208
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	220
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	226
	<b>ANEXOS</b> .....	238
	ANEXO A – Linha do tempo Grandjean de Montigny.....	239
	ANEXO B – Genealogia de Grandjean de Montigny.....	248
	ANEXO C – Exposição de Grandjean de Montigny relativa ao monumento a ser erigido no Campo da Honra, pelo Senado da Câmara, a Dom Pedro I.....	250
	ANEXO D – Decreto de criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios....	253
	ANEXO E – Plano de Turgot.....	255



## 1. INTRODUÇÃO

Arte é criar qualquer coisa a partir da razão.  
(ALBERTI, 1989, p. 236).

A tradição urbanística monumental constituiu-se ao longo de um processo que remonta ao próprio surgimento da cidade. Ao considerar essa amplitude, este estudo propõe abordar, na constituição dessa tradição, determinados aspectos da relação entre desenho, enquanto plano de cidades, e os alguns conceitos e categorias presentes no arcabouço ocidental teórico do urbanismo, entre os séculos XVII e XVIII, predominantemente. Dentre esses aspectos, listam-se, no que se refere à concepção e produção urbanística, determinados fatores ou conjunturas, como as realizações teóricas e práticas e aspectos de continuidades, “interrupções”, rupturas, contradições e apropriações integradas a esse arcabouço. Enfim, pode-se aferir que são aspectos conceituais e materiais que historicamente contribuem para a constituição de uma tradição.

Devido à extensão e à complexidade do processo constitutivo e das manifestações concretas da tradição urbanística monumental, tanto no espaço quanto no tempo, esse estudo concentra suas análises na experiência francesa do século XVII até a Era Napoleônica.

Este estudo se justifica pela importância de se discutir a natureza teórica, político-ideológica dos procedimentos projetuais no processo histórico de conformação e transformação da espacialização urbana, sobretudo no que diz respeito à sua configuração dentro da tradição urbanística monumental. A pesquisa investiga tópicos e possíveis articulações entre a historiografia da urbanística, os pensamentos arquitetônicos vigentes e as propostas de natureza urbanística integradas à experiência de Grandjean de Montigny. No que se refere às manifestações do Neoclassicismo no Brasil se destaca a abordagem das repercussões da experiência francesa no século XVII e XVIII na atuação deste arquiteto. Esta abordagem apresenta-se como fundamental nesta tese no sentido de buscar compreender aspectos do processo, da linguagem e dos significados através dos quais a Academia de Belas Artes, constituída pelos artistas e arquitetos da Missão Francesa, introduziu no Brasil.

No decorrer da história ocidental é possível perceber que os assentamentos humanos se desenham como resultado de um saber-poder. O desenho dos assentamentos urbanos,

especificamente das cidades, toma formas determinadas, em diferentes épocas e em diferentes lugares, em função das forças que resultam das relações entre o saber e o poder e em função dos instrumentos dos quais essas forças se valem para sua afirmação. As forças que resultam das relações entre saber e poder são, na sua essência, de ordem cultural, ou seja, são forças políticas, econômicas, sociais, filosóficas, artísticas, científico-tecnológicas e militares, dentre outras. Os processos ideológicos integrados a essas categorias, quando instrumentos de afirmação dessas forças, orientam, modulam ou determinam a maneira de atuação das mesmas dentro dos contextos históricos. É relevante destacar que as possíveis formas de atuação podem se ancorar em práticas consensuais, persuasivas ou coercitivas.

Pode-se afirmar que o desenho das cidades, ou o desenho que transforma as cidades, quer seja daquelas que se originam de assentamentos espontâneos ou daquelas que surgem *ex novo*, é a manifestação temporal e espacial de um saber-poder, ideológico e/ou de outra natureza, que rege essas cidades. Portanto, se há saber e poder nessa manifestação, pode-se pressupor a pré-existência de um “plano” que considera, em graus diferentes no tempo e no espaço, sua pertinência, sua exequibilidade e sua eventual permanência.

Na tradição urbanística monumental, as relações entre saber e poder assumem uma dimensão de especial importância, uma vez que influenciam e determinam formas específicas de organização do espaço construído, com vistas à configuração de uma monumentalidade. Essa monumentalidade resulta de uma série de fatores, entre os quais se inserem as influências dos poderes e das ideologias vigentes, determinados procedimentos teóricos e práticos de desenhos de cidades ou planos urbanísticos e também a interação desses procedimentos com a tridimensionalidade arquitetônica que se materializa no espaço e no tempo.

Desenho, em sentido geral, pode ser compreendido como expressão gráfica, como uma linguagem imagética que possibilita a representação de um determinado objeto ou ideia, de algo existente ou que possa vir, ou não, a existir. O desenho, como instrumento de projeto, reúne um conjunto de informações necessárias à construção de objetos ou à materialização de ideias. O desenho das cidades, portanto, se insere no campo da ação projetual, que tem por fim o ambiente construído, mas é fundamental também considerar, abordar e analisar esse tipo de desenho enquanto plano urbanístico. Choay (2010) analisa que os textos, chamados teoria em seu campo disciplinar próprio, determinam as modalidades para a concepção de edifícios ou cidades futuras. Na atualidade, segundo a autora, estes se encontram submetidos à espécie de hegemonia própria da disciplina urbanismo.

Enquanto domínio do saber, o desenho de cidades pode ser abordado sob a ótica proposta por Foucault (1987), a necessidade de se admitir que o poder produz saber e não simplesmente em nome do seu favorecimento, mas porque o serve ou o aplicando porque é útil. O autor complementa esta ideia ao ponderar que o poder e o saber estão diretamente implicados e não há uma relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder.

Como observa Choay (2010, p. 2), “o sagrado e a religião foram, tradicionalmente, os grandes ordenadores do espaço humano”. Nos tempos arcaicos, as prescrições dos deuses se expunham sobre os monumentos, “nas sociedades sem escrita, a organização do espaço construído era competência, ao mesmo tempo, do conjunto das práticas e das representações sociais”. Portanto, não havia uma produção textual sobre a ideia de arranjo espacial. “A constituição e a autorização de um discurso fundador de espaço é de origem recente e ocidental”. As pretensões científicas desse discurso só foram enunciadas a partir da segunda metade do século XIX, quando então seu campo de aplicação foi designado com o termo urbanismo. (CHOAY, 2010, p. 3):

No entanto, não se trata de um verdadeiro começo. Para captar a força de transgressão e de ruptura que anima os escritos teóricos do urbanismo, é preciso tentar apreender seu projeto fundador antes das datas convencionadas, em seu aparecimento verdadeiro e ignorado, no alvorecer da primeira Renascença italiana. Nesse caso, como em muitos outros, uma formação discursiva e uma prática cuja paternidade se atribui ao século XIX, e que se localiza numa configuração epistêmica que teria começado a definir-se na virada dos séculos XVIII e XIX, apenas consagram rupturas já operadas e organizam domínios já definidos no *Quattrocento*.

De acordo com o exposto acima, quando se aborda a constituição histórica da tradição urbanística monumental, ainda que com o objetivo de delimitar o estudo a determinados aspectos e períodos dessa constituição, há que se dar especial atenção ao surgimento e ao emprego de uma terminologia específica. Esta se mostra adequada e “correta” em diferentes momentos do desenvolvimento urbanístico. Diversos autores a que este estudo recorreu, tais como Lavedan (1941), Hautecoeur (1956), Goitia (1996), Hall (1988) e Giedion (2004), utilizam “livremente”, quando tratam da história da “conformação urbanística” da cidade, termos como planejamento urbano, *planning*, *aménagement*, *zoning*, urbanismo (na antiguidade clássica, no período medieval, renascentista, barroco, iluminista, neoclássico), urbanismo (clássico, prático), e até mesmo planejamento regional e gestão urbana. Esses costumam designar teorizações e procedimentos que constituem uma tradição urbanística desde

a Antiguidade até a segunda metade do século XIX. Tal condição sugere não haver um consenso a respeito do assunto nos meios acadêmicos.

Foge ao escopo desse estudo uma abordagem ampla da formação discursiva a respeito, segundo Choay (2010, p.02), “dos procedimentos que, no conjunto das diversas culturas e ao longo da história, permitiram aos homens organizar e construir seu estabelecimento”. Entretanto, a classificação proposta por essa autora para diferentes tipos de textos que integram o conjunto dos discursos formadores de espaço é fundamental para situar, historicamente, a produção dos “tratados” que surgem na França nos séculos XVII e XVIII, os quais serão considerados neste estudo.

A historiadora propõe denominar de “instauradores” os textos ou escritos que se incluem em três categorias, qual sejam, os tratados de arquitetura, os escritos do urbanismo contemporâneo – ou teorias do urbanismo – e, por fim, uma terceira categoria de escritos, as utopias. Esses textos ou escritos instauradores explicitam objetivar a constituição de um aparelho conceitual autônomo, que permita conceber e realizar espaços novos e, em algumas situações, não aproveitados.

Foi no *Quattrocento*, como observa Choay, que os tratados de arquitetura italiana estabeleceram com o espaço edificado uma relação inaugural:

A certidão de nascimento dessa nova relação é dada precisamente pelo primeiro e mais magistral deles, o *De re aedificatoria*, que Leon Battista Alberti apresentou ao Papa Nicolau V em 1452 e cujo manuscrito, publicado pela primeira vez por Policiano em 1485, em Florença, ele não cessou de refazer até sua morte (1472). Esta obra tem como objetivo exclusivamente a concepção, com o auxílio de um conjunto de princípios e regras, do domínio construído em sua totalidade, da casa à cidade e aos estabelecimentos rurais. (CHOAY, 2010, p. 03).

Ao considerar o “Alberti urbanista”, Lavedan (1941, p. 12) analisa: “ele traz a ideia nova que, desenvolvida, ampliada, levada ao extremo, às vezes ao excesso, transformará tudo: a estética urbana”. Nesse sentido, Alberti prefigura o que esse autor chama de urbanismo clássico. Para Alberti, segundo Lavedan (1941, p.12), “a cidade não deve ser somente funcional, é preciso que ela seja bela. Esse apetite por *voluptas*<sup>1</sup> [...] evoca o prazer da visão”. O desenvolvimento teórico levado a cabo por inúmeros tratados além do *De re Aedificatoria* (1443-1452) também

---

<sup>1</sup> *Voluptas*: Prazer, satisfação, alegria, contentamento. Ver: *Dicionário Latino Português*.

contribuiu para a configuração desse urbanismo, que se insere na tradição urbanística monumental.

A partir da Itália, essa categoria de texto instaurador, o tratado de arquitetura, que se constitui como gênero discursivo original, avança pela Europa e encontra na França, nos séculos XVII e XVIII, ao mesmo tempo a sua terra de eleição e de perdição. O tratado *De re aedificatoria*, enquanto texto instaurador, para Choay (2010, p. 03-04), “cria seu próprio campo teórico e prático [ao utilizar] as conquistas da matemática, da teoria da perspectiva e da ‘física’ contemporâneas [e ao considerar e ter] como referência o conjunto das atividades e condutas sociais”.

Esse tratado introduziu uma inovação fundamental no que se refere ao espaço tridimensional, análoga àquela introduzida pelo *De pictura*, do mesmo Alberti, tratado este que é considerado como portador de uma inovação radical e constitutiva da primeira teoria do espaço icônico. O caráter inovador do *De re aedificatoria* revela-se justamente porque ele, de acordo com Choay (2010, p. 04):

[...] não se deixa reduzir ou [se] subordinar a nenhum saber exterior, a nenhuma prática política, econômica, jurídica ou técnica. Para afirmar sua autoridade, não recorre às apresentações ou aos ritos religiosos, aos valores transcendentais da cidade. Fornecendo um método racional para conceber edifícios e cidades, ele se dá por tarefa, e chega a estabelecer com o mundo construído uma relação que a Antiguidade e a Idade Média ignoram e somente a cultura europeia terá doravante a temeridade de promover.

A constituição da tradição urbanística monumental se vale de inúmeros e diversos escritos produzidos sobre o espaço e a cidade. Os tratados, assim como as teorias do urbanismo, formam um pequeno agrupamento no contexto de diversos escritos, mandamentos divinos, editos dos príncipes, regras *edilitárias*, manuais de construção. Choay (2010, p. 15) mostra que estes “desde a origem das cidades – elas mesmas na origem da escrita –, serviram para organizar o espaço dos homens”. Esse conjunto de escritos compõe uma categoria que essa autora chama de textos realizadores, assim denominados por verem no estabelecimento humano um projeto a realizar – na qual se inserem os textos instauradores, já citados acima.

Embora a historiadora também inclua as utopias entre esses textos instauradores, em função de sua relação com o imaginário elas representam uma categoria heterogênea dentre os textos realizadores. Mas elas também não pertencem à categoria de escritos que essa autora chama de textos comentadores, que são aqueles que fazem do estabelecimento humano um tema de

especulação. Na verdade, Choay (2010) considera serem de caráter inaugural dentre os textos instauradores tanto o tratado *De re aedificatoria*, de Leon Battista Alberti, como aquele que se insere, por excelência, na categoria das utopias, ou seja, a *Utopia*, de Thomas Morus. A autora os localiza e determina sua diferença numa dupla topografia: a dos textos realizadores e a dos escritos de ficção. Esses últimos, enquanto textos comentadores, não deixam de trazer sua ajuda à elaboração do mundo edificado. Pondera que eles “não apenas têm o poder de moldar a percepção do espaço e de lhe deslocar ou ocultar o sentido, mas exercem uma ação incitadora e, mais ainda, alimentam com sua substância os textos instauradores” (Choay, 2010, p. 16).

Na visão de Lavedan (1941, p.02, tradução nossa), “as características novas que aparecem com o século XVI relativas à transformação ou à criação de cidades apresentam-se como a manifestação de princípios portadores de um valor de universalidade”. O autor analisa que Alberti demonstrou que se podia sair do quadro da especulação platônica e, ao mesmo tempo, a cidade ser abordada sob o ponto de vista arquitetural, ou seja, dotada de proposições concretas e realizáveis.

Neste sentido, esta condição abriu espaço para a ideia de que uma “cidade ideal” poderia ser construída no plano humano, e não apenas ser concebida como na *Utopia*, escrita por Thomas Morus, em 1516. Dentre os que seguiram Alberti nessa via de pensamento, enumeram-se aqueles que ao terem conduzido suas pesquisas paralelamente, chegam frequentemente aos mesmos resultados. Esses seriam, de acordo com Lavedan (1941, p. 15, tradução nossa), “engenheiros militares, teóricos da cidade forte, arquitetos, teóricos da cidade bela, [e] políticos, homens de ação, desejosos de impor à cidade uma marca de unidade”. O pensador parece reconhecer, pelo menos em parte, uma natureza inaugural – como defende Choay (2010) – no tratado *De re aedificatoria*, de Alberti, sobretudo no que se refere à sua influência sobre o chamado urbanismo clássico. Diz-se pelo menos em parte, pois, ao considerar o processo de difusão do urbanismo, na verdade, o autor apenas localiza o pensamento dos arquitetos no que se refere ao conjunto da cidade a partir do século XVII. Todas essas questões se inserem dentro de um notável movimento de ideias que desencadeou uma verdadeira descoberta dos problemas urbanos. Com esse movimento, Lavedan (1941, p. 193, tradução nossa) analisa:

[...] o círculo de curiosos acerca do urbanismo cresce consideravelmente, e, de fato, desmesuradamente. Os escritores, os arquitetos, sem falar dos jornalistas, descobrem que o conjunto da cidade é um corpo com leis próprias; que não basta somente construir belos monumentos, mas colocá-los em relações adequadas; ocupar-se da utilidade (funcionalidade) mais do que da decoração; colocar o interesse público adiante das conveniências privadas.

Certamente, todos os chefes de Estado agiam assim há muito tempo: praticavam o urbanismo sem o saber. Vai-se formular, agora, a teoria dessa prática.

É dentro dessa linha de pensamento que Lavedan (1941) vai defender que René Descartes (1596-1650), considerado por ele como o pai do pensamento moderno, merece ser incluído entre os pais do urbanismo a partir da publicação do *Discours de la Méthode* [Discurso do Método], de 1637. O filósofo francês, em função de seu gosto pela ordem e pelas construções racionais, proclama a superioridade das cidades criadas como um todo sobre as velhas cidades. Para Descartes (s.d., p.74-75):

[...] originalmente [as cidades] eram apenas aldeias e se tornaram com o tempo grandes cidades [que] em geral são tão mal proporcionadas comparadas com as praças regulares que um engenheiro traça a seu talento numa planície, [...] [sobre cujos edifícios] dir-se-ia que foi mais o acaso que a vontade de alguns homens, usando de razão, que desse modo os dispôs.

Para Lavedan (1941, p. 194, tradução nossa), a partir de Descartes, constata-se que é “[...] o princípio mesmo do urbanismo que é formulado: não mais considerar os edifícios de uma cidade 'cada um à parte', mas 'como eles são dispostos', ou seja, um problema de relações”.

Choay (2010) estabelece uma homologia, ou seja, uma semelhança de origem e estrutura entre o projeto do *De re aedificatoria* e aquele dos grandes humanistas do século XV, que colocaram em perspectiva e procuraram sistematizar os trabalhos e os atos dos homens. A historiadora analisa que os escritos dos humanistas abriram o campo de disciplinas que tiveram suas elaborações e fundamentos teóricos iniciados no final do século XVIII. Mostra também que obras como as de Alberti abriram o campo da disciplina que os teóricos do século XIX chamaram urbanismo. Os teóricos dessa época buscaram, através desses ensinamentos, elaborar uma ciência do urbanismo. No plano teórico, portanto, fica evidenciada a conexão entre os tratados de arquitetura e o urbanismo contemporâneo, conforme observa (Choay (2010, p. 6):

[...] do século XV dos tratados ao século XX dos escritos urbanísticos, novos problemas foram sendo colocados em diferentes termos. Eles permanecem, entretanto, circunscritos e definidos no quadro de uma mesma abordagem, nascida no *Quattrocento*, sem equivalente anterior em nenhuma outra cultura, e que consiste em atribuir à organização do espaço edificado uma formação discursiva autônoma. Essa autonomização, a ideia de que a estrutura de uma construção ou de uma cidade possa depender de um conjunto de considerações racionais dotadas de lógica própria, marca o corte decisivo que impõe ao estudo dos escritos do urbanismo contemporâneo a passagem pelos tratados de arquitetura.

Dentre os traços que definem o gênero de tratado de arquitetura criado por Alberti, segundo Choay, destacam-se, no que diz respeito à sua natureza inaugural, dois deles. Primeiramente, o fato de seu desenvolvimento ser autônomo, que não se subordina a nenhuma disciplina ou tradição. O tratado de Alberti tem por objeto um método de concepção. Complementa esta assertiva a prioridade do autor em incorporar neste objeto os princípios universais e as regras generativas que venham a permitir a criação e não apenas a transmissão de preceitos ou de receitas (CHOAY, 2010).

O caráter inaugural do empreendimento de Alberti, como pontua essa autora, pode parecer inverossímil à primeira vista, uma vez que um contraexemplo logo se apresenta, dado pela antiguidade greco-latina, que era tomada como modelo geral, particularmente no que diz respeito à arquitetura e à organização urbana, pelos humanistas do Renascimento. “Os próprios historiadores do século XX não hesitam em falar de 'urbanismo' grego e romano, quando querem designar ordenamentos urbanos cuja racionalidade testemunha claramente uma reflexão específica”. (CHOAY, 2010, p. 16).

Alberti leu e se inspirou no tratado *De architectura* de Marcus Vitruvius Pollio (século I a.C.), que, na análise de Choay (2010, p. 19),

[...] nutrido pelas obras de Hipócrates e Aristóteles, informado das pesquisas estéticas dos arquitetos gregos, no entanto único em toda a Antiguidade, sem antecedente formal direto nem posteridade, [...] é o único livro que parece participar da mesma *vocação-função* instauradora do *De re aedificatoria* e pode, pois, pretender uma anterioridade sobre este.

Entretanto, essa autora ressalta que os textos produzidos na Antiguidade, como o *De architectura*, não pretendiam autonomizar a organização do espaço construído no sentido de instituí-lo enquanto objeto de uma disciplina independente. Dentro do contexto em que foi produzida, a obra de Vitruvius (século I a.C.) nem poderia chegar a esse ponto, uma vez que surge em uma época, segundo Choay (2010, p. 20), “[...] ainda não-motivada para a abordagem do espaço em perspectiva e do espaço construído com o sistematismo e o desprendimento que, quinze séculos mais tarde, ensejaram o aparecimento de Alberti”.

A partir do século XVII, sobretudo na França, até o início da Revolução Francesa, uma grande transformação se produziu no meio dos arquitetos. Lavedan (1941, p. 195, tradução nossa) constata que: “quase não se encontra entre os grandes quem não tenha feito obra de urbanista e, em seus tratados didáticos, tanto a teoria como a prática do urbanismo tomam um lugar cada



vez maior”. Dentre os inúmeros trabalhos e atividades que se destacam no período, o autor destaca:

No século XVII, deve-se a Lemercier a construção da cidade de Richelieu, a François Blondel os planos de Rochefort; Le Vau é o autor da *place de l'Institut*, Mansart da *place des Victoires* e da *place Vendôme*, Robert de Cotte da *place Bellecourt* em Lyon. No século XVIII, encontramos Jacques Gabriel em Rennes e em Bordeaux, Hére em Nancy, Jacques-François Blondel em Metz e em Strasbourg, Ange Gabriel na *place de la Concorde*, Soufflot em Lyon e na *place Royale* de Reims, Ledoux nas Salines. (LAVEDAN, 1941, p. 195, tradução nossa).

Esse autor também afirma que muitos grandes escritores se preocuparam com o urbanismo, como é o caso de Voltaire (1694-1778) em seu *Dialogue sur les Embellissements de Cachemire*<sup>2</sup>, – metaforicamente Paris. Nesta obra, como esclarece Lavedan (1941, p. 194, tradução nossa), Voltaire “[...] sem grandes pretensões, convida com humor seus contemporâneos a consagrar o melhor de seus esforços ao embelezamento de suas cidades, a criar praças, a construir fontes, a erguer estátuas”. O historiador avalia que os escritores desse período, em suas numerosas descrições urbanas, sustentam interesse sobretudo pelas relações entre os diversos elementos no conjunto da cidade, ou seja, pela forma como os monumentos, as ruas e os espaços livres se articulam entre si.

A preocupação com a beleza da cidade parece ter seus fundamentos ligados à própria afirmação da tradição urbanística monumental. Destaca-se o fato de a cidade constituir um dos elementos que integram o conjunto das concepções que Alberti tem da arquitetura e, também, a dupla exigência à qual a obra arquitetural deve satisfazer, *commoditas*<sup>3</sup> e *voluptas*. Essas duas categorias, segundo Lavedan (1941, p. 10, tradução nossa), têm, para Alberti, “direito de cidade dentro da cidade; pelo menos no seu pensamento elas vivem lado a lado, frequentemente como irmãs inimigas; mas às vezes, também, [ele] conseguiu fundi-las em uma unidade harmoniosa”.

Vitrúvio (2007. p. 81), em seu *De architectura*<sup>4</sup>, estabelece como partes da arquitetura, a edificação, a gnomônica<sup>5</sup> e a mecânica, sendo a edificação dividida em duas partes distintas.

<sup>2</sup> *Diálogo sobre os Embelezamentos de Cachemira*.

<sup>3</sup> *Commoditas*: comodidade, além de outras acepções, como proporção, utilidade, etc. Segundo Lavedan (1941, p.10, tradução nossa), adaptação ao fim, o que chamaríamos, numa expressão moderna, de funcionalismo.

<sup>4</sup> Tratado de Arquitetura.

<sup>5</sup> *Gnomonice*: gnomônica, construção de relógios ou quadrantes. Ver VITRUVIUS POLLIO, 2007.

Uma delas se ocupa dos recintos fortificados e das obras comuns nos lugares públicos e a outra, trata dos edifícios privados.

Por sua vez, as obras comuns públicas dividem-se em três classes, sendo a primeira a defesa, a segunda a religião e a terceira a utilidade pública. É próprio da defesa a disposição das muralhas, das torres e das portas, tendo em vista repelir continuamente o ataque dos inimigos. Pertence à religião o levantamento dos santuários e dos templos sagrados dos deuses imortais. E à utilidade pública a disposição dos lugares comuns para uso público, como os portos, os foros, os pórticos, os banhos, os teatros, os espaços de circulação e todas as outras coisas que se ordenam nos espaços públicos, de acordo com essas teorias. (VITRUVIUS POLLIO, 2007. p. 81-82).

Em Vitruvius (2007), a disposição dos lugares comuns para uso público, os espaços de circulação e todas as coisas que se ordenam nos espaços públicos – elementos que configuram uma preocupação de natureza urbanística – incluem-se na classe de utilidade pública. Esta é uma das subdivisões que integram as obras comuns públicas que, por sua vez, pertencem à categoria da edificação, estabelecida, por Vitruvius, como uma das partes da arquitetura. Diante do exposto, é possível deduzir que, pelo menos no plano conceitual, esse autor já entendia a cidade, da mesma forma como Alberti, quinze séculos depois, continuava a entendê-la, ou seja, como um dos elementos do conjunto das concepções que ambos, cada um a seu tempo, tiveram da própria arquitetura.

Com relação aos três princípios que integram a tríade vitruviana, quais sejam, a solidez (*firmitas*), a funcionalidade (*utilitas*) e a beleza (*venustas*)<sup>6</sup>, Vitruvius (2007. p. 82) afirma: “o princípio da beleza será atingido quando o aspecto da obra for agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica da comensurabilidade”. Em relação à distribuição de funções, Alberti pensa no sentido de contribuir para dar mais graça à cidade: “[...] o passo é dado; entramos em um outro mundo, onde a noção de prazer gratuito, ou seja, de aparência, de cenário [*décor*], acabará por substituir aquela de função. “Para dar mais graça à cidade...”, será Mansart<sup>7</sup> quem completará a frase” (LAVEDAN, 1941, p.10, tradução nossa).

Se a cidade, nessa breve análise empreendida, é um dos elementos do conjunto das concepções que tanto Vitruvius quanto Alberti, cada um a seu tempo – repetindo – tiveram da própria arquitetura, está-se diante de uma realidade em que os monumentos arquitetônicos atuam,

<sup>6</sup>*Firmitas*: solidez, firmeza, consistência, robustez; *Utilitas*: utilidade, uso, funcionalidade, proveito, vantagem; *Venustas*: beleza, elegância, estética. Ver VITRUVIUS POLLIO, 2007.

<sup>7</sup> Jules Hardouin-Mansart (1646-1708). Primeiro Arquiteto e Superintendente de Construções do Rei Luís XIV.

também, como “parametrizadores” de configurações urbanísticas. Esse “outro mundo” a que se refere Lavedan (1941) é aquele no qual se constituem os fundamentos ou regras do chamado urbanismo clássico, que a partir do século XVI e, sobretudo, nos séculos XVII e XVIII, como se verá, materializam-se nas realizações urbanísticas verificadas no período barroco e naquele correspondente ao Iluminismo, as quais contribuirão, dentro da tradição urbanística monumental, para alterar profunda e duradouramente a imagem da cidade.

Etlin (1994, p.01, tradução nossa) afirma: “a imagem de uma cidade deve ser situada na interação entre aparência física e construto mental”. Na última metade do século XVIII, um vasto conteúdo de literatura sobre *city planning*<sup>8</sup>, verificada principalmente na França, procurou remodelar a cidade:

[...] um dos aspectos mais surpreendentes da cultura francesa nesse tempo foi a extensão até que ponto os intelectuais – não somente arquitetos, mas também clérigos, médicos, advogados, cientistas e escritores tão diferentes como Voltaire e Mercier – assumiram um interesse ativo e público sobre o aspecto físico da cidade. Seus livros, panfletos e cartas a editores, assim como desenhos de arquitetura, propunham novos projetos, geralmente não solicitados, no sentido de tanto melhorar a comodidade, a salubridade, a ordem e a beleza da cidade quanto de promover a virtude e o mérito. (ETLIN, 1994, p. 01, tradução nossa).

As propostas de alteração do tecido físico da cidade, “com propósitos tanto simbólicos e estéticos quanto funcionais”, ou seja, um conjunto de “finalidades morais e intelectuais”, resultam em um “construto mental ricamente estratificado” (ETLIN, 1994, p. 01-02, tradução nossa). Este construto, de acordo com o autor, pode ser classificado em quatro tópicos separados: “espaço da magnificência”, da “higiene”, da “transparência” (*clarity*, clareza, legibilidade) e da emulação (competição, rivalidade). Esses “domínios conceituais”, reunidos e superpostos, constituem o ideal do Iluminismo condensado na categoria do *embellissement*<sup>9</sup>.

Segundo Etlin (1994, p. 02, tradução nossa), o *embellissement* é um construto mental do século XVIII que inclui a noção de “legibilidade” topológica formulada por Kevin Lynch<sup>10</sup>, em termos de caminhos, limites, nós distritais e paisagens. No entanto, o autor defende que estas classificações podem ser ultrapassadas por incluírem também, segundo Olsen, citado por Etlin

<sup>8</sup> Em tradução livre, planejamento de cidade ou planejamento urbano.

<sup>9</sup> Etlin (1994) observa que *embellissement* (embelezamento), que se traduz no inglês por "*embelishment*", deve ser entendido como abrangendo tanto as aspirações culturais e conveniências funcionais quanto o prazer estético.

<sup>10</sup> Kevin Lynch (1918-1984), urbanista e escritor americano, autor de *A imagem da cidade*.

(1994, p. 02, tradução nossa), as questões seguintes: “a plenitude dos objetivos urbanos que podem transformar a cidade em uma ‘obra de arte’”, em um “tesouro a ser preservado, uma conquista e um monumento da civilização ocidental, economicamente florescente, culturalmente ativa, sendo um prazer visitá-la e um privilégio habitá-la”.

Essa ideia de transformação da cidade em “obra de arte”, se não é uma constante, pelo menos configura uma das categorias que constituem a tradição urbanística monumental. Como afirma Etlin,

[...] se Luís Napoleão e o Barão de Haussmann foram capazes de transformar Paris nesse sentido no terceiro quartel do século XIX, foi porque eles foram herdeiros do ideal urbano do Iluminismo que concebeu a cidade holisticamente, segundo dimensões simbólicas superpostas. (ETLIN, 1994, p.02, tradução nossa).

Herdeira do ideal urbano do Iluminismo, a transformação de Paris empreendida sob o Segundo Império francês insere-se na tradição urbanística monumental. Exerceu enorme influência nos ordenamentos urbanos do século XIX e XX. Segundo Hall (1998), no século XX estabelecem-se determinadas linhas mestras do pensamento urbanístico ou da ideologia urbanística como reação à cidade do século XIX, dentre as quais ele destaca a cidade vitoriana. Aponta que uma dessas linhas mestras é a chamada “tradição monumental do planejamento urbano”<sup>11</sup>, que revela certos princípios comuns na maneira de conceber o desenho de cidades, princípios estes que se constituíram ao longo do processo histórico, consolidando práticas de desenho que, presentes no século XX, remetem à própria história urbana, uma vez que essa tradição:

[...] recua até Vitruvius, se não mais, ressurgindo poderosamente na metade do século XIX, pelas mãos de mestres urbanistas como George-Eugène Haussmann em Paris ou Ildefonso Cerda em Barcelona. No século XX, [...] reapareceu em lugares bizarros e descombinados: serva do orgulho cívico aliado ao promocionismo comercial na América, expressão da majestade imperial na Índia e África britânicas, e da independência recém-conquistada na Austrália, agente da megalomania totalitarista na Alemanha de Hitler e na Rússia de Stalin (e, menos ambiciosamente, se bem que mais efetivamente, na Itália de Mussolini e na Espanha de Franco). Quando e onde lhe foi permitido concluir a tarefa – às vezes tardiamente, às vezes nunca – executou-a a contento: simbólica, expressão da pompa, do poder, do prestígio, eximindo-se de todo propósito social mais amplo – e até mesmo hostil a ele. (HALL, 1998, p. 11).

---

<sup>11</sup> Expressão apresentada por Sir Peter Geoffrey Hall (1932-2014), urbanista e geógrafo inglês, em sua obra *Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX*.

Embora este estudo não se estenda ao século XX e à contemporaneidade, é possível observar que muitos dos princípios e procedimentos que constituem a tradição urbanística monumental ainda se manifestam na esfera do planejamento urbano atual, que, entretanto, não se insere na abordagem aqui pretendida. Segundo Falcon (1994), um dos motivos dessa manifestação pode estar ligado ao fato de em tempos mais recentes haver herdeiros do Iluminismo:

[...] e o somos em escala bem mais significativa do que muitos parecem dispostos a reconhecer ou assumir, pois, quer como estilo de pensamento, quer como realidade política, o fato é que o Iluminismo ainda vive. (FALCON, 1994, p. 07).

O Iluminismo, que segundo Furtado (2012) nasceu como instrumento do Estado absolutista, acolheu e promoveu o vasto universo das experiências de desenho urbano que lhe antecedeu – “desde Vitruvius, se não antes”, numa apropriação que aqui parece cabível das palavras já citadas de Hall (1998), mas o fez segundo seus próprios critérios, e não sem contradições. Ao Iluminismo, no que diz respeito à cidade sob o ponto de vista arquitetônico-urbanístico, interessa o que desde Vitruvius tinha sido “estabelecido” em tratado, o que a Idade Média teorizou e produziu em termos de cidades planejadas, o que o Renascimento “inaugurou” e o Barroco ampliou e consolidou arquetipicamente como monumentalidade urbana e estetização do poder absoluto. O interesse do Iluminismo é pelo “lado racional”, ou mesmo “instrumental”, dessa tradição de desenho de cidade, pela verificação de sua validade e da adequação de sua “perpetuidade” enquanto produtora de “cidades iluministas”. E mesmo, pela possibilidade de sua “destruição” e posterior “reconstrução”. Pode-se dizer que é através de uma ideologia legitimadora dos interesses burgueses que o Iluminismo reconhece a tradição urbanística monumental como transmissora e transgressora de seus próprios conteúdos ideológicos. Como afirma Rouanet (1995, p. 162), “o Iluminismo acredita na força civilizadora e libertadora da vida urbana”.

A razão iluminista prossegue, pois tanto “a autonomia, o cerne da concepção do mundo do Iluminismo” (ROUANET, 1995, p. 161), quanto a universalidade de direitos, um dos postulados iluministas básicos, ainda demarcam batalhas não ganhas (ROUANET, 1987). De acordo com Peixoto (2000b, p. 92), “a escalada racionalizadora do Iluminismo, mais do que tornar consciente a autonomia das esferas [da existência], pode mesmo forjá-las. E uma dessas esferas individuais passou a ser a arquitetura”. Ao verificar que o neoclassicismo teve uma ideologia gestada no ventre do Iluminismo, os ideólogos do neoclassicismo, para Peixoto

(2000b, p. 91), “pretenderam estabelecer para a arquitetura uma legalidade própria, interna, independente de fatores extra-arquitetônicos e deduzida diretamente da lei natural”.

Este estudo intenciona articular essas reflexões, e suas categorias identificadas na historiografia do urbanismo, com a chegada ao Brasil, em 1816, como integrante da chamada Missão Artística Francesa, de Grandjean de Montigny. Sua atuação no Rio de Janeiro, assim como de outros arquitetos e artistas, no período compreendido entre 1808 e 1831, ou seja, da chegada da Família Real ao Brasil até a abdicação de D. Pedro I<sup>12</sup>, insere-se em uma fase do neoclassicismo brasileiro. No registro de Peixoto (2000b, p. 65), “[essa fase do neoclassicismo] corresponde à importação de um modelo de arquitetura [...] mais propriamente rotulável de neoclássico pelas características que apresenta em termos formais, mas também pela vinculação teórico-ideológica dos artistas às ideias do Iluminismo francês”.

Tanto nas obras e projetos de arquitetura, quanto nos monumentos efêmeros e nas propostas de remodelação da cidade apresentados por Grandjean de Montigny, apontam-se associações às ideias do Iluminismo, ao chamado urbanismo clássico e ao *embellissement*. Estes espacializam-se, segundo Santos (1979), como eventos contrastantes com a paisagem aparentemente desordenada do espaço concebido durante o período colonial.

Algumas hipóteses apresentam-se a partir da análise crítica dos conteúdos abordados neste estudo. A partir da análise da atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro, tudo indica que houve uma preocupação do arquiteto francês com relação à inserção dos edifícios por ele projetados para o Rio de Janeiro, que revela uma intenção de articular os elementos arquitetônicos com vistas à composição gradual de um espaço urbanístico de características monumentais. Tal condição demonstra o processo de influência do pensamento arquitetônico nas propostas de natureza urbanística. É possível também defender a ideia de que, ao extrapolar a noção ligada à imagem da cidade, o *embellissement* parametrizou reflexões, intenções e ações urbanísticas inspiradas pelos ideais e mesmo pela ideologia Iluminista, encontrando na França, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, no período revolucionário e no Primeiro Império, expressão histórica significativa, cujos desdobramentos se estendem no tempo e no espaço. Ainda enquanto hipótese, se observa que no *embellissement* a preocupação urbanística com o problema da circulação não se traduz na busca de um “sistema” geral para a cidade, mas

---

<sup>12</sup> Segundo a periodização proposta por Peixoto (2000b) para designar as fases do neoclassicismo brasileiro, esta é a segunda fase. A primeira fase tem antecedentes na segunda metade do século XVIII. A terceira fase corresponde ao período de 1831 a 1855 e a quarta fase vai de 1855 a 1875.

sim na transformação “localizada”. O fato se verifica através da utilização de recursos perspéticos e imagéticos de valorização de monumentos arquitetônicos que organizam urbanisticamente os espaços para transmissão de conteúdos político-ideológicos.

Também se configura como hipótese a ideia de que a urbanística neoclássica referenda as contribuições das teorias e práticas – anteriores a ela – que se desenvolvem a partir do início da era moderna. É possível conjecturar que, a contribuição de Grandjean de Montigny a uma reflexão sobre possíveis transformações urbanísticas mais estruturais no Rio de Janeiro, reveste-se, de certa forma, de um caráter inaugural para a cidade. Nesse sentido, sua contribuição antecede, parcialmente, teorias que se verificam integradas aos princípios urbanísticos evidenciados nas transformações promovidas por Haussmann em Paris, na segunda metade do século XIX.

Pretende-se, através desse estudo, abordar a atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX e avaliar criticamente as repercussões da experiência urbanística francesa nessa atuação e no desenvolvimento do neoclassicismo no Brasil. Para tanto, objetiva-se levantar, no desenvolvimento dessa experiência nos séculos XVII e XVIII, o chamado “urbanismo clássico”, considerando também os conceitos estéticos, funcionais e ideológicos envolvidos no processo de *embellissement* – embelezamento – das cidades. As idealizações e realizações urbanísticas significativas do período da Revolução Francesa e do Primeiro Império francês também são abordadas. Pretende-se evidenciar, na constituição da chamada tradição urbanística monumental, as relações que se estabelecem entre o desenho de cidades e as ideologias e poderes vigentes. Neste contexto o estudo intenciona verificar as influências de determinados aspectos históricos, modos de pensamento e movimentos de natureza social, política, econômica, cultural, científica e filosófica no surgimento e desenvolvimento do desenho urbano de natureza monumental. Dentro dessa tradição, objetiva-se também apontar e analisar a constituição de determinados “arquetipos” formais e “modelos” significativos na conformação de uma monumentalidade espacial urbana.

Metodologicamente, esse estudo se propõe a uma abordagem qualitativa dos conteúdos que o integram. Nesse sentido, a revisão bibliográfica empreendida através do levantamento historiográfico de informações relevantes parte da fundamentação teórica dos conceitos de desenho, ideologia e poder. Com base nessa fundamentação, procurou-se compor uma visão de conjunto do processo de constituição histórica da tradição urbanística monumental, abordando

inicialmente as principais contribuições da Antiguidade, da Idade Média, do Renascimento, do Barroco e do período do Iluminismo na configuração espacial da cidade.

Em seguida, partiu-se para a abordagem de aspectos significativos da experiência urbanística francesa nos séculos XVII e XVIII. Estendendo essa abordagem, são consideradas as idealizações e realizações urbanísticas do período da Revolução Francesa e do Primeiro Império francês. As repercussões dessas experiências na constituição de uma urbanística brasileira de características monumentais foram analisadas através da contribuição de Grandjean de Montigny em sua atuação no Rio de Janeiro no século XIX, segundo o ideário formal e simbólico do neoclassicismo.

No sentido de ampliar e conhecer novas fontes bibliográficas sobre o contexto histórico da chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil em 1816 e sobre a contribuição de Grandjean no campo da arquitetura e da urbanística, foi empreendida uma viagem ao Rio de Janeiro.

Na oportunidade foi realizada entrevista sobre Grandjean de Montigny com o professor Gustavo Rocha Peixoto, professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, no sentido de melhor clarear a contribuição do arquiteto francês. Além disso, foi empreendido um levantamento de dados pertinentes a esse estudo na literatura historiográfica junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - IFCS, da UFRJ, à Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, à Biblioteca Nacional e, sobretudo, junto ao Museu Nacional de Belas Artes, mais especificamente em sua Biblioteca Mediateca Araújo Porto Alegre. Não foi possível ter acesso “presencial” ao acervo do Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da UFRJ, que guarda importante acervo sobre Grandjean de Montigny, uma vez que o funcionamento desse museu ainda não se normalizou completamente depois do incêndio que atingiu, em 2016, partes do prédio em que ele está instalado no campus da UFRJ.

É importante ressaltar que o acesso ao acervo material das produções de Grandjean de Montigny tanto na Biblioteca Nacional quanto no Museu Nacional de Belas Artes só é franqueado a pesquisadores que objetivam estudar o suporte propriamente físico das imagens e documentos, sendo que para tanto, é necessário solicitar autorização prévia embasada em justificativas das pesquisas a serem desenvolvidas. Todas essas medidas ancoram-se no necessário cuidado com a preservação material dessas fontes primárias. Por outro lado, a maior parte do acervo das produções de Grandjean nessas instituições encontra-se digitalizada.



Foram solicitadas, para este estudo, algumas imagens do acervo da Biblioteca Nacional, mas, por questões provavelmente operacionais, não foi possível obtê-las. No Museu Nacional é possível consultar todas as imagens digitalizadas através da plataforma Donato, que só pode ser acessada pelo público em geral na biblioteca do próprio museu. Diante disso, é importante observar que a maioria das imagens de projetos e desenhos de autoria de Grandjean que são apresentadas nesse estudo são originárias de fontes secundárias consultadas na Internet. Algumas delas são fotografias elaboradas pelo autor desse trabalho a partir de livros consultados nas instituições visitadas.

Visitas às duas edificações projetadas por Grandjean ainda existentes no Rio de Janeiro foram realizadas, quais sejam, a Casa da Gávea – construída para ser sua residência e que hoje abriga um espaço expositivo da PUC-Rio – e a atual Casa França Brasil – originalmente Praça do Comércio –, no centro da cidade. Também foi visitado o local onde foi erguido o edifício – hoje inexistente – para sediar a então Academia Imperial de Belas Artes, projetado por Grandjean. Um grande painel representando em escala real a fachada do edifício encontra-se ali instalado. A portada do antigo edifício da Academia encontra-se atualmente preservada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro e já havia sido visitada em ocasiões anteriores. Além disso, alguns percursos realizados pelas vias ainda existentes, contribuíram para identificar os eixos dos traçados, que coincidem com algumas propostas urbanísticas de Grandjean, incluindo-se aí também as Praça XV (antigo Paço Imperial, onde ainda se encontra a edificação de mesmo nome); a Praça Tiradentes (antigo Largo do Rossio, posteriormente Praça da Constituição) –; e a Praça da República (Campo de Santana).

As pesquisas proporcionaram a reunião de um grande volume de informações em meio à enorme documentação que existe tanto sobre a atuação de Grandjean no Rio de Janeiro quanto à Missão Artística Francesa. Essa circunstância possibilitou, posteriormente, estabelecer conexões entre a atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro e a tradição urbanística monumental, principalmente em sua manifestação francesa.

No segundo capítulo desse estudo aborda-se a constituição da tradição urbanística monumental até o século XVIII. Nesse sentido, procurou-se estabelecer relações entre os conceitos de ideologia e poder e sua materialização no desenho de cidades. Os condicionantes de planos urbanísticos monumentais são divididos através do que pode ser verificado na Antiguidade e Idade Média, no Renascimento e no Barroco, assim como no período do Iluminismo. Aspectos

da experiência urbanística francesa nos séculos XVII e XVIII são também abordados, procurando-se evidenciar as noções de urbanismo clássico e *embellissement*.

No terceiro capítulo, procura-se contextualizar a chegada e o papel da Missão Artística Francesa no Brasil no século XIX, com vistas a abordar o objeto propriamente dito da tese, ou seja, a atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro.

No quarto capítulo são consideradas as repercussões da experiência francesa na atuação de Grandjean de Montigny, partindo de uma análise de determinados aspectos da criação urbana na França nos séculos XVII e XVIII, no período revolucionário e no Primeiro Império. Em seguida são apresentadas as conclusões como finalização desse estudo.

## 2 A CONSTITUIÇÃO DA TRADIÇÃO URBANÍSTICA MONUMENTAL ATÉ O SÉCULO XVIII

### 2.1 Correlações conceituais: Ideologia e Poder

O passado é país estrangeiro, com língua diferente,  
costumes diferentes e uma visão diferente  
da condição humana.  
(HALL, 1988, p. 5)

A polis não era Atenas, mas sim os atenienses.  
(ARENDRT, 2007, p. 207)

Na história da constituição da tradição urbanística monumental, a articulação entre poder e desenho de cidades – enquanto saber –, ou seja, o fato de poder e saber estarem diretamente implicados, remete à própria origem da cidade. Segundo Mumford (1982, p. 16):

O primeiro germe da cidade é o ponto de encontro cerimonial, um sítio ao qual a família ou os grupos de clã são atraídos a intervalos determinados e regulares, por concentrar, além de quaisquer vantagens naturais que possa ter, certas faculdades “espirituais” ou sobrenaturais, faculdades de potência mais elevada e maior duração, de significado cósmico mais amplo que os processos ordinários da vida.

Para esse autor, a cidade começa como uma representação do cosmos, um meio de trazer o céu à terra, tomando forma, no início, como uma projeção ideal, integrando, portanto, a utopia em sua constituição original. Nas sucessivas transformações que levam até essa constituição, a religião assumiu a precedência sobre a técnica e a política, três aspectos da vida que eram, inicialmente, inseparavelmente misturados. O primado da religião se deve, provavelmente, ao domínio que exerciam sobre todos os aspectos da realidade tanto uma imaginária inconsciente quanto um conjunto de projeções subjetivas:

Monumentos e documentos sobreviventes mostram que essa ampliação geral do poder foi acompanhada por imagens igualmente exorbitantes, que

brotavam do inconsciente e eram transpostas nas formas “eternas” da arte. (MUMFORD, 1982, p. 41).

Na primeira grande expansão da civilização, esse autor observa que ocorreu um processo de implosão de poder, provocado pela cidade. “Os muitos elementos diversos da comunidade, até então dispersos num grande sistema de vales e, vez por outra, em regiões muito além, foram mobilizados e ajuntados sob pressão, por trás das maciças muralhas da cidade” (MUMFORD, 1982, p. 42). Essa nova mitologia do poder impôs, sob comando centralizado, a construção de valas de irrigação, canais, montes urbanos, zigurates, templos, palácios, pirâmides, numa escala até então inconcebível, o que remete à afirmação de Foucault, acima citada, ou seja, não há relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber.

Para Mumford (1982), foi a instituição da realeza que tornou possível essa concentração e mobilização do poder, que se traduz na cidade de uma forma especial, com um núcleo central religioso e político, a cidadela, dominando toda a estrutura social. Quando se efetiva a mudança de uma economia descentralizada de aldeia para uma economia urbana altamente organizada, é a figura do rei que coloca todas as novas forças da civilização sob o controle do palácio e do templo. Tanto no caso de fundação de novas cidades quanto no de transformação de antigas cidades do campo que tinham estado em construção por muito tempo, o domínio do rei representava uma mudança em sua forma e em seu conteúdo. O poder, portanto, traduz-se espacialmente através de um saber, o desenho das cidades, na forma que estas assumem para confirmar o domínio sobre elas exercido pela figura central do rei. Essa espacialização do poder através do desenho das cidades, ou seja, através da forma que lhes caracteriza, pode ser observada nos sucessivos períodos da história urbana. Pode-se dizer que o poder molda ou modela a cidade segundo o que convém a ele, mesmo que outros fatores ou forças também atuem nesse processo de configuração da forma urbana.

Considerando a interpretação de Mumford (1982) acerca da importância do papel que a instituição da realeza desempenha na conformação original da cidade, é possível deduzir que essa conformação se dá em um tipo de sociedade que se difere estruturalmente das chamadas sociedades primitivas. Como observa Pierre Clastres (1976, p. 01), “é conforme a presença ou ausência do Estado que se opera uma primeira classificação das sociedades, pela qual elas se distribuem em dois grupos: as sociedades sem Estado e as sociedades com Estado, as sociedades primitivas e as outras”.

Segundo esse autor, conformam-se como sociedades primitivas aquelas cujo corpo não possui órgão separado do poder político. Para Clastes (1976, p. 01) “nelas não se pode isolar uma esfera política distinta da esfera do social”. O autor considera que todas as sociedades com Estado são divididas em dominantes e dominados, ao passo que as sociedades sem Estado em geral ignoram essa divisão. Desde o período da civilização grega o pensamento político do Ocidente identifica o político como a essência do social humano. A essência do político pode ser verificada na divisão social entre dominantes e dominados, entre os que sabem, e, portanto, mandam, e os que não sabem, e, portanto, obedecem.

O social é o político, o político é o exercício do poder (legítimo ou não, pouco importa aqui) por um ou alguns sobre o resto da sociedade (para seu bem ou seu mal, pouco importa também): tanto para Heráclito como para Platão e Aristóteles, não há sociedade senão sob a égide dos reis, a sociedade não é pensável sem a divisão entre os que mandam e os que obedecem, e lá onde não existe o exercício do poder cai-se no infra-social, na não-sociedade. (CLASTRES, 1976, p. 01).

É possível deduzir da afirmação acima que no pensamento político ocidental a essência do político estrutura-se em relações de saber-poder, já que é apreendida na divisão social entre os que sabem, isto é, os que comandam, os dominantes, e os que não sabem, e portanto, obedecem, que conformam os dominados.

Por sua vez, o conceito de poder, de maneira geral, é entendido, em conformidade com Japiassú e Marcondes (2001, p. 152), como “capacidade, faculdade, possibilidade de realizar algo [...]”. Do ponto de vista histórico, constata-se que tanto a natureza do poder quanto a maneira de compreendê-lo e conceituá-lo não são imutáveis. As sociedades com Estado, por exemplo, não são todas idênticas entre si, em função, dentre outros fatores, da natureza do poder que nelas se exerce.

“Não se poderia reduzir a um único tipo as diversas figuras históricas do Estado despótico arcaico, o [*sic*] Estado liberal burguês, ou o [*sic*] Estado totalitário fascista ou comunista”. (CLASTRES, 1976, p. 01). Uma vez que o autor afirma que o social é o político e o político é o exercício do poder por um ou alguns sobre o resto da sociedade, ou seja, uma relação entre dominantes e dominados, pode-se dizer que o exercício desse poder é político. Neste contexto, configura-se o poder político, que se fundamenta ou na força ou em uma autoridade legitimamente constituída.

A partir da implosão de poder verificada na primeira grande expansão da civilização, como já citado em Mumford (1982), tem origem o chamado estado despótico arcaico, no qual poder se equipara a domínio, a força, a violência e a governo. Entretanto, para a filósofa Hannah Arendt (2007, p. 212), o poder não é “uma entidade imutável, mensurável e confiável como a força”, e sim, “um potencial de poder”. As reflexões sobre o poder e seus fundamentos deram origem à filosofia política, que, consoante com Hilton Japiassú (2005, p. 01), “construiu-se em torno de questões que se apresentam como o verdadeiro dilema da vida pública”. Estas procuram tratar das fontes do poder, da justificativa de sua existência, das maneiras de conciliar ordem social e liberdade individual, justiça social e eficácia econômica, e, também, da possibilidade ou não de se construir uma cidade política ideal.

Na concepção de Arendt (2007, p. 212), “o poder passa a existir entre os homens quando eles agem juntos, e desaparece no instante em que eles se dispersam”. A autora analisa que a convivência entre os homens é o único fator material indispensável para a geração do poder. Para Arendt (2007, p.213) “a fundação de cidades foi, na verdade, a condição prévia material mais importante do poder”. Pondera ser o poder que mantém as pessoas unidas e, ao permanecerem unidas, as pessoas mantêm vivo o poder.

Na concepção grega, enquanto espaço físico-territorial as cidades funcionavam como suporte à ação política que nelas deveria se desenvolver:

Os gregos, ao contrário de civilizações posteriores, não consideravam a função de legislar como atividade política. Em sua opinião, o legislador era como o construtor dos muros da cidade, alguém cujo trabalho devia ser executado e terminado antes que a atividade política pudesse começar. Consequentemente, era tratado como qualquer outro artesão ou arquiteto, e podia ser trazido de fora e contratado sem que precisasse ser cidadão [...]. Para os gregos, as leis, como os muros em redor da cidade, não eram produto da ação, mas da fabricação. Antes que os homens comesçassem a agir, era necessário assegurar um lugar definitivo e nele erguer uma estrutura dentro da qual se pudessem exercer todas as ações subsequentes; o espaço era a esfera pública da polis e a estrutura era a sua lei; legislador e arquiteto pertenciam à mesma categoria. Mas essas entidades tangíveis não eram, em si, o conteúdo da política (a polis não era Atenas, mas sim os atenienses), nem inspiravam a mesma lealdade que vemos no patriotismo romano (ARENDR, 2007, p. 207).

As cidades-estados gregas se converteram em paradigmas para toda a organização política ocidental, analisa a autora. Já no que diz respeito ao plano jurídico, o ressurgimento do Direito Romano no século XII, segundo Foucault (1979, p. 180), “foi efetivamente um dos instrumentos técnicos e constitutivos do poder monárquico autoritário, administrativo e

finalmente absolutista”. O rei era o personagem central de todo o edifício jurídico. A organização geral do sistema jurídico ocidental trata, essencialmente, da figura do rei, dos seus direitos, do seu poder e de seus limites eventuais. Complementa o raciocínio ao condicionar os juristas como servidores do rei ou seus adversários. Para Foucault (1979, p. 181) “é sempre do poder real que se fala nesses grandes edifícios do pensamento e do saber jurídico”.

A partir do século XVI, uma parte significativa da tradição do pensamento político ocidental passa a ancorar-se na chamada tradição maquiaveliana. “Com *O Príncipe* (1532) [obra publicada postumamente], Maquiavel [1469-1527] demonstra: o primeiro dever em política consiste em partir dos fatos, em analisar a práxis real. Demonstra ainda: o poder político é gerado pela violência” (JAPIASSÚ, 2005, p. 01). Este demonstra que esse naturalismo que se revela na concepção do poder político, independentemente das controvérsias, tem o mérito de mostrar a autonomia do político, que o liberta de suas tradicionais implicações teológicas. Marilena Chauí (2000), por sua vez, afirma que Maquiavel inaugura a teoria moderna da lógica do poder como independente da religião, da ética e da ordem natural.

Maquiavel não admite um fundamento anterior e exterior à política (Deus, Natureza ou razão). Toda Cidade, diz ele em *O príncipe*, está originariamente dividida por dois desejos opostos: o desejo dos grandes de oprimir e comandar e o desejo do povo de não ser oprimido nem comandado. Essa divisão evidencia que a Cidade não é uma comunidade homogênea nascida da vontade divina, da ordem natural ou da razão humana. Na realidade, a Cidade é tecida por lutas internas que a obrigam a instituir um pólo [sic] superior que possa unificá-la e dar-lhe identidade. Esse polo é o poder político. Assim, a política nasce das lutas sociais e é obra da própria sociedade para dar a si mesma unidade e identidade. A política resulta da ação social a partir das divisões sociais. (CHAUI, 2000, p. 01).

Em contraposição à tese que sustenta ser o poder de origem divina, “tanto Maquiavel [como] La Boétie [1530-1563] revelam suas fontes humanas e as condições de seu exercício” (JAPIASSÚ, 2005, p. 01). Em seu Discurso da servidão voluntária, publicado postumamente em 1576, La Boétie analisa as razões pelas quais o povo se submete às autoridades, dentre as quais aponta uma parte de responsabilidade do próprio povo em sua própria sujeição, sua “servidão voluntária”. É um dos primeiros filósofos a defender a liberdade de consciência, ao questionar o chamado “‘direito natural’ que representa apenas opressão, alienação e cumplicidade secreta com o sistema” (JAPIASSÚ, 2005, p. 03).

Para Falcon (1986, p. 11), “a monarquia absoluta constitui historicamente a forma clássica do Estado moderno”. Portanto, uma estruturação típica do conjunto das instituições políticas europeias entre os séculos XVI e XVIII fundamenta-se no estado monárquico e absolutista. No que diz respeito ao exercício da liberdade face ao poder político dentro do contexto do absolutismo monárquico, a visão de La Boétie pode ser criticamente estendida, como demonstram seus questionamentos, ao quadro de diversas realidades que ainda se manifestam na atualidade:

Mas o que acontece afinal em todos os países, com todos os homens, todos os dias? Quem, só de ouvir contar, sem o ter visto, acreditaria que um único homem tenha logrado esmagar mil cidades, privando-as da liberdade? Se casos tais acontecessem apenas em países remotos e outros no-los contassem, quem não diria que era tudo invenção e impostura? Ora, o mais espantoso é sabermos que nem sequer é preciso combater esse tirano, não é preciso defendermo-nos dele. Ele será destruído no dia em que o país se recuse a servi-lo. Não é necessário tirar-lhe nada, basta que ninguém lhe dê coisa alguma. Não é preciso que o país faça coisa alguma em favor de si próprio, basta que não faça nada contra si próprio. (LA BOÉTIE, 1576, p. 05).

Pode-se dizer que, ao discutir o cerceamento da liberdade, La Boétie não admite o preço que os povos pagam ao se submeterem “voluntariamente” a uma suposta segurança garantida por uma espécie de governo dito “consentido”, cujo exercício se garante através da negação de toda liberdade individual e coletiva:

São, pois, os povos que se deixam oprimir, que tudo fazem para serem esmagados, pois deixariam de ser no dia em que deixassem de servir. É o povo que se escraviza, que se decapita, que, podendo escolher entre ser livre e ser escravo, se decide pela falta de liberdade e prefere o jugo, é ele que aceita o seu mal, que o procura por todos os meios. Se fosse difícil recuperar a liberdade perdida, eu não insistiria mais; haverá coisa que o homem deva desejar com mais ardor do que o retorno à sua condição natural, deixar, digamos, a condição de alimária e voltar a ser homem? Mas não é essa ousadia o que eu exijo dele; limito-me a não lhe permitir que ele prefira não sei que segurança a uma vida livre. (LA BOÉTIE, 1576, p. 06).

Para o teórico político e filósofo inglês Thomas Hobbes (1588-1679), citado por Albuquerque (1995, p. 107), a noção de poder congrega “um conjunto de recursos, de natureza psicológica, material ou econômica, existentes na sociedade, que os indivíduos põem a serviço de uma autoridade suprema, para manter a ordem pública”. A filosofia política de John Locke (1632-1704) também se fundamenta na noção de governo consentido e assim o define: “a sociedade resulta de uma reunião de indivíduos visando garantir suas vidas, sua liberdade e sua



propriedade [...] [e é] em nome [desses] direitos naturais do homem que o contrato social entre os indivíduos [...] é realizado” (MARCONDES, 1997, p. 199). Em Locke, o governo deve comprometer-se com a preservação desses direitos.

Por sua vez, em sua obra “*Do contrato social: princípios do direito político*” (1762), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) propõe, como observa Japiassú (2005, p. 03):

[...] estabelecer a legitimidade do poder político, cujo funcionamento não repousa na autoridade paterna, na vontade divina ou na força, mas num pacto de associação (e não de submissão, como pensava Hobbes) onde cada um se compromete com todos, renunciando à sua liberdade individual natural em proveito da comunidade que lhe garante, em retomo, o direito de cidadão, vale dizer, a igualdade jurídica e moral e a liberdade civil. A este respeito, é enfático: somente o povo pode constituir o fundamento da autoridade política. O poder não possui um fundamento natural nem divino: só a sociedade funda o poder e o político. Neste sentido, a ordem social e o poder político são contingentes.

A teoria política, além do pensamento filosófico, das artes – sobretudo a literatura – das ciências e da doutrina jurídica, figura entre as áreas do conhecimento abrangidas pelo Iluminismo, movimento do pensamento europeu do século XVIII, que por tratar-se, conforme observa Marcondes (1997, p. 201) “de movimento cultural amplo, [...] reflete todo um determinado contexto político e social da época, embora adquira características próprias em países e em momentos diferentes”. Segundo o autor, toda autoridade que não possa justificar-se racionalmente, que recorra ao medo, à superstição, à força e à submissão é contestada. O Iluminismo é um movimento intelectual caracterizado pelo uso da razão (FURTADO, 2012).

Segundo Ernest Cassirer (1874-1945) o Século das Luzes é criticado por ter elevado a sua própria escala de valores à categoria de norma universal, a única válida e a única possível.

[...] se alguma vez tivesse de ser escrita essa “história da razão pura”, da qual Kant nos oferece um esboço na última seção da Crítica da Razão, ela não poderia deixar de reservar um lugar de destaque para aquela época que foi a primeira a descobrir e a afirmar apaixonadamente a autonomia da Razão, e a impô-la em todos os domínios da vida e do espírito. [...] ora, mais do que nunca, parece-me já ser tempo de que a nossa época realize esse retorno autocrítico sobre si mesma e se veja no límpido espelho que a época do Iluminismo lhe oferece. Muitas coisas que hoje consideramos ser fruto do “progresso” perderão seu brilho, sem dúvida, nesse espelho; muitas coisas de que nos vangloriamos parecerão insólitas e caricaturais. [...] O *Sapere aude!* [ouse saber], que é, segundo Kant, a “divisa do Iluminismo”, também vale para a nossa própria atitude histórica a seu respeito. [...] O século que viu e glorificou na razão e na ciência “a suprema faculdade do homem” não pode estar para nós inteiramente superado. (CASSIRER, 1992, p. 13).

Ao construir um novo método de compreensão do mundo baseado na razão, ou seja, um método de produção do conhecimento, as elites intelectuais colocam em circulação, como afere Furtado (2012, p. 77), um “novo conhecimento, de matiz científico”. Dessa maneira, um conjunto de saberes vai influir significativamente nas relações de poder em diversos contextos políticos da época e mesmo posteriores. Entretanto, o Iluminismo nasceu como instrumento do Estado absolutista:

[...] até a Revolução [Francesa], e mesmo depois de seus períodos iniciais, a maioria dos iluministas franceses [...] defendiam não a abolição da monarquia, mas a ascensão dos intelectuais e dos homens de letras junto aos grandes, como reconhecimento de sua capacidade intelectual colocada a serviço do Estado monárquico. (FURTADO, 2012, p. 73).

Segundo essa autora, Voltaire (1694-1778) destaca que já na era de Luís XIV (1638-1715), na Europa, já estava estabelecida imperceptivelmente, uma república literária. “Todas as ciências, as artes, portanto, recebiam assistência mútua dessa maneira; as Academias formaram essa república.” (VOLTAIRE *apud* FURTADO, 2012, p. 72). No que diz respeito a essa república literária, conhecida como República de Letras, Furtado (2012, p. 71) observa que:

Diderot [1713-1784], ao redigir o verbete sobre os *philosophes* para a Enciclopédia, afirma que a República de Letras aspira [a] uma igualdade entre os escritores e os grandes do reino. O termo “república” abarcava exatamente esse sentimento de igualdade a que os homens de letras almejavam. Mas não era uma igualdade de todos. D'Alembert [1717-1783], que foi secretário perpétuo da *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, reconhecia que uma sociedade de Antigo Regime era desigual por natureza, mas o espaço das Academias seria o lócus que nivelaria aqueles cuja glória estava fundada no talento aos oriundos da nobreza de sangue.

O termo Iluminismo tem origem na França, cunhado por um grupo de filósofos que, segundo Furtado (2012, p. 72), “como Voltaire, articulava um movimento intelectual caracterizado pelo uso da razão e que buscava a ascensão dos intelectuais na sociedade hierárquica do Antigo Regime”. Embora razão e empiria, em maior ou menor grau, tenham sempre guiado a busca do conhecimento. A autora ressalta que, com o Iluminismo, o que se constata de novo é a formação de um movimento, pela primeira vez, por estes *philosophes*. Eles buscavam trocar seus conhecimentos por ascensão social e vieram a construir o embrião de uma esfera pública de opinião.

*O philosophe* era um novo tipo social, que hoje conhecemos como intelectual. Ele pretendia colocar suas ideias em uso, persuadir, propagar e transformar o mundo ao redor. [...]. Representavam uma nova força histórica, homens de letras agindo em conjunto e com autonomia considerável para impor um programa. Eles forjaram uma identidade coletiva. (FURTADO, 2012, p. 75).

O racionalismo advindo do iluminismo, conforme afirma Marcondes (1997, p. 203), “estabelece que o homem, o indivíduo dotado de consciência autônoma, deve ser livre em relação à autoridade externa, política e religiosa que o domina e oprime, mas também em relação às suas próprias paixões, emoções e desejos”. Ele observa que a discussão do sentido, da validade, da possibilidade e das condições de realização do projeto do Iluminismo ainda é tema atual no debate filosófico contemporâneo, o que de certa forma, remete à reflexão de Cassirer sobre a ainda não inteira superação, nos dias atuais, de certas “propostas” do movimento iluminista do século XVIII. Ainda segundo Marcondes (1997), as bases para uma reforma da sociedade no espírito iluminista ancoravam-se nas teorias dos chamados ideólogos, as quais deveriam servir como fundamento da educação. Segundo Eagleton (1997, p.66):

a ideologia nasceu precisamente *como* uma ciência, como uma investigação racional das leis que governam a formação e o desenvolvimento das ideias. Tem raízes profundas no sonho iluminista de um mundo totalmente transparente à razão, livre do preconceito, da superstição e do obscurantismo do *Ancien Régime*.

A distinção entre aparência e realidade é encontrada primeiramente talvez em Parmênides, e é fundamental em grande parte dos sistemas filosóficos clássicos – sobretudo na tradição racionalista –, conforme afirma Marcondes (1997). Está diretamente relacionada ao conceito de ideologia, originado, de fato, da obra do pensador iluminista francês Antoine Destutt de Tracy (1754-1836), *Les éléments de l'idéologie* [Elementos de ideologia], elaborada entre 1801 e 1807. Tracy, juntamente com Dégerando (filósofo), Cabanis (médico) e Condorcet (matemático), integrava um grupo de pensadores, os quais passaram a ser conhecidos nesse período como *idéologues* [ideólogos]. Ao examinar a origem e o processo de formação das ideias, a proposta desses pensadores era formular uma “ciência das ideias”, uma espécie de história natural das ideias, com pretensão normativa. Nesse sentido, as normas da vida social seriam derivadas do estudo da natureza humana. Por um lado, como observa Eagleton (1997, p. 66), “ser um ‘ideólogo’ – um analista clínico da natureza da consciência – significava ser um crítico da ‘ideologia’, no sentido aqui dos sistemas de crença dogmáticos e irracionais da

sociedade tradicional”. Os primeiros ideólogos do século XVIII francês, ao recorrerem em peso à filosofia empírica de Locke, defendiam que as ideias humanas derivavam mais de sensações que de alguma fonte inata ou transcendental. Para Eagleton (1997, p. 66), “esse empirismo, com sua concepção dos indivíduos como seres passivos e distintos, está intimamente relacionado com as suposições ideológicas burguesas”. Nesse sentido, o autor demonstra que o apelo a uma natureza desinteressada, à ciência e à razão, em oposição à religião, à tradição e à autoridade política, de alguma maneira mascarou os interesses de poder a que essas nobres noções secretamente serviam naqueles períodos.

O objetivo dos ideólogos do Iluminismo, como porta-vozes da burguesia revolucionária do século XVIII, era reconstruir a sociedade de alto a baixo, sobre bases racionais. Invetivavam sem medo contra uma ordem social que fomentava entre as pessoas a superstição religiosa, a fim de fortalecer seu próprio poder brutalmente absolutista, e sonhavam com um futuro no qual se teria em apreço a dignidade de homens e mulheres, como criaturas capazes de sobreviver sem ópio nem ilusões. Sua causa, no entanto, encerrava uma contradição debilitante. Pois se sustentavam, por um lado, que os indivíduos eram os produtos determinados do próprio meio, insistiam, por outro, ser possível elevar-se acima desses determinantes inferiores mediante o poder da educação. Assim que as leis humanas se desnudassem ao exame científico, essa consciência poderia ser transformada, na direção da felicidade humana, por um projeto pedagógico sistemático. Mas quais seriam os determinantes *dessa* projeto? Ou, como indagou Karl Marx, quem educaria os educadores? Se toda consciência é materialmente condicionada, isso não deveria aplicar-se também às noções aparentemente livres e desinteressadas que iluminariam as massas em seu caminho para fora da autocracia, rumo à liberdade? Se tudo deve ser submetido à luz translúcida da razão, não se deveria incluir aí a própria razão? (EAGLETON, 1997, p. 66).

Segundo o pensador, paradoxalmente a ideologia tem sua origem a partir de uma crítica efetivamente ideológica da própria ideologia. Esta, por sinal, ao iluminar o obscurantismo característico da velha ordem, projetou sobre a sociedade uma luz ofuscante, que cegou homens e mulheres para as fontes sombrias dessa claridade.

Embora o termo ideologia tenha sido cunhado por pensadores do Iluminismo francês, algumas definições de ideologia atualmente em circulação e apresentadas por Eagleton (1997), além de indicarem a variedade de significados que o termo encerra, deixam claro que os processos de natureza ideológica são originalmente inerentes às relações sociais e políticas. Essas definições são as seguintes: o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social; ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante; ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político

dominante; comunicação sistematicamente distorcida; aquilo que confere certa posição a um sujeito; formas de pensamento motivadas por interesses sociais; pensamento de identidade; ilusão socialmente necessária; a conjuntura de discurso e poder; o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo; conjunto de crenças orientadas para a ação; a confusão entre realidade linguística e realidade fenomenal; oclusão semiótica; o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social; o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural. (EAGLETON, 1997, p. 15-16).

Constata-se, portanto, como observa Eagleton (1997), que a riqueza do termo “ideologia” aponta para significados convenientes e que nem sempre são compatíveis entre si. O autor considera ser inútil e talvez impossível abarcar esta riqueza de significados em uma única definição abrangente. “A palavra ‘ideologia’ é, por assim dizer, um texto, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais; é traçado por divergentes históricas” (EAGLETON, 1997, p. 15). De maneira geral, esse autor ressalta que a ideologia parece referir-se tanto a sistemas de crença quanto a questões de poder, referências que a aproximam da ideia de legitimar o poder de uma classe ou grupo social dominante. Para Thompson, citado por Eagleton (1997, p. 19), “estudar ideologia é estudar os modos pelos quais o significado (ou a significação) contribui para manter as relações de dominação”.

Essa é, provavelmente, a única definição de ideologia mais amplamente aceita, e o processo de legitimação pareceria envolver pelo menos seis estratégias diferentes. Um poder dominante pode legitimar-se promovendo crenças e valores compatíveis com ele; naturalizando e universalizando tais crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; [desqualificando] ideias que possam desafiar-lo; excluindo formas rivais de pensamento, mediante talvez alguma lógica não declarada, mas sistemática; e obscurecendo a realidade social de modo a favorecê-lo. Tal “mistificação”, como é comumente conhecida, com frequência assume a forma de camuflagem ou repressão dos conflitos sociais, da qual se origina o conceito de ideologia como uma resolução imaginária de contradições reais. Em qualquer formação ideológica genuína, todas as seis estratégias podem estabelecer entre si interações complexas. (EAGLETON, 1997, p. 19).

Porém o filósofo ressalta que, embora persuasiva, essa definição de ideologia apresenta problemas, como, por exemplo, o fato de nem todo corpo de crenças normalmente denominado ideológico estar associado a um poder político dominante.

Ao tecer considerações sobre o nascimento da ideologia e do humanismo, Claude Lefort (1979, p. 251) afere que seria necessária uma investigação histórica aprofundada, sobretudo, quando se considera as grandes cidades do mundo antigo. Neste contexto seria plausível situar um

esboço inicial de um sistema de representações, para além do mito e da religião. Este sistema converteria as condições de fato integradas à prática social e ao discurso social em condições universais da experiência. Entretanto, afirma que “é suficiente buscar os sinais de um nascimento da ideologia no fim da Idade Média, em uma sociedade que se destacou do feudalismo e se organizou em função de novas oposições de classe” (LEFORT, 1979, p.252). Neste sentido, delimita então, como espaço-tempo, a Florença dos últimos decênios do século XIV e de parte da primeira metade do século XV. Este período limita-se inicialmente pela observância de uma grave crise social, que culminou com a insurreição dos operários da lã (os Ciompi), e vai até a chegada dos Médici ao poder (com Cosme de Médici), ou seja, de 1378 a 1434. Lefort (1979), entretanto, chama a atenção para o risco da fixação desses pontos de referência, que podem sugerir erradamente o princípio de uma explicação por acontecimentos, que não é a pretendida.

Segundo esse autor, um tipo de discurso político que fora, durante dezenas de anos, o dos grandes burgueses florentinos, desaparece da cena pública com a dominação dos Médici.

Ora, é este discurso que apresenta à primeira vista um caráter ideológico e nos faz suspeitar que outros modos de expressão que com ele mantêm um parentesco manifesto partilham, ao menos em alguns de seus aspectos, este caráter. (LEFORT, 1979, p. 252).

Como aponta Lefort (1979, p. 252), o conteúdo do discurso político então sustentado por homens que exerceram as funções de chanceler da República florentina e que foram reconhecidos pela burguesia como seu porta-vozes, fornece os primeiros sinais de uma representação nova da sociedade, como também das tarefas históricas da cidade italiana de Florença. Tal discurso pautava-se por princípios que, por antecipação, estão no fundamento do pensamento democrático moderno identificado durante a Revolução Francesa. Este pensamento versa sobre:

[...] a crítica dos valores aristocráticos é associada à [crítica] da tirania. Os grandes temas de uma concepção racionalista e universalista da política aparecem: a igualdade dos cidadãos perante a lei, a partilha do poder entre todos os que a ele têm direito, o trabalho como única fonte legítima de distinção entre os homens, o bom uso da razão e o conhecimento adquirido pela experiência como únicas fontes da autoridade, a virtude cultivada no exercício da responsabilidade pública, a liberdade do indivíduo consubstancial à da Cidade, o destino desta identificação ao da humanidade inteira. Além disso, pela primeira vez se impõe o modelo da República romana. (LEFORT, 1979, p. 252)

A plena significação do humanismo e também o fato de nele ser possível reconhecer o nascimento da filosofia e da ciência modernas fundamentam-se, para Lefort (1979, p. 282), na “ideia de que o mundo é o único teatro da aventura humana, de que neste teatro o homem é autor, ator e espectador de sua própria história”. Com relação ao discurso político de então, afirma-se a ideia de uma auto-inteligibilidade de seus princípios, assim como também a emancipação deste discurso diante de toda autoridade passível de ser instituída fora de seus critérios de legitimidade.

Segundo esse autor, é a ideia de ruptura sugerida pelo advento do humanismo que sugere a identificação de uma ruptura que inauguraria o reino da ideologia. É nesse sentido que ele articula a questão do nascimento da ideologia com a questão sobre o nascimento do discurso político. O fato se justifica uma vez que “o novo, na época, está na instituição de um discurso sobre a história, sobre a natureza e a língua enquanto tais, sobre o espaço, sobre o homem em geral, sobre o Eu, sobre o corpo” (LEFORT, 1979, p. 253-254).

Entretanto o conteúdo desse discurso afigura-se como contraditório, posto que revela uma dissociação entre um “sentido manifesto” e um “sentido latente”, dilacerado entre a reivindicação de verdades universais e a justificação do estado de fato. Ressalta-se ainda o fato de que esse discurso se forma em uma conjuntura que não é caracterizada por um despontar da democracia, mas sim por um encolhimento da camada dirigente oligárquica, cujos esforços para defender e aumentar o poder de Florença no mundo realizam-se sob o fantasma da repetição histórica. Durante o início século XVI, os florentinos fazem, na análise de Lefort (1979, p. 253), “[...] muito mais que condenar César e reabilitar Brutus; identificam-se aos heróis romanos, falam sua linguagem, remanejam a narrativa da fundação de Florença para demonstrar ao mundo que são seus autênticos descendentes”.

Portanto, para além do advento de novas representações, Lefort (1979) associa o nascimento da ideologia a uma transformação que atinge tanto o pensamento político como as categorias que comandam a determinação do real. É o advento de um “discurso sobre a política como tal” que possibilita ao pensamento um “lugar” na política, diferentemente do que se observava antes, quando a reflexão se exercia sobre o poder, a organização da Cidade e as causas de sua corrupção. Esta reflexão seria rigorosamente subordinada a uma representação teológica do mundo, única, que fixava as fronteiras entre o real e o imaginário, o verdadeiro e o falso, o bem e o mal (LEFORT, 1979).

Para o pensador esse “discurso sobre a política como tal”, ao buscar em si mesmo sua garantia e ao aspirar à transparência do sentido, faz-se reconhecer por um sujeito universal. Lefort (1979, p. 253) considera que esse discurso finge “que não é o discurso de ninguém, [que] não é falado em parte alguma e a todos se oferece”. Assim, afirma que reside aí o seu caráter ideológico, ou seja, é esse o discurso político que inauguraria o reino da ideologia.

No que diz respeito à questão das cidades, enquanto espaços por excelência onde se desenrolam as relações sociais e políticas, uma ideologia urbanística parece desde sempre ter condicionado a produção e a transformação desses espaços. Na constituição histórica da tradição urbanística monumental destaca-se o papel do espaço urbano enquanto “representação monumental” daquilo que Lewis Mumford chama de “ideologia do poder” (ARGAN, 2004, p. 74). A matriz ideológica iluminista, fundamentada sobretudo na razão e atuando através de suas pretensões pedagógicas, terá grande influência na conformação urbana na modernidade. As constantes presentes no interior da “dialética do Iluminismo” são, de acordo com Tafuri (1985, p. 13):

A formação do arquiteto como ideólogo do ‘social’, individualização do campo adequado de intervenção na fenomenologia urbana, papel persuasivo da forma nos confrontos com o público e [papel] autocrítico nos confrontos com a investigação própria, dialética – ao nível do inquérito formal – entre o papel do ‘objeto’ arquitetônico e o papel da organização urbana.

Evidentemente, no decorrer da história, outras matrizes ideológicas, além da iluminista, fundamentaram ideologias urbanísticas diversas. Como observa Lefebvre (1999, p. 124), “cada grupo político, e em especial cada aparelho, se justifica através de uma ideologia que ele elabora e alimenta: nacionalismo e patriotismo, economicismo ou racionalismo de Estado, filosofismo, humanismo liberal (clássico)”. Neste raciocínio, o “urbanismo ideológico” é aquele que reflete as ideologias dos que contribuíram para a elaboração dos projetos urbanos.

Para Lefebvre (1999, p. 127), “o urbanismo, enquanto ideologia, dissimula estratégias”. Por meio da crítica em relação às ideologias urbanísticas e da crítica vinculada às práticas urbanísticas – enquanto práticas parciais atenuadas e estratégias de classe – é possível substituir as estratégias dissimuladas sob lógicas de classe por uma estratégia vinculada ao conhecimento. Esse conhecimento, por estar centrado em torno de uma problemática, ou seja, a problemática urbana, torna-se conhecimento *político* na acepção forte desse termo. Pode-se aferir sobre uma ciência da realidade política urbana. Oficialmente, o urbanismo é a atividade que, no raciocínio de Lefebvre (1999, 137), “traça a ordenação dos estabelecimentos humanos no território com



traços de pedra, de cimento ou de metal”, mas seu caráter aparentemente unitário – ao mesmo tempo arte e ciência, técnica e conhecimento – encerra uma ilusão.

“Enquanto representação, o urbanismo não passa de uma ideologia que se considera e se proclama ‘arte’, ‘técnica’, ‘ciência’, conforme os casos e as conjunturas” (LEFEBVRE, 1999, p. 143). O urbanismo, sobretudo aquele promovido pelo Estado e pelos tecnocratas, dissocia-se em vontade e representação, em instituições e ideologias.

Lefebvre (1999) defende ser necessário denunciar o urbanismo como máscara do Estado e da ação política, bem como na condição de instrumento dos interesses dissimulados de acordo com uma estratégia e uma sócio-lógica. O urbanismo pode ser definido, para Lefebvre (1999, p. 147), como “superestrutura da [...] *sociedade burocrática de consumo dirigido* [que] organiza um setor que parece livre, disponível e aberto à ação racional: o espaço habitado”. Nesse sentido, o urbanismo dirige o consumo tanto do espaço quanto do habitat. Na continuidade do seu raciocínio:

[...] enquanto superestrutura, ele se distingue, e é preciso distingui-lo fortemente, da prática, das relações sociais, da própria sociedade. [...] [Certas] ideologias confundem a prática com a ideologia, as relações sociais com o institucional. É apenas por ter esse duplo aspecto, ideológico e institucional, que o urbanismo revela à análise crítica as ilusões nele contidas e que permitem suas aplicações. O urbanismo aparece, assim, como o veículo de uma racionalidade limitada e tendenciosa da qual o espaço, ilusoriamente neutro e não político, constitui o objeto (objetivo). (LEFEBVRE, 1999, p. 147-148).

## 2.2 Condicionantes históricos de planos urbanísticos monumentais

### 2.2.1 A contribuição da Antiguidade e da Idade Média

Não é apenas no teatro que o espectador sente serem os atores maiores do que na vida real. É esta uma ilusão característica produzida pela cidade, porque o centro urbano é, na realidade, um teatro. (MUMFORD, 1982, p. 83).

O urbanismo não procura modelar o espaço como uma obra de arte.  
 Nem segundo razões técnicas, como pretende.  
 O que o urbanismo elabora é um espaço político.  
 (LEFEBVRE, 1999, p.161).

Através do desenho das cidades, ou da forma urbana, a tradição urbanística monumental constrói-se e revela-se, ideologicamente, como simbólica, expressão da pompa, do poder, do prestígio. Desse modo, deixa transparecer, na materialidade de sua espacialização, a ausência de toda intenção social mais ampla, e pode ser até mesmo hostil a ela, como já observado em Hall (1988). Nesse sentido, a importância dada à forma parece ser uma das principais características dessa tradição urbanística, sendo que se deve abordar o papel de destaque dado à questão formal segundo um ponto de vista político. Outra característica também marcante é o caráter institucional das intervenções urbanísticas que, no curso da história, vão consolidando essa tradição monumental, destacando-se, sobretudo, o papel do Estado, configurando um urbanismo estadista cuja atividade “dissocia-se em vontade e representação, em instituições e ideologias”, nos dizeres de Lefebvre (1999, p. 137).

A forma urbana, nessa tradição urbanística em questão, é concebida e trabalhada como constituinte de um espaço urbano monumental do qual o saber-poder ideológico se vale para sua afirmação e continuidade. Desde que as cidades passaram a existir, de acordo com Lefebvre (1999, p. 43), “ao lado dos objetos e atos, emergiram situações, sobretudo as das pessoas (indivíduos e grupos) vinculadas à divindade, ao poder, ao imaginário”. O autor aponta que em pontos diversos a monumentalidade se difunde, se irradia, se condensa, se concentra. Considera que um monumento vai além de si próprio, de sua fachada ou de sua forma, e também de seu espaço interno. A monumentalidade em geral está constituída da altura e da profundidade, da amplitude de um espaço que ultrapassa seus limites materiais.

Não há nada, nas cidades antigas, que tenha escapado à monumentalidade, que era plural (pluralidade: edifícios sagrados, edifícios políticos, palácios, lugares teatralizados de encontros, estádios, etc.). Nesse sentido, o que não tem lugar, a divindade, a majestade, a realeza, a justiça, a liberdade, o pensamento – em toda parte encontra-se no seu lugar. Não sem contradições. (LEFEBVRE, 1999, p. 43).

Goitia (1999) constata que das culturas egípcia, mesopotâmica e indostânica apenas alguns restos de cidades são conhecidos. Aqueles remanescentes em geral conformam gigantescos

monumentos religiosos e fúnebres ou, mais raramente, tem-se registro de alguns palácios de monarcas divinizados:

[...] são numerosos os restos de grandes construções religiosas, que acabavam por constituir verdadeiras cidades-templos, com avenidas monumentais, praças colossais e salas hipóstilas imensas, testemunho da vida dos reis, nobres e sacerdotes, em Mênfis, Tebas e Tell-el-Amarna [Egito]. Nestes grandes santuários foi adotada uma estrita coordenação das partes, com rigoroso critério geométrico, mas também com o desejo de produzir um efeito cenográfico, que preludia, no alvorecer da história, o que serão, no decorrer dos tempos, as grandes composições urbanas. (GOITIA, 1999, p. 42).

Para Mumford (1982, p. 83-84), “entre as missões da arte monumental urbana, talvez não fosse menos importante a de reduzir o homem comum a [uma] posição abjeta, tornando-o mais fácil de governar, enquanto durava a ilusão”. O historiador compara o centro urbano a um teatro. A ilusão era produzida pela cidade, na medida em que os grandes arquétipos do inconsciente ligados à constituição e afirmação do poder, sobretudo político, materializavam-se em argila, pedra, cobre e ouro. Como em um processo no tempo, esses arquétipos levaram à criação de uma espécie de “audiência urbana”, um “coro passivo”, que era formado pelos espectadores e comentadores do novo drama urbano, em substituição aos “antigos participantes ativos do ritual de aldeia”. Se no teatro, por ilusão, o espectador pode vir a ter a percepção de que os atores são “maiores” do que na vida real,

[...] em meio ao generalizado engrandecimento da atividade humana que teve lugar no quarto milênio a. C., o rei, com caracteres de deus, ou o primeiro dos sacerdotes, na verdade parecia tão grande, na “vida real”, quanto era representado em imagens pintadas e esculpidas – pelo menos quando estava desempenhando aqueles sagrados rituais que realçavam todos os seus poderes. [...] a distância psíquica, prolongada pelo temor, pela reverência e pelo medo, amplia o objeto isolado que lhe serve de foco, e reduz e ofusca a massa de ninharias urbanas que se acham “fora de foco”. (MUMFORD, 1982, p. 83).

A forma urbana pode ser entendida, em um primeiro momento, como sendo a composição espacial que é criada pelos elementos físico-territoriais que integram a materialidade das cidades, estando originalmente associada aos aspectos determinados pelas características morfológicas naturais dos sítios em que essas cidades se assentam e também, portanto, às transformações operadas sobre esses sítios para viabilizar esses assentamentos. Essas características morfológicas dos sítios originais, principalmente aquelas ligadas ao relevo e à hidrografia, são determinantes de grande importância – sobretudo no que diz respeito às

questões de viabilização técnico-econômica – na definição do desenho propriamente dito das cidades, o chamado “desenho no chão”, que consiste no traçado, demarcação ou implantação *in loco* dos principais elementos que originalmente estruturam as cidades sob o ponto de vista espacial – basicamente vias de circulação e espaços destinados à permanência humana, ou seja, à habitação, lazer, serviços, produção, dentre outros.

Como já observado em Mumford (1982), a cidade institui-se, inicialmente, como uma projeção ideal, como uma representação do cosmo, um meio de trazer o céu à terra. A estrutura que suporta os desempenhos humanos, mesmo que ocasionais e temporários, “quer seja uma gruta paleolítica, quer seja um centro cerimonial maia, com sua altiva pirâmide, será dotada de uma imagem cósmica mais duradoura”, como observa Mumford (1982, p.16). Da contemplação dos fenômenos naturais ligados ao cosmo e à realidade terrena, derivam a percepção, a observação e a concatenação de aspectos ligados aos sentidos e à razão, abrindo um campo de possibilidades de associações que vão, em suma, garantir a sobrevivência da espécie humana.

Dessa maneira, observa-se um processo de consolidação de noções de orientação, de regularidade e duração de ciclos diversos, de composição formal de elementos naturais – ritmos, proporções, simetrias -, de adaptação às “imposições” da natureza, de espaço, de tempo, além de muitas outras. Estas noções, por sua vez, culminam na composição ou produção de “bens” imprescindíveis à satisfação dos aspectos materiais e simbólicos da vida do homem na terra. Talvez seja possível, portanto, afirmar que já se encontra aí, nos primórdios da cidade, a origem de uma monumentalidade que vai permear aspectos significativos de sua constituição histórica enquanto produto da cultura humana, enquanto resultado de um saber-poder ideológico.

Em conformidade com Hirata (2012, p. 23), “as representações do poder político em sociedades antigas e atuais são veiculadas por meio da palavra, escrita ou oral, da iconografia e também por um grande conjunto de objetos materiais”. Com relação aos aspectos ligados à monumentalidade e às representações do poder tirânico no ocidente grego, a autora afirma que a compreensão das formações políticas do mundo antigo, dentro do âmbito da arqueologia, pressupõe a análise das relações entre projetos construtivos, formas de poder e ideologia.

Na verdade, a referência feita aqui à arqueologia se justifica uma vez que, em sua origem, a monumentalidade, tanto no que se refere aos aspectos arquitetônicos como urbanísticos, ou seja, decorrentes dos planos das cidades, revela-se, através de sua materialidade. Segundo Hirata (2012, p. 23), “a arqueologia contemporânea tem no recurso à materialidade como forma de

expressão de todo tipo de poder – político, econômico, religioso – uma de suas áreas mais importantes de pesquisa”.

Hirata (2012) verifica que um dos precursores de uma abordagem social do espaço, Gordon Childe, analisa: “os homens gradualmente descobrem, por experimentação, como coisas e pessoas podem ser organizadas, definindo então uma ideia de espaço. Então isto deve encontrar um veículo simbólico e ser expresso” (CHILDE<sup>13</sup> *apud* HIRATA, 2012, p. 24). Nessa perspectiva, essa autora pontua que o espaço arquitetônico – e, por extensão, acrescentamos aqui o espaço urbano –, enquanto ambiente construído, é a concretização de um espaço existencial, posto que “o ambiente que nos cerca existe em função de nossas ações e dos significados que imprimimos nele”.

Dentre os estudiosos de várias correntes teóricas que consideram hoje como tema prioritário na pesquisa arqueológica a relação espaço-sociedade, Hirata (2012, p. 24) destaca a linha de pensamento daqueles “que identificam no chamado *espaço construído* uma via de comunicação entre grupos sociais hegemônicos ou poderes institucionalizados e os demais grupos de indivíduos integrantes de uma sociedade”.

Pearson e Richards (1994) observam na forma e disposição das estruturas arquitetônicas na paisagem a manifestação visual da ideologia que dá suporte a relações sociais assimétricas, típicas de sociedades rigidamente hierarquizadas. Para esses autores, portanto, a relação entre ocupação do espaço e expressão de poder é uma via de acesso privilegiada para o estudo da estruturação social e política de uma sociedade. (HIRATA, 2012, p. 24).

O entendimento das interações entre espaço, sociedade e poder revela-se nas construções monumentais, sejam elas de natureza arquitetônica ou urbanística. Ao excederem, de acordo com Hirata (2012, p. 24), “[...] tanto em escala quanto em qualidade de construção as necessidades puramente funcionais [...], [nas construções monumentais] atesta-se o chamado *consumo conspícuo*, um comportamento que integra as estratégias de afirmação do poder em sociedades estratificadas”.

O consumo conspícuo refere-se a um consumo extraordinário de energia, como defende o arqueólogo Bruce Trigger, citado por Hirata (2012, p. 24): “a mais fundamental e universalmente reconhecida medida de controle de poder”. Para a autora, o espaço construído

---

<sup>13</sup> CHILDE, V. G. *Society and knowledge*. Westport: Conn. Greenwood, 1954.

de caráter monumental testemunha, em sua constituição, o emprego de uma grande monta de recursos, de massivas quantidades de trabalho e da habilidade de inúmeros artesãos por parte dos detentores do poder. Esse tipo de espaço, através de princípios de consumo conspícuo que se revelam em sua materialização, constitui, na análise de Hirata (2012, p. 24-25),

Uma forma de alta visibilidade e durabilidade a comunicar esse consumo *extraordinário*, associando-o a um governante ou a uma camada hegemônica detentora do poder. Impõe uma mensagem claramente inteligível que sinaliza materialmente para a eternidade e imutabilidade de uma ordem social e, ao negar a possibilidade da mudança, responde ao temor e à ansiedade pela passagem do tempo. As obras monumentais podem efetivamente mascarar o arbítrio com que o poder é exercido clamando por representar a vontade e pensamento coletivos. [...] O princípio do *consumo conspícuo* seria, pois, a contrapartida oposta a outro comportamento muito observado nas sociedades humanas, o princípio do *menor esforço*, ou seja, o recurso a um gasto maior de energia no tempo curto para reduzir o dispêndio da energia no tempo longo.

O monumento remete, como observa Brandão (2007, p. 53), “em primeira instância, às dimensões da eternidade, [...] do que é raro [...] e do que remete à memória, à lembrança, e destina-se também ao futuro”. Rodrigues (2001) pontua que o monumento (categoria concreta) encerra em si uma monumentalidade (categoria abstrata) que lhe é transcendente. Os monumentos, sejam de natureza escultural, arquitetônicos ou mesmo planos urbanísticos inteiros, para Rodrigues (2007, p. 66), “são a própria espacialização de uma ideia, de uma concepção de mundo que procura tanto sua autoafirmação quanto a subjugação de outras ideias e concepções destoantes”. Ao considerar seu valor simbólico, Brandão (2007, p. 66) afirma que o monumento é “responsável pela transmissão da memória, ele nos lembra, adverte e destina-nos ao futuro sem perder a âncora do passado”.

Outra concepção fundamental para a definição da ideia de monumento será a contribuição de Alois Riegl (2013, p. 35):

[...] por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada dentro do fim preciso de conservar sempre presente e vivo na consciência das gerações futuras a lembrança de tal ação ou tal vida (ou as combinações de uma e de outra).

Como observa Rodrigues (2001, p. 01), “a monumentalidade atua na dimensão do simbólico, dando visualidade, representando e valorizando [...] ideias, ações e concepções”. A monumentalidade integra, uma “autoridade” que o monumento encerra ao fornecer, conforme

Brandão (2007, p. 66), “as balizas para a constituição da identidade individual e coletiva, [...] as margens sem as quais não constituímos nem a nós mesmos – aí incluídos nossos desejos e projetos – e nem ao ‘outro’”.

O termo “monumental”, aplicado por Hall (1988) a uma tradição urbanística, refere-se a concepções, procedimentos e ações do poder ideológico que resultam no desenho e na criação de cidades inteiras ou em transformações realizadas sobre tecidos urbanos já existentes segundo intenções monumentalizantes. Essas, por sua vez, visam – para além do monumento-cidade ou da cidade monumento – a monumentalidade que esse espaço monumental encerra, capaz de transmitir a partir do “objeto símbolo” o “objetivo simbolizado”, o que compõem uma “feição urbana repleta de significações”, termos explicitados por Rodrigues (2001, p. 04).

Monumentalizar-se parece ser uma necessidade original e perpétua da própria cidade, desde quando e até quando ela existir, enquanto “espaço reflexo” da própria criação humana. A cidade é também, ou sobretudo, obra do “animal político”, do “animal ideológico”, portanto, de um animal dotado, “em princípio”, de uma “sensibilidade necessária” à sua sobrevivência e, “em fim”, de uma “racionalidade mínima” imprescindível à manutenção e hegemonia de sua própria espécie.

Portanto, a monumentalidade de natureza urbana que se discute aqui não se restringe simplesmente a determinadas características de uma urbanística “formal” de origens primevas, nem somente às espacializações de uma urbanística que se consolidou como “clássica” a partir de materializações do poder ideológico no advento da modernidade. Uma monumentalidade urbana que, “em graus variados”, se constrói “espontaneamente” como resultado do próprio processo histórico particular de cidades que, seja no seu conjunto urbano ou em partes dele, apresentam ou não materializações de uma urbanística “formal” ou “clássica” também se inclui como influência significativa na constituição e na “duração” de uma tradição urbanística monumental.

Na origem de uma monumentalidade espacial na cidade, constata-se aspectos como “estrita coordenação das partes”, “rigoroso critério geométrico” e “produção de efeito cenográfico”, termos citados acima em Goitia (1999, p. 42). Estes aspectos são observados de maneira recorrente e podem ser considerados constituintes do espaço monumental que se observa, por exemplo, nas cidades-templo do Egito Antigo. Eles revelam o processo de geometrização do espaço, sendo esta, por sua vez, uma das principais características da tradição urbanística

monumental sob o ponto de vista projetual, ou seja, de composição do desenho urbano como ponto de partida para a constituição de uma monumentalidade urbana.

Pode-se dizer que a geometrização do espaço resulta da aplicação de relações matemáticas na interpretação, compreensão e utilização do espaço físico. Ao longo do tempo, esse processo adquiriu complexidade dialeticamente: por um lado, o estudo do espaço físico, seja do ponto de vista geográfico ou astronômico, subsidiou o estabelecimento e a ampliação do conhecimento matemático. Em contrapartida, esse conhecimento matemático ampliado possibilitou e sedimentou novos processos de intervenção no espaço.

Afirmam os historiadores que a Geometria nasceu no Egito Antigo e que se originou do problema da medição de terras, há aproximadamente quatro mil anos, na época em que o faraó, depois de repartir o país entre os egípcios, em porções regulares iguais, sob a lei de um imposto igual, procurou ajustar o tributo, quando as inundações do Nilo diminuía a parte utilizável de certas glebas, e os proprietários reclamavam equidade na tributação. A própria etimologia da palavra “geometria” recorda o objetivo concreto que teve esta ciência em seus primórdios. (JUDICE, 1971, p. 01).

Em sentido amplo, a geometrização do espaço tem suas origens na tríade fundamental – ser, espaço, tempo – em que se sustenta histórica e espacialmente a vida humana na terra. Os processos de orientação e ocupação espacial, inicialmente desencadeados pelas necessidades de proteção e sobrevivência, revelam, ao longo do tempo, como os seres (o homem) se valeram da geometrização do espaço, ou seja, das relações espaço-temporais, para “retirar” o melhor proveito de determinados sítios no sentido de garantir a própria vida. Em outras palavras, a geometrização do espaço nasce, na verdade, da necessidade de construção de relações espaço-temporais que pudessem, além de sustentar a manutenção da própria vida humana, sintetizar os seus fins (objetivos) e possibilitar a invenção de sua continuidade.

Introduzida na Grécia por Tales, no século VI A.C., a ciência geométrica dos egípcios passou a receber a contribuição de notáveis pensadores gregos, entre os quais se destacam Pitágoras e Zenão (no século V A.C.), Eudócio (no século IV A.C.) e Euclides (no século III A.C.). Foi este último quem edificou a Geometria como sistema lógico, conferindo-lhe o caráter de ciência dedutiva, que até hoje prevalece. Foi ainda no século III A.C. que a Geometria se enriqueceu com as obras de Apolônio e Arquimedes, matemáticos Helênicos dos mais ilustres. (JUDICE, 1971, p. 01).

Na Grécia, os procedimentos de geometrização do espaço urbano visaram a uma organização lógica da cidade. Atribui-se a Hipódamo, grego natural de Mileto, que teria nascido cerca do



ano 500 A.C., o desenvolvimento, conforme afirma Goitia (1996, p. 49), de uma “teoria racional da cidade, como organização ideal que resolveria as deficiências da cidade natural ou histórica que se tinha criado através dos anos”. Segundo esse autor, Hipódamo pode ser considerado o primeiro urbanista com critério científico rigoroso que o mundo conheceu, uma vez que desenvolveu suas teorias até um ponto que, sem dúvida, não havia sido alcançado antes, sendo-lhe atribuída a criação da quadrícula, que se traduz num sistema de ruas retas que se cruzam em ângulos de 90 graus.

Na verdade, como afere Goitia (1996), a quadrícula já existia nas civilizações indostânicas, egípcias e mesopotâmicas, além de ter sido empregada na reconstrução de algumas cidades gregas no século VI, depois das lutas com os persas. Ainda segundo esse autor, não nos resta hoje nenhuma das cidades construídas por Hipódamo, a quem se atribui o mérito de ter feito as plantas do Pireu e de Rodes, de ter escrito alguns tratados de arquitetura e geometria e de ser ao mesmo tempo artista e filósofo. Entretanto, parece ser muito provável que ele tenha participado da construção de Mileto, sua própria pátria.

Em Mileto, o traçado ortogonal adapta-se bem ao contorno sinuoso do promontório que avança pelo mar a dentro, local onde se implantou a cidade, que consta de duas partes: uma, de quadrícula menor, na parte mais estreita, e outra maior, na base da península. No meio, como que a reuni-las, está a ágora ou conjunto de edifícios representativos, e o grande espaço do famoso mercado. É uma composição arquitetônica muito inteligente e contrastada, na qual as praças estão ligadas com uma lógica sutil, rompendo a monotonia da quadrícula. Os gregos foram artistas de sensibilidade requintada, que nunca se deixaram arrastar por excesso de rigor quadricular, como aconteceu depois com os romanos. Nas suas cidades ortogonais, quer se trate de Mileto, Priene, Cnido ou tantas outras, encontramos constantemente estes centros urbanos – hoje chamar-lhes-íamos de centros cívicos – cujos traçados revelam sempre um grande sentido do espaço e da composição. (GOITIA, 1996, p.50, 51).

A geometrização do espaço foi de grande importância no Império Romano, onde, conforme Benevolo (2009), pode ser apontada na divisão racional do território cultivável (a *centuriatio*) destinado aos colonos romanos ou latinos enviados aos territórios de conquista. “No projeto da *centuriatio* se faz referência a dois eixos principais [perpendiculares entre si], o *decumanus maximus* e o *cardo maximus*, que têm comprimento maior e que se cruzam num ponto, considerado o centro ideal da colônia” (BENEVOLO, 2009, p. 197). Esse autor observa que o campo militar romano (o acampamento militar) também é desenhado da mesma maneira, sendo que muitos desses campos se tornaram cidades permanentes. Ao contrário, outras colônias e

cidades são de origem civil, sendo que algumas foram fundadas antes que os romanos estabelecessem as regras para a disposição dos acampamentos:

[...] as cidades romanas traçadas com um desenho regular, de origem militar ou civil, devem considerar-se uma aplicação em escala urbana do método geral da *centuriatio*, isto é, um prosseguimento, simplificado e padronizado, da prática hipodâmica difundida no mundo helenístico. (BENEVOLO, 2009, p. 197).

Para Goitia (1996, p. 55), “sob o ponto de vista urbanístico, as cidades do Império Romano foram herdeiras das gregas, das quais tomaram todos os refinamentos técnicos: esgotos, aquedutos, água corrente, balneários, pavimentos, serviços de incêndio, mercados, etc.”. Ainda com relação à construção de cidades, esse autor afirma que quando não era possível realizar traçados regulares e geométricos, os romanos integravam na cidade conjuntos urbanístico-arquitetônicos que se caracterizavam pela monumentalidade, ou seja, enclaves monumentais rigorosamente geométricos dentro da estrutura irregular da cidade, que podem ser exemplificados pelos foros, os quais ao longo do tempo foram aumentando em dimensões e magnificência.

Além dos foros, Goitia (1996, p. 56) menciona “os palácios, os templos, os anfiteatros e os circos que foram, em si próprios, verdadeiras composições urbanísticas que, embutidas umas nas outras um tanto caprichosamente, formavam grandiosos conjuntos”. Ainda sobre a geometrização do espaço no Império Romano, Benevolo (2009, p. 198) registra: “num terreno inclinado os *decumani* estão dispostos horizontalmente, e os *cardi* segundo as linhas de inclinação máxima; ao longo de um rio ou de um mar os *decumani* são paralelos à costa; os *cardi* são perpendiculares”.

Nas cidades, a regularidade da grade originada pelos dois eixos referenciais é mais elástica e mais variável do que a grade territorial, sendo muitas vezes interrompida por ruas curvas, principalmente quando há necessidade de conexão da grade propriamente dita às pontes construídas em pontos obrigados. Além disso, podem ser modificados ou suprimidos quarteirões centrais para dar lugar ao foro e a outros edifícios públicos, mas, usualmente, o perímetro defendido pelos muros é um retângulo envolvendo um bloco compacto de quarteirões. Consoante a Benevolo (2009, p. 198),

As cidades fundadas *ex-novo* pelos romanos na Itália e na parte ocidental do império são numerosíssimas, e continuaram a funcionar como bases fortificadas

ou centros de ajuntamento da população, mesmo depois da queda do império. Assim, quase todas as cidades importantes da Europa – Paris, Londres, Viena, Colônia, etc. – surgem no lugar de uma cidade romana e conservam, no núcleo mais interno, a marca da grade dos *decumani* e dos *cardi*.

Com a lenta queda do Império Romano, como aponta Goitia (1996, p. 81) e, por conseguinte, do papel de sua organização política e instituições, as cidades, as antigas *civitas* romanas, decrescem ou desaparecem por completo, refletindo um processo de disseminação da população por toda a área rural, sendo este um aspecto fundamental para se compreender o processo urbano medieval. Os centros monásticos medievais, os mosteiros, contribuíram significativamente para uma plasticidade ou flexibilidade na colonização agrária europeia. Uma vez que eram centros religiosos isolados, independentes das cidades e profundamente vinculados ao campo, os mosteiros contribuíram para a colonização contínua do território. “Dentro desse *contínuo*, desse tecido geográfico humano, engastaram-se as cidades, de maneira perfeitamente orgânica, sem que se rompesse a sua continuidade nem se alterasse a sua estrutura” (GOITIA, 1996, p. 83). Ainda segundo Goitia (1996, p. 84), “a cidade da época medieval, propriamente dita, só aparece em começos do século XI, e desenvolve-se principalmente nos séculos XII e XIII. Até esse momento, a organização feudal e agrária da sociedade domina completamente”. Nesta perspectiva, o historiador Mumford (1982) registra que durante o século XIII, as principais formas da cidade medieval já estavam determinadas e a partir desta conjuntura segue-se um processo de elaboração de detalhes.

Além de antigos modelos rurais desenvolvidos a partir de aldeias de diferentes formas, como afirma Mumford (1982, p. 327), “em geral, havia três modelos básicos da cidade medieval que correspondiam à sua origem histórica, suas peculiaridades geográficas e seu modo de desenvolvimento”. O mais conhecido deles é o das cidades de “planejamento orgânico”. Nos dizeres desse autor, muitas vezes essas cidades são consideradas como o único tipo verdadeiramente medieval, mais informais que regulares, em função da adaptação do traçado das ruas às características topográficas dos sítios em que se assentam por necessidades de defesa. Estes sítios são, consoante a Goitia (1996, p. 88), “colinas ou sítios abruptos, ilhas, imediações de rios, procurando principalmente as confluências ou sinuosidades, de modo a utilizar os leitos fluviais como obstáculos para o inimigo”.

O termo “planejamento orgânico”, empregado por Mumford (1982), remete à noção de crescimento espontâneo das cidades. Com relação aos desenhos das cidades medievais de traçado irregular, Mumford (1982, p. 329) assim os caracteriza:

O planejamento orgânico não começa com uma finalidade preconcebida: move-se de necessidade a necessidade, de oportunidade a oportunidade, numa série de adaptações que se tornam, elas próprias, cada vez mais coerentes e cheias de propósito, de tal forma que geram um plano complexo final, dificilmente menos unificado que um modelo geométrico pré-formado. [...] embora a fase final de tal processo não se mostre claramente presente no princípio, como ocorre numa ordem não histórica mais racional, não significa isso que as considerações racionais e as previsões deliberadas não governaram cada característica do plano ou que um desenho deliberadamente unificado e integrado não possa resultar.

A força de atração que os grandes monumentos de prestígio religioso e estético desempenharam na constituição das pequenas cidades e vilas medievais revela-se no processo de organização de seus planos:

Afirmam-se duas ideias ou diretrizes: envolvimento e atração. Envolvimento, com uma série de casas, de um edifício particularmente valioso, seja pelo seu valor moral, seja pela sua solidez material e com vistas à defesa: em geral é a igreja. Atração da circulação para este edifício e aparecimento de uma série de vias dirigidas para ele. Tende-se assim para um tipo de plano a que os urbanistas chamam radioconcêntrico, isto é, feito de raios e círculos, como uma teia de aranha. (LAVEDAN *apud* GOITIA, 1996, p. 89-90).

Entretanto, a maioria das cidades classificadas como de plano radio concêntrico apresenta, na verdade, na análise de Mumford (1982, p. 330), “um bairro ou núcleo central, rodeado por uma série de anéis irregulares, que têm o efeito de circundar e proteger o núcleo quando, por caminhos tortuosos, se chega mais perto dele”. Esta característica afasta esses desenhos de anéis irregulares, portanto, da comparação feita com o desenho das teias de aranha.

Verificam-se ainda outros dois modelos básicos da cidade medieval. Para Mumford (1982, p. 327) eles se relacionam com as cidades remanescentes dos tempos romanos. Um deles refere-se às cidades que “geralmente conservaram seu sistema regular de abertura de quarteirões, no centro original modificado pela construção de uma cidadela ou mosteiro, que podia alterar a divisão uniforme dos lotes”. O outro modelo é representado pelas cidades destinadas de antemão à colonização. Sobre essas, o autor atesta que “frequentemente, embora nem sempre,

eram elas traçadas segundo uma rigorosa planta em tabuleiro, com uma praça central que ficava aberta para o mercado e a assembleia pública” (MUMFORD, 1982, p. 328).

Os mais notáveis exemplos de urbanismo medieval planejado, segundo Goitia (1996), em que se constata o processo de geometrização do espaço através do emprego de malhas ortogonais regulares de ruas protegidas por muros, são os representados pelas chamadas bastidas. Bastidas são cidades criadas *ex novo* com o objetivo de servirem como fortalezas, muitas delas construídas no século XIII na região central da França, em função de disputas territoriais com a Inglaterra. Tanto os reis franceses quanto ingleses construíram bastidas para fortificar e melhorar suas fronteiras. “O seu nome, bastida, é provençal e vem de *bastir*, que equivale a praça forte” (GOITIA, 1996, p. 95). Entretanto, para Broadbent (1990), seu nome derivaria de *bâtir*, palavra francesa que significa construir.

Algumas cidades medievais espanholas de traçado regular podem ser consideradas como derivadas da influência das bastidas francesas. Além disso, no conjunto das cidades espanholas regulares do fim da Idade Média, como analisa Goitia (1996, p. 99), vê-se “o esboço da grande tarefa urbanística hispano-americana, que encheu um continente de cidades traçadas com rigor geométrico e amplitude de implantação muito superiores ao que podia ter sido feito no velho e trabalhado solo da metrópole”. Por outro lado, como certas cidades espanholas datavam dos tempos romanos e conservavam, no mínimo, vestígios de seus planos romanos regulares, Broadbent (1990, p. 43) sugere que “os próprios reis espanhóis, ou talvez seus conselheiros, parecem ter pensado que, já que Roma representava o mais bem-sucedido império que lhes antecedeu, eles fariam bem em embasar o planejamento de suas cidades segundo precedentes romanos”. Para o historiador Lavedan (1941), o urbanismo medieval se caracteriza por aspectos como diversidade e oportunidade, que, embora relativas, se traduzem em soluções diferentes que são aplicadas a casos particulares, ou seja, em função de fatores condicionantes específicos que vão conformar o espaço habitado. Na Idade Média o urbanismo obedece mais à natureza e à funcionalidade, não se constituindo como uma arte, não se valendo do jogo de ordenações abstratas que rege o período e que revela, na análise de Lavedan (1941, p. 02, tradução nossa), “até que ponto seus artistas, pelo menos alguns dentre eles, se inspiraram em considerações teóricas: a triangulação dos espaços nas esculturas romanas, a geometria de Villard de Honnecourt<sup>14</sup> [...].

---

<sup>14</sup> Villard de Honnecourt foi um conhecido mestre de obras do século XIII, célebre devido aos documentos que deixou, repletos de projetos arquitetônicos, guardados atualmente na Biblioteca Nacional da França.

### 2.2.2 O Renascimento, o Barroco e a configuração de um urbanismo clássico

O vínculo com o passado é pré-requisito para o surgimento de uma tradição nova e autoconfiante.  
(GIEDION, 2004, p. 57)

Os primeiros pintores demonstraram a matemática cartesiana antes de Descartes, no seu sistema de coordenadas.  
(MUMFORD, 1982, p. 397).

Sob o ponto de vista projetual, ou seja, de composição urbanística, o processo de geometrização do espaço e o advento da perspectiva podem ser considerados fatores significativos para a constituição de uma monumentalidade urbana. O interesse urbanístico em dotar as cidades de aspectos monumentais ganha particular importância a partir do Renascimento. No passado o Renascimento correspondeu, na concepção de Argan, (1999, p. 55-56), “a um movimento cultural baseado na revalorização do pensamento e da arte da Antiguidade clássica, surgido na Itália, e da Itália difundido pela Europa inteira”. A noção de Renascimento apresenta-se bem mais extensa nos estudos modernos e refere-se a:

Um amplo e complexo processo de transformação cultural, social e religiosa que se desenvolve na Europa ao longo dos séculos XV e XVI ou, mais precisamente, [à] formação de uma cultura humanista, que renova radicalmente os fundamentos do conhecimento e da vida, graças a uma nova concepção dos valores essenciais da natureza e da história.  
(ARGAN, 1999, p. 55-56).

Dentro desse campo conceitual ampliado, Argan (1999) observa que a *renovatio* (restauração) da cultura clássica é considerada como apenas um dos aspectos do processo de transformação acima referido. Mumford (1982, p. 376-377), por sua vez, aponta que, na verdade, houve dois momentos de revivescência, que expandem temporalmente os limites do que se conhece por Renascimento, que é considerado pelo autor como um “movimento no sentido da liberdade e do restabelecimento da dignidade do homem [...], a grande época da edificação de cidades e do

triunfo intelectual”. A primeira dessas revivescências, na concepção Mumford (1982, p. 376-377), “foi aquela que começou no século XII e alcançou sua apoteose simbólica na obra de um Aquino, de um Alberto Magno, de um Dante, de um Giotto”. A segunda corresponde à revivescência clássica do século XV. É nesse sentido, que as modificações verificadas nos séculos XV e XVI resultam, na análise de Mumford (1982, p. 379),

[...] de uma espécie de clarificação geométrica que se vinha verificando havia muitas gerações e que procurava não uma mudança em grande escala, mas uma modificação, por partes, da cidade histórica. [...] se empregarmos o termo precisamente, não existe cidade renascentista. Há, contudo, trechos de ordem renascentista, espaços abertos e clarificações que modificam belamente a estrutura da cidade medieval. [...] os símbolos desse novo movimento são a rua reta, a ininterrupta linha horizontal de tetos [*sic*], o arco redondo [*sic*] e a repetição de elementos uniformes, cornijas, lintéis, janelas e colunas, na fachada.

A concepção urbanística do Renascimento resulta de uma complexidade de fatores. Constituiu-se, como observa Argan (1999), “no âmbito da cultura humanista, pela primeira vez após o fim do mundo clássico, uma teoria ou uma ciência da cidade, uma *urbanística*”. Através dessa urbanística, o autor aponta que “a cultura humanista propõe, pela primeira vez de forma consciente e orgânica, o problema da cidade, enquanto sede de uma sociedade organizada e expressão visível de sua função”. Embora a presença de uma teoria ou ciência urbanística não seja suficiente para uma transformação imediata e radical da realidade do fenômeno urbano, essa presença acaba por constituir uma força que influi nas transformações urbanas que resultam de pressões sociais, econômicas e políticas. “Nos séculos XV e XVI, as cidades sofreram, sobretudo na Itália, transformações profundas que prepararam, sem dúvida, a configuração nova e ‘moderna’ recebida pelas cidades europeias do século XVII” (ARGAN, 1999, p. 56).

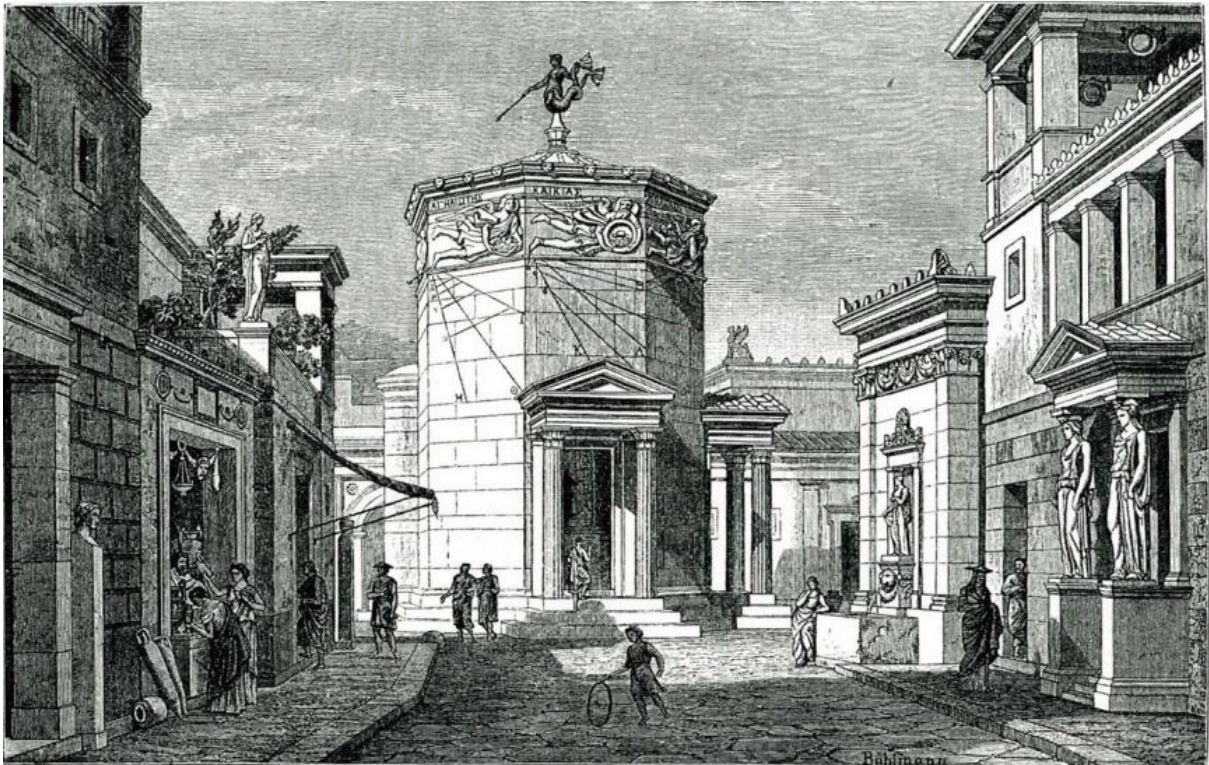
Goitia (1996) observa que a atividade urbanística ao longo dos séculos XV e XVI, condensa, predominantemente, alterações no interior das velhas cidades que modificam parcialmente a estrutura geral, mas, nesse período, o pensamento utópico elabora cidades geométricas ideais. Sob o ponto de vista da composição formal do espaço, ancorada em uma lógica geométrica, esse autor considera que foi a partir do Tratado de Arquitetura de Vitruvius, mais especificamente da descrição das características que uma cidade deve ter para cumprir os requisitos básicos da doutrina por ele apresentada – *firmitas*, *utilitas* e *venustas* – que nasceu a cidade ideal do Renascimento. Goitia (1996) aponta que, na concepção de Vitruvius, defender a

cidade dos ventos dominantes era a determinante principal a que deveria obedecer o traçado das cidades.

Em seu tratado, Vitrúvio (2007) menciona a construção, em Atenas, da chamada Torre dos Ventos (Imagens 01, 02, 03), que, segundo Goitia (1996), prefigura geometricamente a forma da cidade ideal de Vitruvius, que levará às soluções de cidade ideal propostas nos tratados do Renascimento.

Foi opinião de alguns que os ventos eram quatro: o solano, do oriente equinocial; o austro, do meio-dia; o favônio, do ocidente equinocial; o setentrão, do Norte. Porém, aqueles que mais diligentemente investigaram afirmaram que os ventos eram oito, particularmente Andrônico de Cirro, que, como exemplo, levantou em Atenas uma torre octogonal de mármore, cinzelando em cada um dos lados as figuras de cada um dos ventos, voltadas para as direções dos respectivos sopros, rematou essa torre com um cone marmóreo e em cima colocou um tritão de bronze, estendendo com a mão direita uma vara e engendrado de maneira a andar à volta com o vento, parando sempre na direção da brisa e apresentando a vara como um ponteiro sobre a figura do vento a soprar. (VITRUVIUS POLLIO, 2007, p. 97).

Imagem 1 – Torre dos Ventos em Atenas



Fonte: PUNTO GRECIA, 2019.



Imagem 2 – Torre dos Ventos em Atenas na atualidade

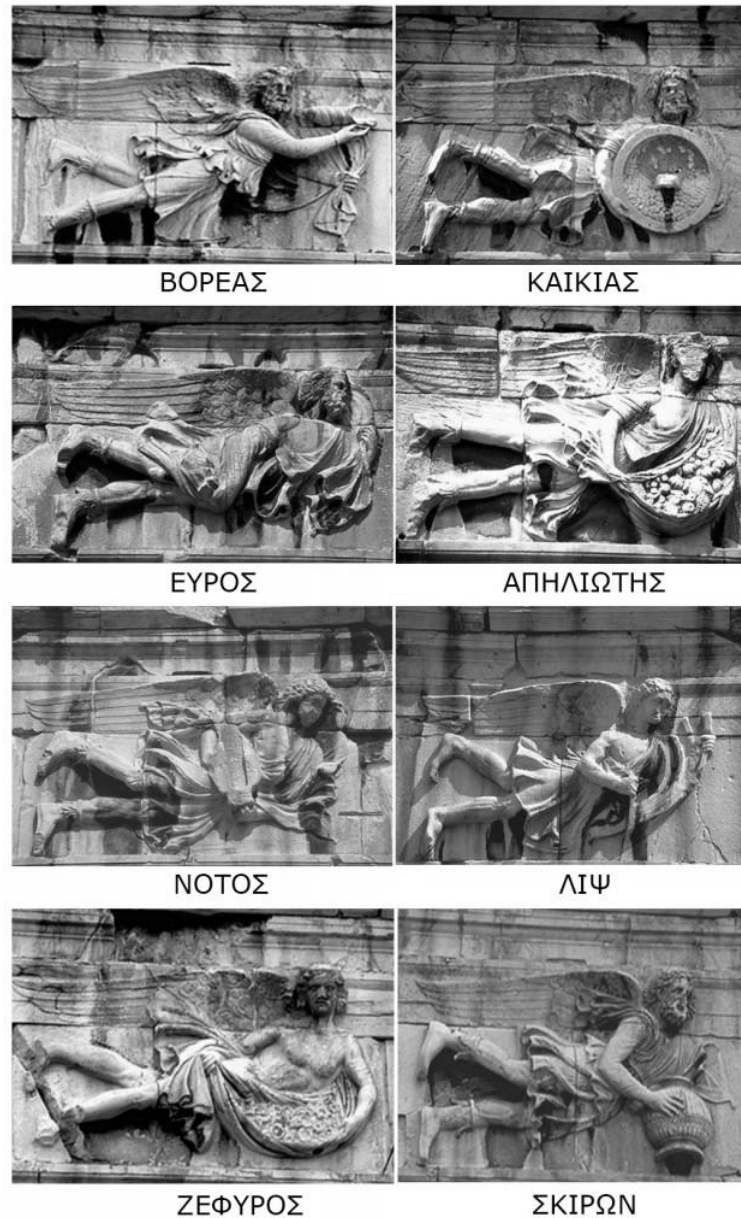


Fonte: PUNTO GRECIA, 2019.

No Renascimento, a interpretação dessa forma ideal resulta, de acordo com Goitia (1996, p. 104), “em uma cidade cuja planta é um octógono rodeado de muralhas. Cada lanço de muralha fica oposto a um vento. [...] As razões de natureza militar somam-se às considerações meteorológicas”. Esta característica configura, portanto, como cidade idealmente perfeita, aquela que tem forma poligonal, de oito ou mais lados, e cuja planta pode ser inscrita em um círculo. O autor constata que essa é a característica que distingue a cidade regular do período renascentista da cidade regular do fim da Idade Média, as já citadas bastidas, sendo que várias combinações podem ser observadas nas soluções de cidade ideal propostas nos tratados do Renascimento:

[...] Francesco di Giorgio Martini, Cattaneo, Scamozzi, etc. [...] colocam uma cidade em tabuleiro de xadrez dentro de uma planta poligonal. Como a forma poligonal do perímetro, porém, conduz, em virtude da lógica geométrica, à disposição radial, não faltam, entre os tratadistas do Renascimento, as soluções que dão lugar à típica cidade radioconcêntrica. Tanto Francesco di Giorgio Martini, como Antonio Averlino, o Filarete, na sua utópica cidade batizada de Sforzinda em honra dos Sforza, bem como Frei Giocondo, desenhavam, assim, cidades em que procuravam seguir o ideal vitruviano. Giorgio Vasari, o genovês, [...] tentou juntar as vantagens do traçado retilíneo às do radioconcêntrico. (GOITIA, p. 105-106).

Imagem 3 – As oito divindades da Torre dos Ventos<sup>15</sup>



Fonte: OTROS MUNDOS, 2019.

No pensamento de Giedion (2004, p. 69), “não é fácil chegar a uma conclusão definitiva quanto à natureza do planejamento urbano [*sic*] na cidade renascentista”. Os planos utópicos que surgiram no Renascimento, de Antonio di Pietro Averlino, dito Filarete (1400-1469), a Vincenzo Scamozzi (1548-1516), se traduzem na cidade em forma de estrela, cujo esquema

<sup>15</sup> Este edifício foi erguido [na Ágora de Atenas] nos fins do período helenístico, em torno do ano 50 antes de nossa era. Trata-se de uma torre octogonal construída em mármore pentélico que se assenta sobre três degraus (*crepidoma*). [...] Em cada uma das oito faces da torre, representam-se as divindades correspondentes aos *anemoi*, as principais divindades do vento: Boreas (N), Kaikias (NE), Apeliotes (E), Euros (SE), Notos (S), Lipis (SW), Zephiros (W) e Skiron (NW). Cada figura porta os atributos correspondentes e sob a cornija também aparecem seus nomes inscritos na pedra. Ver: OTROS MUNDOS, 2019.

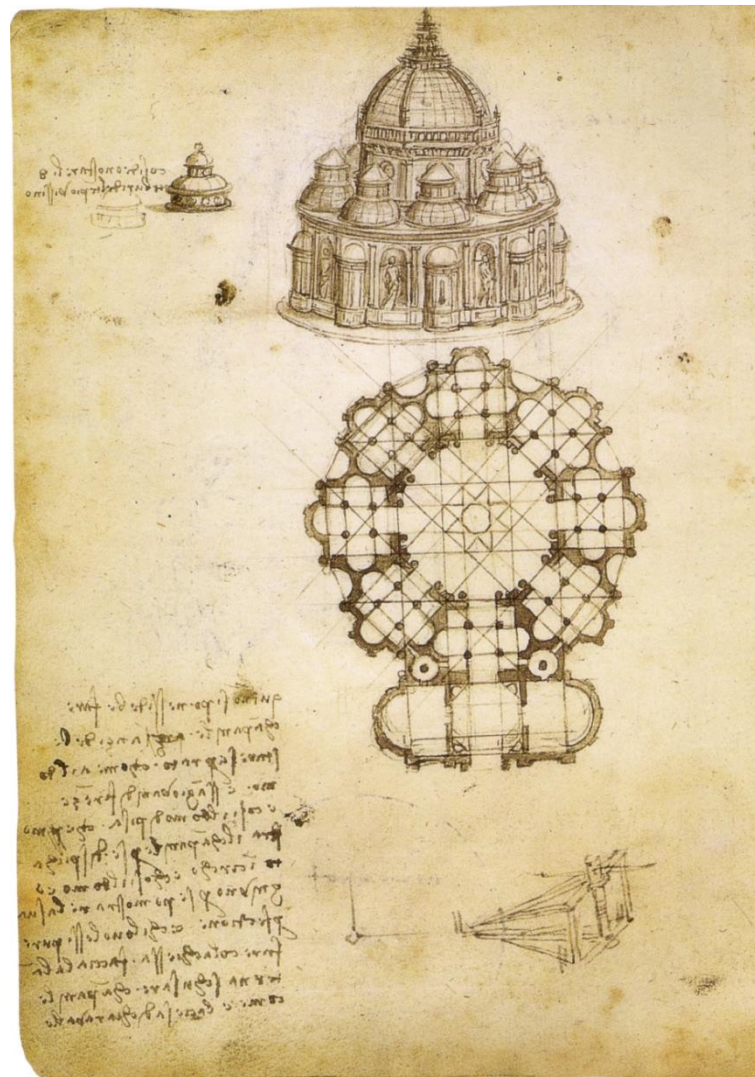
básico consiste em um polígono simétrico fortificado para cujo centro principal se dirigem radialmente as vias. Na cidade ideal, como aponta Giedion (2004, p.70), “as formas poligonais e estelares [...] resultam do sistema de fortificação do Renascimento, porém esse não constitui sua única influência. Na base da cidade estelar está a teoria renascentista do edifício organizado em torno de um núcleo central”. Nesse sentido, seria possível estabelecer uma homologia desse tipo de edifício com a Torre dos Ventos em Atenas, que se trata também de um edifício de planta central, com seus propósitos específicos já citados. No Renascimento, como afirma Giedion (2004), essa tipologia de edifício aguçou o interesse de fundamentais artista do período como Donato Bramante (1444-1514) e Leonardo da Vinci (1452-1519).

De forma semelhante ao que se observa na perspectiva artística, em termos urbanísticos, conforme analisa Giedion (2004, p. 70-71), “o edifício de planta central, localizado no coração de uma cidade estelar, desempenha o mesmo papel do observador simbólico situado no ponto focal da composição. O edifício de planta central é constante na pintura do período” (Imagem 04).

Lavedan (1941) em seu clássico estudo demonstra que a limitação de perspectivas por um edifício deve ser considerada uma regra, um teorema estético, do qual os arquitetos têm a responsabilidade de depreender, para o plano da cidade, algumas consequências que os levarão bem mais longe que os engenheiros militares. Na sua interpretação, muitos planos de cidades ideais fortificadas têm uma aparência mais artística que militar devido ao fato de, no século XVI, grandes artistas terem se ocupado de estratégia, tais como Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Bernard Palissy (1510-1589), além dos engenheiros militares. Uma particularidade, entretanto, diferencia as intenções na concepção dessas cidades, como observa Lavedan (1941, p. 22, tradução nossa):

Os teóricos da fortificação só consideram o valor centrífugo do esquema rádio-concêntrico [*sic*]: de um único ponto alguns canhões reunidos podem manter sob fogo todas as ruas. Mas uma via, qualquer que seja, pode sempre ser percorrida nos dois sentidos. Vejamos, agora, os artistas preocupados simplesmente com as belas perspectivas: a rua conduzindo a um monumento, o monumento valorizado pela rua; o esquema rádio-concêntrico [*sic*] será também para eles o melhor, pois um único edifício no centro poderá fazer convergir a ele os olhares de toda a cidade. O centro urbano deixa de ser órgão de dispersão; ele se torna elemento de atração.

Imagem 4 – Estudo de uma igreja central. Leonardo Da Vinci.



Fonte: DETUDOQUEAMO, 2019.

O processo de ideação projetual que se observa no Renascimento origina-se, na verdade, a partir de uma transformação mais profunda que se verifica nas cidades europeias. Se nos séculos XIII e XIV essas cidades se caracterizavam basicamente como organismos socioeconômicos, no fim do século XVI elas configuram-se também como entidades políticas, em função de vários fatores, dentre os quais a cisão da antiga burguesia urbana, antes composta por artesãos e mercadores, que teve como consequência a formação de uma elite que assumiu a direção cultural e política, conforme define Argan (1999). Essa cisão levou a uma concentração de poder por parte de determinadas cidades, estabelecendo-se assim uma distinção entre aquelas que assumem o papel de dominantes e as demais, que passam a ser dominadas pelas primeiras, fato que se traduzirá mais tarde na hierarquia de capitais e centros regionais. Esse autor enfatiza que uma nova ordem hierárquica de atividades culturais se apresenta também como outra

importante consequência dessa cisão da burguesia urbana, correspondente ao surgimento de uma distinção entre artes liberais e artes mecânicas. Essa distinção vai determinar, na concepção de Argan (1999, p. 57-58), “uma separação clara entre uma técnica de ideação, atividade do pensamento que se traduz em projetos determinados, e uma atividade executiva, que tem apenas a função de realizar materialmente esses projetos”. As atividades liberais fundamentam-se em princípios filosóficos e conhecimentos históricos e as atividades mecânicas, por sua vez, em experiências técnico-operacionais, esboçando-se, uma primeira separação entre as classes dos projetistas e as dos executantes.

Para a fundação de uma ciência urbanística, as consequências são imediatas e importantes: torna-se possível imaginar e projetar uma cidade inteira, como forma unitária, sem levar em conta as dificuldades, os meios financeiros e técnicos, a mão de obra, o tempo. Os tratados de arquitetura dos séculos XV e XVI estão repletos de cidades ideais, ou seja, de cidades projetadas *ex novo*, segundo critérios puramente racionais e geométricos. (ARGAN, 1999, p. 57-58).

“A *arché*<sup>16</sup> renascentista [...] é retirada da natureza geometricamente ordenada e [também] da história clássica, e aponta para a afirmação da racionalidade do homem diante do mundo” (BRANDÃO, 1991, p. 58). Em função de uma busca por uma geometrização geral, na análise do autor, “o espaço urbano persegue [...] uma ideia formal contida no desenho, e se compromete mais com o ‘projeto’, com um momento abstrato da criação anterior à construção, o que não ocorria no período medieval” (BRANDÃO, 1991, p. 60). Assim, a cidade renascentista, segundo esse autor, revela-se ideal ao concretizar um ideal estético-formal geométrico pré-definido no projeto. “O ideal renascentista, como se verifica em Alberti, se concentra na forma geométrica, devendo-se, sempre que possível, projetar as cidades utilizando-se o círculo ou o quadrado ou um polígono regular” (BRANDÃO, 1991, p. 59). O ideal estético-formal geométrico traduz-se em um geometrismo e perspectivismo da composição, que somados à relevante presença da arquitetura civil, às categorias de centralização, homogeneidade e ideal de forma pura compõem os traços que marcam mais fortemente o espaço urbano renascentista (BRANDÃO, 1991).

---

<sup>16</sup> *Arché* significa a fonte, a origem e a raiz de todas as coisas da *physis*, de onde as coisas vêm e para onde vão. Além disso, pode ser compreendida como o princípio de uma coisa, que, embora intangível e indemonstrável, provê as condições de possibilidade da coisa. *Physis* significa, no contexto dos primeiros filósofos, o conjunto de todas as coisas naturais que existem. A palavra também significa origem. Como os gregos da época consideravam que tudo o que existe é natural, a *physis* significa o conjunto de todas as coisas, e “o problema da *physis*” é a pergunta sobre a origem e a constituição de todas as coisas que existem. Ver: Oficina da Filosofia.

“As cidades que surgem numerosas na segunda metade do século XVI são todas cidades ideais militares, fortalezas e quartéis” (ARGAN, 1999, p. 79). Para este, a cidade ideal representa a ideia mais abstrata dentre as ideias desenvolvidas no campo urbanístico pela cultura do Renascimento. Mas esse mesmo autor observa que, baseada numa ideologia da autoridade moral e da experiência vivida, a concepção urbanística do período manifesta-se, na verdade, na transformação real das cidades antigas segundo uma interpretação da história e da vida da comunidade, e não na teoria da cidade ideal.

*A cidade ideal*, de fato, é uma invenção artística e política ao mesmo tempo, porque se funda no pressuposto de que a perfeição da forma urbanística e arquitetônica da cidade corresponde à perfeição de sua organização política e social, concebida e realizada pela sabedoria do príncipe, assim como a geometria do traçado e a beleza dos edifícios são concebidas pela sabedoria do arquiteto. (ARGAN, 1999, p. 58).

A importância que a perspectiva assume no período renascentista no que diz respeito à concepção espacial é ressaltada por Benevolo (1994, p. 13, tradução nossa): “a perspectiva renascentista é um método para representar, dominar e, eventualmente, modificar o espaço físico”. Este método apresenta duas conotações, quais sejam, científica e artística. Para esse autor, a conotação científica ressalta a objetividade da planificação, enquanto a conotação artística revela sua intenção operativa.

O espaço da perspectiva representado pelos artistas do século XV anuncia o espaço geográfico percorrido pelos exploradores do século XVI e o espaço cósmico calculado pelos cientistas do século XVII. [...] A perspectiva serve para unificar, em uma trama de referências geométricas objetivas, os diversos sistemas de representação e de controle do ambiente físico, utilizando os tratados de óptica da segunda metade do século XIV, mas generalizando-os e tornando-os aplicáveis à experiência concreta. (BENEVOLO, 1994, p. 13, tradução nossa).

Como a perspectiva não foi uma descoberta de um único teórico/artista, mas sim a expressão de toda uma época, Giedion (2004) afirma que em seu desenvolvimento, ela revelou uma operação conjunta da arte e da ciência.

Na verdade, poucas vezes ocorreu tão completa unidade de pensamento e sentimento – arte e ciência – como no início do século XV. Não havia apenas uma importante identidade de método entre essas duas esferas, mas a união completa do artista e do cientista, plasmados numa só pessoa. Brunelleschi (1377-1446), um dos grandes precursores da perspectiva, reunia justamente essas qualidades. [...] tal união de talentos pode ser encontrada em quase todos

os grandes artistas do Renascimento. Leonardo da Vinci representa um tipo, não uma exceção. E essa tradição de unir o cientista e o artista numa só pessoa persiste através dos séculos XVII e XVIII. (GIEDION, 2004, p. 59, 60).

A perspectiva compreende um conjunto de regras de desenho e matemática e estas permitem reproduzir com exatidão científica, o aspecto real dos objetos e, no contexto desta interpretação, pode ser considerada uma lei da sensação óptica (ARGAN, 1984). Entretanto, o que é novo na concepção do espaço do Renascimento, é que a perspectiva passa a uma condição de lei construtiva do próprio espaço. Daí sua importância para a urbanística renascentista, pois, enquanto estrutura geométrica do espaço, ela passa a valer, segundo Argan (1999, p. 55-56), “como princípio distributivo dos edifícios no contexto urbano”. Esse autor observa que os agrupamentos urbanísticos passam a se reger, além da perspectiva, pelos princípios da simetria e da proporção.

É claro que esses princípios influenciam profundamente a determinação e a retificação dos traçados das ruas e das praças, enquanto “perspectivas” compostas de planos paralelos ou ortogonais. Estabelece-se assim a exigência de *visuais* urbanos, que permaneceria fundamental também após o Renascimento, e já se esboça a relação entre urbanística e cenografia, que tanta importância teria no período barroco. A concepção da cidade como lugar da ação humana, como teatro, está obviamente ligada à nova estrutura da sociedade. A ação política é ação histórica, portanto, a cidade é o lugar “histórico” para a ação “histórica”. [...] O centro da cidade é a típica cena da ação dos “grandes”, o ambiente histórico das pessoas históricas. (ARGAN, 1999, p. 63-64).

Giedion (2004, p. 59) complementa esta aceção: “com a invenção da perspectiva, a moderna noção de individualidade encontrou sua contrapartida artística. Numa representação em perspectiva, cada elemento acha-se relacionado com um único ponto de vista, o do espectador”. Mas, como atenta Brandão (1991, p. 67), “a perspectiva não expressa apenas o racionalismo e o individualismo característicos do *Quattrocento*”. Paralelamente à invenção da perspectiva espacial, que se estrutura na conscientização de uma distância fixa entre o olho e o objeto, para esse autor:

A relação do homem com seu passado, baseada na conscientização da distância entre seu presente e um momento anterior da civilização, reflete uma nova perspectiva histórica, [uma vez que] uma das fontes principais da arquitetura renascentista é o “classicismo”, a utilização do repertório espacial greco-romano, a História. (BRANDÃO, 1991, p. 67).

Aliado aos princípios urbanísticos inspirados pela perspectiva, o monumento desempenha um papel de grande importância na urbanística e nas transformações urbanas durante o período do Renascimento (ARGAN, 1999). Isso também vai se verificar no período barroco, reunindo elementos para a configuração do urbanismo clássico de que fala Lavedan (1941), dentro do processo de constituição de uma tradição urbanística monumental. “A ideia do monumento é tipicamente humanista: monumento é o edifício expressivo e representativo de valores históricos e ideológicos de alto valor moral para a comunidade – em outras palavras, é o edifício que pode adquirir valor de símbolo” (ARGAN, 1999, p. 64-65).

No Renascimento, no que diz respeito ao traçado da praça pública, para Lavedan (1941, p.25), “o urbanismo clássico quer ver as ruas se cruzarem no meio do espaço livre, a interseção sendo definida por um monumento que se insere na perspectiva”. Vistos como geradores urbanísticos, a configuração da cidade depende muito mais dos monumentos do que das teorias da cidade ideal e dos esquemas de planificação racional (ARGAN, 1999). No período renascentista, o teorema estético exposto por Lavedan (1941), que estabelece como regra a limitação de perspectivas por um edifício, geralmente um monumento, enfatiza esse seu papel de gerador urbanístico.

Como afirma Argan (1999), a função dominante que o monumento adquire no contexto urbano, decorrente seja de suas características dimensionais, formais ou de sua localização, também revela seu papel de gerador urbanístico, uma vez que as perspectivas urbanas se organizam de maneira a defini-lo como ponto de convergência.

A aplicação, na cidade, de princípios e convergência e de eixos de simetria contribuiu significativamente para a configuração de uma cenografia urbana, através de procedimentos previamente experimentados no teatro e na arte dos jardins. De acordo com Lavedan (1941, p. 27), “o teatro religa a geometria ao urbanismo. É o cenário do teatro que vai agir sobre o cenário urbano, mas a cenografia nasceu de tratados de perspectiva”. É importante observar como todos esses elementos ou procedimentos interagem para a constituição de uma tradição urbanística em que a monumentalidade tem papel de destaque. Lavedan (1941, p. 28, tradução nossa) acrescenta: “não se poderia esquecer que alguns dos mais interessantes urbanistas que a história dos séculos XVII e XVIII conhece eram originalmente cenógrafos de teatro”.

Ainda com relação ao papel do monumento como gerador urbanístico, Argan (1999) enfatiza que os espaços vazios, as ruas e as praças tendem a se adequar ao volume dos edifícios



monumentais para garantir-lhes as melhores e necessárias condições de visibilidade – já que uma de suas principais funções é, justamente, manifestar valores ideais através da qualidade da forma arquitetônica no contexto urbano. Como geradores urbanísticos, os edifícios de natureza monumental, por sua vez, tendem, eles próprios, não só a elevar o nível construtivo dos locais onde se inserem, mas também a modificar o traçado viário, e este representa um dos principais motivos pelos quais, para Argan (1999, p. 69-70), “a perspectiva, enquanto construção teórica do espaço, torna-se o princípio regulador da rede urbana do Renascimento italiano”.

As cidades-capitais que se formam na Europa como resultado da grande criação política do século XVII – os Estados nacionais –, além de se configurarem como sedes da autoridade de seus respectivos Estados, passam a exercer uma função representativa no contexto da monarquia absoluta. Como decorrência dessa nova função, Argan (2004, p. 72) observa que:

As transformações internas da cidade não ocorrem mais por iniciativa dos cidadãos ou da municipalidade, mas pela intervenção da autoridade política. Mais do que a pressão que vem de baixo, que fizera das cidades comunais a imagem da comunidade urbana, prevalece a vontade do soberano e do governo, que querem fazer da cidade-capital a imagem do Estado e do poder.

Historicamente, segundo Falcon (1986, p. 16), a monarquia absoluta constitui a forma clássica do Estado moderno. Configura-se então, “o Estado monárquico absolutista que encontramos como estruturação típica no conjunto das instituições políticas europeias entre os séculos XVI e XVIII”. Embora recentemente procure-se caracterizar esse Estado como capitalista, é conveniente denominá-lo como Estado típico da transição feudal-capitalista, como analisa o autor. Dentre as forças político-econômicas que atuam no processo de crescimento dos Estados modernos europeus, esse novo capitalismo – ancorado em uma política mercantil – atua conjuntamente e de maneira decisiva com outros dois elementos, quais sejam, a técnica e a guerra, como pontua Mumford (1982). Na sua concepção, os interesses desse novo capitalismo também contribuíram para uma mudança em toda estrutura conceitual do período, que leva, primeiramente, a uma nova concepção de espaço e, portanto, da forma de sua organização. O espaço se torna contínuo e reduzido à medida e à ordem. Simultaneamente, estende os limites da grandeza, para abranger o extremamente remoto e o extremamente pequeno. Neste contexto, notifica-se uma associação do espaço ao movimento e ao tempo (MUMFORD, 1982).

Dois fenômenos fundamentam as transformações das cidades com a chegada da cultura do mundo barroco: um de natureza estética e outro de caráter político-econômico. “O primeiro foi o desenvolvimento da perspectiva, do perspectivismo, como concepção do espaço artístico, e o segundo é o auge do poder absoluto do príncipe, ligado à economia de consumo da corte” (GOITIA, 1986, p. 27).

Uma questão fundamental, apontada por Mumford (1982) traduz a interação desses dois fenômenos nas transformações operadas nas cidades no período barroco, sobretudo nas cidades-capitais: a associação do próprio “urbanismo” ao poder arbitrário. Nesse contexto, as cidades capitais, no desempenho de sua função representativa do Estado e do poder já destacada acima, tendem, na definição de Argan (2004, p. 72), “a perder o caráter tradicional municipal, seja na sua estrutura social, seja na configuração planimétrica e imobiliária”. As cidades se apresentam como um organismo aberto, um nó de vias de comunicação.

Na análise de Rodrigo Baeta (2017, p. 33) “o Barroco foi um fenômeno cultural genérico [que alcançou] todas as esferas culturais que caracterizariam o século XVII e parte do século XVIII”. Para Argan (2004, p. 47), “o termo barroco continua ligado sobretudo ao domínio da arte como manifestação sensível do movimento, do ritmo e dos valores da existência”. No conceito de barroco, tal como toma forma no século XVII, Mumford (1982) destaca dois elementos contraditórios que coexistiram no período, que se traduzem pelo aspecto matemático e abstrato, por um lado e, por outro, pelo aspecto de sensualidade, rebeldia, extravagância, anticlassicismo e antimecanicismo. Enquanto este segundo aspecto expressa-se nas artes, no fanatismo religioso e no estadismo desvairado, o primeiro pode ser verificado no rigoroso plano de ruas, nos traçados urbanos formais e nos desenhos geometricamente ordenados de jardins e paisagens.

A generalizada geometrização do espaço que se verifica na cidade-capital do período barroco se traduz em lei, ordem e uniformidade, e conforma basicamente duas funções principais: facilitar tráfego, incluindo-se aí a movimentação militar, e manifestar o sentido dominante da vida. Estas características promovem a ideia da “cidade barroca”, na realidade, como um “espetáculo de comando” (MUMFORD, p. 419). A organização do espaço da cidade-capital incorpora, como premissas, a previsão de aumento da população urbana, do estabelecimento estratégico de núcleos de atividade política e administrativa e, também, da permanência e circulação de contingentes de tropas.

O tráfego crescente de veículos demanda ruas largas e retas, que convergem para praças amplas: o traçado variado passa a ser a grande determinante

urbanística. O espaço urbano se torna uma rede de ruas e nós de comunicação; os edifícios que representam a autoridade política e religiosa constituem os centros da vida pública (ARGAN, 2004, p. 72).

Assim como nas cidades do Renascimento, como assinala Brandão (1991, p. 117), “os monumentos aparecem como centros significativos que estruturam a cidade barroca”. Em interação com o traçado viário, eles vão constituir o sistemático e cenográfico urbanismo seiscentista. Concorre significativamente para essa cenografia urbana a avenida barroca que, na concepção de Mumford (1982, p. 399) representa “o símbolo mais importante e o fato capital no que diz respeito à cidade barroca”. Às margens das avenidas barrocas são dispostos regularmente os edifícios, “com fachadas simétricas cornijas uniformes, cujas linhas horizontais [tendem] para o mesmo ponto distante [e acentuam a perspectiva]” (MUMFORD, 1982, p. 400).

A avenida barroca é um campo de manobras, sendo que a importância que o exército tem para as classes dominantes demonstra o papel determinante que o tráfego militar assume no planejamento das cidades no contexto do poder absoluto: “para governar apenas pela coerção, sem consentimento afeiçoado, é preciso que se disponha do cenário urbano apropriado” (MUMFORD, 1982, p. 401). Benevolo (1994, p. 45, tradução nossa) constata que “o culto à autoridade monárquica reflete-se na grandiosidade dos cenários construídos, e exige da arquitetura construções físicas, definitivas e provisórias, [...] não apenas magníficas, mas também surpreendentes e dramáticas”.

A persuasão cenográfica de que lança mão a urbanística do período barroco faz da cidade, nos dizeres de Mumford (1982, p. 411), “um ensaio de desenho cênico formal: um telão de fundo para o poder absoluto”. É nesse sentido que Argan (2004, p. 411) afirma que a cidade-capital, “como forma urbana tipicamente barroca, é a representação monumental daquilo que Lewis Mumford chama de ‘ideologia do poder’”. Esse urbanismo cenográfico monumental constrói, em oposição ao que se verificava na cidade medieval:

Uma nova ordem [que] era definitivamente extrovertida: caracterizada pela praça aberta ou cercada, com suas avenidas e ruas irradiantes, atravessando imparcialmente antigos emaranhados ou novas redes, movendo-se para o horizonte sem limite. Ali não havia espaço interior algum. (MUMFORD, 1982, p. 420-421)

Paris é por excelência, o exemplo de cidade como expressão da ideologia do poder. Este fato se explica, por ser Paris, no entendimento de Argan (2004, p. 75), “a capital da mais forte monarquia europeia e centro de um Estado que ao mesmo tempo reivindica a origem divina da autoridade real e faz uma política realista de conquista do poder”. A influência dessa cidade sobre a urbanística do período pode ser percebida através da seguinte observação:

Na segunda metade do século XVII, o grande planejador da reconstrução de Londres, Christopher Wren, afirma que Paris é “uma escola de arquitetura, provavelmente a melhor da Europa”. [...] A sucessão ordenada dos edifícios, frequentemente colados uns aos outros e diferenciados apenas pelo desenho de sóbrias fachadas, forma a perspectiva das ruas; se os monumentos convidam a uma pausa ou a uma contemplação admirada, esses edifícios sem pretensão, alinhados de modo uniforme, mas sem monotonia, acompanham o passante em seu caminho sem fixar sua atenção, mas propiciando-lhe a sensação de transitar num ambiente altamente civilizado, decoroso, elegante. (ARGAN, 2004, p. 75).

O desenvolvimento urbanístico dos períodos renascentista e barroco concorre para a configuração do que Lavedan (1941) denomina de “urbanismo clássico”. Em oposição ao que se verifica no período medieval, o século XVI vai conferir ao urbanismo:

[...] essa dignidade de arte. Ele lhe imporá, ao mesmo tempo, a servidão a uma estética. Arte urbana, estética urbana, são palavras que se pode, doravante, pronunciar, menos pelo fato de o historiador encontrá-las na linguagem corrente do que pelo fato de que a reflexão dos estetas ou a aplicação dos artistas precisará cada vez mais seu conteúdo. (LAVEDAN (1941, p. 2, tradução nossa)

Conforme já apontado em Lavedan (1941), os princípios portadores de um valor de universalidade que se traduzem nas novas características que se manifestam na transformação e na criação de cidades no século XVI vão constituir a essência do que se entende por urbanismo clássico. “Estes princípios permanecem; vai-se viver segundo eles durante três séculos e, mesmo nos nossos dias, pode-se dizer que eles foram mais ampliados e desenvolvidos do que substituídos”, constata Lavedan (1941, p. 33-34, tradução nossa). Ao fazer essa afirmativa, o autor defende que na arquitetura e na pintura outros princípios rapidamente se manifestaram. “Se a arte a que denominamos barroca ou da Contra Reforma iria logo suplantar a arquitetura e a pintura da Renascença, nada de parecido viria a se produzi em relação ao urbanismo” (LAVEDAN, 1941, p. 33, tradução nossa). Verificam-se, na verdade, registros de mudanças apenas nos modos de expressão, ou seja, na técnica.

No campo da urbanística, como observa Baeta (2017), Lavedan não vê diferenças entre as ações empreendidas no Renascimento Clássico e as que foram desenvolvidas no Barroco ou na idade do Iluminismo.

Na verdade, a prática da urbanística nos séculos XVII e XVIII deveria ser compreendida como uma extensão e um amadurecimento das iniciativas e dos ideais primitivamente inaugurados no contexto da cultura urbanística da Renascença. Por isso, não teria sentido em falar em urbanística renascentista ou barroca, mas simplesmente em urbanística clássica, já que a coerente continuidade dos padrões inicialmente estabelecidos no *Quattrocento* e maturados até o adentrar do século XVIII revelaria um senso utilitário, mas principalmente um envolvimento estético que se aproximaria da busca pela clareza, pureza, regularidade, simetria e magnificência típicas daquilo que poderia ser denominado de Classicismo. (BAETA, 2017, p. 81-82).

Entretanto, o autor acima adverte ser prudente contextualizar que, nas décadas em que Lavedan desenvolveu suas pesquisas – décadas de 1920, 1930 e 1940 – as possibilidades de conexões entre a estética do Barroco e a do Classicismo ainda não eram reconhecidas pela crítica da arte. De fato,

A cultura barroca não descartaria a estética do Classicismo; ao contrário, muitas de suas manifestações mais significativas apresentariam uma filiação clara e aberta aos mecanismos de produção da arte e da arquitetura derivados da maneira clássica – especialmente as manifestações imperiais do Barroco francês, nação que foi a maior referência para a construção do discurso sobre a história da urbanística elaborado por Pierre Lavedan, principalmente quando o autor avalia o período que se estendia de finais do século XVI a finais do século XVIII. (BAETA, 2017, p. 82).

Essa permanência de princípios urbanísticos, segundo outros autores, como, por exemplo, Mumford (1982), revelaria a expressão de uma maneira de criar e de transformar cidades, ou partes de cidades, que se configurou e se consolidou no período barroco, podendo-se falar, a partir desse momento, da criação de um “arquetipo durável” no campo da urbanística.

Tanto na abordagem de Lavedan (1941) quanto na de Mumford (1982), esses princípios arquetípicos, assim denominados justamente em função de sua permanência no tempo e no espaço, são elementos fundamentais na constituição da tradição urbanística monumental e revelam a importância da continuidade histórica nesse processo constitutivo. Baeta (2017), constata que a análise do planejamento e do desenho da cidade contemporânea, sobretudo da cidade do século XIX, revela,

[...] como a questão estética se manteria como uma das motivações mais significativas para a nova ciência do urbanismo. Particularmente, os procedimentos da urbanística barroca não se esgotariam na configuração das cidades dos séculos XVII e XVIII, mas serviriam de modelo para as grandes transformações urbanas oriundas da nova realidade ocidental introduzida pela cultura do Iluminismo e estabelecida pelas mudanças econômicas e sociais promovidas pela Revolução Industrial. (BAETA, 2017, p. 83).

Ao relacionar o que seriam as regras do urbanismo clássico, Lavedan (1941, p. 34, tradução nossa) define:

Trata-se, bem entendido, apenas de uma simples teoria, cujos elementos só foram articulados mais tarde. O século XVI os testará, um a um. Será necessário esperar o século XVII e a França para se deparar com sua aplicação total. Também, então, se chegará à sua verdadeira definição, na qual, em suma, a moral sobrepõe-se à estética: é belo aquilo que porta a marca da razão e da vontade humanas.

Para Lavedan (1941, p. 34, tradução nossa), são três as regras fundamentais do chamado urbanismo clássico: a ligação orgânica de diversas partes da cidade e a subordinação a um centro; a perspectiva monumental; e o programa. No urbanismo clássico, a ligação orgânica das partes que compõem a cidade e a subordinação dessas partes a um centro (primeiro princípio) passam a ser intencionais, ou seja, a regularidade do plano da cidade – que aqui também não se restringe apenas à simplicidade do plano em grelha (quadrícula), como um tabuleiro de xadrez – passa a ser “desejada *a priori* em nome de um princípio abstrato: a *voluptas* substitui a *commoditas*<sup>17</sup>”.

No que diz respeito ao segundo princípio do urbanismo clássico, ou seja, a perspectiva monumental, esta resulta de uma substituição das perspectivas naturalmente limitadas observáveis nas cidades medievais, segundo Lavedan (1941, p. 34, tradução nossa), “por uma limitação desejada, obtida por um edifício construído com essa intenção expressa: rua reta e edifício terminal são dois elementos necessariamente ligados”. Nas cidades medievais, seja pela própria imposição do desenho das vias curvas, seja pela limitação das vias retas entre dois pontos determinados, na análise de Lavedan (1941, p. 34, tradução nossa), “o olhar é logo retido, mas [isso] é [uma] consequência natural do traçado da rua ou do plano da cidade; sem a necessidade de qualquer intervenção externa”. No urbanismo clássico, ao contrário, a

<sup>17</sup> *Commoditas*, o espírito prático, a subordinação do urbanismo às necessidades naturais. Ver: LAVEDAN, 1941, p. 15.

perspectiva monumental é intencionalmente construída, sendo que nessa relação de composição perspectica entre rua reta e edifício terminal,

As diferenças de execução serão dirigidas agora para o ângulo de visão: qual é o mais satisfatório? A qual distância o monumento se mostra da melhor forma? Como defini-la na prática? Outras nascerão de uma modificação de percepção do espaço: o monumento poderá ser apenas um plano aproximado, destinado a sobressair-se melhor dos planos mais distantes ou vice-versa. (LAVEDAN, 1941, p. 34, tradução nossa).

Quanto ao terceiro princípio, ou seja, aquele que se refere ao programa que o urbanismo clássico propõe para a cidade, para Lavedan (1941, p. 34, tradução nossa), este representa “o item mais difícil a ser realizado, porque pressupõe uma vitória sobre muitos obstáculos materiais e porque sua própria aplicação é perigosa, uma vez que a monotonia surge de imediato da uniformidade”. Esse programa vai muito além dos ensaios de harmonização tanto pretendidos – por exemplo, por Alberti, em sua cidade ideal, ao prever construções de mesma altura – quanto impostos, sob pena de altas multas em caso de não observância, como aconteceu a partir do século XIV em algumas cidades italianas<sup>18</sup>.

As articulações entre desenho, ideologia e poder revelam-se claramente através desse princípio ou regra do urbanismo clássico que se traduz na imposição de modelos:

A rua segundo um programa, a composição segundo o programa, isto é, uma rua ou uma praça onde todas as construções sejam semelhantes e obedeçam a um programa, a um modelo imposto. Não é mais somente a simetria no plano, mas nas massas e nos efeitos decorativos. Na realidade, não se trata mais somente de arte urbana, mas de um ato político: a vontade de um indivíduo soberano, do estado, da cidade subtraindo a um simples particular o exercício de uma das formas mais humildes do direito de propriedade, o direito de construir sua casa à sua maneira. (LAVEDAN, 1941, p. 32, tradução nossa).

---

<sup>18</sup> No século XIV, em Siena, depois da conclusão do Palácio Público, o governo ordenou que as novas casas construídas na Piazza del Campo fossem providas de janelas do mesmo tipo das do Palácio. Ver: LAVEDAN, 1941, p. 32.

### 2.2.3 O Iluminismo e seus reflexos no desenho da cidade

[...] descobrir na legalidade da natureza o vestígio de sua divindade.  
(CASSIRER, 1992, p. 71)

O Iluminismo acredita na força civilizadora e libertadora da vida urbana.  
(ROUANET, 1995, p. 162)

A Época das Luzes, como observa Cassirer (1992), no que diz respeito ao conteúdo de seu pensamento, permaneceu muito dependente dos séculos precedentes. Ao apropriar-se da herança desses séculos, o que a filosofia do Iluminismo fez, na verdade – não tendo produzido como resultado decisivo um conteúdo doutrinal elaborado e fixado dogmaticamente – foi ordenar, sistematizar, desenvolver e esclarecer essa “herança”, muito mais do que contribuir com ideias originais e sua demonstração.

A concepção moderna da natureza que se formou depois da Renascença com uma nitidez e uma firmeza crescentes, e que busca promover-se, nos grandes sistemas do século XVII, em Descartes, Spinoza e Leibniz, de um fundamento e de uma legitimidade filosóficas, caracteriza-se, sobretudo, pela nova relação que se estabelece entre sensibilidade e entendimento, entre experiência e pensamento, entre *mundus sensibilis* e *mundus intelligibilis*. (CASSIRER, 1992, p. 67).

O sentido verdadeiramente fecundo do pensamento iluminista é aquele que se resume numa mudança característica de significação dos conceitos e problemas, que, para Cassirer (1992, p. 08), “passaram da condição de objetos prontos e acabados para a de forças atuantes, da condição de resultados para a de imperativos”. Nesse sentido, o Iluminismo instituiu uma “forma de pensamento filosófico perfeitamente nova e original”, ou seja, “uma visão nova e um novo destino do movimento universal do pensamento filosófico”.

O cerne da “concepção de mundo” do Iluminismo é a autonomia, que, segundo Rouanet (1995, p. 161), “se realiza através de uma estrutura de direitos: direitos formais e materiais à autodeterminação política, econômica, intelectual, estética”. Identifica-se uma distinção capital entre o Iluminismo, como “ideia”, e a Ilustração, como “configuração empírica”, configuração esta que foi em parte utilizada para a estruturação dessa “ideia”. A Ilustração, enquanto processo histórico, deve ser compreendida como o movimento cristalizado no século XVIII em torno dos



chamados filósofos enciclopedistas, sendo que, na construção da modernidade, foram usados quase todos os seus temas e valores. “Seus ideais de liberdade e democracia foram apropriados pelos liberais, seus motivos igualitários pelo socialismo, seu culto da natureza pelo movimento ecologista” (ROUANET, 1995, p. 158). Isso não significa que essas apropriações sucessivas exauriram o potencial da Ilustração, uma vez que seus ensinamentos relevantes para o presente, segundo Rouanet (1995, p. 158), devem ser procurados na “lógica subjacente a seus enunciados, [na investigação dos] fundamentos pré-teóricos sobre os quais ela articulava suas percepções”. A partir desse raciocínio, neste substrato situam-se os “princípios diretores do urbanismo iluminista”.

Para Rouanet (1995, p. 156), “muitas cidades e projetos derivam diretamente de concepções do mundo”. Apresenta como exemplos, em linhas gerais, o fato de a visão religiosa do mundo ter reservado um lugar central para a catedral na Idade Média. Assinala também que o absolutismo político se manifestou no plano radiocêntrico da cidade barroca. Além disso, complementa as referências ao constatar que as reduções jesuíticas do Brasil colonial obedeceram a uma ideologia teocrática e, mais recentemente, o fato de Brasília traduzir uma certa visão da democracia: “mais evidente nas instituições que exercem os poderes do Estado que no povo como lugar da soberania” – e uma ideologia econômica, “baseada no automóvel enquanto peça fundamental da política de industrialização” brasileira da época de sua fundação (ROUANET, 1995, p. 156). O vínculo com uma “concepção do mundo” é especialmente forte no caso das cidades ideais e utópicas:

Uma concepção do mundo de caráter coletivista e comunista está na origem de certos projetos, como Icaria, de Cabet, rigorosamente igualitária, razão pela qual todas as suas cidades são em tabuleiro de xadrez e todas as ruas e casas são idênticas. Arquitetos impregnados da ideologia pré-romântica da autenticidade e da transparência imaginavam cidades povoadas de edifícios “falantes”, que diziam, alegoricamente, o que eram e para que serviam, como foi feito pelos chamados arquitetos revolucionários<sup>19</sup>, Boullée, Ledoux, Lequeu. [...]. (ROUANET, 1995, p. 156).

---

<sup>19</sup> Arquitetura da Revolução: Chamada assim em função da época em que surgiu, período da Revolução Francesa, a Arquitetura da Revolução propôs uma nova linguagem arquitetônica [...]. A temática principal desta arquitetura foi baseada na racionalidade, no uso da forma pura, com adoção de figuras geométricas como o cubo, a esfera, a pirâmide e o cilindro e o uso dessas formas da maneira mais simples possível. Nos projetos, [muitas vezes] uma única forma compõe o edifício, definindo a racionalidade e buscando o simbolismo da natureza contido nas formas geométricas. Ver: <<https://arquitetandoblog.wordpress.com/2009/05/29/bouille-violet-ledoux-arquitetura-da-revolucao/>>. Acesso: julho, 2018.

Se muitos desses projetos envelheceram, isso se deve ao fato de sua relação com a concepção de mundo não ter se pautado, na concepção de Rouanet (1992, p.156), “em certos princípios permanentes, que resistissem a todos os modismos, mas [sim, em] formas específicas de atualização desses princípios – temas, programas, metáforas em voga, fantasias dominantes – que são efêmeras por natureza e variam de época para época”.

Portanto, um nexos entre o Iluminismo e a cidade não deve ser buscado diretamente na “concepção de mundo” iluminista – que, como já observado, tem como cerne a autonomia humana em todas as suas dimensões – o que implicaria, no entendimento de Rouanet (1995, p. 157), “em transformar os conteúdos [dessa] concepção do mundo em estruturas urbanas”. O autor afirma que esse nexos deve ser buscado em um conjunto de princípios diretores que venham a se constituir como uma “tradução” dos princípios iluministas para o universo do urbanismo. É possível facilitar essa exposição da seguinte maneira:

[...] chamemos de *civitas* o núcleo normativo constituído por esses princípios diretores e de *urbs* a cidade real que o urbanista projeta ou na qual ele intervém, em conformidade com a *civitas*. Temos assim uma construção em três patamares: no alto, a concepção do mundo, o Iluminismo enquanto ideia; embaixo, a *urbs*; e mediatizando entre as duas a *civitas*, que, obtida a partir da Ilustração, traduz em normas formais de ação urbanística os valores do Iluminismo enquanto ideia. (ROUANET, 1995, p. 161).

Nas análises desse autor, esse conjunto de princípios diretores jamais poderia ter sido deduzido da ideia iluminista e, na verdade, foi revelado pela análise interna do discurso ilustrado, uma vez que, como já observado, a Ilustração apresenta-se como “configuração empírica” e o Iluminismo, como “ideia”. Rouanet (1995) considera que a *Encyclopédie*<sup>20</sup>, de Diderot e D’Alembert, apresenta-se como documento fundamental, quando se tratar de entender o pensamento da Ilustração.

Através da análise interpretativa que Rouanet (1995) empreende acerca do verbete “cidade” na *Encyclopédie*, é possível compreender o que vem a ser a “cidade iluminista” sob o ponto de vista da definição e dos preceitos que a Ilustração estabelece para a cidade de então. Além disso pode-se compreender o que caracterizaria como iluministas cidades que derivam de outras “concepções de mundo”, incluindo-se aí a “concepção de mundo” da contemporaneidade. Sem

---

<sup>20</sup> *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers*, a Enciclopédia da Ilustração, publicada na França no século XVIII, compreendendo 35 volumes, resultado da contribuição das mais notáveis figuras do Iluminismo francês, e editada por Jean-Baptiste le Rond d’ALEMBERT e Denis DIDEROT.

ignorar a ideia de *civitas*, na definição do Rouanet (1995, p. 161), “é a observância das normas que define a cidade iluminista”.

Através da análise do verbete cidade, que aparece em três contextos diferentes na *Encyclopédie* – urbanístico-arquitetônico, histórico e jurídico -, é possível, na análise de Rouanet (1995, p. 159), “chegar aos fundamentos invisíveis sobre os quais se erige a reflexão urbanística da Ilustração [e que] são os ‘alicerces’ da cidade ilustrada”. Alicerces estes que aparecem não sob a forma de “teses”, mas de “reações polares”.

São quatro as polaridades apontadas por Rouanet (1995) em sua análise do verbete “cidade”: a relação abertura-clausura; a relação individual-coletivo; a relação entre o estético e o utilitário; e a relação entre o novo e o antigo. “Na *Encyclopédie* as polaridades estão minadas por um desejo latente de autodissolução. O enciclopedista convive mal com o conflito. Acha-o penoso e por isso quer eliminá-lo, escolhendo um dos polos” (ROUANET, 1995, p. 161).

Em cada uma das polaridades apontadas, o autor detecta uma “tensão”. É justamente na resolução dialética dessas tensões que ele vê a possibilidade de existência, ainda, de uma cidade que possa ser classificada como iluminista. Um dueto harmonioso entre os polos de cada polaridade referida acima seria pedir demais, mas, ao afirmar que “o Iluminismo acredita na força civilizadora e libertadora da vida urbana”, Rouanet (1995), na verdade “vislumbra” essa “cidade ideal/utópica iluminista” como possibilidade concretizável. Esta cidade tentará resolver dialeticamente as tensões geradas pelas polaridades. Será, segundo Rouanet (1995, p. 162), “socialmente aberta, porosa ao exterior, hospitaleira ao Outro, capaz de absorver a diferença entre a vida urbana e a natureza”. Além disso, como complementa Rouanet (1995, p. 163), a cidade iluminista será:

[...] atenta ao interesse coletivo, em todas as funções identificadas pela Carta de Atenas – morar, trabalhar, divertir-se, circular -, intolerante com a miséria, com a exploração social, com a violência, com a poluição, e prevendo um espaço público que permita a todos os habitantes participar de políticas tendentes a eliminar essas patologias da cidade grande; ao mesmo tempo, será capaz de proteger a individualidade, de evitar a absorção do indivíduos em guetos de miséria ou em oásis de aconchego comunitário, de criar e preservar áreas de privacidade, de edificar santuários contra as usurpações do coletivo [...];

[...] funcional, não no sentido de ser útil aos interesses sistêmicos da burocracia e da economia, mas no sentido de estar a serviço das necessidades qualitativas do homem; e será bela, porque a beleza está entre essas necessidades qualitativas. Serão contra-iluministas a cidade utilitária, que subordine a beleza à eficácia, e a cidade esteticista, que dissocie a arquitetura

do seu uso e dote a criação urbana de uma aura contrária à sua natureza. A cidade iluminista, ao contrário, saberá equilibrar a *voluptas* e a *commoditas* [...].

[...] permitirá o advento no novo, de novas formas, de novas estruturas, com novos materiais, novos estilos, porque sem a renovação a cidade se museifica ou se transforma num mausoléu; mas saberá defender-se contra todas as tentativas de liquidação da história, de destruição cega de bairros e edifícios, porque eles são testemunhas do tempo e pontes entre as gerações. A agressão contra a memória da cidade é sempre um ato de barbárie, pouco importando se essa amnésia coletiva é induzida pela barbárie dos especuladores imobiliários ou pela barbárie de certos arquitetos, que usam o fetichismo do novo para transformar o passado em terra arrasada.

O Iluminismo é, também, herdeiro da chamada revolução científica moderna, que por sua vez resulta de uma “conjugação de fatores para os quais contribuíram diferentes pensadores ao longo dos séculos XV a XVII”, como pondera Marcondes (1997, p. 149). O ponto de partida dessa revolução foi a defesa matemática de um modelo de cosmo “em que o Sol é o centro dos movimentos dos corpos celestes”, exposta por Nicolau Copérnico em sua obra *Sobre a revolução dos orbes celestes* (1543). Mas antes, são duas as grandes transformações que levam a essa revolução científica. A primeira dessas transformações evidencia-se sob o ponto de vista da cosmologia<sup>21</sup> através de três desenvolvimentos fundamentais:

a demonstração da validade do modelo heliocêntrico, empreendida por Galileu; a formulação da noção de um universo infinito, que se inicia como Nicolau de Cusa e Giordano Bruno; e a concepção do movimento dos corpos celestes, principalmente da Terra, em decorrência do modelo heliocêntrico. (MARCONDES, 1997, p.150).

Já a segunda transformação evidencia-se sob o ponto de vista da ideia de ciência, por dois “procedimentos”:

A valorização da observação e do método experimental, isto é uma ciência ativa, que se opõe à ciência contemplativa dos antigos; e a utilização da matemática como linguagem da física, proposta por Galileu sob inspiração

---

<sup>21</sup> Cosmologia (do gr. *kosmos*: mundo, e *logos*, ciência, teoria) Conjunto das teorias científicas que tratam das leis ou das propriedades da matéria em geral ou do universo. Toda cosmologia supõe a possibilidade de um conhecimento do mundo como sistema e de sua expressão num discurso. Por isso, a imagem do sistema do mundo é determinante para toda filosofia que se pretende sistemática. O postulado de uma totalização do mundo, pelo saber, revela-se indispensável a uma eventual totalização do próprio saber. Ver: JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001.

platônica e pitagórica e contrária à percepção aristotélica. (MARCONDES, 1997, p.150).

“A natureza é um livro escrito em linguagem geométrica; para compreendê-la é necessário apenas aprender a ler essa linguagem”, afirma Galileu em sua obra *Il saggliatore* (“O ensaiador”), o que se esclarece na observação de Marcondes (1997, p. 152): “para Galileu [...] a nova física deve tratar o espaço como abstrato e o movimento como uma relação entre dois pontos no espaço, o que pode ser expresso através de uma equação”.

O que a revolução científica apresenta e de fato revela, evidencia e propõe é o rompimento, como define Marcondes (197, p. 152), entre “a ciência (episteme), o saber teórico, e a técnica (*téchne*), o saber aplicado”. Entretanto, essa divisão de saberes, “pura”, “autêntica”, para além dos saberes então consolidados, abre margem para a discussão sobre a consolidação de poderes estabelecidos desde “sempre”. Eis, portanto, a ruptura “moderna” que a revolução científica engendra e fecunda. Trocar a Terra pelo Sol, trocar o *core*, um “motor político-ideológico” por outro, novo, mais poderoso, mais “divino”, e ao mesmo tempo mais “distante”, trocar um cosmo fechado por um universo infinito.

A discussão em torno de uma ruptura radical com o passado é um dos mitos que constitui a modernidade, sendo que essa ruptura, para Harvey (2015, p. 11), “possibilita enxergar o mundo como uma *tabula rasa*, sobre a qual o novo pode ser inscrito sem referência ao passado – ou, se o passado ficar no caminho, mediante sua obliteração [anulação]”. O autor acrescenta que essa ruptura radical se manifesta no estilo de fazer ou representar as coisas em diferentes setores – literatura e artes, planejamento urbano e organização industrial, política, estilo de vida ou o que quer que seja – mas também pode ser situada em alguns locais e épocas fundamentalmente importantes que afetam os fatos citados acima provocando deslocamentos a partir dos quais “as forças agregadas da modernidade avançam e engolfam o resto do mundo”. A revolução científica, ao romper com o sistema geocêntrico, representa:

[...] um dos fatores de ruptura mais marcantes no início da modernidade, uma vez que ia contra uma teoria estabelecida há praticamente vinte séculos, constitutiva da própria maneira pela qual o homem antigo e medieval via a si mesmo e ao mundo a que pertencia. (MARCONDES, 1997, p.149)

Eis a importância da qual se cerca a abordagem da questão cosmológica na compreensão dos fundamentos primeiros da modernidade e de seus reflexos sobre a cidade. Em função da

maneira pela qual a “concepção de mundo” a que se refere acima Rouanet (1995) foi por longo tempo estabelecida por pressupostos metafísicos e teológicos, as transformações em relação ao modelo de cosmos, com o advento da modernidade, revelam uma série de conflitos. Na Europa Ocidental, o interesse pelas ciências naturais se inicia com a reintrodução, a partir do final do séc. XII, da obra de Aristóteles. Vale lembrar que a revolução científica moderna muito se inspirou, de acordo com Marcondes (1997, p. 149), “em Platão, pela valorização da matemática na explicação do cosmo, e nos pitagóricos, que já teriam antecipado o modelo heliocêntrico proposto por Copérnico (segundo ele próprio admite)”. Já os modernos rejeitaram o aristotelismo, em função do modelo geocêntrico de cosmo adotado pelos aristotélicos<sup>22</sup>. Esta condição também se deu, segundo Marcondes (1997, p. 150), “pelo uso, talvez mesmo o abuso, escolástico da lógica aristotélica na demonstração de verdades universais e necessárias, em detrimento da observação e da experiência”.

“A ciência moderna surge quando se torna mais importante salvar os fenômenos e quando a observação, a experimentação e a verificação de hipóteses tornam-se critérios decisivos, suplantando o argumento metafísico”, como afirma Marcondes (1997, p. 149). Este ressalta também que o percurso percorrido se trata, no entanto, como recorrente na história das ideias, de um longo processo de transição, que ultrapassa o sentido de uma ruptura radical.

A análise desse percurso exige que se considere o que observa Cassirer (1992). No pensamento medieval subsiste tanto uma lei divina (*lex divina*) quanto uma lei natural (*lex naturalis*), configurando esta última uma esfera psíquica, relativamente autônoma que é acessível e explorada pela razão humana.

Não obstante, a *lex naturalis* constitui o primeiro grau e o ponto de fixação da *lex divina*, a única que está em condições de restaurar o conhecimento primitivo perdido pelo pecado. A razão continua sendo a serva da revelação [...]; no nível das faculdades naturais, intelectuais e espirituais, ela coloca o espírito no caminho da revelação, prepara o terreno da revelação. (CASSIRER, 1992, p. 69).

Essa concepção recebe por dois caminhos diferentes, o ataque do pensamento renascentista. O primeiro é empreendido pela filosofia da natureza, que, a partir de então, adota como princípio fundamental, segundo Cassirer (1992, p. 69-70), a ideia de que

---

<sup>22</sup> A cosmologia aristotélica era uma filosofia que constituía um sistema do mundo e se estruturava em um sistema, apresentando uma imagem do mundo totalmente fechada, finita, centrada e hierarquizada. A cosmologia copernicana, em contrapartida, substituiu essa imagem pela imagem de um universo infinito, sem ordem e descentrado. Ver: JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001.

[...] o verdadeiro ser da natureza não deve ser procurado no plano do *criado*, mas no plano da *criação*. A natureza é mais do que simples criatura; ela participa do *ser* divino originário, visto que a força da *eficácia* divina está viva nela. O dualismo do criador e da criatura é assim suplantado.

Compreendida dessa maneira, a natureza não se opõe mais a Deus, pois ela própria se institui como um princípio criador originário que se move interiormente. “O poder de dar-se forma e de desenvolver-se a si mesmo assinala a natureza do selo da divindade. [...] nas fórmulas de Giordano Bruno manifesta-se uma radical mudança da ideia de natureza. A natureza é elevada até a esfera do divino”. (CASSIRER, 1992, p. 70).

Com esse primeiro “ataque do pensamento renascentista” ao conceito de natureza, um segundo “movimento” apresenta-se como essencial: a passagem do naturalismo dinâmico da Renascença para a matemática física, a qual se constrói, a partir de então, sobre a ideia de lei: “[...] lei da ação que define a natureza da coisa, não por uma espécie de adivinhação, mas por um conhecimento claro e distinto, não pela penetração de uma corrente de simpatia, mas exprimindo-se através de ideias claras” (CASSIRER, 1992, p. 71). Essa teoria, estabelecida através de Kepler e Galileu, apresenta-se ainda impregnada de um profundo impulso religioso e não apresenta mudança em relação ao seu objetivo, ou seja, desvendar na legalidade da natureza o vestígio de sua divindade.

Entretanto, essa teoria entra em conflito, cada vez mais intenso, com as formas tradicionais da fé. “A luta que a Igreja travou contra a penetração do espírito físico-matemático moderno só se compreende nessa perspectiva” (CASSIRER, 1992, p. 71). No que diz respeito à física, a Igreja não era propriamente contra os resultados da investigação científica, mas sim contra a nova concepção de verdade – com reflexos evidentes na “concepção de mundo” analisada em Rouanet (1995) – que Galileu proclamava:

Na verdade, não era à nova cosmologia que se opunham com todas as suas forças as autoridades eclesiásticas: enquanto “hipóteses” matemáticas, essas autoridades podiam permitir tanto o sistema de Copérnico quanto o de Ptolomeu. O que era intolerável, o que ameaçava o sistema da Igreja até seus alicerces era a nova *concepção da verdade* que Galileu proclamava. A par da verdade da revelação, eis que surge agora uma verdade própria e original, uma verdade física independente. Essa verdade não nos é dada pela palavra de Deus, mas em sua obra; não assenta no testemunho das Escrituras ou da Tradição e está a todo instante presente sob nossos olhos. (CASSIRER, 1992, p. 72).

Essa nova concepção da verdade, oriunda de uma nova cosmologia, efetivamente promove a constituição de uma nova “concepção de mundo”. A questão cosmológica se coloca, portanto, como essencial à compreensão das transformações advindas da revolução científica e que tanta influência terão na constituição do pensamento Iluminista e, por conseguinte, na questão da cidade. A compreensão de uma “verdade física independente”, ou seja, que difere da “verdade da revelação” pressupõe, como observa Cassirer (1992), a compreensão da escrita em que ela se apresenta e essa escrita é dada pelas matemáticas através dos objetos matemáticos, das figuras e dos números:

Graças às matemáticas, ela apresenta-se sob uma forma acabada, numa tessitura sem lacunas e perfeitamente transparente. A revelação jamais poderá, somente pela palavra, atingir esse grau de limpidez, de translucidez, de univocidade, porquanto a palavra, como tal, mantém-se cambiante e ambígua, permitindo uma variedade de interpretações. A sua compreensão e a sua interpretação são obra humana, portanto necessariamente fragmentária, ao passo que na natureza estende-se sob os nossos olhos o plano geral segundo o qual o universo é construído, em sua unidade indivisível e inviolável, aguardando apenas o espírito humano para o reconhecer e o exprimir. (CASSIRER, 1992, p. 72).

Na verdade, Galileu e Kepler apenas puderam realizar a demonstração da aplicação concreta dessa concepção para fenômenos naturais isolados, como por exemplo a queda dos corpos e também o movimento dos planetas (CASSIRER, 1992). Faltava ainda, como aponta esse autor, a prova de que o universo como um todo era acessível aos conceitos rigorosos do conhecimento matemático, e de que ele podia ser concebido por intermédio desse conhecimento.

Essa prova foi fornecida na obra de Newton: já não se tratava mais de ordenar e regular um campo fenomenal circunscrito, mas de descobrir e fixar claramente uma – que dizemos? – “Lei do Cosmos”. Essa lei fundamental Newton propusera-a e demonstrara-a manifestamente na teoria da gravitação. (CASSIRER, 1992, p. 73).

Ao ir além da ordenação e regulação de um campo fenomenal circunscrito, essa “Lei do Cosmos” revelava-se então, segundo Cassirer (1992, p. 73), como o “triunfo do saber humano: a descoberta de um poder de conhecer que se igualava ao poder criador da natureza”. Este quadro conduz o século XVIII a manifestar por Newton uma admiração ilimitada, uma veneração mesmo, por ele ter dado não apenas à natureza “regras fixas e duradouras”, mas também à filosofia, pelas “máximas” resultantes de sua investigação. “A correspondência da natureza e do conhecimento humano está agora estabelecida de uma vez por todas. [...] A



natureza que está no homem encontra-se, em suma, com a natureza do cosmo e reencontra-se nela” (CASSIRER, 1992, p. 74).

O Iluminismo, segundo afirma Rouanet (1987, p. 202-203), “é crítico por ser racional e racional por ser crítico”, não havendo nenhuma contradição entre crítica total e razão científica, mas sim uma relação de implicação mútua. Nesse sentido, ele foi uma abominação satânica para o “pensamento conservador”, mas foi muito saudável para o “pensamento crítico”:

Nas condições de desorganização e de caos socioeconômico e político do *ancien régime*, era a própria razão que impelia à crítica, e esta não podia deixar de ser racional, porque os instrumentos à sua disposição vinham do arsenal do racionalismo seiscentista (Descartes, Leibniz, Spinoza), do empirismo inglês (Locke, Hume) e da ciência natural (Newton). (ROUANET, 1987, p. 203-204).

Na versão conservadora de Taine<sup>23</sup>, o Iluminismo metaforiza-se em uma obra de demolição, em três etapas, como aponta Rouanet (1987, p. 202): “a desmoralização da religião por Voltaire, dos costumes por Diderot e da ordem social por Rousseau”. Ao trabalho de “destruição” segue-se um “trabalho de reconstrução teórica”, o que faz do movimento iluminista, para Rouanet (1987, p. 203), “*ao mesmo tempo* a empresa de demolição global corretamente descrita por Taine e um movimento regido pela razão e pela ciência”.

Voltaire criticou a “infame” com a pena leve do ironista, mas também com a paciência do historiador, do erudito, do exegeta [intérprete, crítico] textual. [...] Quanto a Diderot, [as] opiniões [...] em que ele critica a moral do seu tempo se baseiam rigorosamente na ciência da época – um empirismo e um sensualismo que veem o homem como um animal organizado, com suas paixões, instintos e apetites. [...] Apesar de seus traços pré-românticos, como a valorização da sensibilidade, e sua descrença no valor da ciência, Rousseau foi um autor iluminista perfeitamente racional, sobretudo no que diz respeito à sua filosofia política. O homem natural pode obedecer ao instinto, mas o homem civil obedece à razão, encarnada na vontade geral. (ROUANET, 1987, p. 202).

Esse caráter de destruição e demolição, seguido de um trabalho de reconstrução teórica, também é observado por Cassirer (1992), quando este considera a potência quase ilimitada que o conhecimento físico adquiriu sobre o pensamento da Época das Luzes. Tal afirmação é justificada pelo autor, uma vez que o espírito metodológico originado nas academias e

---

<sup>23</sup> Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), crítico e historiador francês, membro da Academia Francesa, foi um dos expoentes do Positivismo do século XIX. O Método de Taine consistia em fazer história e compreender o homem à luz de três fatores determinantes: meio ambiente, raça e momento histórico.

sociedades científicas, a partir do século XVII, desencadeia, no século XVIII, um movimento que se estende a todos os domínios da vida intelectual, que se converte em um dos elementos mais importantes e profundos de toda a civilização:

A par dos investigadores experimentais, dos matemáticos e dos físicos, participam agora do movimento igualmente os espíritos que se esforçam por realizar uma nova orientação do conjunto das *ciências morais*. Uma renovação dessas ciências, uma visão mais profunda do espírito das leis, do espírito da sociedade, da política, até da arte poética, parece impossível se não se olhar para o grande exemplo das ciências naturais. (CASSIRER, 1992, p. 76).

Essa nova orientação pressupõe, antes de uma reconstrução teórica, um amplo trabalho de “demolição”, que, na verdade, tem seus fundamentos na questão cosmológica: “[...] em primeiro lugar, era necessário que o vínculo unindo teologia e física fosse definitivamente desfeito” (CASSIRER, 1992, p. 78). No Iluminismo, o “princípio” sobre o qual repousa a ligação entre as “ciências da natureza” e “as ciências do espírito” é expresso com maior rigor e clareza por D’Alembert, nos seus *Elementos de Filosofia*:

A ciência da natureza adquire de dia para dia novas riquezas; a geometria, ao dilatar suas fronteiras, levou o seu facho às partes da física que se encontravam mais perto dela; o verdadeiro sistema do mundo foi finalmente reconhecido. Desde a Terra até Saturno, desde a história dos céus até a dos insetos, a física mudou de rosto. Com ela, quase todas as outras ciências adquiriram uma nova forma. Essa fermentação intelectual, agindo em todos os sentidos por sua própria natureza, propagou-se com uma espécie de violência a tudo o que lhe era oferecido, como um rio caudaloso que rompeu seus diques. Assim, desde os princípios das ciências profanas aos fundamentos da Revelação, desde a metafísica até as questões de gosto, desde a música à moral, das disputas dos teólogos aos problemas econômicos, desde os direitos naturais até os direitos positivos, em suma, desde as questões que nos interessam de perto até as que só indiretamente nos afetam, tudo foi discutido, analisado ou, pelo menos, agitado. Uma nova luz sobre alguns assuntos, uma nova obscuridade sobre muitos outros foi o fruto ou a consequência dessa agitação geral dos espíritos, como o efeito do fluxo e refluxo do oceano consiste em trazer para a costa alguns objetos e dela afastar outros. (D’ALEMBERT<sup>24</sup> *apud* CASSIRER, 1992, p. 77).

No século XVIII, para Cassirer (1992, p.78), “a autoridade das Escrituras continuava sendo respeitada em questões que [na verdade] só dependiam da física”. A chamada “física bíblica”, ou “física teológica”, foi alvo sucessivo de críticas oriundas de diversas áreas como a geologia, ao eliminar, em primeiro lugar “o esquema temporal em que se desenrola o relato bíblico da

<sup>24</sup> D’Alembert. *Ensaio sobre os elementos da Filosofia*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

Criação”, e a paleontologia, levando a um impasse em relação ao Gênesis. “Com efeito, pela primeira vez era esboçada uma história física do mundo que se mantinha à margem de toda a espécie de dogmática religiosa e só queria apoiar-se em fatos observáveis e nos princípios da física teórica” (CASSIRER, 1992, p. 80). O “espírito irrequieto de Voltaire”, ao longo de uma obra que se estendeu por mais de meio século, demoliu, pedra por pedra todo o edifício desse sistema. Essa destruição, conforme já observado em Rouanet, parte de um procedimento metodológico calcado na crítica racional iluminista e abre espaço para o trabalho de reconstrução teórica indispensável para a reedificação da física:

Quando alguém quer levar-me pelos caminhos da física a crer na Trindade, diz-me que as três pessoas divinas correspondem às três dimensões do espaço. Um outro acha que me vai dar a prova tangível da transubstanciação: mostra-me pelas leis do movimento como pode existir um acidente sem o seu sujeito. (VOLTARE *apud* Cassirer, 1992, p. 79).

Através dessa reedificação da física, à margem de toda espécie de dogmática religiosa e apoiada em fatos observáveis, vem novamente à tona a questão da nova cosmologia. O processo outrora intentado por Galileu tinha sido reaberto agora, pela ciência, em seu próprio fórum e de acordo com as suas próprias normas, sendo que, desde então, segundo Cassirer (1992, p. 80), "o veredito nunca mais foi seriamente contestado: o próprio adversário aderiu-lhe finalmente em silêncio", correspondendo a uma das primeiras vitórias da filosofia do Iluminismo:

Ela punha um ponto final numa questão que se iniciara na Renascença: delimitava definitivamente o domínio do conhecimento racional, no interior do qual não encontrava o menor obstáculo e o menor constrangimento autoritário, onde podia movimentar-se livremente em todos os sentidos e, apoiando-se nessa liberdade, chegar, enfim, ao pleno conhecimento de si mesmo e das forças que continha em seu bojo. (CASSIRER, 1992, p. 80).

Retomando a questão de que a autonomia é o cerne da “concepção do mundo” do Iluminismo, observada por Rouanet (1995), as polaridades que esse autor afirma serem os “alicerces” da cidade ilustrada configuram um sistema completo de direitos, quais sejam,

O direito à vida urbana e à natureza, o direito à individualidade e à ação coletiva, o direito à beleza e à utilidade, o direito à inovação e à memória. Realizados, esses direitos geram uma forma específica de autonomia, a autonomia urbana, a autonomia do homem na cidade, do homem da cidade. É uma versão “regional” da autonomia iluminista, a ser alcançada segundo princípios válidos no espaço da cidade. (ROUANET, 1995, p. 161)

Na análise empreendida acerca do verbete “cidade” na *Encyclopédie*, a tensão identificada na quarta polaridade, que considera a relação entre o “novo” e o “antigo”, expõe claramente a escolha que o “enciclopedista” realiza por um dos polos. “O antigo é o domínio do irracional – as ruas tortuosas, as fachadas irregulares – ao passo que o novo é o domínio da razão, que ignora o peso morto da tradição e constrói, *ex nihilo*, a cidade geométrica” (ROUANET, 1995, p. 160). É possível perceber, portanto, a influência do pensamento cartesiano. Para Brodabent (1990), Descartes, em seu Discurso do Método (1637), ao intencionar estabelecer assertivas sobre como distinguir o “verdadeiro” do “falso”, dirige seus pensamentos, inicialmente para reflexões sobre as questões da arquitetura e da cidade.

Entre estes [pensamentos], um dos primeiros foi o considerar que não há frequentemente tanta perfeição nas obras compostas de muitas peças e feitas pela[s] mão[s] de vários mestres como naquelas que são trabalhadas por um só. Assim, os edifícios começados e acabados por um só arquiteto costumam ser mais belos e melhor ordenados que os que muitos tentaram consertar, servindo-se de velhos muros que foram construídos para outros fins. Do mesmo modo são as velhas cidades que originalmente eram apenas aldeias e se tornaram com o tempo grandes cidades. Em geral são tão mal proporcionadas comparadas com as praças regulares que um engenheiro traça a seu talante numa planície, que, embora ao considerar seus edifícios, cada um em separado, se encontre neles frequentemente tanta ou mais arte que nos daquelas praças, todavia, ao olharmos como são dispostos, aqui um grande, ali um pequeno, e como fazem as ruas curvas e desiguais, dir-se-ia que foi mais o acaso que a vontade de alguns homens, usando de razão, que desse modo os dispôs. (DESCARTES, s.d., p. 74-75).

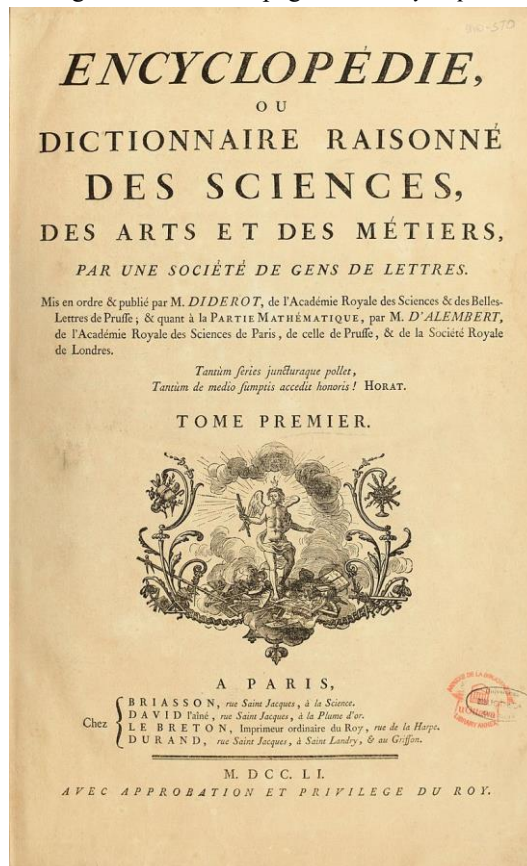
Dentre as prescrições normativas relacionadas com a beleza e estabelecidas no verbete “cidade” na *Encyclopédie* (Imagem 05), Rouanet (1995) observa que o enciclopedista é totalmente dogmático com relação à *ars poetica* do urbanismo:

Para que uma cidade seja bela, diz ele, é preciso que as principais ruas conduzam às portas; que as ruas sejam perpendiculares umas às outras, de modo que os cantos das casas sejam em ângulo reto; que elas tenham 8 toesas<sup>25</sup> de largura e 4 para as pequenas ruas; que a distância entre duas ruas paralelas seja tal que haja espaço para duas casas, uma dando vista para uma rua e outra para a rua oposta; que cada casa tenha de 5 a 6 toesas de largura e 7 a 8 de profundidade, com um pátio do mesmo tamanho, o que dá 32 a 33 toesas como distância de uma rua a outra; e que no encontro das principais ruas haja praças, decoradas com fontes e estátuas, e cercadas com palácios de fachada uniforme. Se além de tudo isso as casas forem bem construídas [...] não haverá

<sup>25</sup> Toesa: antiga medida francesa de comprimento equivalente a seis pés, ou seja, cerca de dois metros.

mais nada a desejar. (D. J.<sup>26</sup>, *Encyclopédie* [...] *apud* ROUANET, 1995, p. 158-159).

Imagem 5 – Primeira página da *Encyclopédie*



Fonte: WIKIPEDIA, 2017.

No fim do século XVIII, em Paris, cada indivíduo residente na cidade podia ser conhecido e representado por suas coordenadas racionais dentro de uma grade cartesiana, posto que, segundo Boyer (1998, p. 07-08, tradução nossa), “a cidade tinha sido dividida em vinte distritos, e estes subdivididos em vinte seções; cada seção contendo vinte casas, e cada casa numerada, seus andares divididos e a todas as portas atribuída uma letra”. Este quadro estabelece uma forma de controle no sentido de eliminar qualquer irracionalidade ou desordem ameaçadora. “Um senso de urbanismo ou um processo de planejamento de cidades foi um dos procedimentos pelo qual o Iluminismo estetizou o poder absoluto – parcelando-o e redistribuindo-o através de uma utopia de espaço racionalizado” (BOYER, 1998, p.11, tradução nossa).

<sup>26</sup> Abreviação de JAUCOURT (Louis, Chevalier de), filósofo francês (1704-1779) autor do verbete "Cidade" (*Ville*) na *Encyclopédie*.

Entretanto, Manfredo Tafuri (1985) tece considerações a respeito do que significa, no plano ideológico, assimilar a cidade a um objeto natural:

Quando Laugier<sup>27</sup>, [em seu Ensaio sobre a arquitetura], enuncia as suas teorias sobre os desenhos da cidade, abrindo oficialmente a investigação teórica da arquitetura iluminista, as suas palavras traduzem uma intenção dupla. Por um lado, a redução da própria cidade a um fenômeno natural, por outro a de superar qualquer ideia apriorística do ordenamento urbano, através da extensão ao tecido citadino de dimensões formais ligadas à estética do Pitoresco. (TAFURI, 1985, p. 13).

Nas palavras de Marc Antoine Laugier (1713-1769), no que diz respeito à realidade formal da cidade setecentista, não se encontram arquétipos de ordem, mas sim a aceitação do caráter antipropectivo do espaço urbano:

Qualquer um que saiba desenhar um parque – escreve Laugier – traçará facilmente o plano de acordo com o qual uma Cidade deve ser construída relativamente à sua extensão e à sua localização. São necessárias praças, cruzamentos, ruas. É necessária regularidade e extravagância [*bizarrerie*], relações e oposições, acidentes que modificam o quadro, uma grande ordem nos detalhes, confusão, estrondo [*fracas*], tumulto no conjunto. (LAUGIER<sup>28</sup> *apud* TAFURI, 1985, 13).

“A exploração sistemática do debate iluminista permite colher, ao seu nível ideológico puro, [...] contradições” (TAFURI, 1985, p. 13). Na verdade, o que esse autor ressalta com relação a esse “naturalismo formal”, é que, justamente quando a economia burguesa começa a conferir aos valores, segundo Tafuri (1985, p. 15-16), “conteúdos diretamente mensuráveis [...] pelos novos métodos de produção e troca, [que se manifesta] um recurso a novas sublimações, tornadas artificialmente objetivas através do recurso à universalidade Natureza”. Essa “unificação” entre a Razão e a Natureza revela que o racionalismo iluminista considera necessário evitar um confronto direto com as suas próprias premissas:

É evidente que esta cobertura ideológica se baseia, durante todo o século dos Setecentos e os primeiros decênios do seguinte, sobre as contradições do *ancien régime*. O capitalismo urbano em formação e as estruturas econômicas baseadas no aproveitamento pré-capitalista do solo chocam já entre si. É significativo que os teóricos da cidade [abordem] essa contradição, antes se preocupando em escondê-la ou, melhor, resolvê-la, anulando a cidade no

<sup>27</sup> Marc-Antoine Laugier, abade francês, (1713-1769) autor de *Essai sur l'Architecture* (Ensaio sobre a Arquitetura), publicado em Paris em 1753.

<sup>28</sup> LAUGIER, M. A. *Essai sur L'Architecture*. 2ª ed. Paris: Duchesne, 1755.

grande oceano da Natureza e concentrando inteiramente as suas atenções nos aspectos superestruturais da própria cidade. (TAFURI, 1985, p. 16).

Nesse “naturalismo urbano”, aponta-se a negação da dicotomia, já patente, entre a realidade urbana e os campos, a intenção persuasiva de que, de acordo com Tafuri (1985, p.16), “não existe nenhum salto entre a valorização da natureza e a valorização da cidade, enquanto máquina produtora de novas formas de acumulação econômica”. Essa pretendida abstração das teorias iluministas sobre a cidade tem por objetivo inicialmente desmontar os esquemas de planejamento e de desenvolvimento da cidade barroca e, posteriormente, evitar, mais que condicionar, a formação de modelos globais de desenvolvimento. Nesse sentido, Tafuri (1985) relata que a reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755, uma operação gigantesca e de vanguarda, foi conduzida sob a direção de Sebastião José de Carvalho e Melo (1689-1782), mais conhecido como Marquês de Pombal, num clima completamente empírico, longe de quaisquer abstrações teóricas.

As contradições que o debate iluminista revela no que diz respeito a essas abstrações teóricas sobre o planejamento de cidades, que por um lado evidenciam uma intenção de ordem, regularidade e organicidade, e por outro o caos, a irregularidade e a desorganicidade, manifestam-se nas posições de Antolini<sup>29</sup> e Milizia<sup>30</sup>. Se Milizia, através de seu *Principi di architettura civile*<sup>31</sup> é um difusor, no decurso do Setecentos, da teoria da “cidade naturalista”, contra suas hipóteses Antolini opõe as instâncias de um rigorismo tradicional que defende a autoridade dos princípios de Vitruvius através de sua exemplificação ideal. (TAFURI, 1985).

Ao constatar que quase toda a obra de Milizia é resultado de um verdadeiro plágio às ideias de Laugier, Tafuri (1985) apresenta o pensamento do teórico italiano:

A planta da cidade é distribuída de tal modo que a magnificência da totalidade seja subdividida numa infinidade de belezas particulares, todas de fato diferentes, que não se encontrem nunca nos mesmos objetos, e que a percorrendo de uma extremidade a outra se encontre em todos os bairros algo de novo, de singular, de surpreendente. Deve reinar nela a ordem, mas entre uma espécie de confusão [...] e da multidão de partes regulares deve resultar, no conjunto, uma certa ideia de irregularidade e de caos, que tanto convém às grandes Cidades. (MILIZIA *apud* TAFURI, 1985, p. 23-24).

<sup>29</sup> Giovanni Antonio Antolini (1753-1841), arquiteto, engenheiro, urbanista, ensaísta e tratadista italiano.

<sup>30</sup> Francesco Milizia (1725-1798), biógrafo, historiador e teórico da arquitetura e do teatro, nascido na Itália.

<sup>31</sup> *Principi di architettura civile* (Princípios de Arquitetura Civil).

Por sua vez, Antolini, defende a ideia de que a reestruturação da cidade deve introduzir “na rede dos seus valores contraditórios, um lugar irradiante, capaz de produzir efeitos induzidos capazes de impedir qualquer contaminação, [transformando-se] para ele numa mensagem absoluta e peremptória”, como assinala Tafuri (1985, p. 25).

As reflexões contidas acima muito irão contribuir para o estudo e melhor detalhamento da experiência urbanística francesa, nos séculos XVII e XVIII, no período revolucionário e durante o Primeiro Império. Será a partir desse desenvolvimento que as contribuições e análises sobre a urbanística e a arquitetura de Grandjean de Montigny poderão ser consideradas.

### **2.3. Aspectos teóricos da experiência urbanística francesa nos séculos XVII e XVIII**

*O De re aedificatoria* era endereçado aos práticos, mas era um discurso do método escorado por um hino à criação, um texto instaurador de sonoridade filosófica, um relato inaugural.  
(CHOAY, 2010, p. 216).

No século XVI, o estudo do plano das cidades pelos engenheiros militares e arquitetos não havia considerado o conjunto da cidade no que diz respeito à complexidade dos problemas urbanos, como assinala Lavedan (1941). No entanto, a partir do século XVII surge um notável movimento de ideias nesse sentido, como já citado anteriormente, sendo que a partir dele serão formuladas teorias de práticas urbanísticas ligadas à necessidade de se pensar, para a cidade, espaços livres, circulação adequada, relações apropriadas entre os edifícios e



monumentos e atenção à funcionalidade dos espaços urbanos. “Com o século XVII, e mais ainda com o XVIII, aparecem novas tendências, tão novas que se poderia datar dessa época o início do urbanismo moderno” (LAVEDAN, 1941, p. 193, tradução nossa). A influência francesa sobre essa questão é a mais significativa no curso desses séculos e contribui para a difusão dos princípios do urbanismo clássico, no processo de constituição da tradição urbanística monumental.

A fundamentação dos conteúdos apresentados pelas obras teóricas sobre a arquitetura e a cidade desenvolvidas a partir do século XVII vem de longa data. Segundo Choay (2010, p. 202), “a longa linhagem dos tratados que não cessam de se suceder a partir da segunda Renascença até o século XIX se caracteriza pelo valor paradigmático que atribuem ao *De architectura* [de Vitrúvio]”. Para essa autora, o papel central que os tratados de arquitetura posteriores ao século XV atribuem ao *De architectura* permite que se perceba em seus conteúdos uma regressão *vitruvizante*, embora desde o tratado de 1537, de autoria do arquiteto Sebastiano Serlio (1475-1554) até o de Jacques-François Blondel, de 1771-1777, a dimensão racionalista de Leon Battista Alberti (1404-1472) seja afirmada com vigor.

[...] todavia, apesar desses traços formais e temáticos, e por um estranho artifício da história, se pensarmos que Alberti se serviria de Vitruvius [...] para melhor tomar distância com relação à Antiguidade e impor a originalidade de sua própria criação, o primeiro elo da tradição textual de que se valem os tratadistas a partir do século XVI não é o *De re aedificatoria* [de Alberti], mas os *Dez livros de Arquitetura* [o *De architectura* de Vitruvius]. (CHOAY, 2010, p. 203).

No âmbito das produções teóricas francesas, Lavedan (1941) enumera algumas obras que influenciaram significativamente a arquitetura e a urbanística na França. Em 1731, Pierre-Alexis Delamair escreve um volume sobre os *Embellissements de Paris* [Embelezamentos de Paris], que na edição submetida a Luís XV intitulava-se *Le songe et le réveil d'Alexis Delamair, architecte à Paris* [O sonho e o despertar de Alexis Delamair, arquiteto em Paris], dividida em dezesseis capítulos contendo diversos planos para o embelezamento da capital. Mais tarde, Delamair estabeleceu planos análogos para vinte e uma outras grandes cidades do reino. No que diz respeito às proposições estéticas ligadas ao conceito de *embellissement* [embelezamento], Lavedan (1941) destaca inicialmente dois autores. O primeiro é Jacques-François Blondel (1705-1774), autor da obra denominada *Cours d'Architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, que propõe o início de uma nova noção de arquitetura, que, pode-se dizer, amplia o campo dessa disciplina de modo a

considerar proposições de natureza urbanística. J.-F. Blondel, citado por Lavedan (1941, p. 195, tradução nossa), afirma: “a arquitetura vê tudo em grande escala; ela prefere, em nossas cidades, a decoração das fachadas, os acessos e as comunicações fáceis; ela se ocupa do alinhamento das ruas, das praças, das interseções, da distribuição dos mercados, das *promenades*<sup>32</sup> públicas”. Sem esquecer a noção de utilidade direta nem a noção de conjunto, na análise de Lavedan (1941, p. 195-196, tradução nossa), “todos esses elementos, que se referem à arte urbana, são examinados um a um por J.-F. Blondel com uma agudeza de visão e preocupações que podemos dizer inteiramente modernas”. O segundo autor destacado é Pierre Patte (1723-1814), responsável, para Lavedan (1941, p. 196, tradução nossa), “por uma das mais magníficas coleções que nos foi deixada pela antiga França, os *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* [Monumentos erguidos na França à glória de Luís XV] (1765), [...] um verdadeiro tratado de urbanismo prático aplicado a Paris”. O arquiteto francês Patte é também autor de uma obra de escopo muito mais amplo, as suas *Mémoires sur les objets les plus importants de l'Architecture* [Memórias sobre os objetos mais importantes da Arquitetura], de 1769, de cuja dedicatória, destinada ao Marquês de Marigny<sup>33</sup>, consta o seguinte trecho citado por Lavedan (1941, p. 196, tradução nossa):

Se se considera a Arquitetura sob um ponto de vista maior, [...] vê-se constantemente objetos em alvenaria, embora se devesse considerá-los sob o ponto de vista filosófico. Eis porque as cidades não foram jamais organizadas convenientemente para o bem-estar de seus habitantes; perpetuamente, aí se é vítima dos mesmos flagelos, da imundície, do ar viciado e de uma infinidade de acidentes que o entendimento de um plano sabiamente implementado teria feito desaparecer. Empenhei-me, *Monsieur*, em tratar por partes essas importantes questões; examinei, inicialmente a constituição viciosa das cidades, os inconvenientes aos quais elas estão sujeitas e como seria possível remediá-los; em seguida, dediquei-me a abordar sucessivamente as principais construções [considerações] sobre o tema, a reuni-las em conjunto, a colocar em paralelo aquelas do mesmo gênero.

Choay (2010) assinala na regressão vitruvizante, apontada na estrutura textual dos tratados de Nicolas François Blondel (autor de estudo também denominado *Cours d'Architecture*),

---

<sup>32</sup> *Promenade*: passeio, calçada. Fonte: <https://www.linguee.com.br> Acesso: 25/01/2019.

<sup>33</sup> Abel-François Poisson de Vandières, Marquês de Marigny (1727-1781). De 1751 a 1773 ocupou o cargo de Diretor geral dos *Bâtiments du roi*. Ver: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/AbelFran%C3%A7ois\\_Poisson\\_de\\_Vandi%C3%A8res](https://fr.wikipedia.org/wiki/AbelFran%C3%A7ois_Poisson_de_Vandi%C3%A8res)> Acesso: 25/01/2019.

Jacques-François Blondel<sup>34</sup> e de Pierre Patte, uma ruptura do equilíbrio elaborado por Alberti entre os níveis da necessidade, comodidade e beleza<sup>35</sup> no *De re aedificatoria*.

O nível da fruição estética, quase totalmente absorvido pelas regras concernentes às ordens, deixa de ser encarado em sua relação com os dois níveis anteriores dos quais ele representa a finalidade e o coroamento, mas sem os quais, em compensação, ele não tinha existência possível: já que não se pode obter nenhuma beleza se não forem, previamente, aplicadas e respeitadas as regras da solidez e da comodidade. Destacado do conjunto do processo construtivo por um juízo de valor, o terceiro nível se torna o objeto privilegiado dos autores de tratados e, afinal, o único digno de interesse. Os dois primeiros níveis, por importantes que possam ser no desenvolvimento real da construção, são considerados não-merecedores de que neles se detenha o teórico: dependem da trivialidade do cotidiano, funcionam por si sós, de algum modo [...]. (CHOAY, 2010, p. 208-209).

Nicolas François Blondel, citado por Choay (2010, p. 209), afirma em seu tratado que “tudo o que faz a salubridade, a solidez e a comodidade de uma habitação é quase tão natural quanto a necessidade de nos vestir, de comer e de procurar tudo o que nos é próprio e fugir de tudo o que nos prejudica”.

A ruptura do equilíbrio elaborado por Alberti, citada acima, é também constatada por Choay (2010), em alguns tratados, através de uma inversão da ordem cronológica ou generativa da abordagem dos três registros do construir, que no intitulado *De re aedificatoria* apresentam um encadeamento sucessivo. Essa inversão, para Choay (2010, p. 210), “é triunfante nos [dois] Blondel que especificam desde logo sua decisão de começar pela ‘parte da arquitetura [...] mais considerável, a que serve para a beleza dos edifícios’” (BLONDEL, N. F. *apud* CHOAY, 2010, p. 210). Segundo a terminologia de J.-F. Blondel, deve-se começar “pela decoração, antes de falar das duas outras partes [...] [que] dizem respeito à distribuição e à construção”. (BLONDEL, J. F. *apud* CHOAY, 2010, p. 210).

---

<sup>34</sup> **Nicolas-François Blondel** (1618-1686), mais conhecido como François Blondel [abreviadamente **F. Blondel**], foi um diplomata, professor, militar, matemático, engenheiro civil e arquiteto militar da França. Publicou um tratado, *Cours d'Architecture [Cours d'architecture enseigné dans l'academie royale d'architecture: ou sont expliqués les termes, l'origine et les principes d'architecture... (1675-1683)]*. **Jacques-François Blondel** (1705-1774) [abreviadamente **J.-F. Blondel**] é autor da obra denominada *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes (1771-1777)*, concluído, depois de sua morte, por Pierre Patte. Registre-se, ainda, **Jean-François Blondel** [1683-1756], arquiteto, que é tio de Jacques-François Blondel.

<sup>35</sup> Para Alberti, mais do que qualquer outra atividade, a edificação prova o poder criador dos homens, pois, melhor do que todas as outras, ela satisfaz ao mesmo tempo as exigências dos três níveis em que opera o fazer dos humanos [ou três planos sucessivos da tríade da arte de edificar], a necessidade [*necessitas, soliditas, firmitas*], a comodidade [*utilitas, commoditas, usus*] e o prazer estético [*venustas*]. (CHOAY, 2010, p. 77-78).

Lavedan (1941) observa que através dos *Procès-Verbaux de l'Académie d'Architecture* [Atas da Academia de Arquitetura] francesa, constata-se o papel dessa instituição de comentar os grandes autores do passado, ao extrair de Vitrúvio ou de Palladio trechos de frases no sentido de incentivar a discussão de um urbanismo estético. Essa discussão naturalmente deve ter sido influenciada pela inversão dos níveis albertianos nos tratados franceses de então, embora, nesse urbanismo estético também se afirme sempre um claro sentimento por necessidades modernas. Segundo Lavedan (1941, p. 197, tradução nossa), “em 1775 (7 de março), examinando o plano do *quartier* [bairro] do *Luxembourg* elaborado por Jaillot, geógrafo do Rei, [a Academia de Arquitetura] retoma as ideias de Blondel sobre a necessidade de estabelecer um plano geral de planejamento de Paris”. Nesse sentido, a posição de J.-F. Blondel é ambígua, uma vez que, de acordo com Choay (2010, p. 210), “depois de haver designado a distribuição como ‘o segundo ramo da arquitetura’, [...] ele procura demonstrar-lhe a importância [...] e declara que ‘a conveniência deve ser considerada a parte mais essencial de todas as produções do arquiteto’”. Com o privilégio dado ao nível da fruição estética,

Não é de surpreender [...] que a cidade, enquanto edifício específico e global, desapareça dos tratados da segunda Renascença e da era clássica que tendem a eliminar a comodidade. A figura da cidade se esfuma por trás de certos tipos de edifícios que, no registro doravante primeiro e quase exclusivo da beleza, têm apenas o privilégio de representá-la. No século XVI, o tratado de Palladio é o único a guardar um lugar para a cidade, mas sem medida comum com aquele que lhe reservava o paradigma albertiano. Com o tempo, é principalmente como suporte da circulação das pessoas, dos veículos e das águas, por meio de ruas, pontes, aquedutos e esgotos, que a cidade enquanto totalidade conservará, em certos tratados, uma presença específica, não exclusivamente metonímica e estética. (CHOAY, 2010, p. 211).

Com a transformação da estrutura do poder político nos Estados europeus, na concepção de Choay (2010, p. 215), “o príncipe passa a encarnar o poder do Estado nacional e o arquiteto deixa de ser um interlocutor especial, para entrar cada vez mais numa relação de submissão quanto à determinação do programa”. Em função disso, essa autora afirma que no plano teórico, progressivamente, o arquiteto passou a se desinteressar

[...] pelos problemas da cidade e pelos grandes projetos de melhoramento de que estava excluído no plano prático, para assumir a condição do artista, desvinculado da rugosa realidade própria dos registros de *necessitas* e *commoditas*. A criação da Academia de Arquitetura por Luís XIV, o êxito da instituição e sua longevidade testemunham essa sublimação, que é ao mesmo tempo um isolamento, organizado pelo poder político, consentido e gerido pelos interessados. (CHOAY, 2010, p. 215).

Choay (2010) afirma que os tratados neovitruvianos são concebidos também em função da necessidade de elaboração de uma pedagogia e de seu suporte discursivo e, por isso, têm muito do curso de finalidade prática imediata e do catálogo para profissionais. “Decerto, o *De re aedificatoria* era endereçado aos práticos, mas era um discurso do método escorado por um hino à criação, um texto instaurador de sonoridade filosófica, um relato inaugural” (CHOAY, 2010, p. 216).

Assinalando que para Alberti eram importantes tanto a *commoditas* quanto a *voluptas*, Lavedan (1941, p. 202, tradução nossa) constata que: “à medida que se avança no século XVIII, a primeira tende a tomar a dianteira sobre a segunda. O urbanismo estético se apaga face ao urbanismo prático”. O urbanismo prático reúne aquilo que pode ser designado como *édilité* [edilidade, edílico, de magistratura]. No Antigo Regime ele era definido em grande parte pela palavra *police*:

[...] uma obra clássica sobre a matéria, [é] o *Traité de la Police* [Tratado sobre a *Police* - Imagem 06] de [Nicolas] *de La Mare*; aí encontramos tudo aquilo que concerne à *édilité* e quase nada sobre outros assuntos<sup>36</sup>. Três volumes são consagrados ao abastecimento e aos mercados; em seguida vêm as vias de circulação: “Depois das construções”, escreve o autor, “a maior beleza das cidades consiste no calçamento e limpeza das ruas”. No tomo IV trata-se não somente dos edifícios e seu alinhamento, mas também do problema dos incêndios, da manutenção das ruas, a sinalização indicando seus nomes, das inundações, das fontes, das pontes, dos meios de transporte individuais e coletivos. (LAVEDAN, 1941, p. 202, tradução nossa).

Na concepção de Choay (2010), além do *Trattato di Architettura*<sup>37</sup>, de Filarete, elaborado entre 1451 e 1464, apenas dois tratados posteriores ao *De re aedificatoria* garantem uma verdadeira posteridade e mantêm a estrutura arquetípica do tratado de Alberti. Um deles é o *Idea dell'architettura universale*<sup>38</sup>, de Vincenzo Scamozzi (1615). O outro, como constata Choay (2010, p. 217), é o “inclassificável *Abrégé des Dix Livres d'architecture de Vitruve* [Imagem 07], de Claude Perrault (1674) que, por trás da homenagem do título e dos louvores habitualmente envenenados do Prefácio, manifesta uma fidelidade paradoxal ao espírito e à forma albertianos”.

A analogia de Perrault com Alberti está no fato de que, ao contrário dos outros tratadistas franceses, esse médico-físico e linguista possuía uma formação

<sup>36</sup> Quatro tomos (1705-1738). O quarto de autoria de *Leclert-Du Brillet*. Ver: LAVEDAN, 1941, p. 202.

<sup>37</sup> *Trattato di Architettura* [Tratado de Arquitetura].

<sup>38</sup> *Idea dell'architettura universale* [Idea da arquitetura universal].

polivalente e pertencia à linhagem dos arquitetos-humanistas, e não à dos arquitetos-práticos [...]. Foi o primeiro a encarar, no capítulo da comodidade, o problema da cidade enquanto edifício [...]. [Apresenta] uma versão original e tripartite dos relatos de origem: [...] uma gênese da edificação, apresentando a prática do construtor como ponto de partida de todas as outras práticas humanas; [...], uma gênese do objeto construído; e finalmente uma gênese do objeto arquitetônico [ligada aos] inventores das ordens. (CHOAY, 2010, p. 217).

Imagem 6 – *Traité de la Police* [Tratado sobre a *Police*], de Nicolas de La Mare



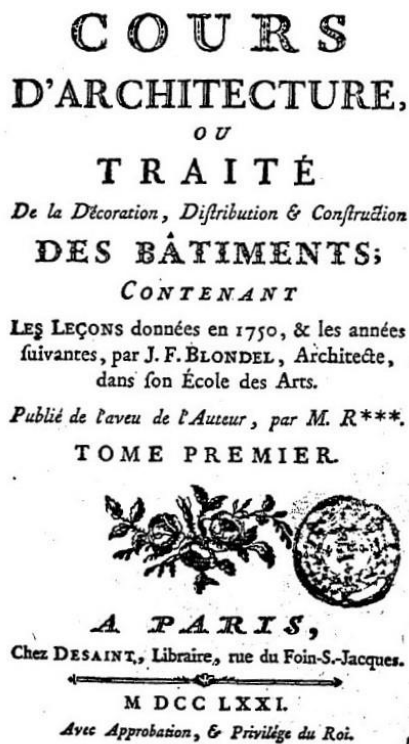
Fonte: GALLICA, 2019.

Em 1769, Pierre Patte, arquiteto do rei Luís XV, publica sua *Mémoires sur les objets les plus importants de l'Architecture* [Memórias sobre os objetos mais importantes da Arquitetura], obra que, na concepção de Choay (2010), ilustra o processo de desconstrução da figura do tratado.

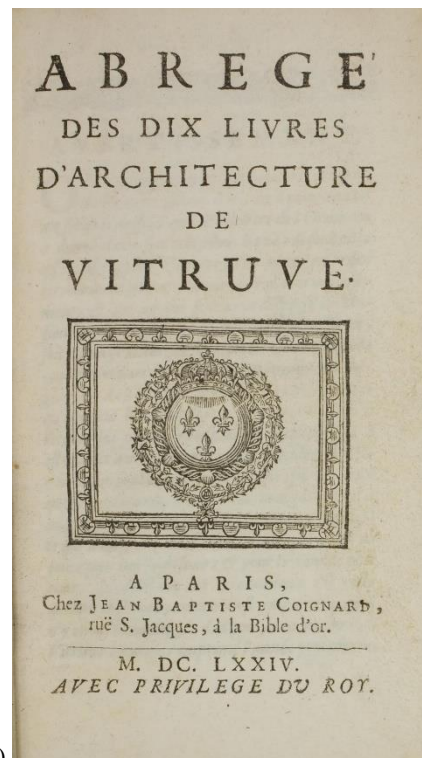
[...] Patte é um verdadeiro arquiteto, teórico e prático. Pertence à linhagem dos tratadistas: depois da morte de J.-F. Blondel, foi ele quem concluiu seu *Cours d'architecture*; além disso, no início de sua carreira, escreveu um *Discours sur l'architecture* [1754] onde ainda pratica a religião das ordens e [se] sacrifica ao partido estetizante da Academia [...]. Finalmente, é o autor, quatro anos antes da *Mémoire* [sic], de uma obra insólita consagrada aos *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* [Monumentos erguidos na França à glória de Luís XV] (1765) [Images 08, 09]. (CHOAY, 2010, p. 242-243).

Choay (2010) assinala que na *Mémoires* o texto é cortado em estilhaços pelo espírito crítico de Patte e essa característica revela a desconstrução que ele impõe à figura tradicional dos tratados. O primeiro capítulo, por exemplo, é um verdadeiro livro dentro do livro, dividido em artigos que, por sua vez, apresentam-se como capítulos, os estilhaços, a que se refere essa autora. Dedicado à cidade, esse primeiro “capítulo” exprime, para Choay (2010, p. 245), “a vontade que anima Patte de devolver à comodidade, no processo de edificação, um lugar e uma significação censurados pela era clássica, [sendo que] a construção da cidade é abordada sequencialmente segundo os três níveis albertianos”. Quanto ao nível da beleza na cidade, Patte enuncia sua estética urbana não através de regras positivas, mas sim em termos de recomendações negativas. “[...] convém evitar sobretudo a monotonia e a uniformidade [exagerada] na distribuição total de sua planta, mas simular, ao contrário, variedade e contraste nas formas, a fim de que todos os diferentes bairros se assemelhem” (PATTE *apud* CHOAY, 2010, p. 245-246).

Imagem 7 – Capas das obras relevantes de Blondel e Perrault.



a)



b)

Legenda:

a) “Curso de Arquitetura”, de J.-F. Blondel. Fonte: GALLICA, 2019.

b) “Resumo dos Dez Livros de Arquitetura de Vitruvius”, de Claude Perrault (1674). Fonte: E | RARA, 2019.

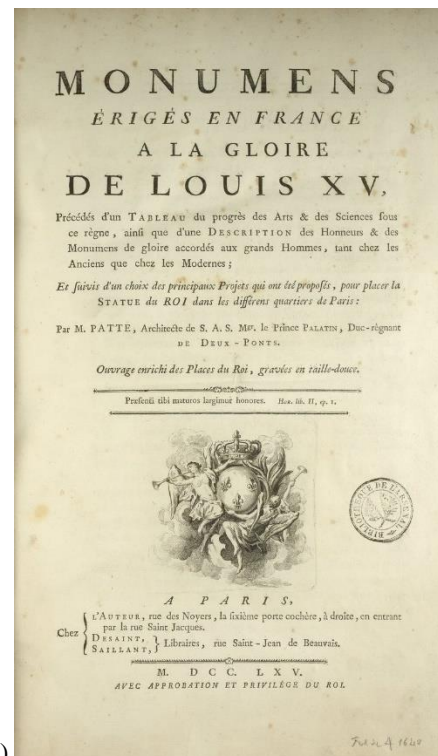
Como destaca Choay (2010), nesse primeiro capítulo, que é dedicado à cidade e denomina-se “Considerações sobre a distribuição viciada das Cidades e sobre os meios de consertar os

inconvenientes aos quais estão sujeitas”, revela-se abertamente a oposição entre o bom e o mal, o vício e a virtude, e também uma crítica. “Ao contrário dos procedimentos tratadistas que se manifestam num campo e num horizonte livres a investir, a postura de Patte é, de um só golpe, reacional, contra proposicional, gerada pela experiência das cidades da época” (CHOAY, 2010, p. 247). “Em todas as partes o domicílio da sujeira, da infecção e do mal-estar” (PATTE *apud* CHOAY, 2010, p. 247).

Imagem 8 – Capas das obras de Pierre Patte



a)



b)

Legenda:

- a) “Memórias sobre os objetos mais importantes da Arquitetura”, de Pierre Patte. Fonte: GALLICA, 2019.  
b) “Monumentos erguidos na França à glória de Luís XV”, de Pierre Patte. Fonte: GALLICA, 2019.

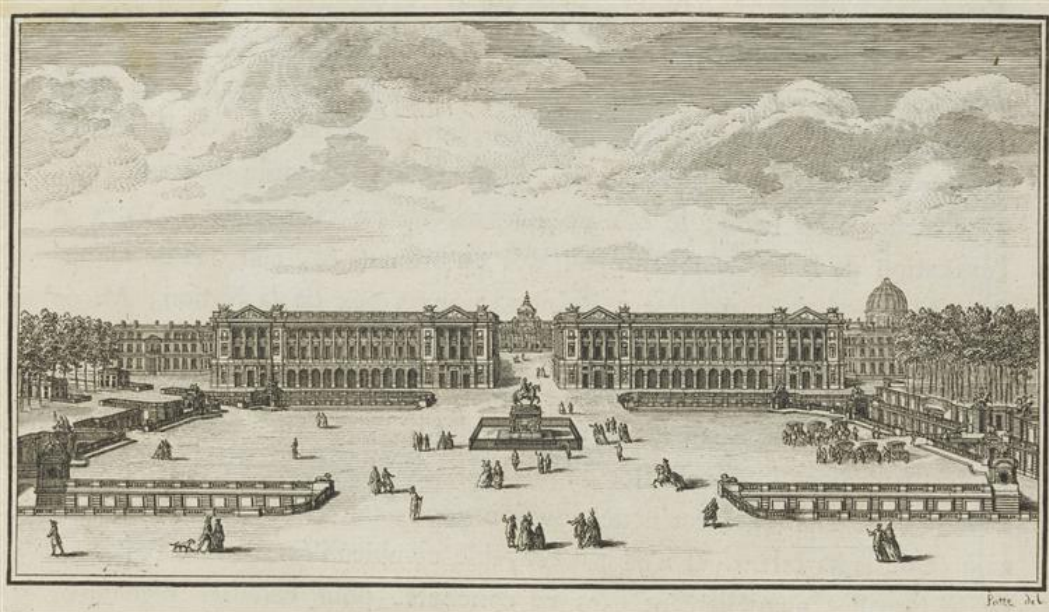
Segundo Choay (2010), a “retificação” e a “regularização” da cidade do século XVIII são inspiradas pela ciência e por suas aplicações técnicas. A autora notifica que a crítica de Patte e posteriormente a do Barão de Haussmann no século XIX, sobre a constituição física da cidade, não se dirigem aos valores e às instituições da sociedade, mas sim aos defeitos de um espaço urbano ineficaz diante das performances dele esperadas. As queixas de Patte podem ser classificadas sob dois pontos, a desordem e a falta de higiene.

Sua análise, que se exerceu aliás sobre o caso de Paris, nos *Monuments*, antes de ser transposta para o das cidades em geral, antecipa, por sua vez, a muitos



respeitos, a crítica haussmanniana. Se a desordem afeta a visão e impede o prazer estético, no plano da comodidade perturba ainda mais a circulação que constitui uma das preocupações dominantes de Patte. [...]. Quanto à higiene, é abordada ora de maneira pré-científica, [...], ora de forma científica [...]. Os problemas de circulação, da adução de água, dos esgotos... são colocados por Patte de forma global e referem-se implicitamente à noção de sistema, embora este vocábulo, que mais tarde foi tão caro a Haussmann, não figure na *Mémoires*. (CHOAY, 2010, p. 249-250).

Imagem 9 – Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris



Fonte: Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2019.

Guiado por princípios retificativos reacionais, Patte tende a tratar a cidade como um objeto técnico real e propõe para Paris, pela primeira vez colocada como objeto global, no disposto por Choay (2010, p. 250), “o uso de um instrumento preciso, o ‘plano total’ apoiado nas curvas de nível, esse ‘plano geral suficientemente detalhado que reunisse todas as circunstâncias locais’”. Esta proposição prefigura uma concepção de plano que surgirá com Haussmann posteriormente.

Esse tipo de abordagem do espaço urbano, entretanto, transforma uma comodidade desejada em uma necessidade hipertrofiada e, segundo Choay (2010, p. 250), ao não deixar “lugar às contingências da demanda e dos desejos particulares dos habitantes [permite constatar que,] na *Mémoires*, a cidade, em parte, já se transforma em instrumento, [o que prefigura] a abordagem instrumental e tecnocrática da cidade”, adotada por Haussmann nas transformações urbanísticas de Paris no século XIX.

### **3 A ATUAÇÃO DE GRANDJEAN DE MONTIGNY NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX**

No desenvolvimento deste capítulo procurou-se, inicialmente, considerar aspectos urbanísticos relevantes da cidade do Rio de Janeiro, a partir de sua fundação em 1567 até a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816. A contextualização histórica da chegada da Missão, as dificuldades por esta enfrentadas, sua importância e determinados aspectos do seu legado para a cultura brasileira são também abordados. Posteriormente, são apresentadas e analisadas as propostas urbanísticas Grandjean de Montigny para a cidade, assim como os principais projetos arquitetônicos por ele desenvolvidos.

#### **3.1 Aspectos urbanísticos do Rio de Janeiro até a chegada da Missão Artística Francesa**

A fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro tornou-se possível depois da expulsão dos franceses que ocuparam, a partir de 1555, a baía de Guanabara, ponto do litoral brasileiro ainda não povoado pelos portugueses. Depois de 1500, quando Portugal lança o sinal de posse das terras descobertas – que viriam a constituir o território do Brasil – em expedição ao caminho da Índia comandada por Pedro Álvares Cabral, não havia recursos populacionais nem financeiros para o empreendimento de colonização dessas terras (IGLESIAS, 1981). Os portugueses tinham maior interesse no Oriente. O processo de colonização do Brasil já tinha sido iniciado, mas foi a ameaça de perda do território americano para outros povos que fez com que Portugal se empenhasse mais efetivamente na colonização. Dentre essas ameaças destaca-se, na análise de Iglesias (1981, p. 50), “a presença mais audaciosa do estrangeiro, com a

ocupação da baía de Guanabara pelos franceses, em 1555, com a França Antártica<sup>39</sup>, custando o esforço de luta por alguns anos até a expulsão em [15]67”.

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro foi virtualmente fundada pelo jesuíta espanhol José de Anchieta, no entender de Morales de los Rios Filho (1941, p. 45), “pois se não fora ele, derrotando os Tamoios, aliados dos franceses, o válido do Rei, Estácio de Sá, não teria lançado os fundamentos da mesma na várzea existente entre o Morro da Cara de Cão<sup>40</sup> e o Pão de Açúcar, à entrada da Barra.” A 1º de março de 1565, ainda durante os combates com os franceses, Estácio de Sá instala originalmente a cidade nessa várzea, a qual posteriormente recebeu o nome de São João. Algumas instalações militares, uma ermida em homenagem a São Sebastião e o Marco de Fundação da Cidade foram, então, erguidos neste local.

Vencidos os franceses, Latif (1965, p. 40- 41) demonstra:

[...] em 1567 a baía de Guanabara tornou-se definitivamente portuguesa. O grande pico de pedra na entrada da barra já não se chamará ‘*pot à beurre*’<sup>41</sup>. Será conhecido definitivamente por Pão de Açúcar, como os gostosos blocos de açúcar que os engenhos ilhéus cristalizam nos toscos moldes de barro. Escolhe-se novo local para a cidade um morro de fácil defesa, ainda bem junto ao mar e cercado de banhados como de fosso protetor. [...]. Fortifica-se depressa o local da fundação, erguendo espessas muralhas de taipa com o olho vigilante de uma guarita em cada canto. O acesso ao recinto fortificado se dá por uma grande portada. [...] A nova cidade continua sendo um reduto militar. [...]. Os jesuítas põem-se logo a construir no recinto fortificado o seu colégio. Em São Sebastião, como em Salvador, o colégio dos padres tornou-se indispensável à segurança da nova fundação. Inicia-se a construção da igreja de São Sebastião em homenagem ao padroeiro [...].

Mem de Sá transferiu a cidade para o então Morro de São Januário (posteriormente denominado do Castelo), região circundada tanto pelo mar quanto por lagoas, pântanos e terrenos baixos. Esta localização apresentava maior espaço, onde se incluía a possibilidade de futura expansão, além da presença de excelentes condições militares (RIOS FILHO, 1941). As figuras 10 e 11

<sup>39</sup> França Antártica foi o nome dado pelos huguenotes franceses ao ponto do litoral brasileiro em que pretendiam se fixar permanentemente em função da perseguição religiosa que sofriam por parte dos católicos na França. Os protestantes franceses que buscaram refúgio no Brasil, liderados por Nicolau Durand Villegaignon e com o apoio do Almirante Gaspar Coligny, instalaram-se em 1555 nas ilhas de Serigipe (hoje Villegaignon) e Paranapuã (hoje ilha do Governador) e Uruçu-mirim (hoje Flamengo). Ver: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/franca-antartica-para-expulsar-franceses-portugueses-fundaram-o-rio.htm>>. Acesso: 15/02/2019.

<sup>40</sup> O morro Cara de Cão separa-se do conjunto Pão de Açúcar e Urca pela restinga onde foi assentada a primitiva Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

<sup>41</sup> *Pot à beurre* [pote de manteiga].

mostram respectivamente a Igreja dos Jesuítas e a Igreja de São Sebastião, construídas no Morro do Castelo e demolidas no processo de arrasamento desse morro em 1922.

Imagem 10 – Igreja dos Jesuítas – Morro do Castelo/RJ.



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira, 2019. Autor desconhecido.

Imagem 11 – Igreja de São Sebastião (última missa), Morro do Castelo, 1921. Augusto Malta. (1921).



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira, 2019.

Inicialmente, por razões de defesa do território, as primeiras edificações da cidade, a Fortaleza de São Sebastião (conhecida como Castelo) e os conventos implantados e construídos nos quatro morros – Castelo e Santo Antônio, ao sul, São Bento e Conceição, ao norte. Constata-se o progressivo aterramento da várzea, local em que a planta da cidade se desenvolveu com certa regularidade devido à topografia que, de alguma maneira, a sugeriu (COUSTET, 1979). Com relação à manifestação desta regularidade urbana, diferente da ocupação verificada nos morros, Pinto (2007, p. 59) destaca:

Quando a cidade começou a expandir-se em direção à várzea, no início do século XVII, em busca do acesso mais fácil e mais rápido ao litoral como forma de comunicação com o exterior, procurou-se implantar uma malha viária com aspectos mais regulares e menos orgânicos. As ruas foram abertas no sentido da formação de um traçado mais retilíneo, cujos principais eixos seriam a rua Direita (atual Primeiro de Março) e a rua da Misericórdia, seu prolongamento.

Constituiu-se, dessa maneira, com a ausência de um plano preconcebido, um traçado aproximadamente em xadrez, onde sinuosidades e irregularidades eram inevitáveis em função de obstáculos naturais e também porque, nos dizeres Rios Filho (1941, p. 46), “o urbanismo era praticado por um arruador e por um meirinho encarregado de andar com a corda de medir”.

No Seiscentos, uma vez que a cidade ganha a várzea de Nossa Senhora do Ó, demarcada pelos quatro morros citados acima, Sisson (2000, p. 01) observa que “a partir da orla entre os morros do Castelo e de São Bento, foi tomado aos brejos, por drenagem ou aterro, o solo suporte de uma trama viária quase regular tomando a direção geral oeste”. Segundo a autora, dois principais conjuntos de marcos edificadas são responsáveis por instaurar diferentes tipos de centralidade. O primeiro conjunto é representado pelos marcos religiosos dispersos (igrejas, conventos), mas atuando como focos de articulação do espaço urbano. O segundo conjunto, de acordo com Sisson (2000, p. 01),

[...] configurou-se no Setecentos, no Largo do Paço, até então conhecido como Largo do Carmo, devido ao convento carmelita delimitando seu lado ocidental. Contribuiu em definitivo para formalizar sua centralidade político-administrativa a construção, em 1743, da Casa dos Governadores, a qual passou a delimitar o lado sul do logradouro, antes ocupado pelos armazéns do rei e pela Casa da Moeda.

No Rio de Janeiro, o conjunto urbano considerado mais relevante denominava-se Pátio do Carmo, atual Praça XV, constituído de acordo com a concepção de José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765), um dos mais importantes engenheiros militares do período (REIS FILHO, 1994). Neste projeto, o historiador verifica manifestações de um urbanismo barroco no Brasil. Este demonstra que as praças e os conjuntos urbanos brasileiros dos séculos XVII e XVIII são referências para essa modalidade de urbanismo, que até os anos 1950 teria sido ignorado pelos autores. Cita como exemplo o conhecido ensaio de Sérgio Buarque de Holanda publicado em seu *Raízes do Brasil* (1956), intitulado “O sementeiro e o ladrilhador”, em que, segundo Reis Filho (1994, p. 471), “as formas do urbanismo luso-brasileiro eram interpretadas como sendo caracterizadas pela informalidade, em contraste com a regularidade do urbanismo hispano americano”. O Pátio do Carmo, ou Largo do Carmo, era assim conhecido pelo fato de ali terem sido erguidos o Convento dos Carmelitas e sua Igreja<sup>42</sup>, como também a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, vizinha ao Convento (SANTOS, 2014, p. 02). A Imagem 12 apresenta os principais elementos que constituem a paisagem urbana da cidade no Setecentos, em que se observa a ocupação dos morros articulada à ocupação dos espaços planos da várzea.

O Largo do Carmo passou a ser chamado de Largo do Paço depois da construção da Casa dos Governadores<sup>43</sup> e de outras edificações que delimitam o seu entorno. O grande espaço, aberto ao mar em seu lado leste, configura-se como um conjunto urbano de características monumentais, que sob o ponto de vista da conformação espacial assemelha-se ao Terreiro do Paço (atual Praça do Comércio), em Lisboa. Depois do terremoto de 1755, essa grande praça surge na capital do reino como resultado da reconstrução da cidade empreendida pelo Marquês de Pombal, inspirada por um espírito clássico e segundo princípios iluministas. Nos dizeres de Latif (1965, p. 115), “o Marquês de Pombal reconstrói a cidade obedecendo a um plano bem ordenado. Junto ao Tejo, abre-se uma praça majestosa como a que Luís XV, em Paris, abriu junto ao Sena”.

Em São Sebastião do Rio de Janeiro, o conjunto de edificações do Largo do Paço é completado, em seu lado norte, pelas casas dos Teles de Menezes, cujo risco coube também ao Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim. A conjunção dessas edificações configurou e definiu a simetria

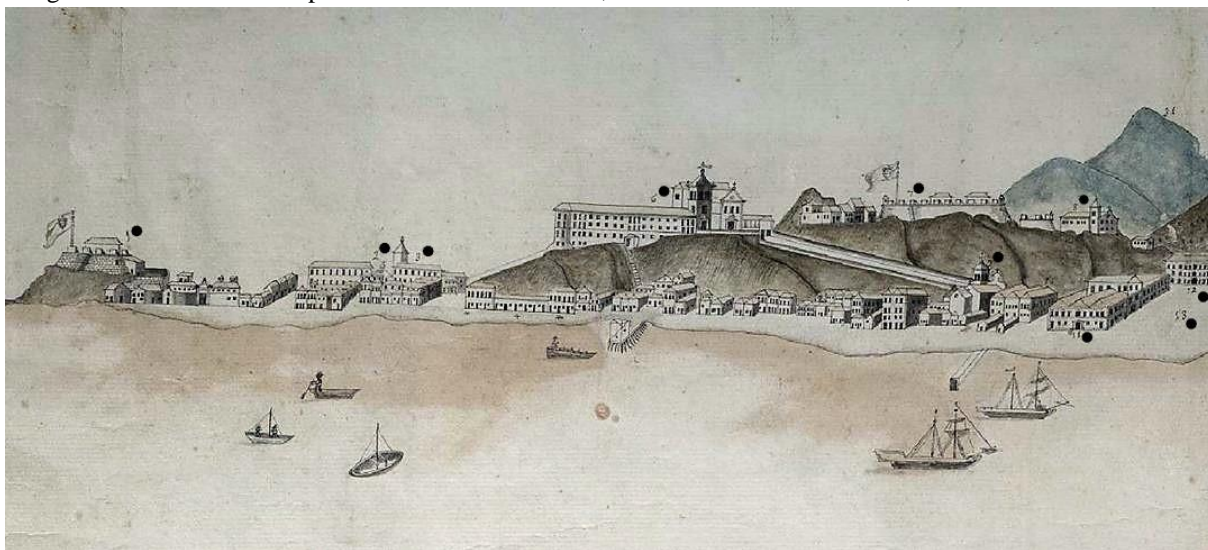
---

<sup>42</sup> Os carmelitas chegaram ao Rio de Janeiro em 1589. Nessa data, receberam da Câmara a Capela de Nossa Senhora do Ó, localizada perto da praia, que converteram em Capela da Ordem do Carmo. Em 1611, receberam o terreno contíguo à capela, no qual começaram a construir o convento a partir de 1619.

<sup>43</sup> Com a transferência da sede do governo-geral da Bahia para o Rio de Janeiro, em 1763, a casa torna-se Palácio dos Vice-Reis, função que mantém até a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808.

regular da praça (SISSON, 2000)<sup>44</sup>. O Largo do Paço se tornou um espaço de grande significação simbólica para a cidade. O fato de sua abertura para o mar funcionar também como ancoradouro, caracteriza o local como uma espécie de porta de entrada da cidade, por onde chegam e partem pessoas e mercadorias, e também por onde saem os quintos do ouro destinados à Coroa O simbolismo desse espaço também revela-se na observação de Latif (1965, p. 115): “os marinheiros da frota do Brasil, que se despedem de Lisboa no terreiro do Paço, não tardarão em ser acolhidos em São Sebastião por uma praça que se abre sobre o mar, num gesto de acolhida. No Largo do Paço dos Vice-Reis já se pretende beleza urbana”. Durante o século XVIII a cidade viveu das Minas Gerais. Embora o comércio ainda se restringisse em lidar apenas com os produtos do reino, “as casas de negócio viviam fartas, recebendo toda espécie de coisas que remetiam para o alto da serra, donde, em troca, desciam as tropas com ouro” (LATIF, 1965, p. 115).

Imagem 12 – Detalhe do mapa centro do Rio de Janeiro, de Luís dos Santos Vilhena, 1775.



Legenda: Da esquerda para a direita: 1. Forte de São Tiago (atualmente parte do Museu Histórico Nacional), na extrema esquerda do mapa; 2. Santa Casa de Misericórdia (Rua Santa Luzia); 3. Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso (da Misericórdia); 6. Igreja de Santo Inácio e Colégio dos Jesuítas (Observa-se saindo à sua direita a ladeira do Colégio); 7. Fortaleza de São Sebastião; 8. Convento de Santa Teresa; 9. Igreja de São José; 11. Palácio dos Governadores (Paço Imperial); 12. Convento do Carmo (extrema direita da foto); 13. Praça XV de Novembro (antigo Largo do Paço).

Fonte: Diário do Rio, 2019.

Dentre as medidas edilícias e urbanísticas que se observam até o fim dos Setecentos, verificam-se, na descrição de Sisson (2000), p. 01), “as melhorias na iluminação pública, aterro de

<sup>44</sup> “À competência de engenheiros militares, aliás, o Rio de Janeiro deve obras magníficas, tais como, datando do Setecentos, os arcos da Carioca, do mesmo Alpoim, e igrejas tais como de Nossa Senhora da Glória e a de São Pedro dos Clérigos”. Ver: SISSON, 2000, p. 01.

pântanos, construção de pontes e exigências de sobrados à frente das edificações”. Em 1783, no governo do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Souza, constrói-se o Passeio Público, concebido por um dos maiores artistas do período colonial brasileiro: Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813)<sup>45</sup>. A construção desse primeiro jardim público foi empreendida após o aterramento do local onde existia a chamada Lagoa do Boqueirão da Ajuda (Imagem 13). Representou uma medida inovadora de urbanização e saneamento, que eliminava o problema da insalubridade da lagoa, considerada então como foco de doenças, o que facilitou a ligação com área ao sul da cidade, já que essa lagoa se comunicava diretamente com o mar. Latif (1965, p. 117) assinala que:

O primeiro jardim público prima por aleias em alinhamentos retos e canteiros geométricos. [...] O Passeio Público desenha-se em estrela. Na encruzilhada dos seus caminhos estampa-se a urbanização em voga na Europa. Projeta-se timidamente em alamedas de saibro, por entre a vegetação, o que decerto a cidade já vagamente anseia para sua própria estrutura.

Imagem 13 – Lagoa do Boqueirão e Aqueduto da Carioca. Leandro Joaquim (c. 1750 – c. 1790).



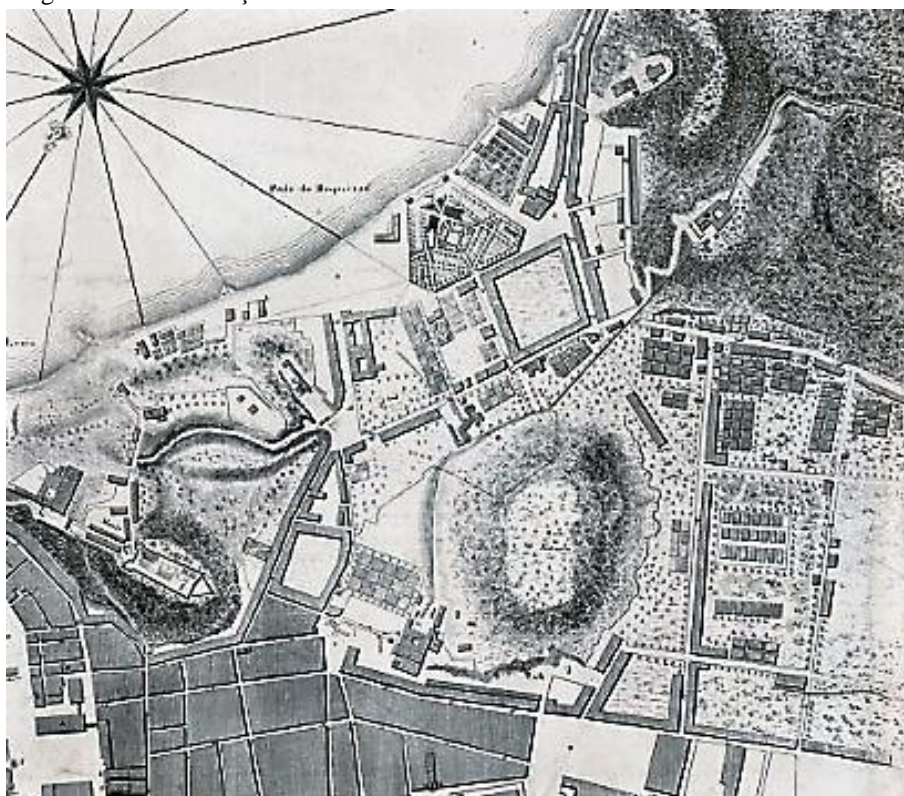
Fonte: Arts and Culture, 2019.

<sup>45</sup> Ver: *Passeio Público do Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://www.passeiopublico.com/>>. Acesso: 16/02/2019.



O ineditismo do traçado do Passeio Público<sup>46</sup> é acompanhado, no governo de D. Luís de Vasconcelos, por outras medidas e obras de embelezamento. “Estudam-se casas em conjunto, tentando conseguir efeitos mais disciplinados e arquitetônicos. Pretende-se dispor as construções em ‘admirável simetria’, como se lê gravado em latim na placa comemorativa de um dos novos chafarizes” (LATIF, 1965, p. 117-118). No entender do autor, o então Vice-Rei teria idealizado outras intervenções urbanísticas que não pôde realizar, em função dos custos dos embelezamentos para o erário régio. Nas obras realizadas, de acordo com Latif (1965, p. 117-118), ele “não se resigna a encimar com as armas do reino os chafarizes que planeja e manda que se esculpa neles o seu próprio brasão. As novas fontes dão maior vida à cidade. [...] dos chafarizes depende a vida urbana [...]”.

Imagem 14 – Localização do Passeio Público.



Fonte: BLR – Barry Lawrence Ruderman – Antique Maps Inc., 2019.

A Imagem 14 apresenta a localização do Passeio Público em detalhe da planta da cidade realizada por ordem de D. João VI em 1808. É possível observar na parte central superior da imagem, o contorno trapezoidal desse jardim público, que, no projeto de Mestre

<sup>46</sup> No século XIX (1860), foram contratadas obras de reforma segundo plano apresentado, em 1860, por Francisco José Fialho e o botânico Auguste Glaziou. A nova composição agregava elementos do jardim à inglesa e tentava dar ao parque uma aparência semelhante à dos parques contemporâneos europeus, alterando o traçado original à francesa. Ver: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/glaziou/projetos1.htm>>. Acesso: 16/02/2019.

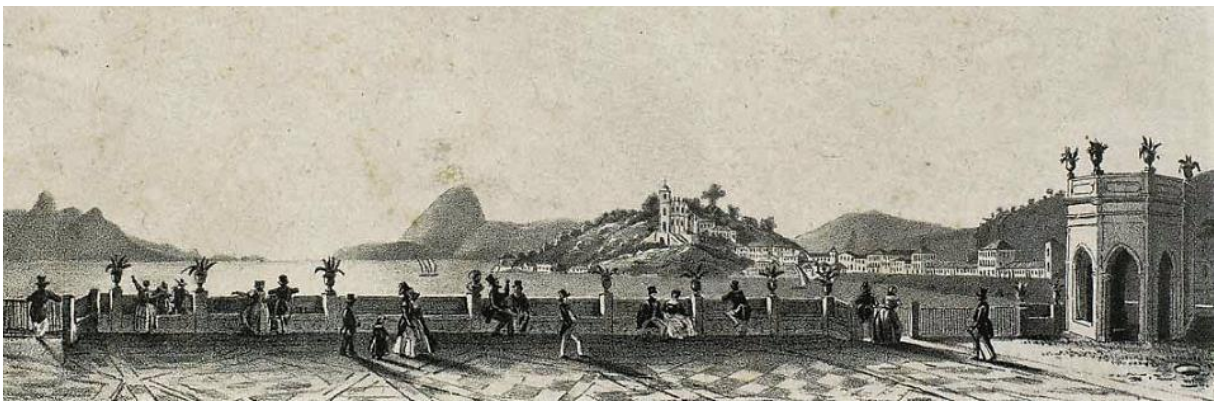
Valentim, é interiormente cortado por aleias dispostas geometricamente. As imagens 15 e 16 apresentam aspectos do terraço longitudinal que arrematava o jardim às margens da baía de Guanabara, guarnecido de muradas e bancos de alvenaria e flanqueado, em suas extremidades por dois pequenos pavilhões idênticos. “Um terraço de mármore de Lioz e cantaria da terra estende-se entre o jardim e o mar. Ali passeia-se à tarde entre as águas da baía e uma amostra de vegetação das serras, que se avista ao longe” (LATIF, 1965, p. 116).

Imagem 15 – Terraço e Pavilhão do Passeio Público. Louis-Julien Jacottet, 1854.



Fonte: Histórias e Monumentos, 2019.

Imagem 16 – Terraço e pavilhão do Passeio Público. Ao fundo a Igreja da Glória. Joseph Alfred Martinet, século XIX.



Fonte: Histórias e Monumentos, 2019.

No fim do século XVIII, a decadência das minas altera a dinâmica na vida da cidade de São Sebastião. Com a mineração, a ampliação do cultivo da agricultura nas terras da várzea foi prejudicada pela escassez de mão de obra escrava.

No início do século XIX há um clima de preocupação na cidade devido a um quadro socioeconômico de estagnação, no entanto, será neste novo século que a cidade começará a transformar a sua forma urbana e a apresentar uma estrutura espacial estratificada socialmente.

Segundo Abreu (2008, p. 35),

Até então, o Rio era uma cidade apertada, limitada pelos Morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição. Ocupava, entretanto, um chão duramente conquistado à natureza, através de um processo de dissecação de brejos e mangues que já durava mais de três séculos. Além dos morros, havia apenas alguns tentáculos, que se dirigiam aos 'sertões' do sul, do oeste e do norte.

Em termos sociais havia a predominância de uma população escrava e uma porcentagem minoritária de trabalhadores livres. Na cidade, dotada de uma economia constituída em grande parte pelos serviços de comércio, a então denominada elite corresponderia a uma parcela populacional ainda menor formada pelos dirigentes dessa economia associada aos mandatários políticos (ABREU, 2008). A localização territorial desse arcabouço social, devido à escassez de meios de transporte coletivo e à necessidade de defesa, configurava-se pela condensação e não pela estratificação espacial. Nesta paisagem cultural a diferenciação de classe poderia ser identificada mais pela qualidade da arquitetura do que pela setorização espacial. (Imagem 17).

A notícia de que a corte de Lisboa viria se instalar no Rio de Janeiro gerou grande impacto para cidade, em diversos aspectos.

A cidade espantada nem acredita. Ouve sem compreender ordens afoitas para os preparativos da recepção. O Vice-Rei requisita casas. Despeja a gente desafortunada de seus casarões, para varrê-los, arrumá-los, cair tudo de branco. A cidade se prepara como pode. Até que um dia todo mundo acorre para apreciar os navios que se alinham no ancoradouro e, como num conto de fadas, vê desfilar pelas ruas o cortejo do rei, com fidalgos e mais fidalgos ricamente paramentados. (LATIF, 1965, p. 124-125).



enfrentar o poderio do exército de Napoleão e transfere para o Brasil a sede do Império. Para livrar o trono do jugo francês, mandou carregar os navios às pressas, com o que podia ser transportado. Misturados a milhares de fidalgos, chegam móveis, alfaias, pinturas, livros de valor, tudo com que montar uma nova corte, que São Sebastião nem pode abrigar direito.

Na verdade, ocorre uma radical transformação do quadro sócio-político-econômico e cultural da cidade, que da condição de capital da colônia do Brasil transforma-se em sede do poder do reino português.

Para sustentar este fausto repentino em que a cidade se agita, as arcas de renda do reino, que iam ter a Lisboa, passam a ser descarregadas no próprio terreiro do paço, em frente à casa dos Vice-Reis. As tropas francesas afugentaram para as bandas da América um pouco de Portugal. A cidade de São Sebastião deve-lhes um grande serviço. Aos poucos sai do seu espanto, perde o seu jeito provinciano, compenetrada de que é realmente a nova sede do Império [*sic*]. Decreto após decreto, D. João está a dar-lhe foros de capital. E a cidade não tarda em se mostrar à altura dos novos acontecimentos, secundando os seus planos militares de revide à afronta que Portugal sofreu. (LATIF, 1965, p. 125).

Esta transformação condicionou a cidade a uma nova classe social até então quase inexistente. A nova conjuntura impôs ao Rio novas necessidades materiais vinculadas às demandas da nova classe, bem como às demais estruturas, que viessem a facilitar o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas da nova capital do reinado português (ABREU, 2008).

Quando de sua chegada, a Família Real ocupou inicialmente, o Paço dos Vice-Reis, que recebeu a denominação de Paço Real, e os edifícios vizinhos. Em 1808, o comerciante e traficante de escravos português Elias Antônio Lopes (1770-1815) doou sua propriedade<sup>47</sup>, Quinta da Boa Vista, e o casarão nela por ele erguido em 1803 ao Príncipe-Regente D. João. Este transformou-o em residência real, o Paço de São Cristóvão, o qual passou, posteriormente, por sucessivas reformas e ampliações (Imagens 18 e 19).

Localizada em área bastante retirada a oeste do núcleo urbano consolidado, a residência real, para a qual a Família Real se mudou em 1809, passou a exercer um importante papel na

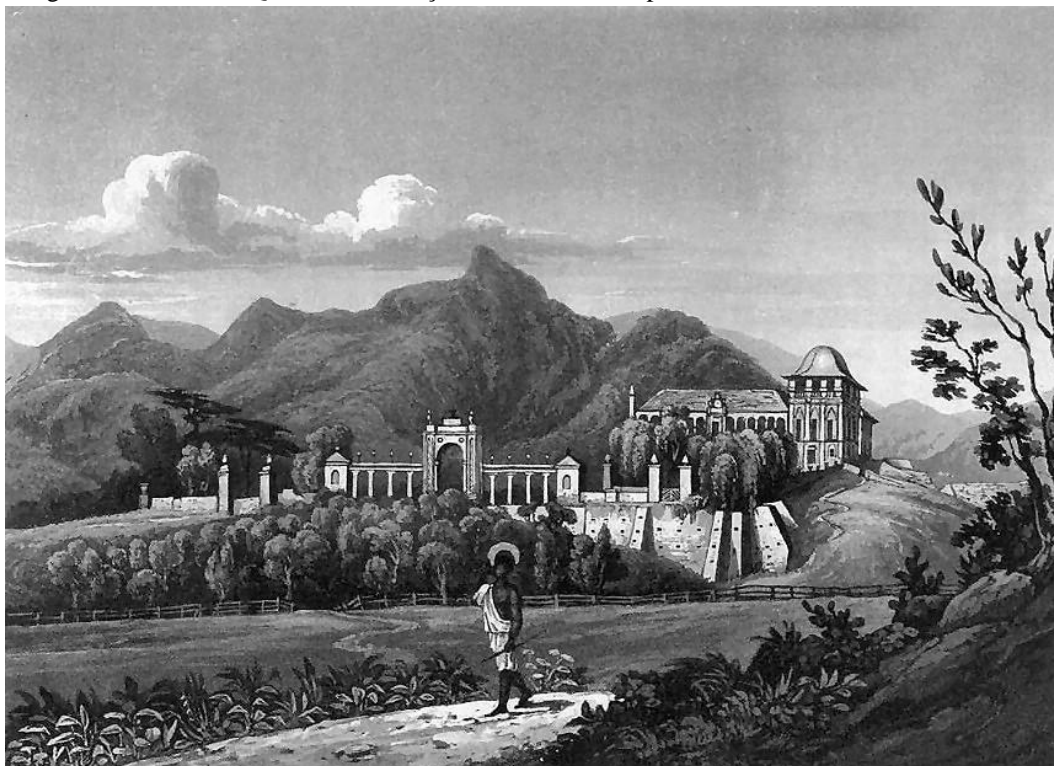
---

<sup>47</sup> Nos séculos XVI e XVII, a área onde atualmente se localiza a Quinta, integrava uma fazenda dos Jesuítas nos arredores da cidade do Rio de Janeiro. Com a expulsão da Ordem em 1759, a propriedade foi desmembrada, tendo passado à posse de particulares.

ocupação do espaço que a separava daquele núcleo, em cujo limite oeste situava-se um amplo rossio denominado Campo de Santana<sup>48</sup>.

O Campo de Santana é considerado o marco espacial de expansão do Rio de Janeiro, no início do século XIX, em direção ao oeste, para as áreas próximas a São Cristóvão. A partir dele convergia o caminho ou o eixo que permitia a ligação entre o Paço Real (leste) e o Paço da Quinta da Boa Vista [Paço de São Cristóvão] (oeste). (PINTO, 2007, p. 89).

Imagem 18 – Vista da Quinta com o Paço de São Cristóvão por volta de 1820.



Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

É importante destacar a preocupação do governo com a expansão da cidade na direção oeste, onde havia grandes áreas disponíveis, que requeriam uma série de medidas para sua ocupação, tais como construção de canais, pontes, aterramentos e abertura de ruas. Essas medidas, já iniciadas antes da chegada da Família Real, passam a merecer maior atenção, no intuito de facilitar a ligação entre os já referidos Paço Real e Paço de São Cristóvão.

---

<sup>48</sup> “Em 1753 a região onde hoje existe o Campo de Santana passou a ser assim denominada porque, com o surgimento das primeiras chácaras, foi construída ali a igreja dedicada a Nossa Senhora de Santana”. Fonte: <<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2010/10/campo-de-santana-o-nome-desde-sua-origem.html>>. Acesso: 17/02/2019.

Imagem 19 – Litografia do Paço de São Cristóvão, em meados do século XIX. Debret.



Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

Imagem 20 – Campo de Santana. Palacete da Aclamação na área cercada. Franz Josef Frühbeck, 1818.



Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

A elaboração de projetos (plantas) urbanos apresenta um indício desse processo. Em 1808 D. João ordena a execução de uma dessas plantas, a chamada “Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro levantada por ordem de Sua Alteza Real O Príncipe Regente Nosso Senhor no ano de 1808, feliz e memorável época da Sua chegada à dita Cidade” (Imagem 22). Essa planta se constitui de quatro pranchas, que justapostas totalizam a dimensão de 48 x 36 polegadas (121,92 x 91,44 cm) (BLR - Barry Lawrence Ruderman, 2019).

O Mapa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, [*Plan de la Ville de São Sebastião de Rio de Janeiro*] (Imagem 23), data de 1820. É possível verificar, comparando-se o conteúdo

dos dois desenhos, o incremento da ocupação do entorno do Campo de Santana em 1820, onde localizavam-se edificações importantes, tais como o Quartel de Infantaria, a Câmara, o Gabinete de História Natural, a Intendência Geral de Polícia, dentre outras, estruturas que denotam o crescimento da cidade para o lado oeste e um certo processo de deslocamento do centro de poder.

O Palacete Real ocupava a área próxima ao centro do Campo de Santana<sup>49</sup> (Imagens 20 e 21). O grande espaço a oeste, contíguo ao Campo de Santana, já apresenta, na planta e no mapa referidos acima, determinados arruamentos e sinais dos processos de drenagem que vieram a possibilitar a futura ocupação da área, que passou a ser conhecida como Cidade Nova, denominação adotada para se diferenciar do núcleo urbano já consolidado, a cidade velha.

Imagem 21 – Aclamação de D. Pedro I no Campo de Santana. Água-forte aquarelada de Félix-Émile Taunay, século XIX.



Fonte: MultiRio, 2019.

No processo de adequação do espaço urbano às novas demandas decorrentes do crescimento populacional, a representação espacial desempenha uma função estratégica. A existência tanto

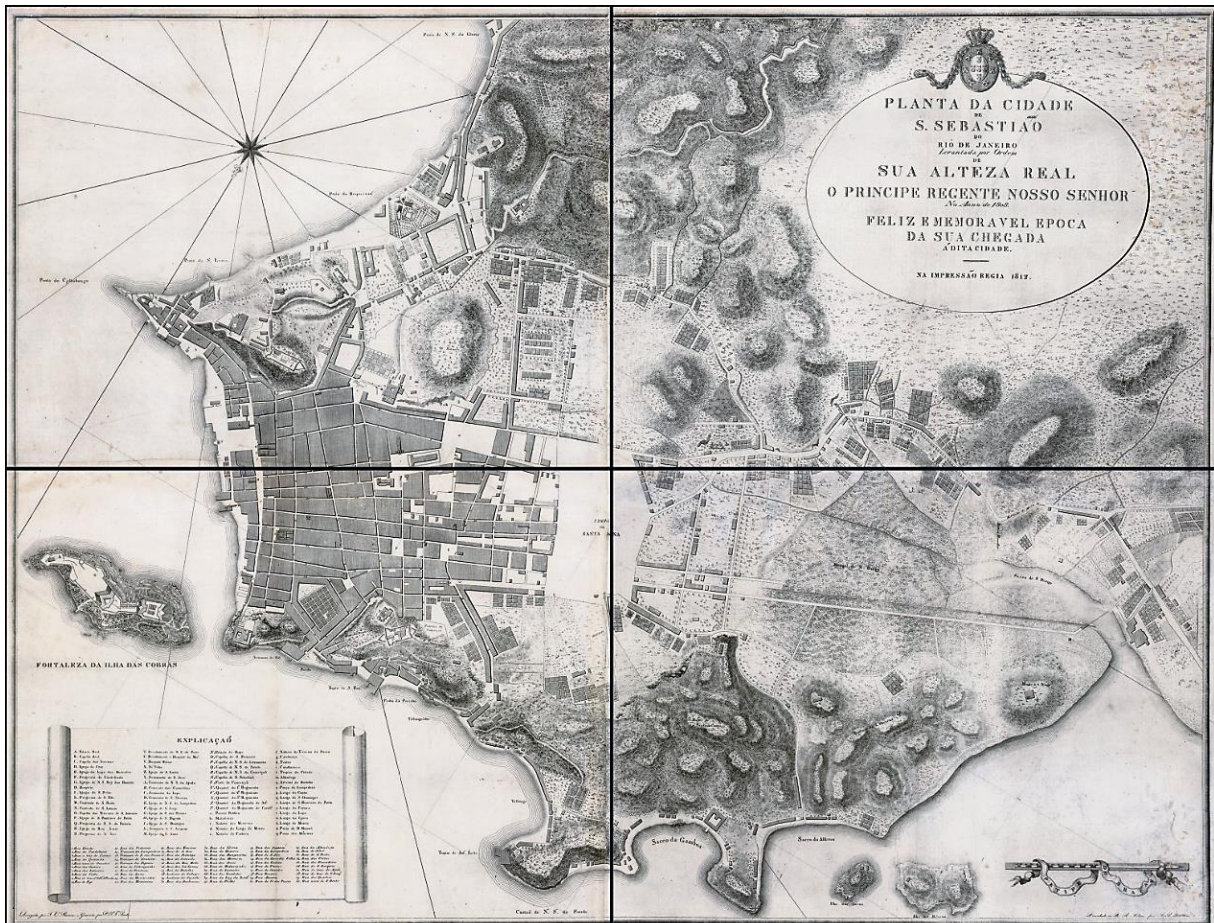
<sup>49</sup> Segundo Almeida (2011), o Palacete Real, originalmente em madeira, como arquitetura efêmera, foi construído no Campo de Santana, em 1818, para que Família Real pudesse assistir aos festejos [que se seguiram à Aclamação de D. João VI, como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, ocorrida no Largo do Paço]. Posteriormente, já com estrutura de pedra e cal, ele voltaria a servir na Aclamação de D. Pedro I, em 12 de outubro de 1822, quando o local passou a chamar-se Campo da Aclamação. Nos preparativos para as comemorações da coroação de D. Pedro II, em 1841, uma grande explosão de pólvora, com vítimas fatais, destruiu completamente o edifício, que era então conhecido como Palacete da Aclamação.



da “Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro levantada por ordem de Sua Alteza Real O Príncipe Regente Nosso Senhor no ano de 1808, feliz e memorável época da Sua chegada à dita Cidade” quanto do Mapa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro – 1820 (Imagens 22 e 23) configuram exemplos de que o Rio de Janeiro dispunha, no princípio do século XIX, de uma excelente base cartográfica para orientação das projeções e estudos urbanísticos de transformação e expansão da cidade.

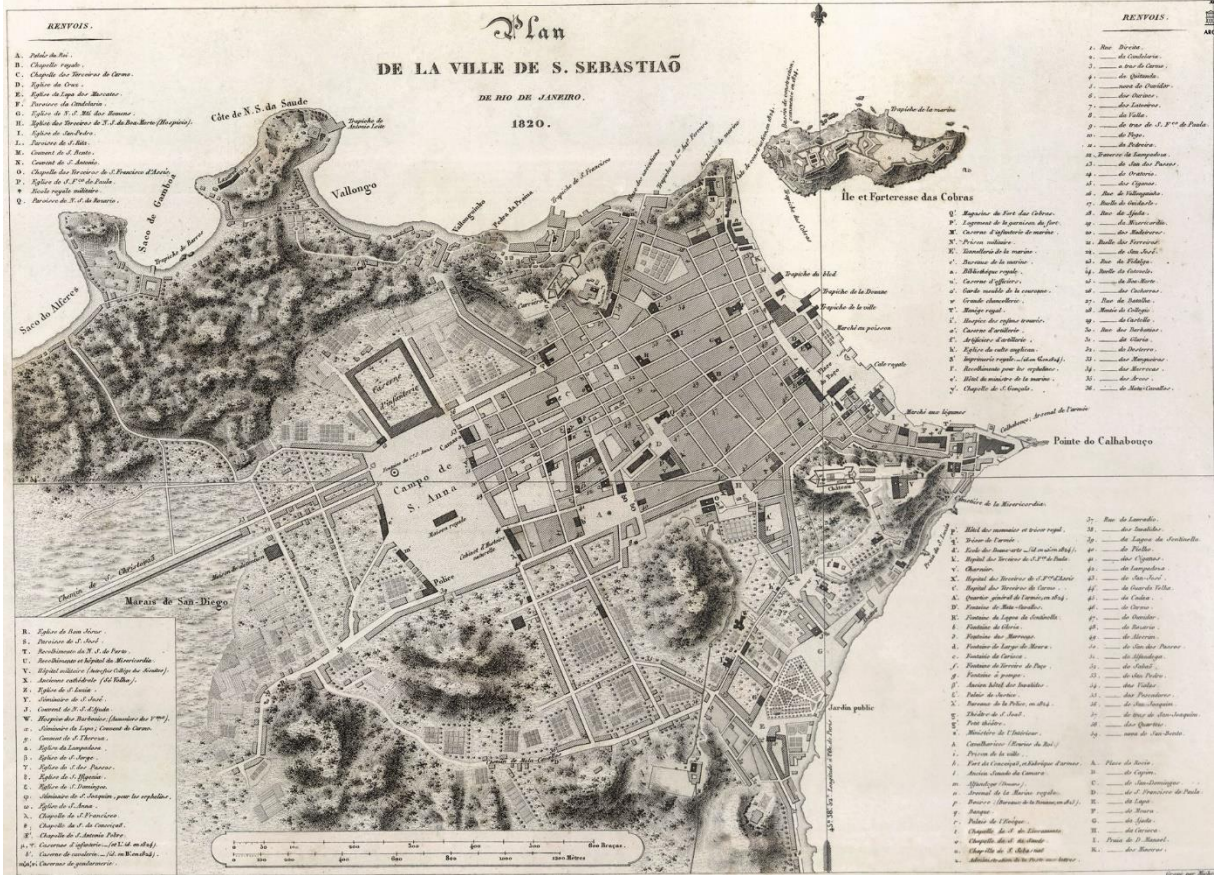
O sítio que abrigava o núcleo urbano de São Sebastião Rio de Janeiro caracterizava-se por espaços bastante diversos, pontuado por morros, várzeas, mangais e aberto ao mar segundo ângulos variados. No século XIX, com a expansão da cidade, surgirão propostas de articulação de grande importância para o desenvolvimento da cidade, que vão considerar a relação entre o núcleo urbano consolidado no Oitocentos e sua extensa área vizinha a oeste – onde vai-se constituir a Cidade Nova –, mediada pela presença do Campo de Santana.

Imagem 22 – Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro levantada por ordem de Sua Alteza Real O Príncipe Regente Nosso Senhor no ano de 1808, feliz e memorável época da Sua chegada à dita Cidade – Na Impressão Régia, 1812.



Fonte: BLR – Barry Lawrence Ruderman, 2019.

Imagem 23 – Mapa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro – 1820.



Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

A chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, quando o Brasil já havia sido elevado à condição de Reino Unido de Portugal e Algarve (1815), condicionou ainda mais a organização e estruturação sócio-espacial da nova capital do reino português.

### 3.2 Considerações sobre a Missão artística Francesa no Brasil no século XIX: origens, propósitos e polêmicas

A expressão “Missão Artística Francesa” foi cunhada pelo historiador Afonso de Escragnoille Taunay, segundo Lago (2009, p. 149), em 1912, quase cem anos após a chegada no Brasil, em 1816, dos artistas e artífices que a integraram. Considerações a respeito de quem teria sido a iniciativa da vinda desse grupo, ou seja, considerações sobre a origem da Missão, são importantes porque revelam que ela foi alvo de uma série de questionamentos à época, antes e depois de sua chegada ao Brasil, e mesmo durante sua existência, os quais afetaram a concretização não só dos objetivos a que se propunham seus integrantes como das expectativas que ela gerou. O principal aspecto da polêmica instaurada à época girou em torno do questionamento da natureza de sua origem, se a Missão tinha ou não caráter oficial, ou seja, se ela teria sido contratada pelo governo brasileiro, ou se originaria da iniciativa autônoma de um grupo de artistas franceses que veio ao Brasil por conta própria. Estes por sinal, nesta hipótese, teriam fugido de uma conjuntura desfavorável em função da queda do Primeiro Império e da restauração da monarquia dos Bourbon na França, uma vez que esses artistas haviam servido a Napoleão. O fato de os integrantes da Missão serem bonapartistas também foi objeto de críticas, a ponto de quase impedir sua permanência no Brasil. Interesses diversos e disputas de natureza ideológica, portanto, permearam os acontecimentos relativos à origem e a permanência da Missão no Brasil. Vários estudiosos se dedicaram a esta questão, posteriormente, com o objetivo de esclarecer pontos obscuros, e tomaram posições em função de suas análises.

No entender dos autores Rios Filho (1941 e 1966) e de Taunay (1983), a iniciativa teria partido de D. João VI e de seu ministro, o Conde da Barca.

Ao encaminhar-se para a América Portuguesa, o [então] Príncipe Regente D. João salva a Coroa, mantém o prestígio da Realeza e imprime tão acentuado impulso ao Brasil que o lança cem anos, pelo menos, para a frente. No seu apreço e íntimo desejo de nele permanecer – por sentir-se feliz – o Príncipe cria todos os órgãos necessários à existência de um Estado-Soberano e lança os fundamentos de várias e úteis instituições. E para completar o quadro destas, faz incluir a peculiar ao ensino artístico. O Conde da Barca, ministro de muitas pastas – de 1814 a 1817 – sugere o contrato de artistas, cientistas e artífices para virem ensinar numa escola que abrangesse as respectivas especialidades. O Príncipe Regente o apoia. (RIOS FILHO, 1966, p. 243-244).

Segundo Taunay (1983), D. Antônio de Araújo de Azevedo, Conde da Barca, havia contribuído para a abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional, em 1808, e para a promulgação do importante decreto de 1815, que elevava o Brasil à categoria de Reino Unido de Portugal e Algarve. Esforçou-se também para a promulgação do decreto de 1814, que reatava as relações comerciais com a França. “Representava no governo a corrente de tendência francesa, em oposição à corrente inglesa, chefiada pelo Conde de Linhares [a quem sucedeu]” (RIOS FILHO, 1966, p. 244). O Conde da Barca, ao pretender contratar na França os artistas que viriam a ensinar no Brasil, de acordo com Taunay (1983, p. 11) “mostrava-se coerente com os sentimentos francófilos opostos aos da *corrente inglesa*, aliás a mais justificada, dado os horrores pelos quais passara Portugal com as três invasões napoleônicas”. A intenção do Conde da Barca encontra possibilidades de se concretizar na pessoa de D. Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho, Marquês de Marialva, embaixador extraordinário de Portugal junto à Corte de Luís XVIII, a quem o ministro francófilo de D. João VI transmitiu, de acordo com Rios Filho (1941, p. 28), “as indispensáveis instruções para o contrato, naquele país, de profissionais que aqui viessem estabelecer cursos oficiais de artes, ciências e ofícios”. A importância de Marialva na continuidade desse processo é analisada por Taunay (1983, p. 11):

Gozando em Paris do mais alto prestígio pelo talento, elegância e distinção, luxo em que vivia, e recursos de fortuna, consultou Marialva a Alexandre Humboldt, que já conhecia a América, a respeito dos propósitos do Conde da Barca. E Humboldt o apresentou à pessoa a seu ver a mais adequada para solucionar o assunto: Joaquim [*sic*] Lebreton, secretário recém-demitido da Classe ou Academia de Belas-Artes do Instituto de França, do qual também se vira excluído.

O parecer de Humboldt<sup>50</sup> se justifica, uma vez que, na análise de Rios Filho (1941, p. 29), “o notável naturalista alemão, que em 1800 já tinha estado no Amazonas, [...] poderia opinar, pois testemunhara a tremenda luta travada no Instituto de França entre o genial pintor Louis David e o brilhante Joachim Lebreton”. A definição sobre preferência recaiu sobre a segunda opção.

---

<sup>50</sup> O novo monarca [Luís XVIII] afastou do Instituto de França vários mestres, entre eles Debret e Alexandre Von Humboldt (1769-1859). David e Quatremère de Quincy foram igualmente perseguidos, além de acusados de regicidas. O militar Auguste Marie Charles Taunay (1791-1867), filho de Nicolas Taunay, foi denunciado por conspiração. Por fim, Lebreton foi demitido do Louvre a pedido de Arthur Colley Wellesley (1769-1852), Duque de Wellington, em 1815. Ver: SCHELEE, 2016, p. 6.

Santos (2013) tece considerações sobre a influência de Humboldt nas características da instituição que viria a ser fundada no Brasil, através das conversações que este manteve com Marialva em Paris, com desdobramentos posteriores nos moldes propostos por Lebreton para seu funcionamento. Em 1811, Humboldt publica em Londres o *Political Essay on the Kingdom of New Spain* (Ensaio Político sobre o Reino da Nova Espanha) – resultado da grande missão científica que havia empreendido pela América Hispânica entre 1799 e 1804 –, que despertou grande interesse, já que o acesso de estrangeiros às colônias espanholas era bastante restrito. Nesse ensaio, Humboldt expõe o projeto educativo e cultural da *Academia de los Nobles Artes de la Nueva España*<sup>51</sup> (México), por ele visitada, além de elogiar o que teve a oportunidade de lá presenciar:

Esta academia [...] deve sua existência ao patriotismo de vários indivíduos mexicanos e à proteção do ministro Galvez. O governo destinou-lhe um espaçoso edifício, no qual há uma coleção de moldes mais refinada e completa do que se pode encontrar em qualquer parte da Alemanha. Ficamos impressionados em ver que o Apolo do Belvedere, o Grupo de Laocoonte e outras mais estátuas colossais tenham sido transportadas através de estradas montanhosas pelo menos tão estreitas como as de *St. Gothard*; e ficamos surpresos em encontrar estas obras-primas da Antiguidade reunidas na zona tórrida. A coleção de moldes levada para o México custou ao Rei duzentos mil francos. É impossível não perceber a influência desse estabelecimento no gosto da nação. [...] A academia trabalha com sucesso e introduz entre os artesões um gosto pela elegância e belas formas. As amplas salas, bem iluminadas por lâmpadas *Argand* recebem toda tarde algumas centenas de jovens [...]. Nesse conjunto [...], posição, cor e raça se confundem: visualizam-se o índio e o mestiço sentados ao lado do branco, e o filho de um pobre artesão em emulação com as crianças dos grandes senhores do país. Seria um consolo observar que, em qualquer lugar, o cultivo da ciência e da arte estabelece uma certa igualdade entre os homens, e apaga, por um tempo pelo menos, todas aquelas paixões mesquinhas, cujos efeitos são tão prejudiciais à felicidade social. (HUMBOLDT *apud* SANTOS, 2013, p. 20, tradução nossa).

No entender de Lago (2009), a iniciativa de constituição da Missão teria partido somente de Lebreton que, preocupado com a incerteza de seu futuro devido à queda de Napoleão, teria procurado Humboldt, seu amigo, e de quem tinha sido colega no Instituto de França:

---

<sup>51</sup> Fundada sob o nome de *Real Academia de San Carlos de los Nobles Artes de la Nueva España* no ano de 1781 pelo então Rei da Espanha, Carlos III, e a pedido das autoridades da Casa da Moeda da Nova Espanha. Sua fundação inspirou-se no modelo da *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid* e foi a primeira academia fundada no continente americano, tendo também em suas instalações o primeiro museu de arte que se inaugurou na América Latina.

Teria então provavelmente partido de Humboldt uma ideia que dificilmente ocorreria de forma autônoma a Lebreton: a sugestão de que procurasse os diplomatas portugueses em Paris, para que fosse proposta a criação no Rio de Janeiro de uma Academia de Belas Artes nos mesmos moldes que a do México, cuja fundação Humboldt acompanhara quinze anos mais cedo. Lebreton poderia dirigir a futura Academia e sua nova carreira estaria, assim, garantida. (LAGO, 2009, p. 151).

O Marquês de Marialva foi sucedido em seu posto em Paris por Francisco José Maria de Brito (Encarregado de Negócios), o Cavalheiro de Brito (ou *Chevalier* de Brito, como assinava diplomaticamente), grande amigo do Conde da Barca, que intermediou e concluiu, com o Marquês de Aguiar, ministro e secretário dos Negócios do Reino que atuava no Brasil, os entendimentos necessários à vinda da Missão Artística (TAUNAY, 1983). A negociação entre Lebreton e os diplomatas portugueses é amplamente documentada:

O Cavalheiro de Brito chegou a adiantar 10.000 francos para os custos da vinda dos integrantes mais pobres, e não há dúvida de que só o fez porque a expedição era de pleno conhecimento do Conde da Barca, principal ministro de D. João VI, e do próprio monarca, que, em carta de 1816, felicita Brito pela iniciativa do empréstimo e mais tarde lhe devolve o dinheiro. (LAGO, 2009, p. 151)

Com relação à proposta de Lebreton, o Cavalheiro de Brito, enquanto aguardava a resposta de seu governo, assegurava ao francês que, como relata Taunay (1983, p. 16), “o Príncipe Regente de Portugal certamente receberia bem os artistas. Acreditava fosse, contudo, impossível constituir-se um instituto só com os franceses, porque isso magoaria os luso-brasileiros”. Para Santos (2013), parte da historiografia da arte brasileira demonstra um posicionamento enviesado para o lado francês. Este posicionamento parece influenciar Rios Filho (1996), quando este justifica o fato de não se ter constituído, à época, uma missão portuguesa, ao invés de uma missão francesa.

De Portugal não poderiam vir os arquitetos de que o Brasil passaria a necessitar, posto que, além de poucos, não eram notáveis. [...] A Casa do Risco, destinada a formar desenhistas e arquitetos, recrutados entre os oficiais da Casa Militar do Príncipe Regente, fechara as portas após o embarque deste para o Rio de Janeiro. Sem alunos, poucos professores ou mesmo em precário estado, mourejavam a aula régia de Desenho, a régia de Escultura e a Academia do Nu. (RIOS FILHO, 1966, p. 247).

Essas considerações propiciam elucidar o quadro das disputas que se estabeleceriam entre franceses e portugueses no Rio de Janeiro em torno das questões ligadas à instituição de ensino que se fundava naqueles primeiros anos do reino português sediado no Rio de Janeiro. Houve também disputas internas, ou seja, entre os integrantes da Missão. De forma entusiástica, o governo português acolheu a ideia e a oferta de Lebreton. Em 27 de dezembro de 1815 o Marquês de Aguiar disse ao encarregado de negócios, *Chevalier* de Brito, de acordo com Taunay (1983, p. 17), que “S. A. R. o Príncipe Regente viu o projeto referente aos artistas e artífices com especial agrado”.

Os integrantes da Missão, segundo Rios Filho (1941) e Taunay (1983), são os seguintes: **Joachim Lebreton** (1760- 1819), que havia sido Secretário Perpétuo da Classe de Belas Artes do Instituto de França, ocupando o cargo de chefe da Missão; **Jean-Baptiste Debret** (1768-1848), pintor, escritor e ilustrador, ex-discípulo de Jacques-Louis David (1748-1825), segundo lugar no *Prix de Rome*<sup>52</sup> em 1791, que havia exercido o cargo de pintor histórico das Cortes de Paris e da Vestfália; **Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny** (1776-1850), arquiteto, *Prix de Rome* em 1799, que havia sido arquiteto do irmão de Napoleão, Jerônimo Bonaparte, quando este foi Rei da Vestfália; **Nicolas-Antoine Taunay** (1755-1830), pintor, que havia sido Presidente da Classe de Belas Artes do Instituto de França e que, juntamente com Fragonard e Moreau (o Jovem), formava a trindade de artistas franceses que no século XVIII procurou divulgar a aquarela; **Auguste-Marie Taunay** (1768-1824), escultor, irmão do anterior, *Prix de Rome* em 1792 (devido à situação política na França, à época, não chegou a ir a Roma), e que havia também feito parte do Instituto de França; **Charles-Simon Pradier** (1790-1852), gravador (abridor, como se dizia à época), que havia se destacado nos *Salões* de Paris de 1812 e 1814. Além desses, “completavam a parte didática e administrativa da colônia artística” (RIOS FILHO, 1941, p. 30-31): **François Ovide**, professor de mecânica; **François Bonrepos**, assistente de Auguste Taunay; **Charles-Henri Levasseur** e **Louis Symphorien Meunié**, assistentes e discípulos de Grandjean de Montigny; e **Pierre Dillon** – homem de confiança de Lebreton – Secretário da Missão e, mais tarde, da Academia. “E como o estabelecimento que se pretendia fundar era uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios, vieram para o respectivo ensino, os artífices” (RIOS FILHO, 1941, p. 31): **Nicolas Magliori Enout**, serralheiro; **Jean-**

---

<sup>52</sup> *Prix de Rome*: “O Prêmio de Roma foi instituído, ainda sob influência de Colbert, em 1633. Corresponhia a uma bolsa-residência, de até quatro anos, destinada a manter um pintor, um escultor e um arquiteto estudando as antiguidades romanas e as obras da renascença na Academia Francesa de Roma”. Ver: SCHLEE, 2016, p. 12.

**Baptiste Level**, mestre ferreiro; **Louis-Joseph Roy** e **Hippolythe Roy**, carpinteiros de carros; e **Fabre** e **Pilité**, curadores de peles e curtidores.

Schlee (2016, p. 12-13) chama atenção para a peculiaridade de que se reveste a vinda da missão de Lebreton para o Brasil:

A partir de 1808, milhares de portugueses desembarcaram no Brasil, acompanhando a família real e “fugindo” das tropas napoleônicas. Deixaram no velho continente suas propriedades e boa parte de suas riquezas. Aparentemente sem opção, tiveram que aprender a viver e a conviver nos trópicos. Anos depois, esses mesmos portugueses, novamente acompanhando a família real, tiveram que aprender a viver e a conviver com um grupo de franceses “fugitivos” de seu país por terem trabalhado para Napoleão Bonaparte. Mais do que isso, os franceses tornaram-se protegidos do Regente despatriado e ajudaram a criar, no Brasil, um novo sistema simbólico representativo da presença de uma corte no novo mundo. Ironicamente, foram eles, com sua vasta experiência, que organizaram, decoraram e registraram a primeira, e única, coroação de um rei europeu na América. E assim, D. João VI pode ser representado – pintado – com a mesma dignidade, fidalguia e qualidade como anos antes o fora Napoleão Bonaparte.

Rios Filho (1941) comenta como o destino é caprichoso. Grandjean, juntamente com os demais componentes bonapartistas da Missão, ao afastar-se de um Bourbon, Luís XVIII de França, vinha servir, no Brasil, a uma Bourbon: a Princesa Carlota Joaquina, filha de Carlos IV de Espanha e de Maria Luísa de Parma. Esse autor acrescenta que os artistas franceses foram recebidos no Rio de Janeiro com a maior fidalguia possível, mas encontraram na pessoa de um seu compatriota, logo após o desembarque, o primeiro perseguidor, o Cônsul-geral Maler, diplomata que representava a França na corte de D. João VI (TAUNAY, 1983).

Os franceses chegaram ao Brasil na tarde de 26 de março de 1816, sete dias após a morte da Rainha D. Maria I, que ocorrera no dia 20 de março. A embarcação que trazia os franceses,<sup>53</sup> conforme Rios Filho (1941, p. 31), “chegou à entrada da Guanabara [...] no momento justo em que a barra era fechada, tendo assim, de ficar ancorado nas proximidades do Pão de Açúcar”.

---

<sup>53</sup> “Em 16 de Janeiro zarpava do *Havre de Grâce* um *brigue* especialmente fretado para conduzir os missionários. Chamava-se *Calpe* [...] O pequeno veleiro trazia, além das bagagens, dos missionários e das famílias Grandjean e Taunay, uma carga constituída de um moinho completo movido por uma roda hidráulica, um outro moinho de sistema diferente, uma serra mecânica e uma coleção de 54 quadros de pintura que Lebreton adquirira em Paris. Foi com essas telas - dentre as quais se destacavam as cópias de Le Sueur, Poussin, Lebrun, Jouvenet, Greuse, Canaletto, Dolci, Martta, Bourdon e ‘Il Guercino’ – que começou a ser formada a Galeria Nacional de Belas-Artes”. Ver: RIOS FILHO, 1941, p. 31-32.



Este acrescenta que as salvas fúnebres e os fogos de artifício das festividades religiosas ao longe teriam povoado de sonhos a imaginação dos artistas ainda embarcados.

O ardor natural dos artistas franceses despertava as ilusões gloriosas que deviam guiar nosso primeiro passo em uma terra desconhecida. A morte da Rainha já dava o programa de um monumento ao arquiteto, de uma estátua pedestre ao escultor, de um quadro de história ao pintor, de um retrato ao gravador, e os deixava ainda, em perspectiva, a elevação ao trono do Príncipe Regente, seu filho e sucessor. Facilmente se acreditará que esse foi o sonho universal que embelezou o sono de cada um dos passageiros artistas, durante aquela última noite de sua viagem (DEBRET *apud* RIOS FILHO, 1941, p. 31, tradução nossa).

Segundo Taunay (1983), os membros da missão artística não foram imediatamente aproveitados pelo Governo de D. João devido à perseguição do Cônsul-geral Maler aos artistas franceses, sobretudo a Lebreton, e não à inércia colonial. O que movia as hostilidades de Maler contra Lebreton era justamente o fato de o chefe da missão ser bonapartista. O Cônsul-geral manifestou-se a D. João VI, como relata Taunay (1983, p. 23), “contra a possível nomeação, para um alto cargo, desse antigo republicano energúmeno, servidor fidelíssimo de Napoleão I, e correligionário daqueles que haviam forçado Sua Majestade Fidelíssima a embarcar para a América”. Com muita habilidade o Conde da Barca conseguiu contornar a hesitação de D. João em meio a essa verdadeira guerra ideológica da qual Maler saiu perdedor. Assim, firmou-se na Corte a convicção de que o Instituto Artístico seria fundado e que Lebreton seria nomeado seu diretor. Depois de pouco mais de quatro meses de sua chegada, os artistas viram promulgado o decreto de 12 de agosto de 1816, que criava uma Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, além de conferir pensão a onze integrantes da missão, não sendo incluídos os seis artífices.

É importante assinalar que nesse período, entre a chegada dos franceses e a promulgação do decreto de criação da Escola, estabeleceu-se também uma disputa interna no grupo. O pintor Nicolas-Antoine Taunay alinhou-se com o Cônsul-geral Maler em sua batalha contra Lebreton, porque ambicionava o posto de chefia da futura Escola. Pela conjuntura de formação da Missão, este posto estaria naturalmente destinado a Lebreton. Debret coloca-se ao lado de Lebreton e, com a ajuda do Conde da Barca, as tentativas de Taunay e Maler no sentido de desqualificar a imagem de Lebreton junto à corte e prejudicá-lo são superadas.

Na concepção de Lago (2009), entre 1816 – ano da chegada dos artistas franceses – e 1831 – ano da volta de Debret para a França e da nomeação de Henrique José da Silva, pintor português, para direção da Escola de Belas Artes -, três períodos dividem a presença e a atuação da Missão

Francesa no Brasil. O primeiro período vai da chegada dos franceses até a promulgação do decreto de criação da Escola, quando Maler e Taunay afrontam Lebreton. Este, com a promulgação do referido decreto, é nomeado diretor da futura escola. O segundo período vai do restante do ano de 1816 até 1820, quando, de acordo com Lago (2019, p. 155-156), “se intensifica a atividade de Debret e Grandjean de Montigny junto à corte, esvazia-se o papel de Taunay [que deixa o Brasil em 1820] e parte Pradier em 1818. Lebreton [recolhe-se], desanimado com a falta de iniciativa para a criação da Academia após a morte do Conde da Barca, em 1817”. Lebreton veio a falecer em 1819, no Rio de Janeiro. O terceiro período vai de 1821 a 1831, momento em que se instalou uma polêmica a respeito da origem da Missão, através de posições divergentes entre Debret e seu rival português Henrique José da Silva. O primeiro defendia o caráter oficial da comitiva francesa e o segundo negava-o veementemente. Durante esse período, no ano de 1826, inaugurou-se, finalmente, o edifício da então Academia Imperial de Belas Artes. Como decorrência dessa periodização, a Missão Francesa, enquanto grupo constituído para um determinado fim, na análise de Lago (2019, p. 156-157), “pode ser considerada terminada com a partida de Taunay em 1821, após a de Pradier em 1818 e a morte de Lebreton em 1819. Conclui-se, portanto, que [sua] influência [...] foi muito pequena ou praticamente inexistente antes da criação da Escola”.

Neste contexto de contradições e divergências, as propostas e realizações do arquiteto Grandjean de Montigny irão contribuir para reflexões e possibilidades de transformação ligadas à paisagem urbana e arquitetônica do Rio de Janeiro.

### 3.3 Propostas urbanísticas de Grandjean de Montigny

Em entrevista concedida ao autor desta tese, o Prof. Dr. Gustavo Rocha Peixoto reconhece três “maneiras clássicas de pensar Grandjean de Montigny na historiografia”<sup>54</sup>. A primeira maneira definida por Peixoto (2018) como “contemporânea, que o trata como alguém que veio implantar uma arquitetura civilizada no Brasil do século XIX”. Uma segunda maneira, “mais combativa”, procura “defender a arquitetura acadêmica, ou a própria Academia”, e que se configura como “uma literatura, uma historiografia combatente tarde-acadêmica que insiste nisso”. Essa concepção se contrapõe a uma literatura de vertente moderna que procura também “salvar o Grandjean”, mas que por considerar que o ecletismo levou a uma deturpação de suas ideias, acaba deixando-o de lado, assim como também “aquele neoclassicismo inicial fica deixado de lado”. Uma última vertente, que configura uma “terceira literatura combatente, é a que combate pelo neocolonial. Esta defende que o neocolonial precisa ser ‘restaurado’ ... e essa sim, claramente contrária ao Grandjean e à ‘Missão Francesa’, porque ela teria interrompido uma linha legítima do Brasil Colonial, de tradição portuguesa, católica, etc.”. Essas três linhas, que se apresentam conflituosas entre si, acabam por estabelecer uma espécie de enigma em torno da figura de Grandjean, para Peixoto (2018), “um enigma sobre o lugar de memória que ele ocupa para nós na história da arquitetura e na história do ensino de arquitetura no Brasil”.

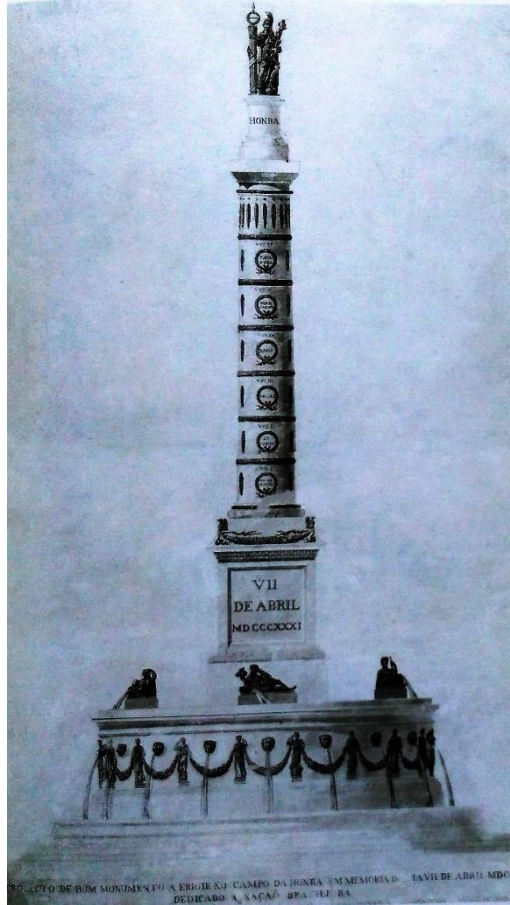
Com relação à ideia da presença da monumentalidade nas proposições urbanísticas e arquitetônicas de Grandjean, que vieram a se materializar ou não, Peixoto (2018) afirma que há sim coisas monumentais, mas faz parte desse “enigma”, ou “mistério”, “saber o que dos planos dele foi feito como de fato encomenda governamental; [o que] foi feito como experiência, uma tentativa de mostrar uma solução possível, uma proposta, sem a encomenda – a segunda hipótese – ou, terceira, um mero exercício acadêmico, com os alunos, que podia ser feito na escola para ensaiar formas, como temas, como se faz até hoje, em alguns casos”. Para Peixoto (2018), “ao propor um monumento ao 7 de abril, à abdicação” de D. Pedro I (Imagem 24), “ficou claro, na minha interpretação, que naquele momento ele estava fazendo uma arquitetura

---

<sup>54</sup> Obs.: Os trechos aspidados que compõem o texto correspondem às colocações do Prof. Gustavo Rocha Peixoto na entrevista com ele realizada.

monumental que deixava claro que ele não tinha aderido ao partido que perdeu, que naquele momento ele assume uma posição pela Regência”.

Imagem 24 – Projeto de um monumento a erigir no Campo da Honra em memória do dia 7 de abril de 1831. Grandjean de Montigny. Rio de Janeiro.



Fonte: BANDEIRA *et al.*, 2003.

“Acho que essas coisas simbólicas entre o monumental encomendado, o monumental proposto e as aceitações que isso tem por parte do governo, da Câmara, etc., são indícios, mais do que respostas para essas coisas”. Observa-se uma intenção de monumentalidade também na maneira de ligar determinadas pontos na cidade, segundo um sistema “um pouco Percier e Fontaine”. “A única realização em vida dele [Grandjean] foi o começo da abertura da Rua Princesa Leopoldina, começo porque ela vai só até uma parte, e a segunda já foi aberta em seguida, quando ele já tinha morrido, pelos discípulos, depois que a estátua do Monumento à Constituição, de D. Pedro I, já estava erguida lá no meio [do Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes]”. Dos desenhos propostos por Grandjean nesse sentido, pondera Peixoto (2018), “isso é a coisa que foi construída, e foi construída pensando-se que ele imaginou aquela

abertura”. O eixo da Rua Leopoldina<sup>55</sup> (Imagem 25), ainda existente, foi proposto tomando como referência a parte central do então existente edifício da Academia de Belas Artes, projeto de Grandjean.

Imagem 25 – Rua Leopoldina, no centro do Rio de Janeiro. Foto de Tadeu Starling.



Fonte: Arquivo particular.

O caráter de monumentalidade neoclássica nas proposições urbanísticas de Grandjean revela-se nesse sistema de ligação entre pontos. Para Peixoto (2018), “o que caracteriza esse tipo de intervenção é sempre a ligação de um ponto monumental a outro ponto monumental, e mesmo quando não há [esse ponto, insere-se] um arco do triunfo ou um obelisco que permita fazer essa charneira, sem ofender, digamos assim, essa ordem neoclássica”. Com relação a uma possível influência das propostas urbanísticas de Grandjean na materialização posterior de algumas soluções adotadas na transformação do tecido urbano do Rio de Janeiro, como foi o caso da abertura da Avenida Central (atualmente Avenida Rio Branco) no princípio do século XX,

<sup>55</sup> Atualmente, encontra-se instalado no local onde existiu o edifício da Academia de Belas Artes, que foi demolido em 1938, um painel reproduzindo em escala real a sua fachada e que pode ser contemplado do eixo da Rua Leopoldina.

Peixoto (2018) aponta a influência do arquiteto em dois casos, quais sejam, na abertura da Rua Paissandu<sup>56</sup>, no Flamengo, e na Avenida Pedro II, em São Cristóvão. “Fazendo a ligação da Praia do Flamengo com o Palácio da Princesa Isabel, a Rua Paissandu, hoje com palmeiras imperiais, foi aberta no tecido que não existia, um lugar aberto para dar ênfase, ênfase neoclássica, digamos, a uma fachada imperial. E aí vemos, não muito diferente, [mas] de uma forma muito mais complexa, as sucessivas intervenções de paisagismo em São Cristóvão para fazer o acesso da atual Avenida Pedro II à entrada principal do que ficou sendo o finado Museu Nacional: como é que aquilo se corrige, para que aquela série de... na planta é muito esconso... como é que aquilo vai ganhar um caráter por sucessivas intervenções, para que esse eixo que ‘ginga’, digamos assim, ‘gingante’, se monumentalize em direção [ao palácio] [...] Estou usando um termo que vem da ‘deriva’”. A Avenida Rio Branco não tem esse caráter, não tem. O obelisco foi posto depois, não como motor da abertura da ‘rua’. Se pensarmos a Avenida Central, como ela foi proposta e executada pelo Pereira Passos e equipe, ela liga o mar aberto, ao sul, e o mar aberto, no porto, quer dizer, o infinito ao infinito. Ela não tem nada no eixo que seja valorizado à moda do urbanismo do Sixto V, em Roma. É outro caráter, é uma rua de circulação expressa”. Peixoto (2018) ressalta a diferença entre o tipo de intervenção “Percier e Fontaine” e aquele executado por Haussmann em Paris. O primeiro tipo, “é o que ele [Grandjean] teria proposto e parcialmente, talvez, executado para o Bonaparte [Rei] da Westifália, o que se vê em um tipo de urbanismo neoclássico mais convencional, como é o caso, embora posterior, de Buenos Aires, a ligação da Casa Rosada ao Congresso pela Avenida de Mayo, retificada e aberta de um modo monumental ligando os dois pontos focais, o que tem em Brasília”. De maneira diversa, “o sistema de Haussmann é um sistema de circulação da cidade”. É possível a partir dessas considerações, dizer que as ligações propostas nesses dois tipos de intervenção no tecido urbano fundamentam-se em princípios de elaboração projetual diferentes. Para Peixoto (2018), “Grandjean estava propondo era uma coisa que levava significativamente a certas representações da nacionalidade, do Imperador, ou do conceito de nação, de nação moderna, napoleônica, pós-revolução”.

Rios Filho (1966) identifica uma grande prosperidade no Rio de Janeiro no período entre os anos de 1847 a 1851, quando vários mestres franceses que integraram a chamada Missão Artística já não mais pertenciam ao quadro da então Academia de Belas Artes. As primeiras perdas tiveram como causa, segundo o autor (1966, p. 249), “o abandono a que tinham sido

---

<sup>56</sup> A Rua Paissandu foi aberta em 1864, ligando o antigo Paço Isabel (atual Palácio Guanabara), residência da Princesa Isabel e do Conde D’Eu, à Praia do Flamengo.

votados os componentes da Missão e as dificuldades econômicas que lhes eram impostas pelo frequente atraso no pagamento dos respectivos vencimentos”. Some-se a isso, o fato de o ensino oficial da Academia só ter se iniciado em 1826. O primeiro a deixar o Rio de Janeiro e retornar à França é o gravador Charles Simon Pradier, em 1818, responsável pela execução de medalhas importantes como as de D. João VI e a do Conde da Barca, mas que não teve a oportunidade de desenvolver trabalho significativo na área de gravura, que na época se limitava às especialidades praticadas na Imprensa Régia, Casa da Moeda e Arquivo Militar. Em 1819, falece Lebreton. Deixa como legado, estudos sobre história e ciências, além de alguns ensaios biográficos e capítulos iniciais de duas obras a que se dedicava. Em 1821, em virtude, principalmente, da nomeação do português Henrique José da Silva para diretor da Academia, parte o pintor Nicolas-Antoine Taunay para retomar seu posto no Acadêmico Instituto Real da França. Auguste-Marie Taunay, professor de escultura, falece em 1824. Em 1831, cinco anos após a inauguração da Academia, Debret retorna à Europa,

[...] em consequência da abdicação de D. Pedro I, de quem se tornara muito amigo na qualidade de *Peintre Particulier de la Maison Imperiale Brésilienne* (Pintor Particular da Casa Imperial Brasileira), conforme tivera a oportunidade de escrever. Ao embarcar, em companhia de seu discípulo Manuel de Araújo Porto-Alegre, tinha a consciência tranquila de, na qualidade de professor oficial ou privado, haver-se esforçado para melhorar o estudo da pintura e ter sido, profissionalmente, um inovador. Levava na bagagem os preciosos desenhos de sua *Voyage Historique et Pittoresque* [Viagem Histórica e Pitoresca]. (RIOS FILHO, 1966, p. 249).

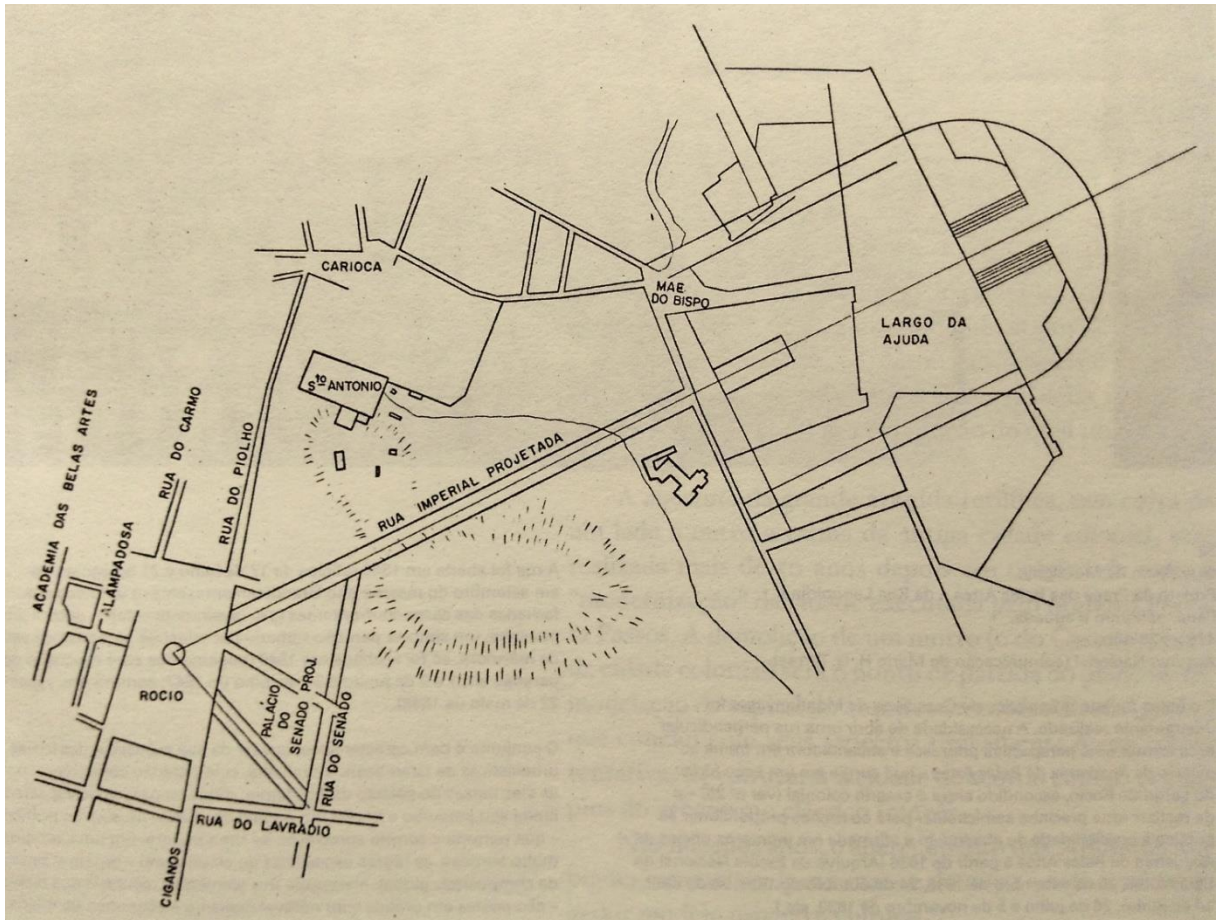
A prosperidade no Rio de Janeiro entre 1847 e 1851 deve-se a vários fatores, dentre os quais a paz no Império, garantida pela ação do então Conde de Caxias, a grande produção cafeeira no vale do Paraíba, o surgimento de novas indústrias e o crescimento do comércio para atender uma população que já atingia 270.000 na cidade (RIOS FILHO, 1966). Nesse contexto, o Governo decide implantar medidas de urbanização na cidade e erguer o Paço Imperial<sup>57</sup> e o Paço do Senado. A Academia foi solicitada, por ser órgão oficial de consulta, e foram indicados Grandjean de Montigny e Job Justino de Alcântara, seu adjunto, para organizarem os projetos, que foram aprovados em plenário acadêmico em 1848 (Imagem 26).

A concepção de Grandjean e de Alcântara se apresentou magistral: a grande artéria, chamada de Avenida Imperial ou Avenida Augusta, partia da praça semicircular fronteira à fachada da Academia e se distendia pela Rua Imperatriz Leopoldina até o largo do Rossio Grande. Do outro lado deste

<sup>57</sup> Além de Rios Filho (1966), Coustet (1979) e Cardoso (1995) também se referem à questão do novo Paço Imperial proposto por Grandjean em 1847/1848.

erguer-se-ia o Paço do Senado. Dois braços da Avenida, com jardins, rodeavam o edifício. Juntados esses braços, a Avenida, infletindo para a esquerda, prolongar-se-ia – tangenciando o barranco leste do morro de Santo Antônio – até o chamado lugar da Ajuda (onde atualmente existe a Praça Floriano [também conhecida atualmente por Cinelândia]). (RIOS FILHO, 1966, p. 251).

Imagem 26 – Projeto de reestruturação da área da cidade entre o Largo do Rocio e o Largo da Ajuda. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny<sup>58</sup>



Fonte: PUC-Rio..., 1979.

Em uma análise diversa, Coustet (1979) afirma que não se pensava mais em remodelar o centro da cidade nessa época. Mas, por outro lado verifica-se um grande número de projetos para edifícios públicos, o que revela uma tendência de preocupações com a ordem cívica. Grandjean executou, à época, vários planos, dentre eles o de uma biblioteca pública, uma prefeitura, um palácio para o Tesouro, um palácio para o corpo legislativo e outro para o Senado – o Paço do

<sup>58</sup> Importante observar que este é um desenho retrabalhado a partir do desenho original.



Senado. Em 1848, ao aprofundar suas pesquisas para a concepção e inserção urbanística dessa edificação Grandjean apresentou uma proposta de modificações de grande amplitude na estrutura dos bairros antigos. Estas se justificavam pela intenção de facilitar a ligação do centro da cidade aos novos bairros para o lado do Flamengo, que já prenunciavam o crescimento da cidade em direção ao que hoje se conhece por zona sul. Coustet (1979, p. 76) observa que, no projeto de Grandjean,

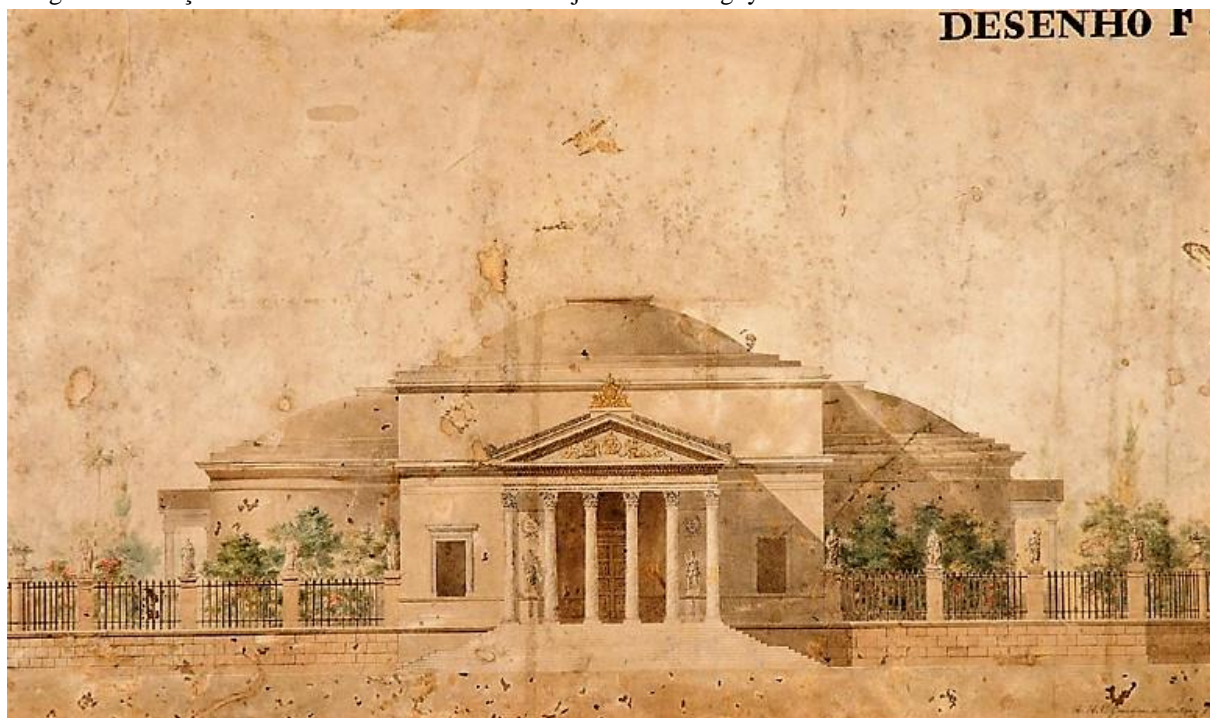
O prédio do Senado ocupa, com seus jardins, um terreno em forma de trapézio, ao lado do Rocio (então Praça da Constituição), implicando a transformação da praça. As vias de acesso antigas, do lado sul, são suprimidas para dar lugar a duas ruas simétricas acompanhando os lados do palácio. Em frente, o lado norte da praça é dividido pela pequena Rua Leopoldina, que conduz à Academia. No centro ergue-se a estátua do fundador do Império. O traçado da praça é geométrico e oferece a perspectiva dos dois pórticos do Senado e da Academia, um diante do outro. Uma das ruas que contornam o Senado se prolonga para formar uma "rua imperial projetada" [...] uma larga artéria (o dobro da largura das ruas vizinhas), que, cortando o morro de Santo Antônio, liga o Rocio à praia de Santa Luzia, perto do Passeio Público.

Revela-se, dessa maneira, a preocupação do arquiteto em articular geometricamente e de forma monumental no tecido urbano, estruturas pré-existentes, como o prédio da Academia, a novas edificações e novos eixos perspécticos, mesmo que para isso fosse necessário sacrificar estruturas tradicionais como o Passeio Público e o Convento da Ajuda – em função da possível implantação da referida rua imperial projetada. A abertura dessa rua imperial, como descreve Coustet (1979, p. 76-77), “é a grande ideia do projeto, a mais ambiciosa e talvez a mais profética. [...] Grandjean de Montigny propõe, assim, o esboço da solução resolvida mais tarde com a abertura da Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco)”. Segundo analisa Peixoto (2018), a abertura dessa avenida que rasga o tecido do centro do Rio de Janeiro no início do século XIX não se inspira nos mesmos princípios urbanísticos que norteiam as proposições de Grandjean, que se vale dos procedimentos de ligação entre elementos monumentais. Como assinala Cardoso (1993, p. 39-40),

[...] nos estudos de reordenamento do espaço urbano [de Grandjean] [...] podemos perceber uma intenção monumental e cenográfica, uma forma de transformar ruas acanhadas e tortuosas em largas avenidas, geometricamente dispostas, que criassem pontos de vistas e perspectivas para os novos edifícios por ele projetados. Não se trata, nesse sentido, de uma intervenção racionalizadora de fluxos, como será mais tarde a tônica do urbanismo, mas um ordenamento da paisagem urbana que permita a criação de uma nova imagem da cidade: clássica, geométrica, monumental.

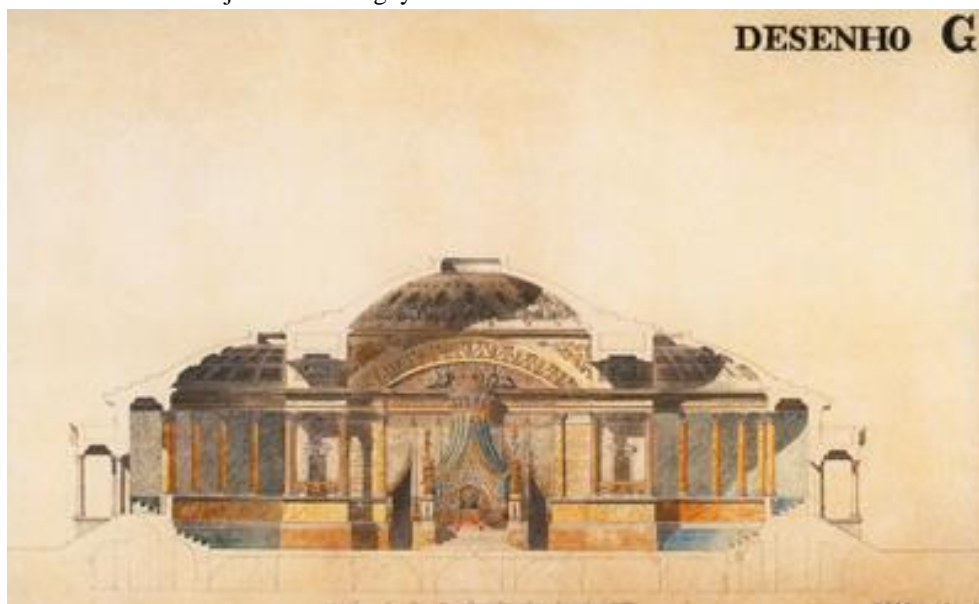
Esses são ordenamentos que se inserem, portanto, na tradição urbanística monumental, segundo as premissas do urbanismo clássico de que fala Lavedan (1941). O Palácio, ou Paço do Senado (Imagens 27 e 28), tem sua fachada voltada para a então Praça da Constituição e é emoldurado lateralmente por duas ruas dispostas em simetria em relação a um eixo visual único que une o elemento central da fachada da edificação projetada (o Paço) ao elemento central da fachada da então Academia Imperial de Belas Artes, eixo este que cruza, por sua vez, o centro da praça. O trecho da Rua Leopoldina até essa praça ainda não tinha sido aberto, mas a ligação visual entre o edifício da Academia e o palácio projetado para o Senado já é concebida por Grandjean, como se pode constatar na proposta de reordenamento apresentada na Imagem 26. Na legenda esquerda da Imagem 29, que apresenta a planta proposta por Grandjean para o edifício do Paço do Senado, constata-se que a simetria dessas ruas em relação ao eixo da edificação revela-se também na denominação, pelo menos provisória, que recebem: “Rua Imperial projetada” (b) e “Rua correspondente à Imperial projetada” (c).

Imagem 27 – Paço do Senado. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny. 1848.



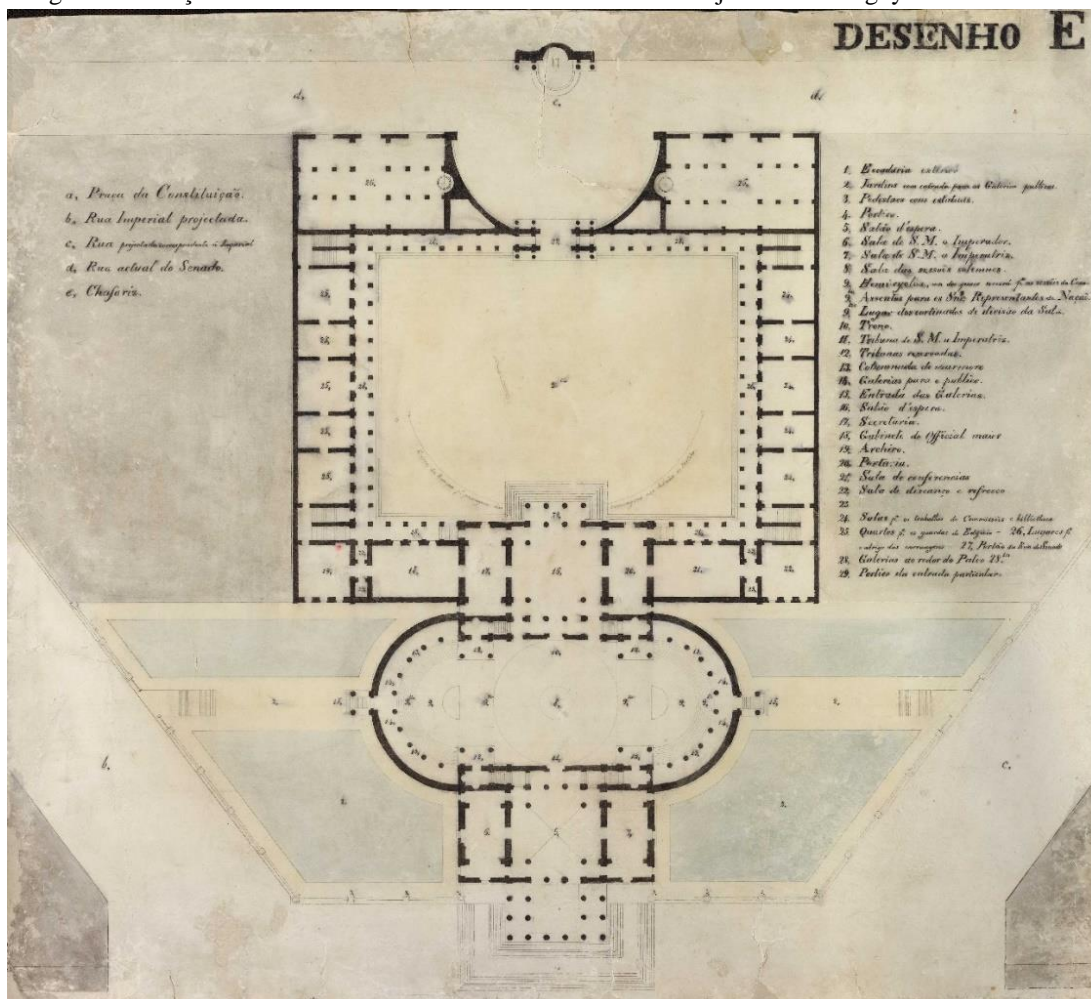
Fonte: Atelier.guide, 2019.

Imagem 28 – Paço do Senado. Sala de sessões ordinárias e solenes. Corte longitudinal. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny. 1848.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2019.

Imagem 29 – Paço do Senado. Rio de Janeiro. Planta baixa. Grandjean de Montigny. 1848.



Fonte: Rede Memória, 2019.

Em seu conjunto, a composição espacial que Montigny concebeu para esses edifícios e a então Praça da Constituição, guardadas as diferenças de escala, remete ou sugere referenciar-se ao plano de ligação que Percier e Fontaine estabelecem em Paris entre os edifícios da *Madeleine* (então Templo da Glória) e do *Palais Bourbon*, cujo eixo cruza ao meio a *Place de la Concorde*.

Esse projeto apresentado por Grandjean, de reestruturação da área da cidade entre o Largo do Rocio e o Largo da Ajuda também previa, além do Paço do Senado, a construção de um novo Paço Imperial, como já mencionado, na região onde se localizavam o Convento da Ajuda e o Passeio Público, às margens da baía de Guanabara. Por volta de 1826, Grandjean havia proposto a construção do Palácio, ou Paço Imperial, no Largo do Paço, como se verá. No reordenamento de 1848, Coustet (1979, p. 76) relata que o arquiteto francês retoma o projeto do Paço Imperial: “Sabemos, graças às elevações da fachada, que ele pretendia criar um cenário portuário, com colunas-faróis, como em São Petersburgo, ou, como em Bordeaux, com estátuas reclinadas”. O autor se refere a dois desenhos: *Desenho C, fachada do Palácio Imperial* (Desenho nº 40A, Seção de Iconografia, Biblioteca Nacional) e *Pormenor da fachada do Palácio Imperial* (Desenho nº 2980, Escola Nacional de Belas Artes). A pesquisa desta tese teve acesso ao *Desenho C*, disponível em site eletrônico da Biblioteca Nacional da França<sup>59</sup> (Imagem 30), que data de 1848. No entanto não foi possível obter informações relativas à existência ou preservação de eventuais esboços ou desenhos arquitetônicos do primeiro projeto do edifício do Paço Imperial, quando Grandjean apresentou, por volta de 1826, proposta urbanística de intervenção no centro do Rio de Janeiro. No desenho dessa proposta encontra-se a projeção desse edifício, no Largo do Paço, também às margens da baía de Guanabara.

Imagem 30 – Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial. Fachada. Grandjean de Montigny, 1848.



Fonte: BnF – Shared heritage, 2019.

<sup>59</sup> Disponível em: <<http://heritage.bnf.fr/france-bresil/pt-br/grandjean-de-montigny-por>>. Acesso: 03/02/2019.

A intenção de erguer o Palácio Imperial no Largo da Ajuda pode explicar, como registra Cardoso (1995, p. 40), “a ampla intervenção insinuada no desenho, com uma plataforma semicircular que avançaria sobre a água. Este projeto implicaria, ainda, uma amputação de parte do Passeio Público, que até então era urbanizado segundo o projeto do Mestre Valentim”. Ao seguir os princípios urbanísticos clássicos, o eixo do palácio coincidiria com o eixo da rua imperial projetada. Essa rua, por sua vez, partiria do centro da Praça da Constituição, à frente do Paço do Senado, estabelecendo uma ligação entre pontos de características monumentais, através da criação de uma malha perspéctica. Esta, além de rasgar um tecido urbano pré-existente também implicaria no desmonte de parte do morro de Santo Antônio. A análise do plano sugere estar previsto ainda, como indica a referida plataforma semicircular, um aterramento sobre a baía de Guanabara, à frente do local onde seria construído o novo Palácio, ou Paço Imperial. Esta proposta urbanística que Grandjean apresenta em 1848, comparada com a de 1826 (aproximadamente) e a de 1827, como se verá a seguir, parece a mais radical no que diz respeito à alteração de estruturas pré-existentes. Nesses projetos, revela-se a intenção do arquiteto:

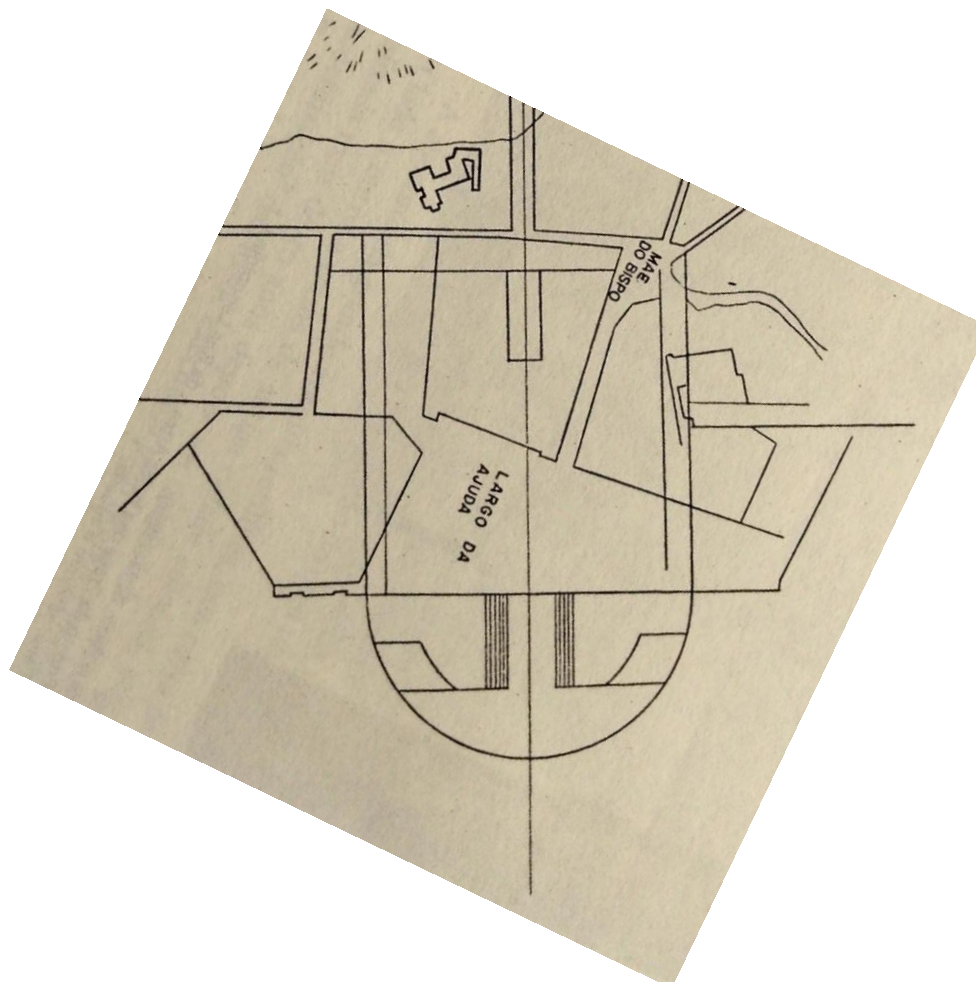
de produzir um amplo reordenamento visual, estético e simbólico da cidade, adequando-a a sua função de capital do novo Império. Grandjean se mantém extremamente fiel aos ideais neoclássicos em seus projetos, tratando a intervenção sobre o espaço como uma forma de composição, articulando espaços abertos e construídos, praças e edifícios como formas que se compõem em tornos de eixos de simetria. (CARDOSO, p. 40-41).

A montagem que consta na Imagem 31 procura evidenciar o alinhamento coincidente dos eixos da edificação do Paço Imperial e da rua Imperial projetada, através da planta de situação e da fachada. Nessa composição, que tudo indica ser a que foi pensada, a extremidade da referida rua chega até a fachada oposta à que está representada na Imagem 30, voltada para a baía. Dessa forma, pelo lado da referida rua o Palácio bloqueia o ângulo de visada em direção ao mar, tornando-se, por este artifício, um ponto focal exclusivo guarnecido em sua retaguarda por um fundo infinito. Rios Filho (1966, p. 251-252), em relação ao projeto de 1848 no seu todo, ressalta que:

[...] os jardins que circundariam o Palácio iriam do morro do Castelo até a Rua do Passeio. Os 232 prédios a serem demolidos e o valor das desapropriações – um milhão e meio de contos de réis – fizeram fracassar o que fora projetado. A construção do Paço Imperial estava orçada em 2.000 contos de réis. O valor de um prédio na zona valorizada da Rua do Passeio não ia além de quarenta

contos. E os arquitetos receberam como gratificação, por quase um ano de trabalho, as seguintes quantias: Grandjean, cem mil réis; Alcântara, sessenta.

Imagem 31 – Alinhamento dos eixos da edificação do Paço Imperial e da rua Imperial projetada – planta de situação e fachada.



a)



b)

Legendas:

- a) Detalhe do Projeto de reestruturação da área da cidade entre o Largo do Rocio e o Largo da Ajuda.
- b) Projeto arquitetônico para o Palácio Imperial. Fachada.

Fonte: Elaborado pelo autor com base nas Imagens 26 e 30.

Dois outros projetos de remodelagem da cidade do Rio de Janeiro propostos por Grandjean de Montigny antecedem em muito o de 1848.

Esta conjunção de planos e projetos pontuais do arquiteto francês surge em um tempo histórico relevante, uma vez que, em 1824, após o rompimento com a corte portuguesa, D. Pedro I outorga a Constituição Imperial, que estabelece o princípio da supremacia do poder central sobre a cidade e a província do Rio de Janeiro. Já em 1828, a primeira lei de organização municipal define a competência dos vereadores e determinou a esses a responsabilidade de legislar sobre os aspectos relativos às edificações, entre outros fatores (SECRETARIA..., 2008). Em âmbito territorial e urbanístico Abreu (2008) considera a cidade do Rio ainda bem modesta no início dessa década. “Restringia-se basicamente às freguesias da Candelária, São José, Sacramento, Santa Rita e Santana [...]” (ABREU, 2008, p. 37). Estas microrregiões correspondem de maneira geral às atuais regiões administrativas do Centro e Portuária. O autor considera que as demais regiões ainda poderiam ser caracterizadas como localidades rurais. Este notifica também os sinais de uma tênue diferenciação social entre as cinco freguesias urbanas lideradas pela atual Praça XV, local onde se localizavam o Paco Imperial e as repartições mais importantes do reino. Candelária e São José se transformaram em local preferencial de localização das residências das classes dirigentes, que também tiveram como opção as chácaras situadas nos futuros bairros da Glória, Catete e depois Botafogo (ABREU, 2008). O antigo arraial de São Cristóvão, a partir da presença da Família Real na sua localidade, destacou-se e atraiu moradores, predominantemente aqueles que possuíam meios de mobilidade.

O centro da cidade, certamente devido ao seu *status* político e econômico, correspondeu ao local de grande de maior atuação de Grandjean de Montigny. Por volta de 1826, o arquiteto propôs um plano para reorganização ideal do centro da cidade, a partir da concepção de um novo palácio imperial para D. Pedro I. Este plano é conhecido como *Plan d'une portion de la ville de Rio de Janeiro pour l'intelligence de la nouvelle disposition du palais Imperial et de ses diverses accessoires par Grandjean architecte* (Plano de uma parte da cidade do Rio de Janeiro para a compreensão/entendimento da nova disposição do palácio Imperial e de seus diversos acessórios por Grandjean arquiteto).

Em 1827, outro plano é proposto pelo arquiteto, dessa vez com objetivo de transformar o Campo de Santana em um grande espaço destinado a festas cívicas e manifestações patrióticas,

concebido à maneira de um grande fórum, uma grande praça delimitada por edificações monumentais.

Coustet (1979) observa que, embora Grandjean não tenha elaborado um plano de conjunto para a transformação do Rio de Janeiro, os três projetos por ele propostos, concernentes a locais diferentes no tecido urbano da capital, não se contradizem, mas sim, completam-se de maneira coerente. Ou seja, embora propostos em épocas diferentes, se executados esses projetos poderiam se integrar em direção à materialização de um plano de conjunto que teria modificado a fisionomia da cidade dentro do espírito de um urbanismo clássico.

No projeto de 1826, Plano de uma parte da cidade do Rio de Janeiro... (Imagem 33), Grandjean propõe a construção do novo Palácio Imperial às margens da baía de Guanabara, no local denominado Largo do Paço – atual Praça XV de Novembro. (Imagem 32). O edifício já existente, o antigo Paço Real (antiga residência dos vice-reis, que mais tarde também funcionou como Paço Imperial) é incorporado no novo projeto. Integraria uma das alas da nova edificação, “como em Versalhes o imenso palácio de Luís XIV incorporava o pequeno castelo já existente. Ainda como em Versalhes, que parece ser a constante referência de Grandjean, a cidade era concebida como um satélite do palácio, para que lhe servisse de moldura”, de acordo com Coustet (1979, p. 75). Uma rua imperial, que parte do Palácio, também é proposta e estabelece ligação entre duas praças de contornos semicirculares. Essa rua de características monumentais, “ornada dos dois lados dos dois lados de pórticos para o público e o comércio”, conforme indicado na legenda do Plano de uma parte da cidade do Rio de Janeiro..., praticamente coincide com uma rua pré-existente no tecido da cidade.

Imagem 32 – Vista do Largo do Paço, no Rio de Janeiro. Debret.



Fonte: PUC-RIO, 1979.



O prolongamento dessa rua imperial – onde parece não terem sido previstas construções monumentais – a partir da segunda praça, é também uma via já existente que conduz ao Rocio e, posteriormente, ao Campo de Santana:

A primeira praça, dita “imperial”, formaria um semicírculo com pórticos que cercariam a estátua do soberano. [...] uma “rua imperial” conduziria à segunda praça, cuja disposição repetiria o traçado em semicírculo; outra, em torno da estátua da Imperatriz. Com seus “pórticos para o público e o comércio”, a “rua imperial” constituiria uma longa perspectiva à maneira da Rua de Rivoli, ou melhor, da Rua dos Arcades [*sic*], em Paris. Mais adiante, atingir-se-ia o Rocio e o Campo de Santana. O traçado das vias, a disposição das praças, o programa decorativo, tudo nesse projeto submete o povo a um urbanismo monárquico. (COUSTET, 1979, p. 75).

Na coluna da esquerda da legenda do Plano de uma parte da cidade do Rio de Janeiro..., lê-se (tradução nossa):

Indicação dos novos estabelecimentos [instalações] projetados:

- A. Novo cais disposto em forma de anfiteatro;
- B. Arborização nos dois lados do palácio, servindo como *promenades* [passeios] públicas;
- C. Palácio de S. M. O Imperador;
- D. Praça Imperial contornada de pórticos – no centro seria erguida a Estátua Equestre de S. M. I.;
- E. *Grand Commun* composto de uma sala de espetáculo, de um guarda-móveis e de todo o serviço de cozinhas, etc.; [Segundo Coustet (1979, p. 75): “*grand commun* (termo especificamente versalhês), isto é, o pessoal do serviço imperial”];
- F. Rua imperial ornada dos dois lados de pórticos para o público e o comércio;
- G. Praça Leopoldina – no centro, sobre um pedestal circular seria erguida a Estátua pedestre de S. M. A Imperatriz;
- H. Linha indicando o caminho do palácio. [Observação: Na parte inferior do desenho está indicada uma escala gráfica em braças (“brassas”, na grafia da época): 1 braça = 2,20 m; 100 braças = 220 m].

Imagem 33 – Proposta urbanística de 1826 (circa). Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny.

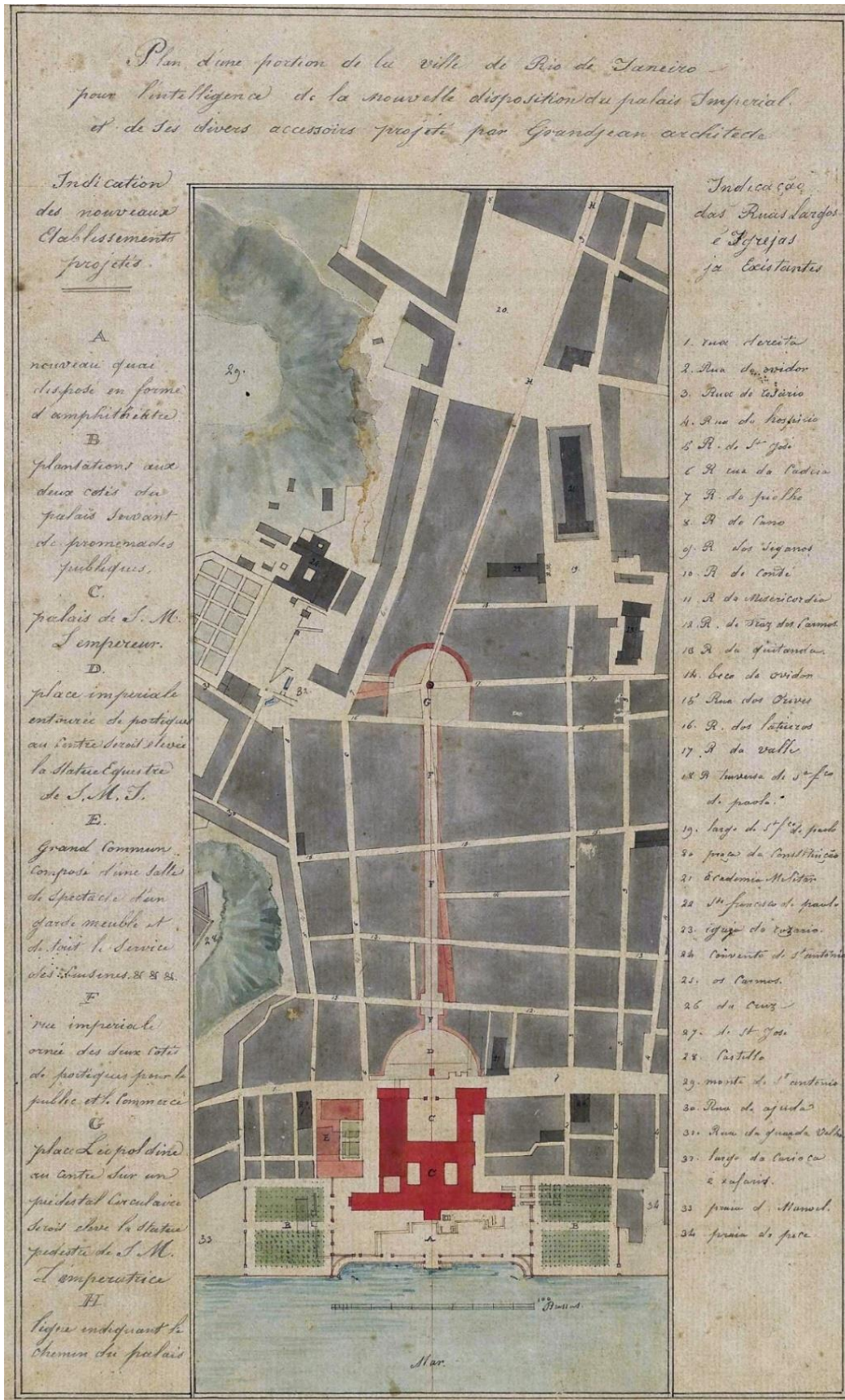
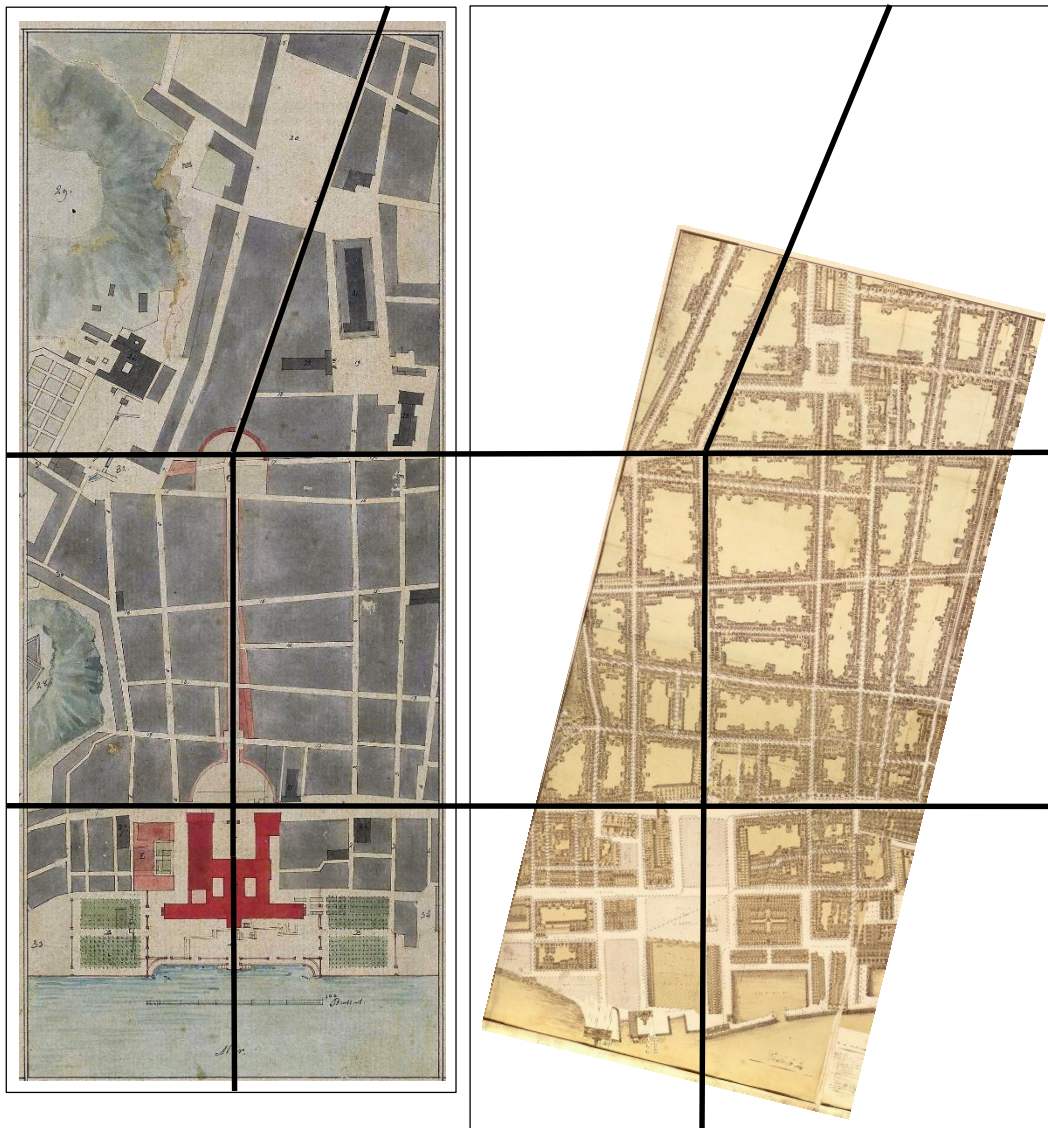


Imagem 34 – Inserção dos elementos urbanísticos propostos por Grandjean de Montigny por volta de 1826 no Centro do Rio de Janeiro.



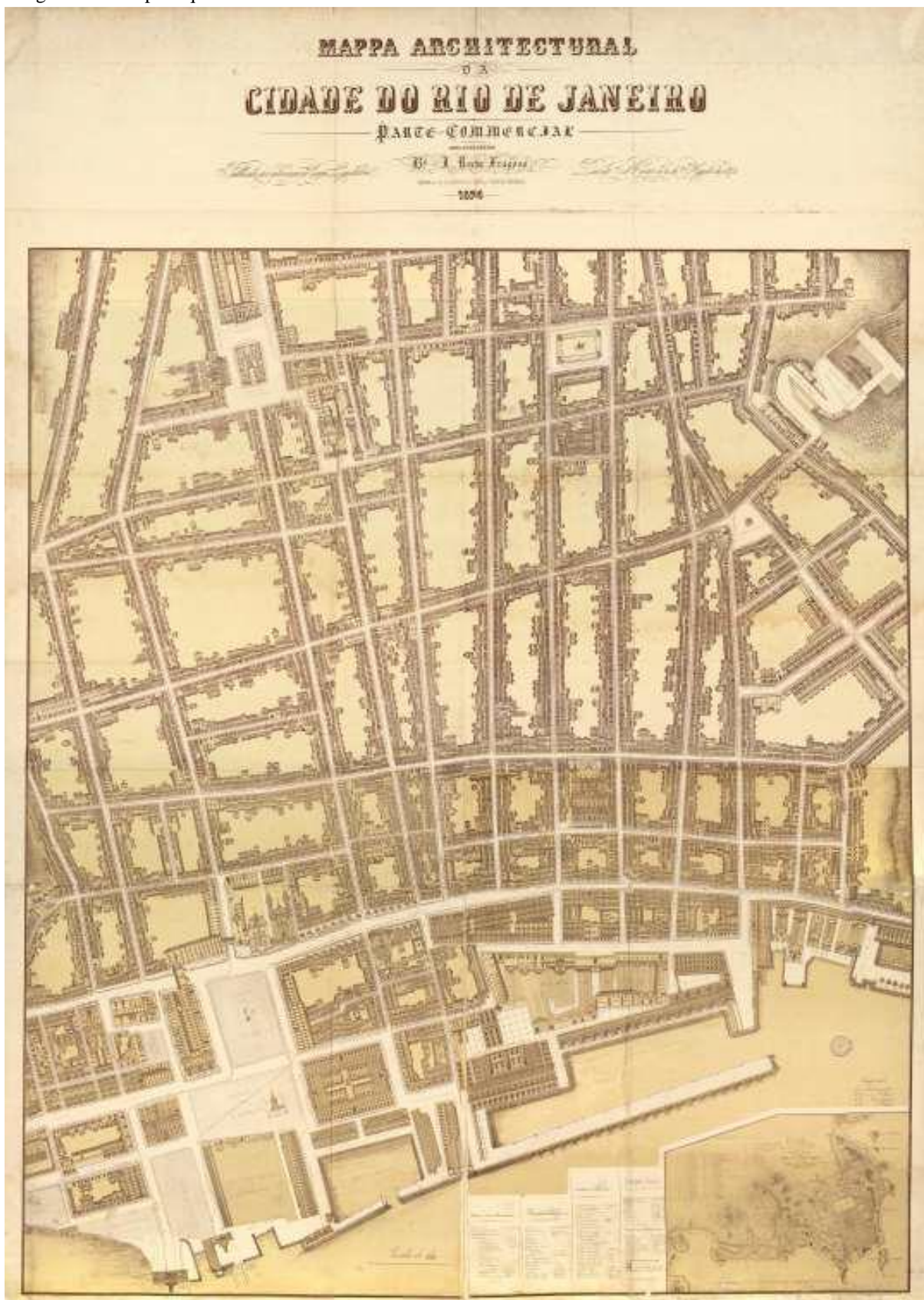
Fonte: Elaborado pelo autor com base nas imagens 33 e 35.

Legenda:

Na imagem à esquerda, Plano de uma parte da cidade do Rio de Janeiro... (1826 *circa*): Palácio Imperial às margens da baía, ladeado pelas áreas arborizadas (*promenades*), *Grand Commun* à esquerda do Palácio, rua Imperial entre as duas praças semicirculares, prolongamento posterior em direção ao Rocio e ao Campo de Santana, que não aparece na imagem.

Na imagem à direita, detalhe do Mapa arquitetural da cidade do Rio de Janeiro, parte comercial (1874). (Mapa completo na Imagem 35).

Imagem 35 – Mapa arquitetural da cidade do Rio de Janeiro. 1874.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Chile, 2019.

O edifício do antigo Paço Real, depois Paço Imperial, se manteve e se mantém até os dias de hoje, assim como a grande área livre do Largo do Paço, hoje Praça XV. O mapa arquitetural de 1874 demonstra que a parte da área central do Rio de Janeiro, na qual Grandjean de Montigny propôs a construção do Palácio Imperial e a instalação do eixo monumental, praticamente não se modificou em relação ao arruamento existente por volta de 1826. Posteriormente, o alinhamento do eixo monumental foi cortado transversalmente pela abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, no início do século XX.

Na montagem comparativa apresentada acima aproximou-se, visualmente, a escala dos dois mapas, no sentido de evidenciar, através das linhas traçadas sobre eles, a adaptação da proposta monumentalizante que Grandjean apresentou, por volta de 1826, para a estrutura urbana tradicional da cidade, que inclusive se manteve posteriormente sem grandes modificações.

É interessante observar que o projeto proposto por Grandjean em 1827 para o Campo de Santana foi precedido, no registro de Santos (2013, p. 21), “antes de 1816, antes de Lebreton, [por uma] proposta apresentada em 1813 por Francisco Agostinho Guillobel ao marquês de Aguiar, Ministro do Reino”. Segundo essa autora, o manuscrito que se encontra conservado no Arquivo Nacional (brasileiro) tem sido ignorado pela historiografia. Rios Filho (1966, p. 257) faz uma referência à proposta desse francês naturalizado português:

Vindo a chamado do governo em 1811, François-Augustin Guillobel, técnico e fiel da Casa da Moeda, possuía espírito de esteta e dominava a arquitetura, pelo que organizou magistral plano para converter o Campo de Santana numa praça monumental, cercada de grandes edifícios, dentre os quais haveria um destinado às belas artes e outro a um instituto histórico.

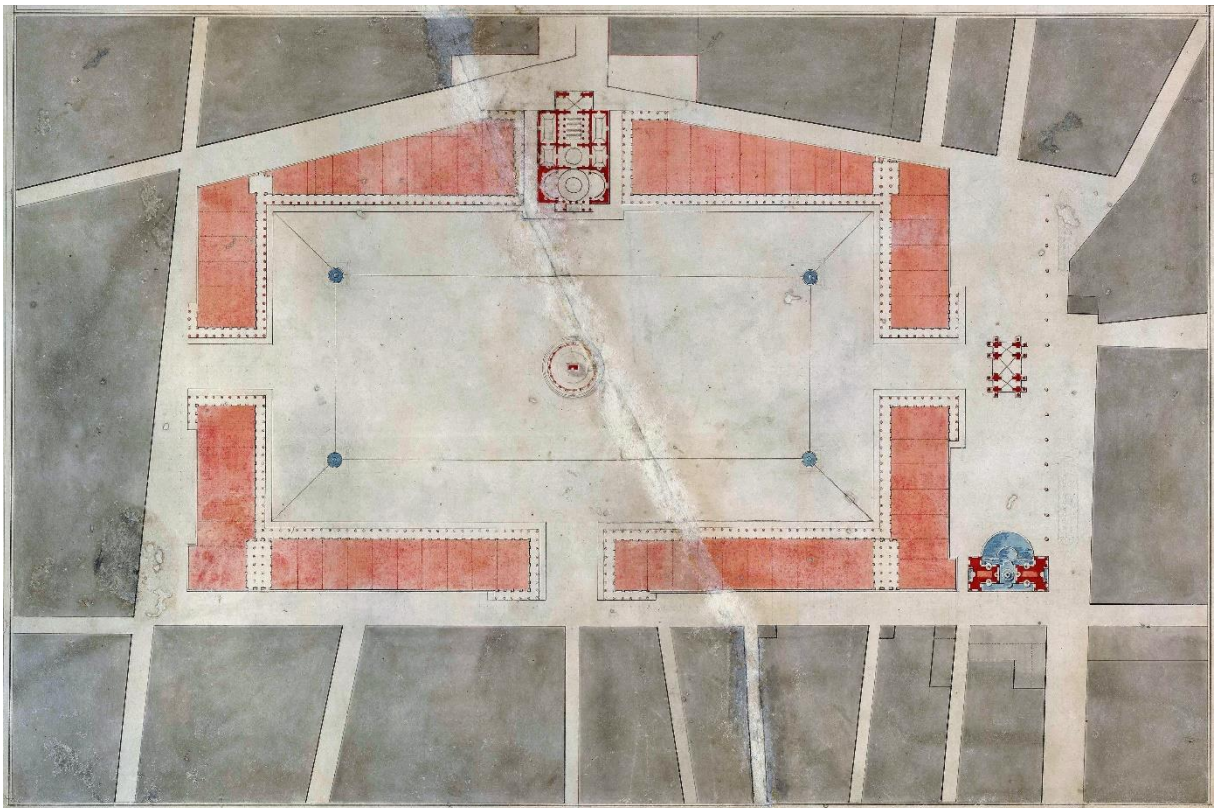
A proposta de Guillobel, na verdade, vem ao encontro a uma série de ideias que eram discutidas na época acerca da expansão da nova capital, como afirma Santos (2013). O enorme Campo de Santana colocava-se como área ideal para projetos de expansão urbana, tanto pela sua localização limdeira ao centro tradicional quanto por sua extensão, qualidades que também o predestinavam a planos de monumentalização urbana. Na praça concebida por Guillobel, inspirada nos exemplos franceses e à qual ele dá o nome de Real Praça do Pai da Pátria, seriam instalados, dentro de um perímetro (provavelmente interno) de aproximadamente 440 metros,

[...] um instituto nacional, um museu, salas de exposição e gabinetes museográficos, uma biblioteca, um panteão, uma escola real de agricultura e, no centro, uma estátua equestre do soberano. [...] O conjunto estaria repartido

por oito edifícios [...] interligados, com quatro portas exteriores principais, divididos por quatro ruas. (SANTOS, 2013, p. 23-24).

Apesar de nada ter sido construído, no entender de Santos (2013), várias ideias de Guillobel vieram a ser retomadas por Grandjean de Montigny em seu projeto de 1827. Muito, talvez, por traduzirem um modelo ou um ideal estético urbanístico próprio do urbanismo clássico e das estratégias do *embellissement*. O grande fórum proposto pelo arquiteto francês para ser construído no Campo de Santana recebe o nome de Campo da Aclamação (Imagem 36).

Imagem 36 – Campo de Santana: projeto de urbanização, planta-baixa. Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny, 1827.



Fonte: Rede Memória, 2019.

Esta proposição expressa e condensa o ideal urbanístico imperial e centralizador, nos dizeres de Coustet (1979). É relevante considerar que Grandjean incorporava nos seus trabalhos a herança da tradição monárquica francesa e também das experiências revolucionárias e napoleônicas. “As enormes dimensões do Campo de Santana são reduzidas a 200 braças de comprimento por 106 de largura, ou seja, uma superfície igual ‘à reunião das três maiores praças de Paris’. Quatro ‘entradas principais’ separam os quarteirões” (COUSTET, 1979, p. 75). Estes são conformados pelas galerias monumentais propostas (Imagem 37).

Imagem 37 – Campo da Aclamação. Edificações monumentais. Grandjean de Montigny, 1827.



Legendas: a) Fachada das galerias laterais à tribuna e arco do triunfo. b) Parte das fachadas das galerias. c) Tribuna e arco do triunfo.

Fonte: Rede Memória. 2019.

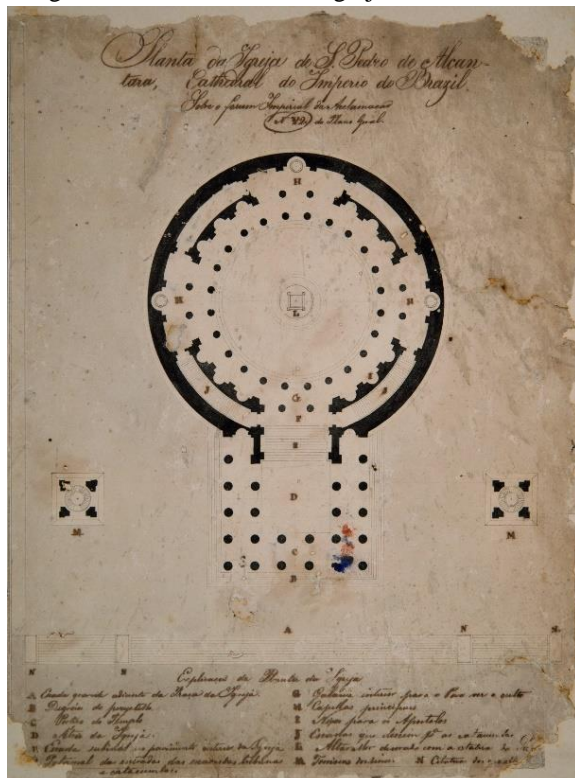
A articulação monumentalizante do eixo de simetria da praça com o entorno é garantida pelo alinhamento perfeito do prolongamento da rua que provém da cidade velha com o eixo da rua que leva, para além do arco do triunfo proposto, à residência imperial de São Cristóvão. “O palacete, ou tribuna do imperador, previsto, entre outras utilizações, para as cerimônias da aclamação, ocupa o lado menor da praça, próximo ao morro do Senado. Somente a localização da catedral de São Pedro de Alcântara [Imagens 38 e 39] não é determinada” (COUSTET, 1979, p. 75.).

Imagem 38 – Fachada da Catedral de São Pedro de Alcântara. Grandjean de Montigny. 1827.



Fonte: Rede Memória, 2019.

Imagem 39 – Planta baixa da Igreja de São Pedro de Alcântara. Grandjean de Montigny, 1827.



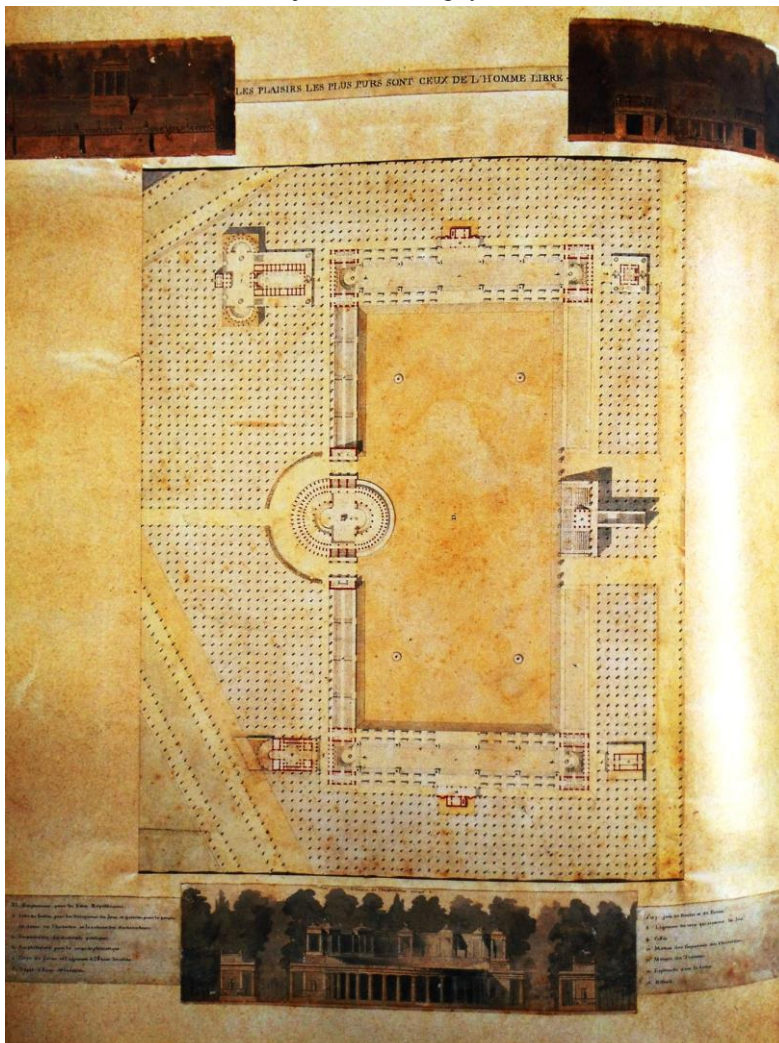
Fonte: Rede Memória, 2019.



Telles (2008) assinala que o projeto elaborado por Grandjean para o Campo da Aclamação lembra um dos seus projetos realizados ainda no período revolucionário francês, conhecido como *Les plaisirs les plus purs sont ceux de l'homme libre* (Os prazeres mais puros são aqueles do homem livre) (Imagem 40), que também foi concebido como um local para a realização de festas cívicas e patrióticas.

Montigny não foi solicitado a fazer nem elaborou de moto próprio um projeto de reforma integral do Rio de Janeiro. Como nas cidades em que vivera – Paris, Roma e Kassel -, pensou a reestruturação urbana a partir de projetos arquitetônicos pontuais, corrigindo situações específicas segundo os princípios acadêmicos de composição. Desenvolvendo programas grandiosos – Palácio, Praça da Aclamação, Senado, Catedral e Biblioteca -, projetou edifícios, seus respectivos entornos e demais conexões urbanas visando à reordenação física e simbólica do Rio de Janeiro. (BANDEIRA *et al.*, 2003, p.156).

Imagem 40 – *Les plaisirs les plus purs sont ceux de l'homme libre*. (Os prazeres mais puros são aqueles do homem livre). Grandjean de Montigny. Período revolucionário francês.



Fonte: BANDEIRA *et al.*, 2003.

Grandjean de Montigny, conforme destaca Rios Filho (1941, p. 249):

[...] sugeriu a Miguel de Frias a abertura de um *Boulevard*, que, começando na elevação onde estava o Passo de São Cristóvão terminasse no *Aterrado*; e aconselhou-lhe não só o alargamento da Rua Estreita de São Joaquim – continuação natural da Rua Larga de São Joaquim – como também, o seu prolongamento até o mar, onde seria construído um embarcadouro. Dessa forma se conseguia uma Avenida que, partindo da Quinta, passava pelo Campo de Santana e daí se prolongava até o Cais do Braz de Pina, estabelecendo franca circulação na direção leste oeste da Cidade.

Essa ideia se materializou, de uma certa forma, ao longo do tempo, e por partes, em função de seu caráter lógico com relação às demandas de crescimento, à consideração de polaridades importantes e à disponibilidade de áreas a oeste do centro consolidado:

Em menos de um século, fez-se a Avenida da Quinta; urbanizou-se tanto a Avenida Pedro Ivo como a do Canal do Mangue (obra do ilustre Ministro da Viação, Lauro Müller); foi construído, em 1871, pelo Engenheiro André Rebouças, o embarcadouro (atual Cais dos Mineiros), como complemento da Doca Pedro II, concluída dois anos antes pelo mesmo Rebouças e pelo engenheiro inglês Charles Neate; e o benemérito Prefeito Francisco Pereira Passos executou a ampliação das Ruas Estreita e dos Pecadores. (RIOS FILHO, 1941, p. 249).

O Rio de Janeiro muito se transformou a partir da terceira década do século XIX. Nesta fase de crescimento e transformações, os ônibus de tração animal já circulavam. A população da cidade era de 137.078 habitantes em 1838 (SECRETARIA..., 2008). As freguesias urbanas conformavam as localidades seguintes: Candelária, São José, Santa Rita, Sacramento, Glória, Santana, Engenho Velho, Lagoa. As freguesias rurais eram Irajá, Jacarepaguá, Inhaúma, Guaratiba, Campo Grande, Santa Cruz, Ilha do Governador e Ilha de Paquetá (ABREU, 2008). Desde 1835, já existia um serviço regular de barcas a vapor entre o Rio e Niterói. Na década de 1840, inaugurou-se o serviço de carreira de barcos que ligava a praia do Botafogo ao Saco do Alferes (atual Santo Cristo). Logo depois, esse tipo de serviço passou a ligar Botafogo à Ponta do Caju, próximo à Quinta de Boa Vista (SECRETARIA..., 2008).

No final da primeira metade do século XIX, a vocação comercial da cidade é consolidada pelo incremento da atividade portuária e pelas novas proposições e projetos arquitetônicos e urbanísticos, que refletem as melhorias urbanas. Destacam-se algumas intervenções, como a abertura de vias e conservação de ruas e estradas, entre outras, integradas às ações do poder público (ABREU, 1987).

A independência do país e a conjuntura política advinda dessas efetivas transformações se deixam revelar na paisagem urbanística. A maior parte dessas intervenções concentram-se nas áreas centrais e ao sul da cidade (ABREU, 2008). Nesta fase da organização social do espaço, notifica-se a tendência de deslocamento das classes de maior renda em direção à Lapa, Catete, Glória, Botafogo e São Cristóvão, no contexto de uma nova demografia urbana (SECRETARIA..., 2008). O crescimento populacional registrado a partir dessas décadas é também consequência da expressiva atratividade exercida pela cidade, o que justificou, naquela conjuntura, as ações voltadas para as planificações, intervenções e regulações urbanas (SANTOS, 1981).

A partir de 1850, data que coincide com o falecimento de Grandjean de Montigny, o Rio enuncia sua vocação para a expansão configurada na incorporação de novos sítios à área urbana, aliada a um processo de intensificação da ocupação das freguesias consideradas periféricas, como a localidade da Lagoa (ABREU, 2008). Com o crescimento do Rio de Janeiro, especialistas vinculados ao setor público passam a tratar de uma série de necessidades, tais como implementar o embelezamento arquitetônico, paisagístico e urbanístico da cidade, enfrentar os problemas de saneamento e de salubridade pública, melhorar o sistema viário e promover a eficiência do transporte público, dentre outras.

## 4 REPERCUSSÕES DA EXPERIÊNCIA FRANCESA NA ATUAÇÃO DE GRANDJEAN DE MONTIGNY

### 4.1 A criação urbana e os projetos de transformação na França até o início do período revolucionário

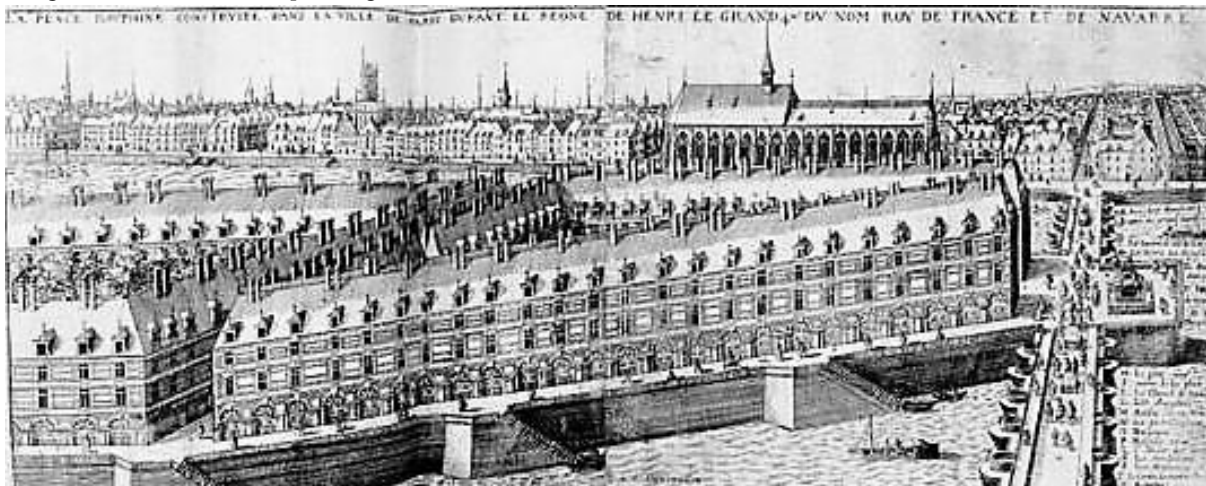
Nos séculos XVII e XVIII, a urbanística francesa desenvolveu-se e manifestou-se segundo o caráter da estética clássica, que se pauta, como já observado em Lavedan (1941), pela regularidade do plano, pela intenção de criar perspectivas monumentais e pelo rigor de um programa formal que se procura impor ao conjunto urbano. “Esse sentido de disciplina afirma-se em toda parte, na vida cotidiana assim como nos grandes empreendimentos” (LAVEDAN, 1941, p. 198, tradução nossa). O autor assinala que se os conceitos e os procedimentos de simetria, alinhamento e regularidade parametrizam a arte urbana no curso desses dois séculos, mas no gosto percebem-se mudanças:

[...] na apreciação propriamente dita da beleza urbana produz-se uma evolução. A primeira novidade a considerar é o nascimento, no século XVIII, não do sentimento do pitoresco – ele nem é imaginado -, nem mesmo do sentimento da natureza, tão antiga quanto o mundo, mas, antes, de um sentimento do espaço, que se traduz por um ordenamento diferente de praças e ruas e pela multiplicação de jardins públicos. [...] Um dos grandes esforços da época clássica consistirá na criação de belas praças ditas *Places Royales* [Praças Reais]. (LAVEDAN, 1941, p. 199, tradução nossa).

A diferenciação entre os ordenamentos dos elementos urbanísticos do século XVII e do XVIII é estimulada por um “apetite por espaço” observado na cidade oitocentista, na análise de Lavedan (1941, p. 201, tradução nossa). Essa diferenciação pode ser exemplificada pela delimitação dos espaços das *Places Royales* no Setecentos, caracterizadas pelo fechamento em todos os seus lados, em oposição a uma tendência de abertura ao exterior em um dos lados dessas praças no século XVIII, como é o caso da *Place de la Concorde*, em Paris, ou da *Place Royale de Bordeaux*. Curiosamente, embora devido a razões de outra natureza, mais ligadas a questões práticas e também simbólicas, esta configuração aberta se verifica no Terreiro do Paço

(atual Praça do Comércio), em Lisboa, antes mesmo de sua reconstrução depois do terremoto de 1755. Esta característica se verifica também no Largo do Paço, que se conformou desde a época da então cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Estas peculiaridades ilustram o que Lavedan (1941, p. 199, tradução nossa) argumenta ser uma “aliança da arquitetura e do infinito”. As *Places Royales*, onde o urbanismo clássico revela-se em sua mais perfeita expressão, embora tenham tido seus primeiros modelos desenvolvidos na França, nasceram de exemplos italianos do século XVI, a partir da associação de dois elementos que na Itália se apresentavam separados: a praça planejada e estátua. Na França, além da presença da estátua dentro da praça planejada, o que configura, portanto, uma *place royale*, segundo Lavedan (1941, p. 277, tradução nossa), “estas apresentam [...] algumas características notáveis: forma geométrica, espaço fechado (pelo menos no século XVII), [sendo] constituída fora da malha de circulação. A data inicial é [1604]<sup>60</sup>: *Place Dauphine* com a estátua de Henri IV, em Paris” (Imagem 40). Nessa primeira *place royale*, situada na ponta oeste da *Île de la Cité*, diferente do que se adotou para as demais posteriormente, a estátua do soberano não se encontra no meio da praça, mas sua relação com esta é garantida pelo seu posicionamento no eixo da abertura do formato triangular da praça, para a qual a estátua está voltada.

Imagem 40 – A *Place Dauphine*, gravura de Claude Chastillon. Musée Carnavalet. Paris. [Vista do lado exterior]



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

<sup>60</sup> A data que aparece nessa citação extraída de Lavedan (1941, p. 277) é a de 1614. Entretanto, no texto em que são abordados os eventos relativos à concepção e construção da *Place Dauphine*, que vai da p. 278 até a p. 281, esse autor observa que “[...] tinha-se considerado há muito tempo utilizar a ponta da ilha para aí instalar uma estátua de Henri IV. Marie de Médicis decidiu oferecê-la à cidade de Paris em 1604. O empreendimento da praça deriva provavelmente dessa ideia” (LAVEDAN, 1941, p. 279, grifos nossos, tradução nossa). Em nenhuma outra parte do texto sobre essa praça aparece a data de 1614, o que leva a crer que a menção a essa data na p. 277 parece ter sido um erro tipográfico. Mesmo porque, como a *Place Dauphine* é destacada como inaugural em relação às outras *places royales*, a data de 1614 entra em contradição com a data de início de construção de outra dessas praças, a *Place Royale*, que é de 1605.

As origens da praça que recebeu inicialmente o nome de *Place Royale* (atual *Place des Voges*) (Imagem 41) remontam à decisão de Henri IV (1553-1610) de, a partir de 1605, aí construir uma praça quadrada que seria delimitada, em três de seus lados, por edificações residenciais. No quarto lado estava prevista a construção de um edifício para abrigar uma manufatura de seda, mas acabou sendo construído um edifício idêntico aos outros três<sup>61</sup>. Ao não se concretizar a iniciativa de manutenção dessa manufatura, a então *Place Royale* indica o que passou a caracterizar tipicamente as demais praças de mesma natureza, que, para Mumford (1982, p. 429),

[...] na verdade, atendiam a uma nova necessidade de classe superior, ou melhor, a toda uma série de necessidades. Eram originalmente construídas para famílias de aristocratas ou de mercadores, com o mesmo padrão de vida, os mesmos hábitos. Se as fachadas uniformes da praça ocultavam diferenças de opinião política e fé religiosa, havia, talvez no século XVII, necessidade extra justamente desse tipo de arbitrário manto de classes, para ocultar suas disparidades, rivalidades e inimizades emergentes: gente nobre mostrava uma frente comum de classe, que polidamente ocultava suas diferenças ideológicas e de partido.

Imagem 41 – A *Place Royale*, o *carrousel* de 1612, gravura de C. Chastillon. Musée Carnavalet. Paris.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

<sup>61</sup> Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS. Disponível em: <<http://paris-atlas-historique.fr/23.html>> Acesso: 25/02/2019.

Henri IV pretendia ainda a construção de uma terceira praça de características monumentais, cujas primeiras ruas chegaram a ser abertas a partir de 1610. Mas o projeto foi interrompido depois de sua morte, ocorrida nesse mesmo ano. A chamada *Place de France* (Imagem 42), que, portanto, não chegou a ser realizada, seria destinada a abrigar as instituições administrativas do reino. Configurava-se como uma praça semicircular justaposta a um trecho do sistema de fortificações da cidade, onde uma porta monumental seria aberta<sup>62</sup>. Segundo Kostof (1991), o formato em semicírculo segundo o qual ela foi projetada, inaugura a utilização, no nível urbano, de uma interseção típica dos jardins da época, nos quais essa forma pode ser verificada diante de uma propriedade ou imóvel, permitindo acessos diversificados. Configura, portanto, uma espécie de *rond-point* (rotatória) na terminologia dos jardins. Esse autor registra que a *Place de France* foi concebida para ser uma nova porta de entrada da cidade:

[...] [oito] avenidas dela irradiariam por entre sete edifícios públicos delimitando o espaço aberto. Simbolicamente, ela seria a porta de toda a França: as avenidas seriam denominadas segundo as sete maiores províncias, as ruas que conformam o anel [receberiam o nome] de outras [províncias] e, ainda, as extensões das radiais além do anel [também seriam denominadas] segundo outras (KOSTOF, 1991, p. 32, tradução nossa).

Imagem 42 – A *Place de France*, gravura de Claude Chastillon. Musée Carnavalet. Paris.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

<sup>62</sup> Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS. Disponível em: <<http://paris-atlas-historique.fr/23.html>> Acesso: 25/02/2019.

As *places royales* têm a sua origem ligada a dois motivos, na descrição de Lavedan (1941, p. 277-278, tradução nossa): “sem dúvida o desejo de embelezar a cidade, mas também a vontade de glorificar o regime monárquico, que colocou fim aos distúrbios civis e que conferiu à França uma glória e uma prosperidade inegáveis até então”. O autor ressalta que esse modelo de praça apresenta variantes nas quais não se observam necessariamente estátuas centralizadas. Assinala também que, além das duas primeiras praças citadas acima, dedicadas respectivamente a Henri IV e Luís XIII, encontram-se conservadas em Paris, com algumas alterações, outras três praças que se incluem entre os experimentos realizados durante o período de constituição do gênero *place royale* (LAVEDAN, 1941). Essas praças são a *Place des Victoires*, a *Place Vendôme*, ambas dedicadas a Luís XIV, e ainda a *Place de la Concorde*, dedicada a Luís XV (Imagem 43).

Imagem 43 – *Place de la Concorde*. Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris.



Fonte: L'AGENCE PHOTO..., 2019.

Como exemplo de *place royale* fora da França, Lavedan (1941) destaca, entre inúmeras outras, a já mencionada Praça do Comércio, antigo Terreiro do Paço, em Lisboa, em sua configuração posterior ao terremoto de 1755, materializada por iniciativa do Marquês de Pombal (Imagens 44 e 45). O que chama a atenção desse autor em relação a essa praça aberta característica do século XVIII, além da regularidade de seu desenho e da presença da estátua centralizada do soberano que reinou em Portugal de 1750 a 1777, D. José I, é o fato de ela não apresentar nada de supérfluo.



[...] se pesquisas estéticas dominam toda a sua execução, a Praça do Comércio, enquanto elemento urbano, [...] é um órgão essencial à vida da cidade, o [então] porto de Lisboa, ou pelo menos o principal desembarcadouro, em torno do qual [estavam] agrupados a Alfândega, o Correio e os Ministérios. Seu nome indica sua função primeira: econômica, enriquecida em seguida por um caráter político; obra de arte, enfim, mas nada artificial. (LAVEDAN, 1941, p. 199, tradução nossa).

Imagem 44 – O Terreiro do Paço pouco antes do terremoto. Lisboa.



Fonte: HISTORIANDO, 2019.

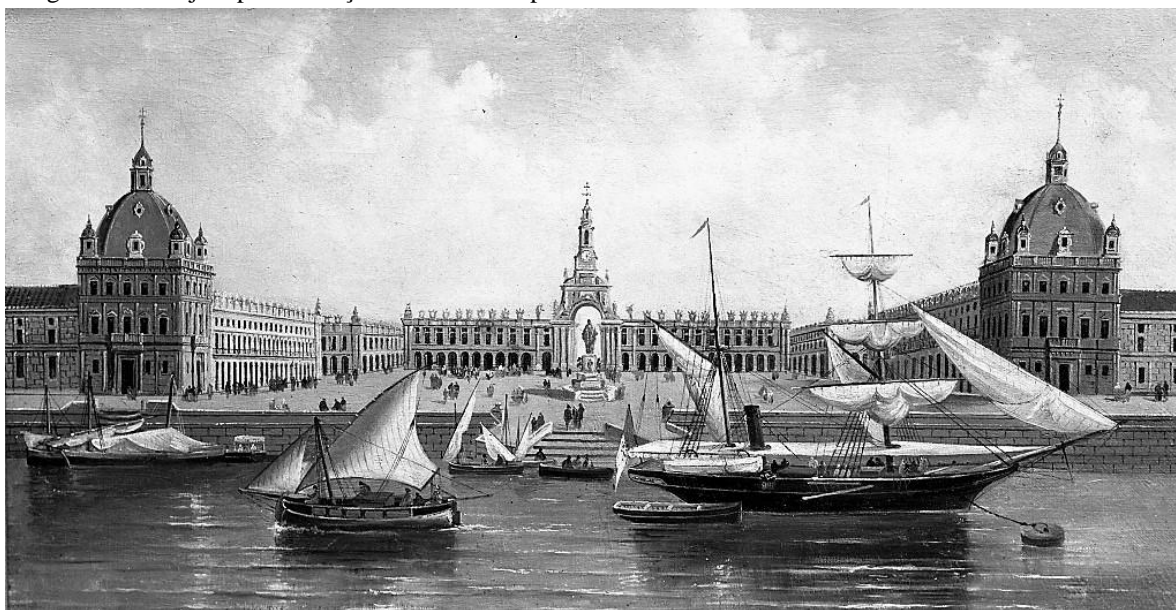
Além da criação das *places royales*, a experiência urbanística francesa traduz-se, efetivamente, em uma série de outros elementos, conceitos e procedimentos que vão caracterizar o que Lavedan (1941, p. 201, tradução nossa) denomina “cidade ideal da época clássica, [que] é, inicialmente, aquela onde se afirma a noção do conjunto urbano, não somente a regularidade do plano, mas a homogeneidade monumental”.

A abordagem que Kostof (1991) faz do espaço urbano de características monumentais – que se consolida em uma tradição clássica a partir, sobretudo, da experiência barroca – reúne os elementos que constituem a chamada *Grand Manner*. Argan (2004), ao tecer considerações a respeito da produção de imagens no Setecentos, em que se poderia incluir o conjunto das imagens através das quais se percebe uma cidade – a imagem urbana –, refere-se a uma arte de “maneira grande”. Esta, corresponde a uma arte de corte, em virtude da qual, para Argan (2004,

p.60), “acusa-se a arte do século XVII de ser oratória, celebrativa, toda voltada para a exaltação dos poderosos e das origens divinas da autoridade”. O autor também aponta uma espécie de contrapartida, que se revela, à época, pela maneira simples e descritiva de uma arte de origem burguesa. Por sua vez, Kostof (1991, p. 271, tradução nossa), lembra que:

[...] a *Grand Manner* é um urbanismo de dominação. Trata de impérios e suas manifestações capitais [*capital outlets*]. Trata-se de encenação de poder. [...] Todas as cidades são, claro, repositórios de poder em vários graus e padrões. As cidades projetadas segundo a *Grand Manner* empregam convenções que tornam o poder fisicamente manifesto. Elas assim o fazem na estrutura do espaço urbano e na variedade de mecanismos que lhe dão substância. Seu urbanismo é idealizado, uma dissimulação que abarca a realidade. Há muita coisa em um produto urbano da *Grand Manner* que é real, [...] muitas que são não conformáveis. Isso deve ser camuflado. A encenação de poder é uma questão de administrar aparências. Os administradores têm em mente uma determinada audiência, uma impressão que desejam criar para ela.

Imagem 45 – Projeto para a Praça do Comércio após 1775. Lisboa.



Fonte: Toponímia de Lisboa, 2019.

Essa administração das aparências vale-se da arte enquanto “técnica de persuasão” (ARGAN, 2004). Há, portanto, uma arquitetura e uma urbanística, enquanto manifestações de arte urbana, enquanto técnica de persuasão em grande escala, dirigida a uma audiência escolhida.

[...] a persuasão implica uma relação aberta, bilateral. Se a arte tivesse um sentido único, de cima para baixo, seria mera prescrição – e para se explicar não necessitaria da força sugestiva das imagens. A vontade de persuadir deve ser correspondida por uma disponibilidade para ser persuadido: a arte não é apenas o produto de pessoas dotadas de uma forte imaginação, ela também desenvolve e educa a imaginação, a ponto de conquistar o valor de um processo mental especial. (ARGAN, 2004, p. 61-62).

“*Grand Manner* refere-se a um estilo estético idealizado derivado da arte clássica e da ‘arte clássica’ moderna da Alta Renascença”<sup>63</sup>. O pintor inglês Joshua Reynolds (1723-1792), autor de *Discourses on Art*<sup>64</sup> (Discursos sobre a Arte) e importante personagem na disseminação do termo, observa em um de seus discursos na *Royal Academy of Arts* (Real Academia de Artes) de Londres, que “toda língua adotou termos expressivos dessa excelência. O *Gusto grande* [Gosto grande] dos italianos; o *Beau ideal* [Belo ideal] dos franceses e o *Great style, genius, e taste* [Grande estilo, gênio, e gosto] entre os ingleses”<sup>65</sup>.

Assim como na arte, a manifestação urbanística da *Grand Manner* também se vale de metáforas visuais para sugerir qualidades nobres, para persuadir uma audiência urbana, para impor e assegurar poderes. Isso se faz por meio de um conjunto de preceitos que norteiam procedimentos de criação e transformação de cidades, ou partes de cidades, que se incorporam na tradição urbanística monumental. Na experiência urbanística francesa dos séculos XVII e XVIII expressam-se, com riqueza de variações, todos os preceitos que caracterizam a *Grand Manner*. As condições para a configuração desse tipo de espaço baseiam-se em uma série de elementos e tendências que se consolidam no período Barroco, destacados por Kostof (1991): a apologia da rua reta; a presença de grandes eixos diagonais nos traçados urbanísticos; os desdobramentos em *trivium* e *polyvium*<sup>66</sup> de eixos urbanos que se irradiam a partir de pontos significativos no tecido da cidade; a introdução de bulevares e avenidas, a uniformidade e as fachadas contínuas das edificações erguidas nos alinhamentos das vias, sobretudo naquelas de deslocamento rápido – mas também, em contrapartida, a preocupação com a manifestação de variedade na unidade, no século XVIII –; a criação e valorização de eixos de perspectiva que

---

<sup>63</sup> No século XVIII, artistas britânicos e *connoisseurs* [conhecedores, especialistas] usaram o termo para descrever pinturas que incorporavam metáforas visuais para sugerir qualidades nobres. Foi Sir Joshua Reynolds [pintor inglês retratista, 1723-1792] quem disseminou o termo, através de seu *Discourses on Art*, uma série de palestras apresentadas na *Royal Academy [of Arts, Londres]* de 1769 a 1790, em que ele argumentava que os pintores deveriam intuir seus temas através da generalização e da idealização, e não através da cópia cuidadosa da natureza. Ver: Art History, Volume 2\_ Anthropology, Cultural history - CTI Reviews - Google Livros. (página eletrônica sem número, tradução nossa). Disponível em: <[https://books.google.com.br/books/about/e\\_Study\\_Guide\\_for\\_Art\\_History\\_Volume\\_2\\_b.html?id=UxmNYT\\_Y4hcC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/e_Study_Guide_for_Art_History_Volume_2_b.html?id=UxmNYT_Y4hcC&redir_esc=y)>. Acesso: 27/02/2019.

<sup>64</sup> *Discourses on Art* (Discursos sobre a Arte).

<sup>65</sup> “Um discurso dirigido aos estudantes da Royal Academy [Real Academia] na distribuição dos Prêmios, em 14 de dezembro de 1770, pelo Presidente [Joshua Reynolds]”. Fonte: REYNOLDS, Joshua. **Seven discourses on art**. 1770. (livro eletrônico sem numeração de páginas, tradução nossa). Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/2176>>. Acesso: 27/02/2019.

<sup>66</sup> *Trivium* e *polyvium*: Segundo Kostof (1991, p. 235, tradução nossa), “o *trivium*, o encontro de três ruas radiais em uma *piazza*, ou sua dispersão a partir dela, é, claro, afiliado aos experimentos da Renascença com esquemas radiais de urbanismo; mas é menos totalitário e muito mais flexível. Tem enorme potencial para concentrar uma área urbana de tamanho variável em um ponto de encontro para o qual flui o tráfego, ou, inversamente, a partir do qual todo o tráfego irá igualmente se dispersar”. No *polyvium*, essas mesmas características se verificam para um número de vias radiais superior a três.

ênfatizam visualmente marcos e monumentos; a implantação de eixos cerimoniais para encenação de poder; e ainda, o tratamento geometrizado dos jardins e paisagens.

Com relação à importância do tratamento dos jardins e paisagens, o conhecimento das práticas das formas desses elementos é fundamental na abordagem da *Grand Manner* nos séculos XVII e XVIII, posto que, de acordo com Kostof (1991, p. 226, tradução nossa), “a proximidade entre o paisagismo e o desenho urbano era um lugar-comum na *Age of Grandeur* [Idade da Grandeza]. A *allée* [alameda] dos jardins era prima da avenida arborizada, o *rond-point* [rotatória] adornava igualmente o parque e a cidade”. A estrutura arquitetural que começou a ser assumida pelo paisagismo a partir dos finais do século XVI, mais precisamente na Itália, é testemunha:

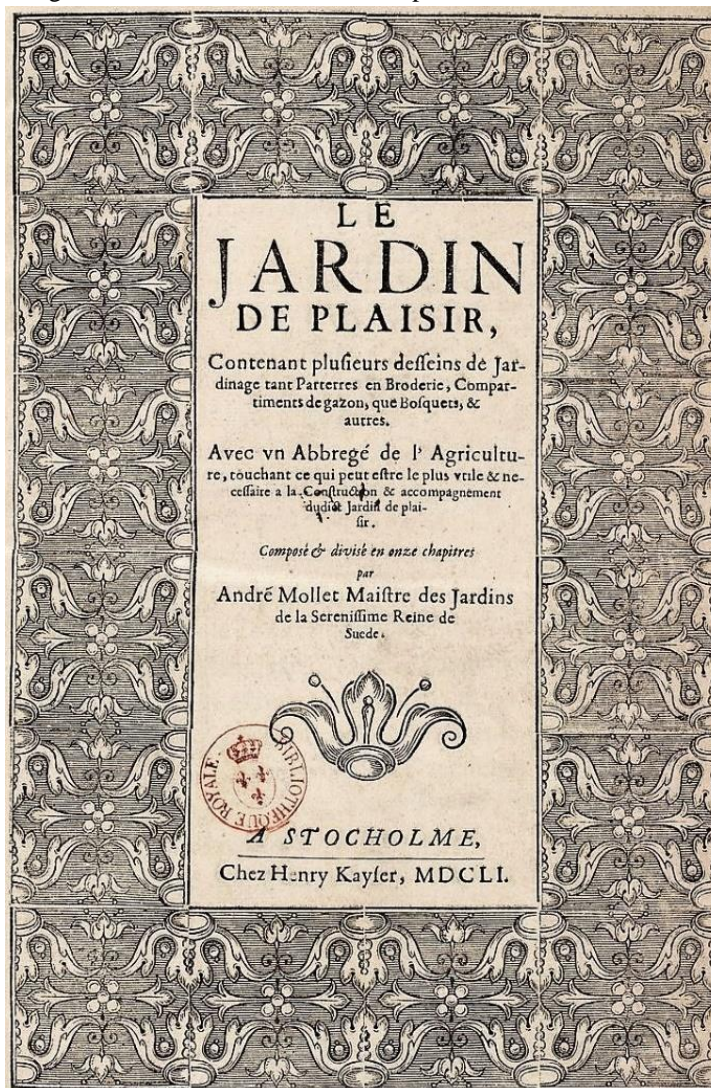
[...] da surpreendente coincidência entre a arte da jardinagem e o “*embellishment*” [embelezamento] das cidades [...]. Foi então que o paisagismo [...] se aproximou, em escala reduzida, das possibilidades espaciais das formas das cidades da época. Trabalhando com uma área de superfície relativamente livre, os jardineiros tiveram liberdade para, na metade do século seguinte [século XVII], experimentar padrões gerais de ordem espacial, os quais arquitetos e engenheiros, diante da realidade construída das velhas cidades, só podiam projetar abstratamente (KOSTOF, 1991, p. 226, tradução nossa).

As novas experiências de controle da paisagem são resultado de uma diversidade de condições, além das circunstâncias políticas e econômicas verificadas no período dos governos absolutistas (BENEVOLO, 1994). No contexto dessas condições, elucidam-se proposições e elaborações, que permitem o exercício de experiências concretas que levam a ultrapassar os “limites tradicionais da perspectiva”. Essas se manifestam inicialmente na França, a partir da influência do pensamento racional de Descartes nos campos teórico e prático (BENEVOLO, 1994). Além dessa relevante contribuição, o historiador destaca vários outros aspectos: o avanço das técnicas de construção, em função dos progressos da investigação científica, os quais impulsionam a topografia, a hidráulica e os desenvolvimentos matemáticos da representação dos objetos tridimensionais; as inovações da cenografia teatral, que acentuam, para Benevolo (1994, p.42, tradução nossa) “os aspectos ilusionistas da perspectiva [...] para incluir o infinito no espaço do cenário”; a introdução de grandes aparatos cenográficos ao ar livre para as celebrações públicas, que combinam arquiteturas provisórias e reais; o alto grau de organização e refinamento alcançado pela arte dos jardins; e, por fim, a geometrização do espaço territorial, através da abertura de canais e de malhas retilíneas de orientação e percursos nos bosques.

Em 1651, André Mollet publica o tratado de paisagismo *Le Jardin de Plaisir*<sup>67</sup> (Imagens 46 e 47). Esse projetista de jardins e teórico francês é, segundo Benevolo (1994, p. 43, tradução nossa),

[...] descendente de uma dinastia de especialistas que haviam projetado os parques de Fontainebleau, Saint-Germain en Laye e Monceau. [Em seu tratado, Mollet], junto a outros muitos preceitos, aconselha colocar ao fundo das ruas “belas perspectivas pintadas em tela, para poder isentá-las [as ruas] das intempéries quando se desejar”. Cenário e arquitetura, realidade e ilusão, formam um sistema unitário, onde a tradicional distinção entre valores plásticos e cromáticos perde toda a importância.

Imagem 46 – *Le Jardin de Plaisir*. Capa. André Mollet. 1651.



Fonte: GALLICA, 2019.

<sup>67</sup> *Le Jardin de Plaisir, Contenant plusieurs desseins de Jardinage tant Parterres em Borderie, Compartiments de gazon, que Bosquets, & autres.* [O Jardim de Lazer, contendo vários desenhos de Jardinagem tanto de Canteiros em Bordado, Gramados como de Bosques, & outros]. Fonte: GALLICA - BNF. 2019.

Imagem 47 – *Le Jardin de Plaisir*. Desenhos de jardim. André Mollet. 1651.



Fonte: GALLICA, 2019.

A coincidência entre a arte da jardinagem e o embelezamento das cidades, citada acima, intensifica-se na França do Seiscentos, como pondera Kolstof (1991, p. 226, tradução nossa), “quando os jardins nas periferias urbanas estenderam seus padrões formais para além de seus limites, sugerindo ordenadas para disciplinar as margens da cidade”. O processo de substituição das muralhas urbanas parisienses por *promenades* e *cours* (cursos, percursos) arborizados, a partir de 1670, além de ter sido possível graças a um novo contexto estratégico de defesa do reino como um todo, reflete também o experimento espacial desenvolvido nos castelos e nas cidades-residência francesas do século XVII – sobretudo Versalhes –, quando o espaço era um privilégio real (LAVEDAN, 1941). Posteriormente, segundo o autor, o século XVIII vai popularizar o espaço, através de procedimentos de um urbanismo prático implementado na cidade ideal da época clássica.

O castelo de Vaux-le-Vicomte, iniciativa de Fouquet, superintendente de finanças do Cardeal Mazarino<sup>68</sup>, foi construído entre 1656 e 1660. Demarca, para Benevolo (1994, p. 46, tradução nossa), “a primeira realização paisagística em grande escala – quase um ensaio geral do novo ciclo de experiências<sup>69</sup>”. Este castelo é antecedido, conforme Lavedan (1941), pela construção do castelo de Richelieu (Imagens 48 e 49) – concluído por volta de 1635 – e da cidade-residência de mesmo nome que lhe é justaposta, cuja construção inicia-se em 1633. Ambas construções são iniciativa do Cardeal Richelieu<sup>70</sup>: o castelo foi projetado por Jacques Lemercier, seu arquiteto, e a cidade por Christophe Nicolas Tassin.

Imagem 48 – Castelo de Richelieu. Corpo principal. Gravura do séc. XVII. Jean Marot.



Fonte: ALIENOR, 2018.

Em torno do Castelo de Richelieu, destruído em meados do século XIX, “estendia-se um domínio cercado por doze quilômetros de muralhas, com *paterres de broderie* [canteiros em bordadura], um *grand canal* (350 metros de comprimento por 5 de largura), e magníficas alamedas arborizadas” (LAVEDAN, 1941, p. 229, tradução nossa). O autor assinala que a cidade de Richelieu, justaposta ao castelo de mesmo nome, foi concebida pelo Cardeal, que, em 1633, recebeu de Luís XIII autorização para construir um burgo fechado, com poderes de aí estabelecer mercados e feiras. Pela primeira vez apresenta-se o problema da cidade-residência, tanto em sua dimensão arquitetural como demográfica, ou seja, a relação espacial castelo-cidade e as estratégias para fixação de população.

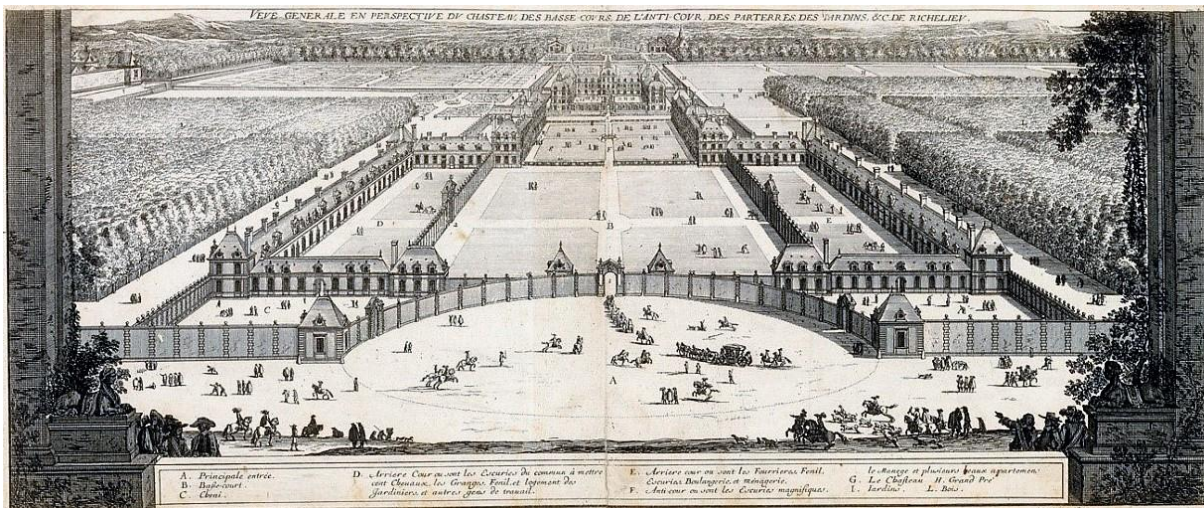
<sup>68</sup> Jules Mazarin (1602-1661), conhecido como Cardeal Mazarino, foi um estadista italiano radicado na França, onde foi primeiro-ministro de 1642 até a data da sua morte [ano em que começa o reinado pessoal de Luís XIV].

<sup>69</sup> Na concepção de Benevolo (1994, p. 70, tradução nossa), “Este ciclo de experiências - baseadas na perspectiva renascentista, mas possíveis devido à unificação do campo de perspectiva até o infinito, e aos novos recursos técnicos e financeiros - se inscreve na história como um episódio autônomo, sem comparações próximas nem remotas”.

<sup>70</sup> Armand Jean du Plessis, Cardeal de Richelieu, Duque de Richelieu e de Fronsac (1585-1642), político francês que foi primeiro-ministro de Luís XIII de 1628 a 1642.

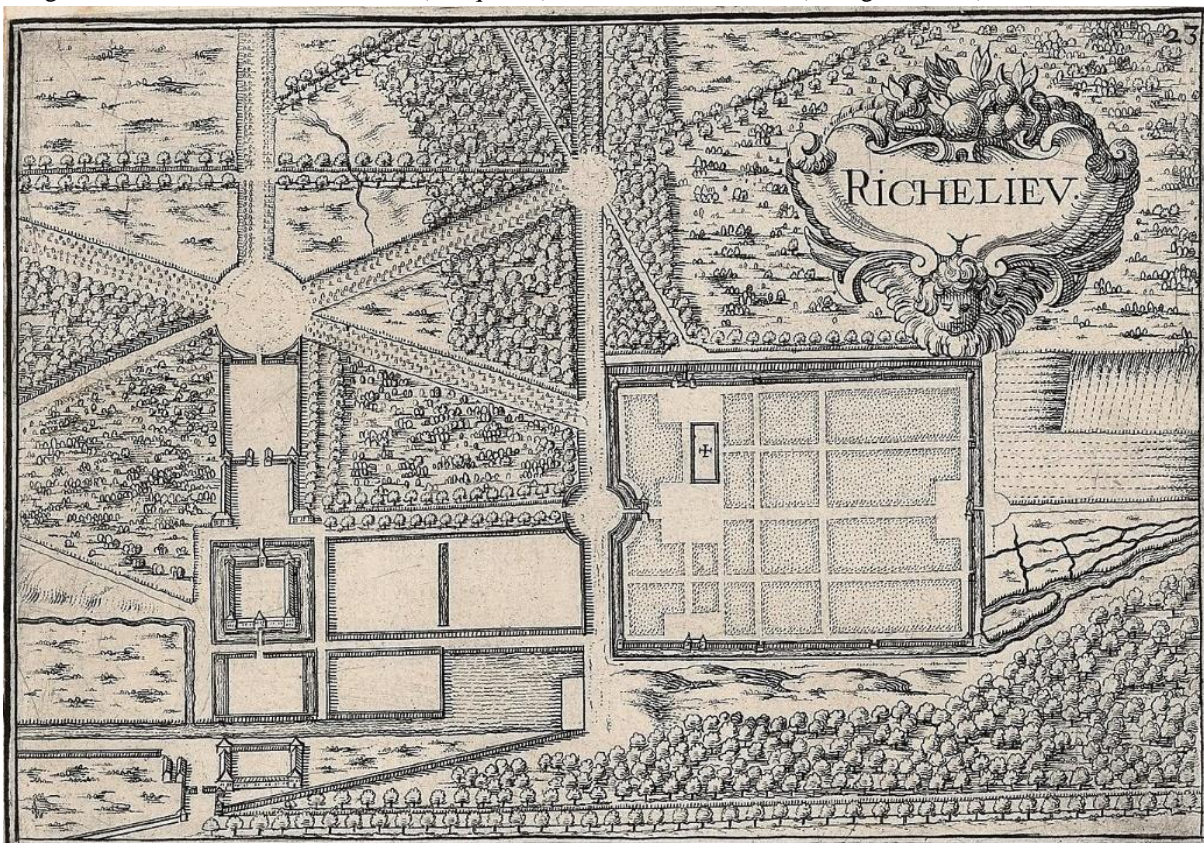
A ligação da cidade ao castelo [Imagem 50] é, certamente, menos feliz que em Versalhes. A fachada do castelo é voltada para oeste; a cidade fica ao norte, por conseguinte, independente e fora de vista; a conexão só se faz apenas por uma alameda lateral, no lugar de uma grande via axial. (LAVEDAN, 1941, p. 229, tradução nossa).

Imagem 49 – Castelo de Richelieu. Vista do conjunto. Gravura do séc. XVII. Jean Marot.



Fonte: ALIENOR, 2018.

Imagem 50 – Plano de Tassin. Castelo (à esquerda) e Cidade de Richelieu (retângulo maior).



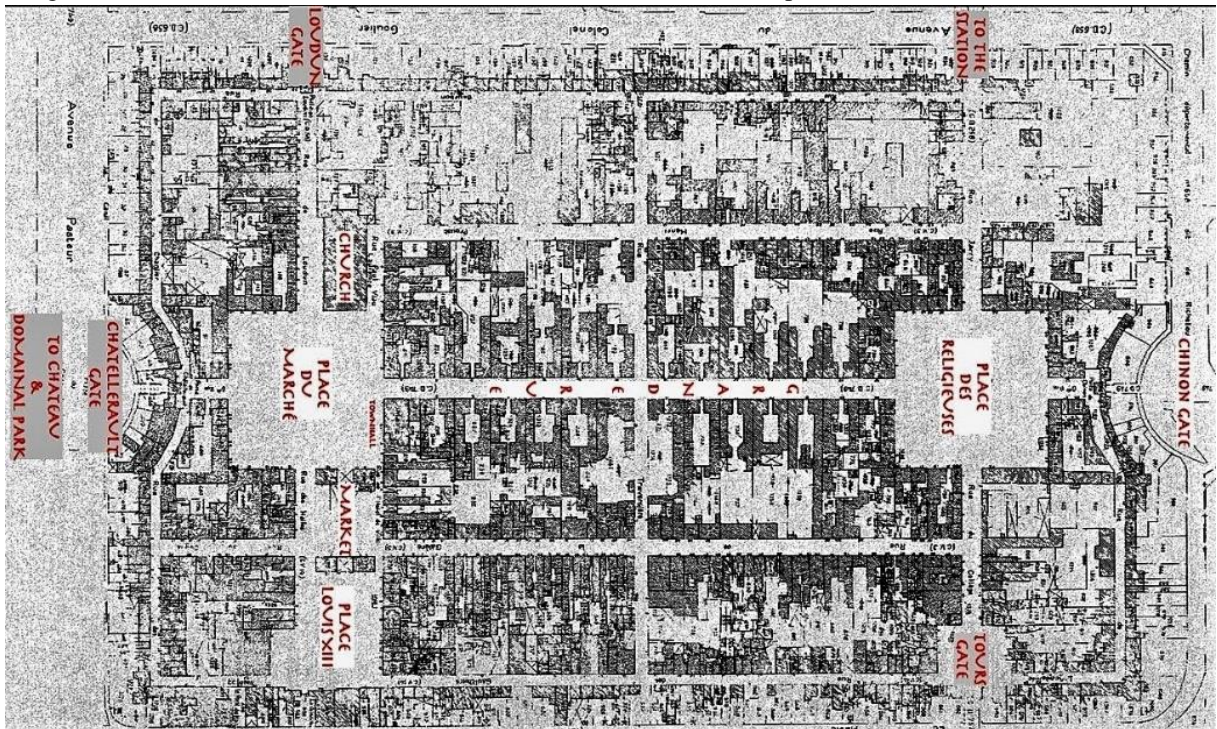
Fonte: GALLICA, 2018.



No registro do autor, o povoamento da cidade, por uma série de fatores, não correspondeu às plenas expectativas do Cardeal Richelieu, mas não pode ser considerado um fracasso completo. Além da simetria e regularidade, os traços mais notáveis no plano de Tassin são: a diferenciação dos bairros – com a concentração de residências ao norte e apoio a atividades cívicas e comerciais ao sul –; o planejamento cuidadoso das praças – com perspectivas axiais e vértices fechados por construções –; e o programa construtivo imposto às edificações (Imagem 51):

[...] todas as casas no alinhamento da rua principal são semelhantes quanto à planta e quanto à fachada. Portão aberto ao exterior, pátio e jardim no interior; construção em pedras de cantaria e pedras brutas para as paredes grossas, com emolduramento das aberturas em pedra branca; telhados de ardósia; portas e janelas pintadas; um único pavimento, com sótão, cuja inclinação é alternadamente triangular ou curvilínea. As casas das ruas laterais são do mesmo tipo, porém mais baixas e mais simples. No todo, uma bela unidade monumental, que se mantém, em grande parte, até hoje. (LAVEDAN, 1941, p. 229, tradução nossa).

Imagem 51 – Cidade de Richelieu – Plano urbanístico (norte à direita do plano).



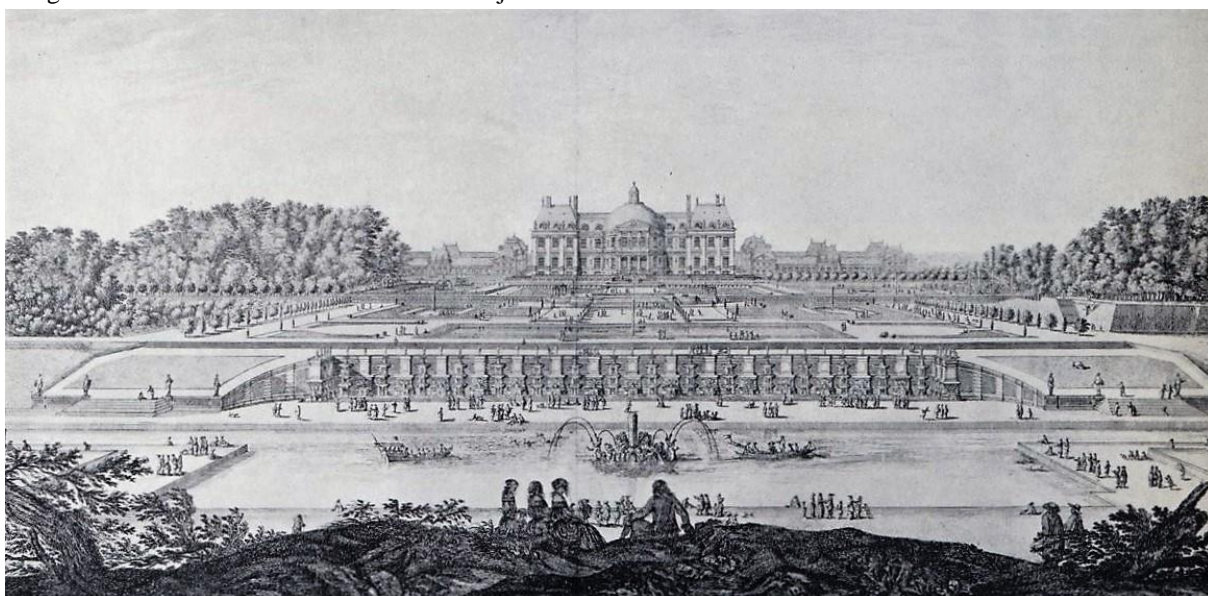
Fonte: SCOTT & BROWN..., 2018.

No empreendimento do Castelo de Vaux-le-Vicomte (Imagem 52), para Benevolo (1994, p. 46, tradução nossa), “estream os protagonistas do novo ciclo, o arquiteto Louis Le Vau [1612-1670],

o pintor Charles Le Brun [1619-1690] e o projetista de jardins André Le Nôtre [1613-1700], juntamente com o exército de artesãos [guiados pela metodologia – a *maneira magnifica* – de Poussin<sup>71</sup>”.

Em 1661, depois da festa memorável para a qual o proprietário do castelo, Fouquet, convida Luís XIV e sua corte, “com uma ceia assinada por Vatel, um balé composto por Molière, levado a cena por Le Brun e musicado por Lulli, e um espetáculo de fogos de artifício [...], Le Vau, Le Nôtre e Le Brun se incorporam à superintendência real para obras públicas” (BENEVOLO, 1994, p. 52, tradução nossa). É passo inicial para a concretização de Versalhes.

Imagem 52 – Vaux-le-Vicomte. O castelo e o jardim.



Fonte: GALLICA, 2019.

Segundo Kostof (1991), na Roma quinhentista verificam-se as primeiras aplicações do dispositivo barroco do *trivium*, com destaque para o que se irradia a partir da *Piazza del Popolo*. Entretanto, essa modalidade de dispositivo urbanístico não teve difusão significativa a partir dessas experiências, mas sim a partir dos desenhos de jardins em meados do século XVII. Dentre esses, se destaca o grande esquema para Vaux-le-Vicomte, criado por André Le Nôtre.

<sup>71</sup> Maniera magnifica: (*Grande maniera, Grand Style, Grand Manner*) é um termo de estética associado ao pintor francês Nicolas Poussin [1594-1665], que, no curso dos anos 1640, definiu sua maneira de pintar. Segundo ele, a pintura devia fazer apelo às faculdades intelectuais e revelar as mais nobres ações humana apoiadas nos princípios de razão e ordem.

É relevante assinalar que os jardins do Castelo de Richelieu, projetados por Jacques Lemercier, prepararam o caminho de Le Nôtre, como assinala Kostof (1991, p. 226, tradução nossa):

[...] [quando] se estreitaram ainda mais as diferenças entre o desenho dos jardins e o *lay-out* [planejamento] moderno das extensões urbanas, [ou] mais precisamente dizendo, [quando] uma ordem racional de estruturação espacial veio aplicar-se uniformemente à paisagem aberta e à paisagem construída, [...] o incontestado mestre dessa nova arte espacial foi André Le Nôtre.

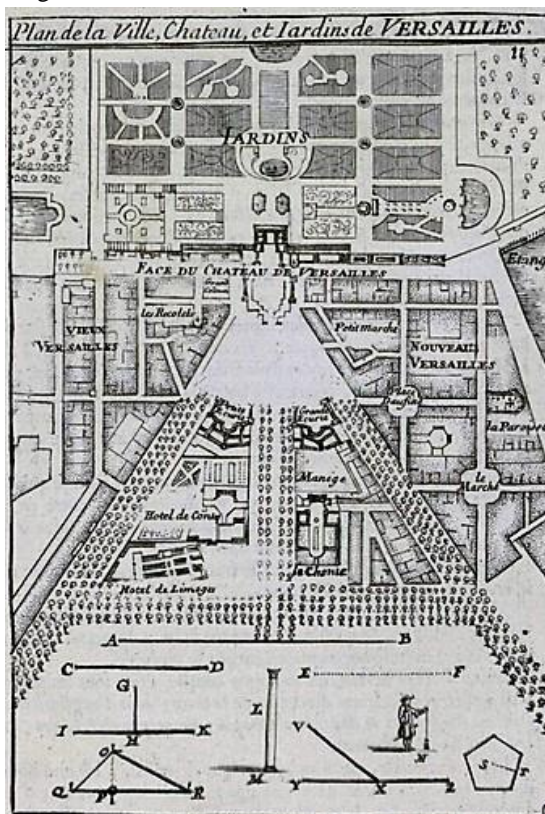
A relação espacial entre o castelo de Versalhes e a cidade de mesmo nome, diferente da que se observa entre o castelo e a cidade de Richelieu, é estabelecida de maneira monumental por um *trivium* que define em grandes linhas o desenho da cidade-residência (Imagem 53). Essa relação espacial se instituiu como um modelo para outros projetos dessa natureza que se implantaram na Europa posteriormente. Segundo Lavedan (1941, p. 232, tradução nossa), “embora existisse há muito tempo um povoado de mesmo nome no mesmo local<sup>72</sup>, a cidade de Versalhes é, na verdade, criação de Luís XIV”, o qual prefere se instalar fora de Paris em função do receio que tinha dos eventos da *Fronde*<sup>73</sup>. O pequeno castelo existente no local, construído por Luís XIII, foi adaptado inicialmente, até que foram empreendidos, como detalha Lavedan (1941, p. 233, tradução nossa), “a partir de 1668, trabalhos mais consideráveis e a construção, por Le Vau, de um suntuoso ‘envelope’ em torno das construções antigas. Como em Richelieu, a criação de uma nova cidade acompanha a de uma nova residência”.

Nenhum dos planos mais antigos da cidade de que se tem conhecimento podem ser considerados como projeto original de Versalhes, uma vez que a cidade apresentada nesses planos (Imagens 54 e 55), conforme Lavedan (1941, p. 234, tradução nossa), “é dupla, e até mesmo tripla: no centro, um feixe de três largas avenidas que convergem para diante do castelo; à direita (sul), o antigo povoado; à esquerda (norte), um bairro novo em torno de uma praça octogonal”. Além disso, as partes externas a esse feixe de avenidas apresentam concepções urbanas diversas.

<sup>72</sup> Esse povoado ocupava o local do *Grand Commum* e da *Aile du Midi* [Ala Sul]; ele subsistiu até a construção dos mesmos e podia comportar de 400 a 500 habitantes. (LAVEDAN, 1941, p. 232, tradução nossa).

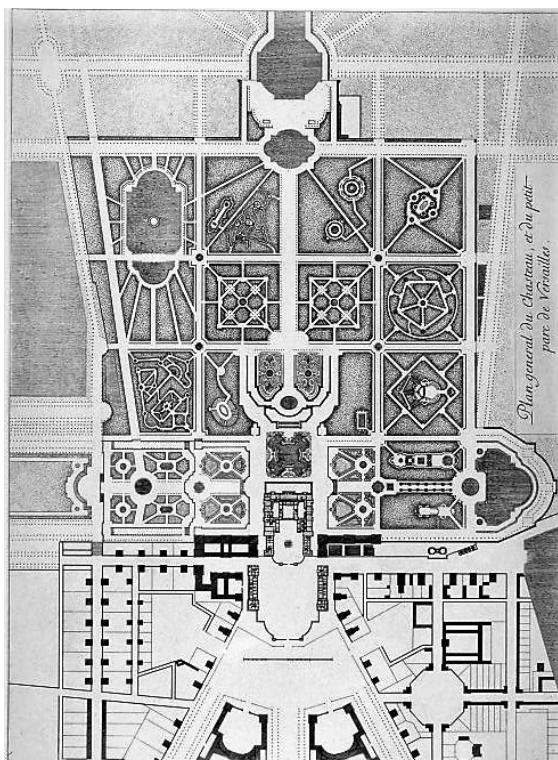
<sup>73</sup> Fronde [fronda]. Distúrbios que eclodiram na França entre 1648 e 1653 durante a regência de Ana da Áustria e o ministério do Cardeal Mazarino.

Imagem 53 – Plano de Cidade, Castelo e Jardins de Versalhes. (s/d).



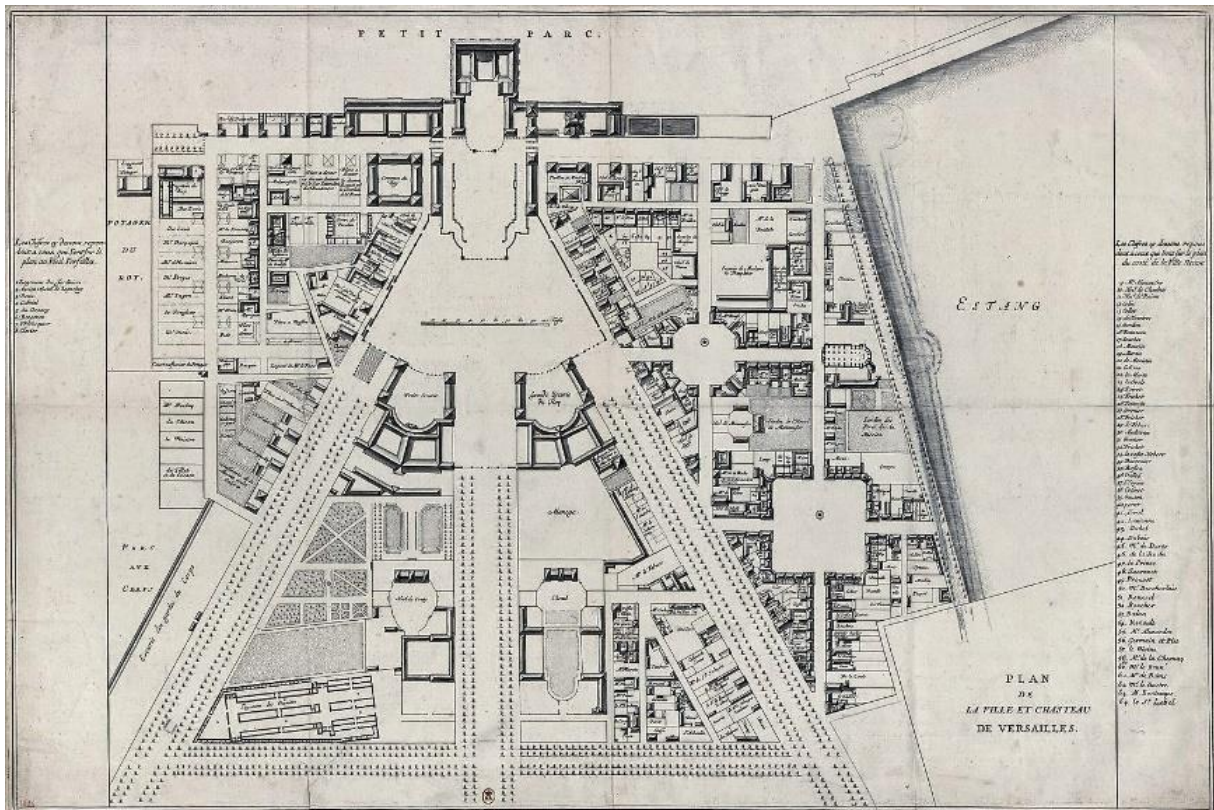
Fonte: EUROPEANA..., 2018.

Imagem 54 – Plano geral do Castelo e do *petit parc* [pequeno parque] de Versalhes.  
Israël Silvestre. 1680.



Fontes: ANDRÉ LE NÔTRE..., 2018.

Imagem 55 – Plano da cidade e castelo de Versalhes. 1690.



Fonte: GALLICA, 2019.

O excepcional dispositivo em *patte d'oie*<sup>74</sup> de Versalhes estabelece ligações com os acessos em direção a Paris e certamente determina um exemplo “espetacular” de desenho de paisagem, para Kostof (1991, p.236, tradução nossa), “como seu magnífico correspondente no fim dos jardins do palácio confirma”. Ao indicar a semelhança entre o desenho da cidade-residência e dos jardins do castelo, esse autor observa que há indícios de que Le Nôtre possa ter sido responsável por ambos. Na primeira Versalhes de Luís XIV, essa semelhança é abordada mais detalhadamente por Lavedan (1941), que a considera ser a chave para compreensão do plano da cidade e também para a autoria de seu traçado. Na cidade-residência de Versalhes, em sua reflexão,

[...] o elemento central, isto é, o grupo de três avenidas, oferece um belo exemplo de plano irradiante. [...] uma quarta avenida, unindo [as duas avenidas externas], corta perpendicularmente a bissetriz; uma cruz é, assim, traçada no interior do ângulo. [...] O braço transversal [dessa] cruz representado em numerosos planos, não existe mais. Ele desapareceu em 1737. O único traço que permanece é a convergência das três avenidas na

<sup>74</sup> *Patte d'oie*: pata de ganso. Refere-se à disposição das avenidas segundo desenho em forma de pata de ganso, formando um *trivium*.

Praça das Armas [frontal ao castelo] (LAVEDAN, p. 234-235, tradução nossa).

Ao analisar a gravura de 1665, de autoria de De la Pointe (Imagem 56)<sup>75</sup>, o autor constata:

[...] na extremidade do parque, depois da Fonte de Apolo [*Bassin d'Apollon*], um desenho exatamente semelhante àquele das quatro avenidas [da cidade]: para além de um *rond point* [rotatória] correspondente à Praça das Armas, três avenidas convergentes, a do meio formando bisetriz e sendo cortada em ângulo reto por uma quarta. Dessa maneira, o conjunto do castelo e dos jardins encontrava-se compreendido entre dois traçados simétricos. [...] A *patte d'oie* dos primeiros jardins desapareceu, ou antes, se os dois braços externos subsistem como vias, os dois outros se transformaram no *Grand Canal* [Grande Canal]. (LAVEDAN, p. 234-235, tradução nossa).

A forma do plano da cidade fica, portanto, justificada como parte de um todo em que se buscou uma simetria de fundamento paisagístico. Isso faz com que o autor conjecture que uma outra indicação capital relativa ao plano de Versalhes possa estar contida na gravura de De la Pointe, ou seja, a de que ao contradizer a tradição de creditá-lo a Mansart ou a Le Vau, ele possa ser de autoria de Le Nôtre. “Acreditamos [...] que o mesmo homem traçou a cidade e os jardins, que esses dois desenhos, formando um conjunto, são ideias de *jardinier* [jardineiro, paisagista] e que a honra cabe a Le Nôtre” (LAVEDAN, p. 236, tradução nossa).

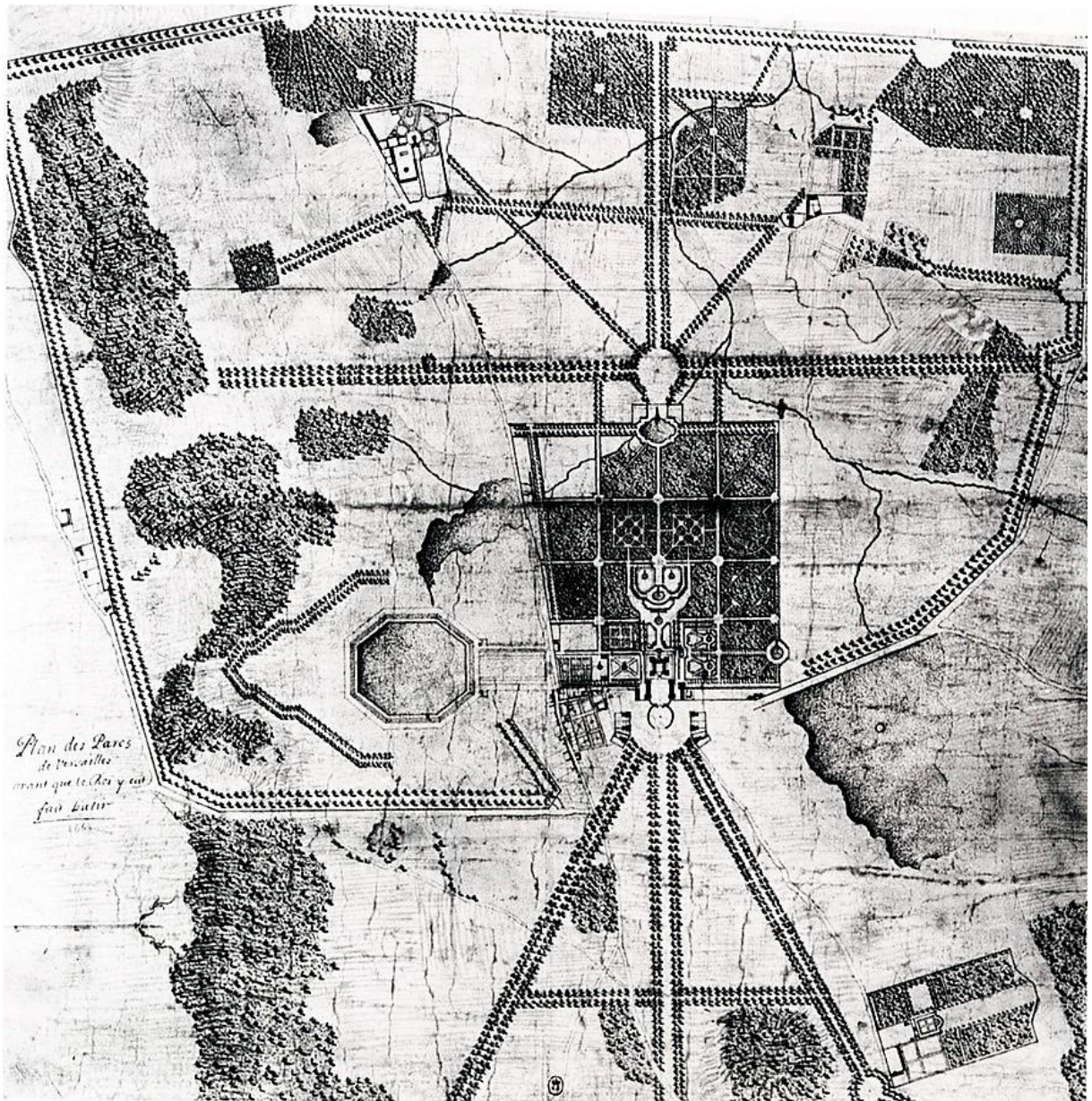
O plano da cidade-residência de Versalhes parece ser, portanto, exemplar no que diz respeito à proximidade, apontada anteriormente em Kostof (1991), entre o paisagismo e o desenho urbano na *Age of Grandeur*.

O Abade Laugier [1713-1769] [...] referia-se a esse debate do seu tempo quando declarava que os grandes jardins e parques clássicos franceses eram um paradigma para o que cidades como Paris poderiam almejar. “Deixem os desenhos de nossos parques servir como planos para nossas cidades”, escreveu ele em 1755. A cidade tradicional era, de fato, como uma grande floresta indomada, para a qual o planejador, assim como o arquiteto paisagista em seu próprio domínio, traria uma ordem racional (KOSTOF, 1991, p. 226-227, tradução nossa).

---

<sup>75</sup> Embora a fonte onde se obteve a imagem 56 não cite que a gravura seja de autoria de De la Pointe, o desenho corresponde ao que é reproduzido em Lavedan (1941, p. 235).

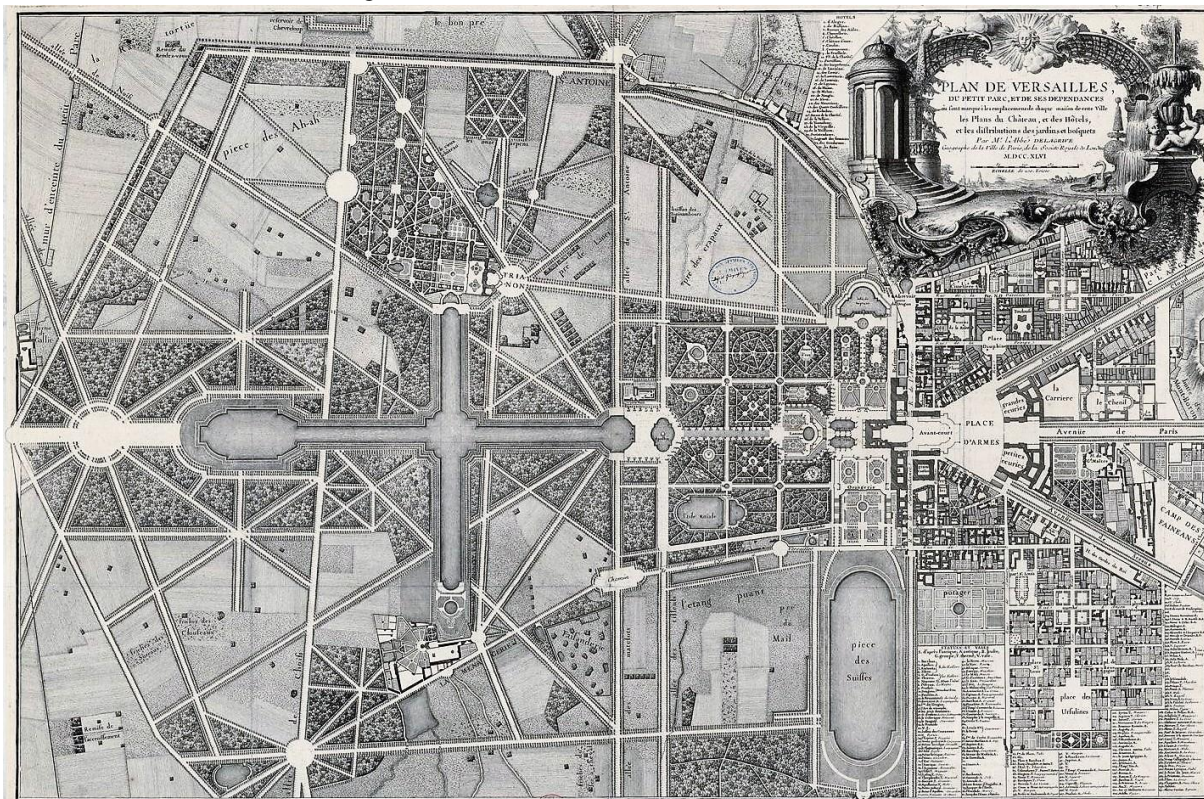
Imagem 56 – Versalhes. Planta de situação de 1664-1665.



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, 2019.

Lavedan (1941) afirma que jamais, quer seja um *jardinier*, ou um urbanista, tinha trabalhado em igual escala, dimensão e, simultaneamente, planejado uma composição tão vasta como em Versalhes (Imagens 57 a 61). No contexto do ciclo das experiências que se norteiam por uma tentativa de captura do infinito, para Benevolo (1994, p. 53, tradução nossa), “Le Nôtre e seus colaboradores [conceberam] um espaço possível de ser abarcado pela vista e de ser controlado em todas as direções, e que só tem por limite a capacidade resolutive do olho humano”.

Imagem 57 – Plano de Versalhes, do *petit parc* e de suas dependências, onde estão marcados os locais de cada casa desta cidade, os planos do Castelo e dos *hôtels*, e as distribuições dos jardins e bosques.  
Por Mr. abade Delagrive.



Fonte: GALLICA, 2019.

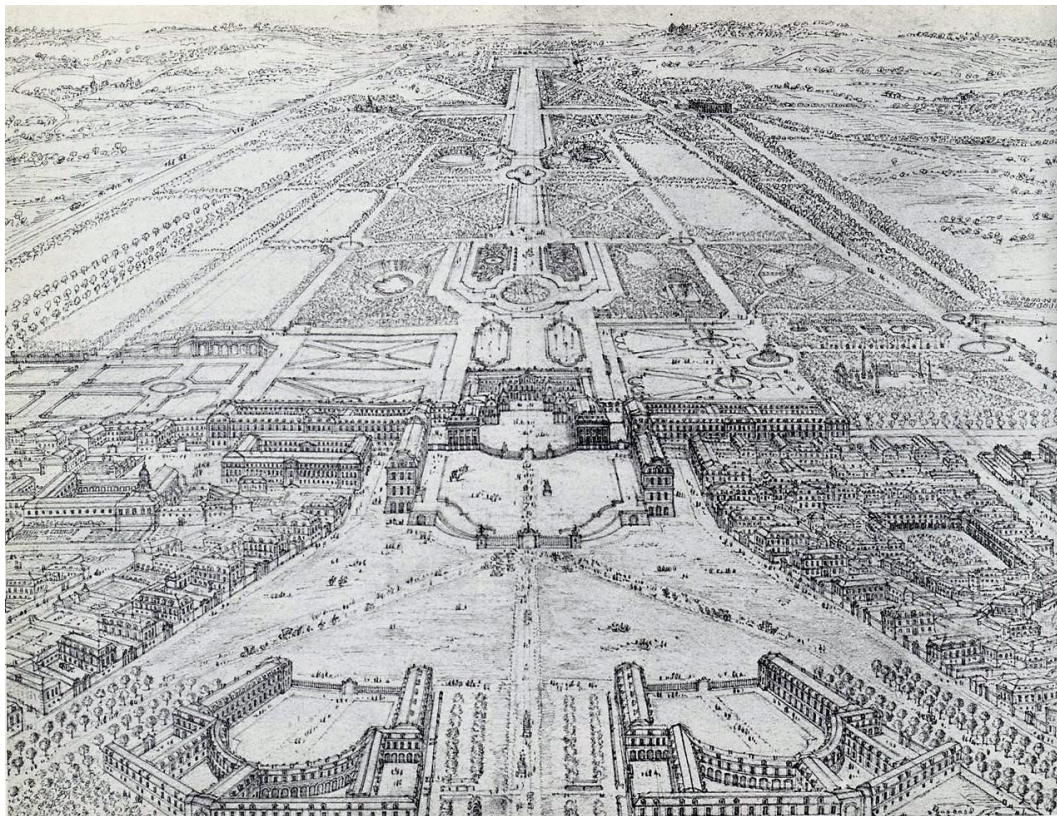
Imagem 58 – *Train de plaisir à Versailles* (Conjunto de lazer em Versailles).



Fonte: GALLICA, 2019.

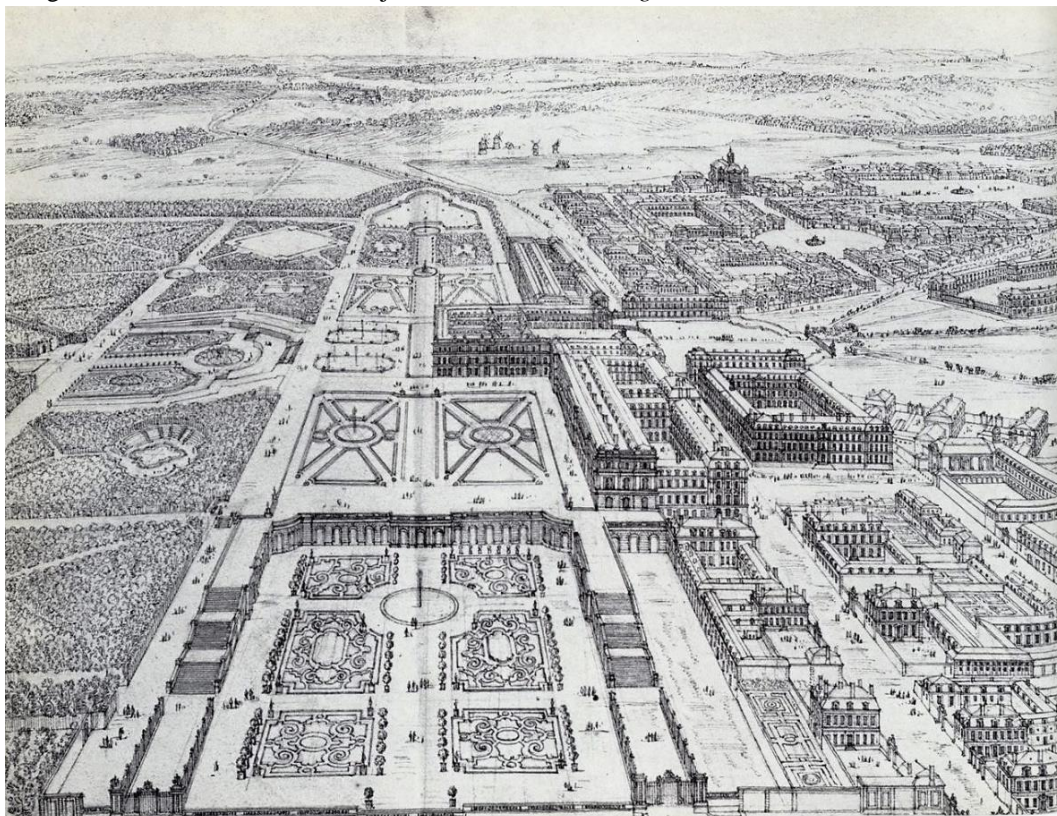


Imagem 59 – Vista do castelo e do jardim, do lado das Grandes Cavalariças. Desenho de Israël Silvestre, cerca de 1687.



Fonte: GALLICA, 2019.

Imagem 60 – Vista do castelo e do jardim, do lado da *Orangerie*. Desenho de Israël Silvestre, cerca de 1690.



Fonte: GALLICA, 2019.

Imagem 61 – Vista do castelo de Versalhes, do lado da *Bassin de Neptune*. Pintura de J.-B. Martin.

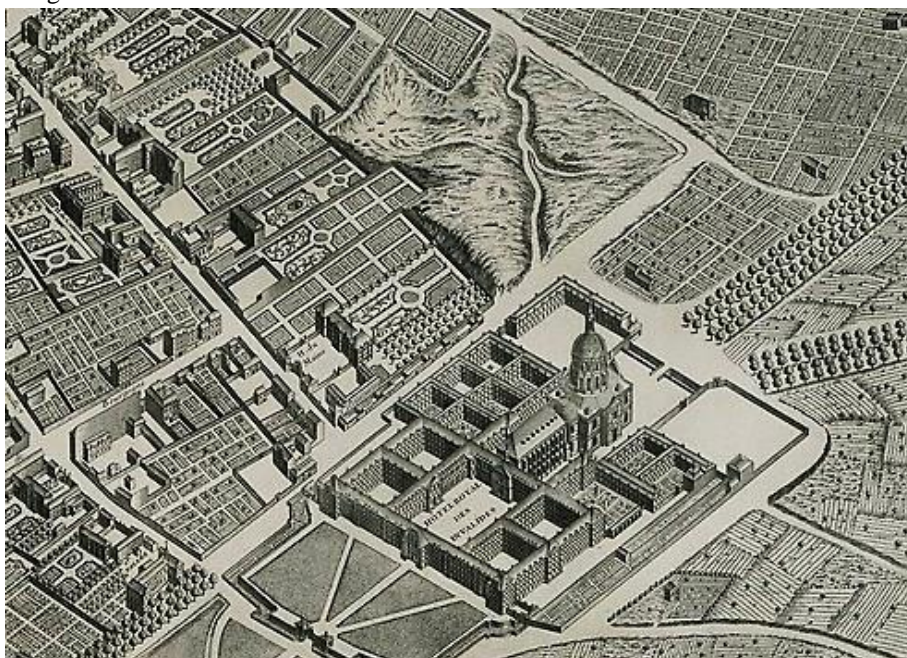


Fonte: GALLICA, 2019.

Na atuação de Le Nôtre em Paris, o paisagismo também entra como fator preponderante na definição de eixos perspécticos de expansão urbana e revelam a incorporação de novos dispositivos e elementos no espaço da cidade, como é o caso das avenidas e alamedas. Kostof (1991) assinala que as avenidas, que têm a sua origem ligada ao sistema de circulação rural, caracterizavam-se como eixos de aproximação dos elementos dispersos na paisagem, tais como domínios aristocráticos, fazendas e mesmo cidades, sendo que, no cumprimento de sua função, tendiam a ser abstratas e retilíneas. Na França quinhentista, as principais vias de circulação de correspondência [*post roads*] passam a ser arborizadas e representam a caracterização de uma versão específica da avenida rural. Nos finais do século XVII, observam-se avenidas arborizadas que servem aos portões da cidade e que conduzem a instituições importantes localizadas em seus limites. “Em Paris, o novo *Hôtel des Invalides* [Hotel dos Inválidos], no

limite sudoeste, tinha três avenidas convergindo para sua fachada principal, ao sul – um perfeito *trivium* segundo a moda de Versalhes – e uma esplanada no lado oposto descendo até o rio” (KOSTOF, 1991, P. 251, tradução nossa). (Imagem 62)<sup>76</sup>.

Imagem 62 – Avenidas arborizadas conduzindo ao *Hôtel des Invalides*. Detalhe do Plan de Turgot. Paris. 1739.



Fonte: ATELIERS D'ART DES MUSÉES NATIONAUX..., 2019.

Kostof (1991) aponta que, no desenho de jardins, a alameda [*allée*] é o equivalente da avenida de origem rural, que se caracteriza pela configuração de um caminho arborizado presente inicialmente dentro dos limites dos jardins renascentistas italianos, onde tinha por função parametrizar a organização espacial decorrente das novas tendências de geometrização paisagística. Na França, a planificação de jardins passa a atribuir outras funções para a alameda, tais como servir como *promenades* e abrigar a prática de jogos, o que tende a caracterizá-la como um elemento independente que eventualmente extrapola os limites dos jardins. “Um famoso exemplo em Paris foi a Avenida das Tulherias, da década de 1670, que Le Nôtre criou como extensão da alameda central dos jardins das Tulherias. Ela foi a predecessora direta da [atual] Avenida Champs-Élysées [...]” (KOSTOF, 1991, p. 251, tradução nossa). Segundo Hautecouer (1964-1965, p. 13, tradução nossa), os planos iniciais das Tulherias são de autoria do arquiteto francês Philibert de l'Orme (1510-1570) e solicitados por Catherine de Médicis em 1563. Já os trabalhos dos *parterres* [canteiros] ficaram a cargo de Pierre Le Nôtre, avô de André Le Nôtre, que por sua vez assume os trabalhos de remanejamento dos jardins em 1665, ao obter

<sup>76</sup> Como se pode observar na imagem, extraída do *Plan de Turgot*, até 1739 existiam apenas dois braços desse *trivium*.

o direito de continuar o ofício de seu pai, Jean Le Nôtre. Na Imagem 63 podem ser vistos os jardins ao centro e, na parte inferior esquerda, o prolongamento de sua alameda central na avenida criada por André Le Nôtre.

Imagem 63 – Jardim e Avenida das Tulherias. Detalhe do Plan de Turgot. Paris. 1739.



Fonte: ATELIERS D'ART DES MUSÉES NATIONAUX..., 2019.

O gosto pela *promenade* (passeio, caminhada) a pé pode ser observado na França desde o século XVII. Depois que Marie de Médicis (1575-1642) introduziu a moda florentina de passear de carruagem<sup>77</sup>, novos espaços mais amplos vão possibilitar essas *promenades* em viaturas (LAVEDAN, 1941). A partir de 1670 começa a ser demolido o sistema de fortificações de Paris (Imagem 64). Essas fortificações são substituídas por grandes e largos percursos arborizados que passam a abrigar essas atividades e que estão na origem dos chamados *Grands Boulevards*

<sup>77</sup> “Tal será a origem do *Cours-la-Reine*. ‘O *Cours* [curso, *corso*]’, escreveu *Sauval* [Henri Sauval - 1623-1676] ‘é uma palavra nova e uma coisa nova de invenção de *Marie de Médicis*. Até sua Regência, não se conhecia na França outro modo de utilizar a *promenade* que não fosse a pé e dentro dos jardins; mas, então, ela trouxe de Florença a Paris a moda de se passear de carruagem nas horas mais frescas depois do jantar’”. Ver: LAVEDAN, 1941, p. 200, tradução nossa).

(Grandes Bulevares) de Paris, os quais, como observa Kostof (1991), constituíam áreas de recreio nas margens da cidade e não artérias de circulação e transporte.

Imagem 64 – Trecho do sistema de fortificações de Paris. À direita, a Bastilha e a Porte Saint-Antoine.



Fonte: LE PIETON DE PARIS, 2019.

Ao tecer considerações sobre o papel dos soberanos na transformação e evolução urbanística da cidade de Paris nos séculos XVII e XVIII, Lavedan (1941) afirma que os Bourbons tinham por princípio dividir sua preocupação em relação à cidade com o corpo municipal e o primeiro magistrado (*prévôt des marchands*), que, em suma, representavam seus habitantes.

Henri IV e seus sucessores assumem sua tarefa intensamente. Os Bourbons tiveram perfeita consciência do papel que lhes cabia e trabalharam em Paris como os papas em Roma. É uma verdade que a glória de Versalhes frequentemente ofuscou. Pode-se dizer que até 1914 a história do urbanismo parisiense só conheceu duas grandes épocas de entusiasmo, ou antes, que a cidade só levava a marca de duas épocas: a monarquia clássica e Haussmann. Napoleão I sem dúvida fez muito, mas [...] ele só foi o último executor dos projetos do Antigo Regime. (LAVEDAN, 1941, p. 333, tradução nossa).

Depois das atuações de Henri IV e Luís XIII, Luís XIV, que alguns como Voltaire acusam de não se interessar por Paris, promoveu significativas obras na cidade, dentre as quais se destacam os trabalhos no Louvre, duas *Places Royales*, o *Hôtel des Invalides*, as transformações das fortificações, a construção de portas urbanas, de jardins e de fontes (LAVEDAN, 1941). A partir de 1676, a intenção de intervir na cidade passa a ser pensada a partir de um plano de conjunto que pretende combinar o registro dos trabalhos significativos já realizados e

representar os projetos a serem concretizados, o Plano de Paris de Bullet e Blondel<sup>78</sup> (Imagem 65). Através de Carta-patente<sup>79</sup>, datada de 15 de agosto de 1676, essa intenção é explicitada:

Determinando providências relativas a que as obras que venham a ser realizadas no futuro na cidade sejam reguladas por um determinado plano... ordenamos levantar exatamente o plano da referida cidade e de nele marcar não somente as obras que foram feitas segundo nossas ordens, mas também aquelas que nós esperamos ser continuadas e concluídas”. (LAVEDAN, 1941, p. 334, tradução nossa).

Imagem 65 – Paris de 1670 a 1676. Fac-símile do Plano de Bullet et Blondel.



Fonte: Gallica, 2019.

<sup>78</sup> Plano executado por Pierre Bullet, “arquiteto do rei e da cidade”, sob a direção de François Blondel, diretor da Academia de Arquitetura. Fonte: <<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/plan-de-paris-par-bullet-et-blondel>>. (tradução nossa). Acesso: 06/03/2019.

<sup>79</sup> No domínio dos atos legislativos, as cartas-patente são um texto pelo qual o rei torna público e oponível a todos um direito, um *status* ou um privilégio. Corresponde no direito francês contemporâneo a um decreto do Conselho de Estado. Fonte: <<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/LETTRE%20PATENTE/fr-fr/>>. (tradução nossa). Acesso: 06/03/2019.

Essas intenções não dizem respeito unicamente ao *embellissement* da cidade, mas a questões que remetem ao chamado urbanismo prático, ou seja, aquele que pretende uma cidade funcional, dotada de todas as vantagens materiais disponíveis e que remete ao conceito albertiano de *commoditas*. No Antigo Regime, como já observado anteriormente, esse urbanismo prático era definido em grande parte pela palavra *police*. Lavedan (1941, p. 205, tradução nossa) ressalta que “os problemas que ocuparam a *police* urbana nos séculos XVII e XVIII podem se classificar dentro das seguintes categorias: problema de víveres [abastecimento], problema da água, problema da rua, problema da circulação”. Tais questões constatadas, em sua maior parte, não são problemas novos. Em 1667, é criado em Paris o cargo de tenente de *police*, o que revela a importância dada às questões concernentes ao urbanismo prático.

Se um *urbanisme de magnificence* (urbanismo de magnificência), ou seja, que se caracteriza pelas grandes obras de embelezamento da cidade, fica creditado aos reis, são os funcionários reais de primeiro escalão, os *prévôts des marchands* (primeiros magistrados) e os tenentes de *police*, que contribuem decisivamente para fazer de Paris um modelo para toda a Europa, ao se encarregarem da implementação de dispositivos funcionais de suporte às atividades da cidade (LAVEDAN, 1941). Para exemplificar o implemento de algumas dessas funções essenciais ao processo de transformação e evolução urbanísticas, Lavedan (1941) aborda uma série de questões pertinentes, discriminadas abaixo.

No que se refere ao problema do abastecimento, de acordo com Lavedan (1941, p. 205, tradução nossa), “no século XVIII, esse não é mais um assunto da cidade, mas assunto de Estado. Os transportes são bastante desenvolvidos, para que uma aglomeração possa fazer vir seus alimentos de lugares bem mais distantes que seus subúrbios”. Daí a preocupação com as grandes estradas do reino, no tocante à necessidade de bem mantê-las. Essa é uma advertência de [Nicolas] *de La Mare* em seu *Traité de la Police* [Tratado sobre a *Police*], no sentido de garantir que seja levada “abundância às cidades pela facilidade de até elas conduzir víveres e todas as coisas necessárias à subsistência dos cidadãos” - advertência do tomo IV do *Traité de la Police*, citada por Lavedan (1941, p. 205, tradução nossa).

No que diz respeito à distribuição de água na cidade, o aperfeiçoamento das bombas e a formulação das leis da hidráulica por Bernoulli, fazem do século XVIII o grande século da bomba. Essas conquistas garantem melhor abastecimento à população e mais eficiência no combate a incêndios. “Em 1699, em Paris, um cavalheiro provençal, Dumouriez du Perier,

obteve a concessão do fornecimento exclusivo para a cidade durante trinta anos [e, no século XVIII], nas grandes cidades criou-se um corpo de *police* especial e permanente para manobrar [bombas], os bombeiros” (LAVEDAN, 1941, p. 206, tradução nossa).

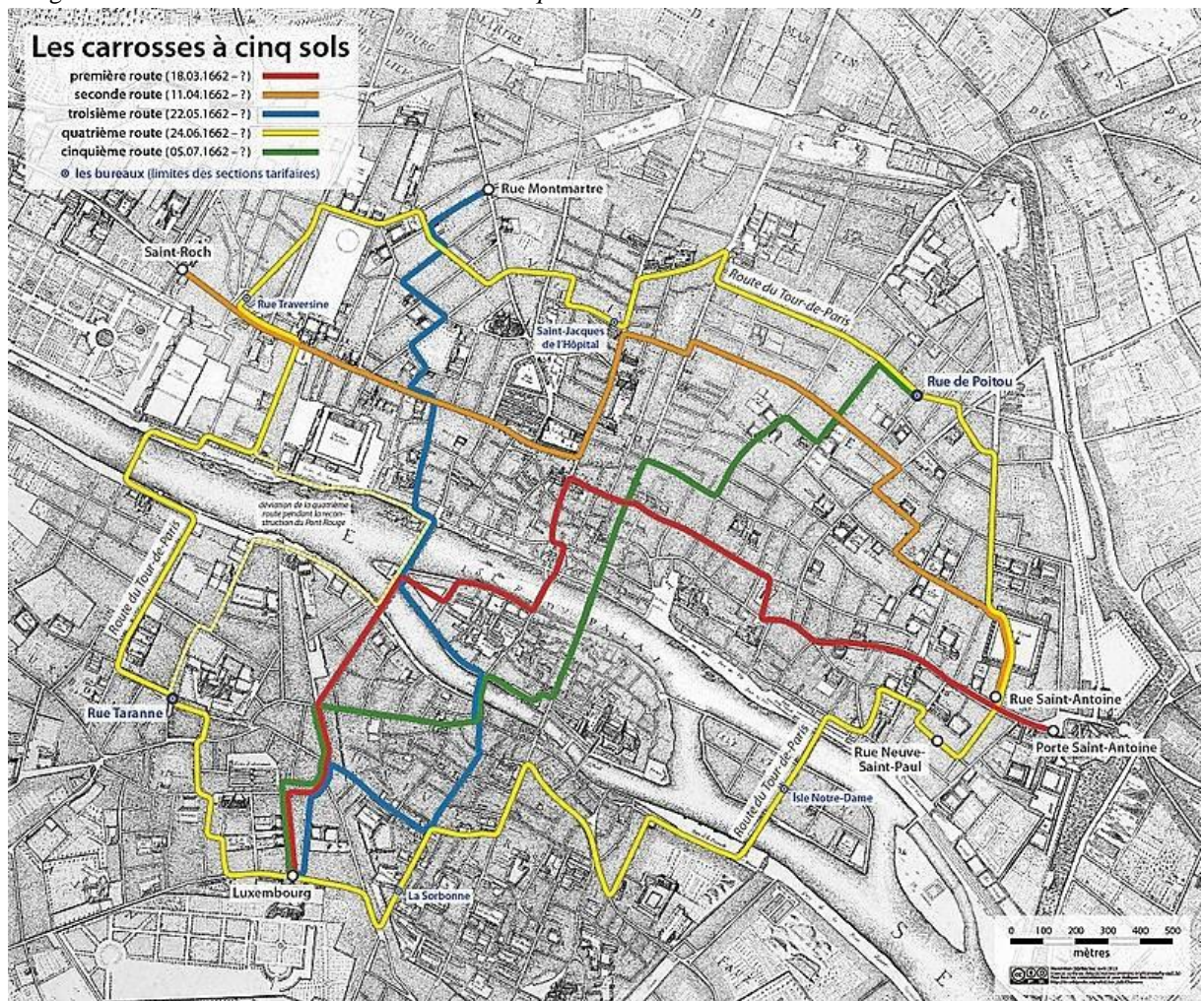
Com relação ao problema da rua, as maiores inovações ocorreram no século XVIII, em que se destaca, a partir de 1728, a sinalização das vias, ou seja, elas recebem, inicialmente, placas de latão com os respectivos nomes, que depois passam a ser gravados nas pedras das edificações, por questões de durabilidade (LAVEDAN, 1941). No tocante às calçadas, originalmente inglesas – apesar de terem sido imaginadas já pelos romanos – fora o caso particular da presença dessas estruturas na *Pont-Neuf* desde sua inauguração no início do século XVII, só a partir de 1781 elas se difundiram em Paris, segundo o do princípio de especialização das circulações. Conforme o autor, o problema do lixo e dos esgotos permaneceu sem solução efetiva. Em consequência disso, os rios, os canais e a própria rede viária eram os locais de descarga de resíduos. A grande atenção dos tenentes de *police* parisienses estava voltada para a iluminação das ruas. A implantação dos primeiros lampiões, providos de velas de sebo, dá-se em 1667, tendo como objetivo garantir a segurança urbana. “Para que o fato fosse lembrado, Luís XIV mandou cunhar uma medalha com a legenda *Securitas et nitor* [Segurança e brilho]; logo depois ele ordena a mesma medida para todas as cidades do reino” (LAVEDAN, 1941, p. 207, tradução nossa). O sistema de iluminação foi sucessivamente melhorado de acordo com os progressos técnicos.

Os problemas enfrentados pela *police* urbana nos séculos XVII e XVIII referentes à circulação demandam soluções que considerem segurança, facilidade e rapidez. “A segurança é garantida pela iluminação noturna e por corporações espaciais como a ronda, em Paris. A *police* francesa tinha nesse ponto empenhado todos os seus esforços e obtido resultados que eram citados como exemplo em toda Europa” (LAVEDAN, 1941, p. 208, tradução nossa). As medidas para promover a facilidade de circulação ficam por muito tempo restritas, basicamente, a dois aspectos: o controle do número e do tipo de veículos (carruagens, *cabriolets* e outros) autorizados a circularem em determinadas vias; a intenção, já era declarada à época do plano de Bullet e Blondel, de alargar ruas existentes e de abrir novas vias para estabelecer comunicação com os bairros novos (LAVEDAN, 1941). A necessidade de deslocamentos mais rápidos para os que não podem dispor de veículos individuais leva, a partir do início da década de 1660, à organização de um modo coletivo de transporte em Paris, caracterizado pela



circulação das chamadas *carrosses à cinq sol* (carruagens a cinco soldos)<sup>80</sup>, consideradas ancestrais dos atuais ônibus. Essas carruagens comportavam até quatro pessoas e percorriam trajetos fixos definidos na cidade, com saídas a intervalos regulares e tarifa fixa (Imagem 66). Entretanto, apesar de inovador, Lavedan (1941) observa que esse sistema parece não ter sido bem sucedido. Manteve-se apenas o tradicional transporte em veículo individuais a tração animal.

Imagem 66 – Plano das linhas das *carrosses à cinq sol*.



Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

No âmbito do urbanismo prático, o processo de valorização dos aspectos funcionais das cidades do século XVII e XVIII, do qual Paris é um modelo, revela uma preocupação com as técnicas urbanas, propriamente ditas, mas os avanços mais significativos e aparentes, tais como o melhoramento sucessivo da iluminação pública, a ampliação do fornecimento de água e o

<sup>80</sup> Sol - moeda do Antigo Regime na França.

aumento da circulação de veículos para atender às necessidades de transporte, estão mais ligados aos progressos da ciência. Contudo, se um balanço de tal natureza pudesse vir a ser considerado “modesto [pelos] os homens do século XVIII, tão orgulhosos de seus empreendimentos [...] o que conta é o esforço, o método; eles indicaram o caminho: fazer com que a técnica urbana se beneficiasse de todos os progressos realizados no domínio científico” (LAVEDAN, 1941, p. 209, tradução nossa).

O crescimento e a expansão da cidade de Paris foram, desde muito, objeto de interesses e preocupações dos soberanos. Se até o século XVI eles se empenhavam em promover o crescimento populacional da cidade, pelo menos dentro das muralhas que tinham sido erguidas por Carlos V (1338-1380), conforme Halbwachs, (1920, p. 04, tradução nossa), “em meados do século XVI surge uma preocupação que reaparecerá frequentemente, até o reinado de Napoleão III: o receio de que uma expansão exagerada de Paris não só possa trazer prejuízos ao reino, como também à própria Paris”. Até o século XVI, o único motivo para não se proceder a uma ampliação física dos limites da cidade era a existência, nos *faubourgs* [arredores], de plantações essenciais ao abastecimento da própria cidade.

Quando se passou a preocupar com o problema da expansão, uma série de proibições se sucedem para impedi-la, embora se observem, simultânea e contraditoriamente, incorporações de áreas limítrofes já urbanizadas, promovidas pelos próprios soberanos. Halbwachs (1920) ressalta, como exemplo, o fato de, em 1548, Henri IV (1519-1559) ter proibido que se erguessem novas construções nos *faubourgs*. Apesar disso, o *faubourg* Saint-Germain é anexado à cidade, construindo-se, para tanto, um sistema de proteção que lhe circundava, constituído de muralha, fossos e baluartes (Imagem 67). As anexações de *faubourgs* e vilas vizinhas, por um lado, também representavam ganhos no que se refere à ampliação da arrecadação de impostos e da mão de obra para a cidade. O que se constata por essas contradições é, como analisa Halbwachs (1920, p. 05, tradução nossa), “a mesma vontade impotente [dos sucessivos soberanos] de comprimir a cidade dentro de barreiras, artificiais demais para resistir por muito tempo”.

As novas construções nos entornos de Paris são submetidas, durante todo o curso dos séculos XVII e XVIII, ao controle e à regulamentação do poder real. Proíbe-se a construção para além das últimas casas dos *faubourgs*, em 1627 e 1633; afirma-se a intenção real de que a cidade e seus *faubourgs* tivessem uma extensão precisa e limitada, em 1638; renovam-se proibições

anteriores não respeitadas, em 1672. Enfim, as medidas de proibição de construções para além dos *faubourgs* continuam no século XVIII, em 1724 e em 1765 (HALBWACHS, 1920).

Imagem 67 – Plano de Saint Victor. Paris. Cerca de 1550.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

Os planos que se apresentam nas Imagens 68 a 70 dão uma ideia do processo de expansão espontânea da cidade, fora dos limites das fortificações, ou seja, nos *faubourgs*, apesar das intenções por parte do poder real de controlar e regulamentar esse crescimento.

O primeiro plano de conjunto para ordenação e controle dos aspectos urbanísticos de Paris, fato que liga a origem dos planos de expansão de cidades à capital francesa, como assinala Halb wachs (1920), é o chamado Plano de Paris de Bullet e Blondel de 1675, que foi apresentado em 1676, já citado anteriormente (Imagem 65). A execução desse plano foi ordenada por Luís XIV, segundo as preocupações dos *prévôts des marchands* e dos magistrados (*échevins*).

Imagem 68 – Plano de Quesnel. Paris. 1609.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

Imagem 69 – Plano de Mathieu Mérian. Paris. 1615.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

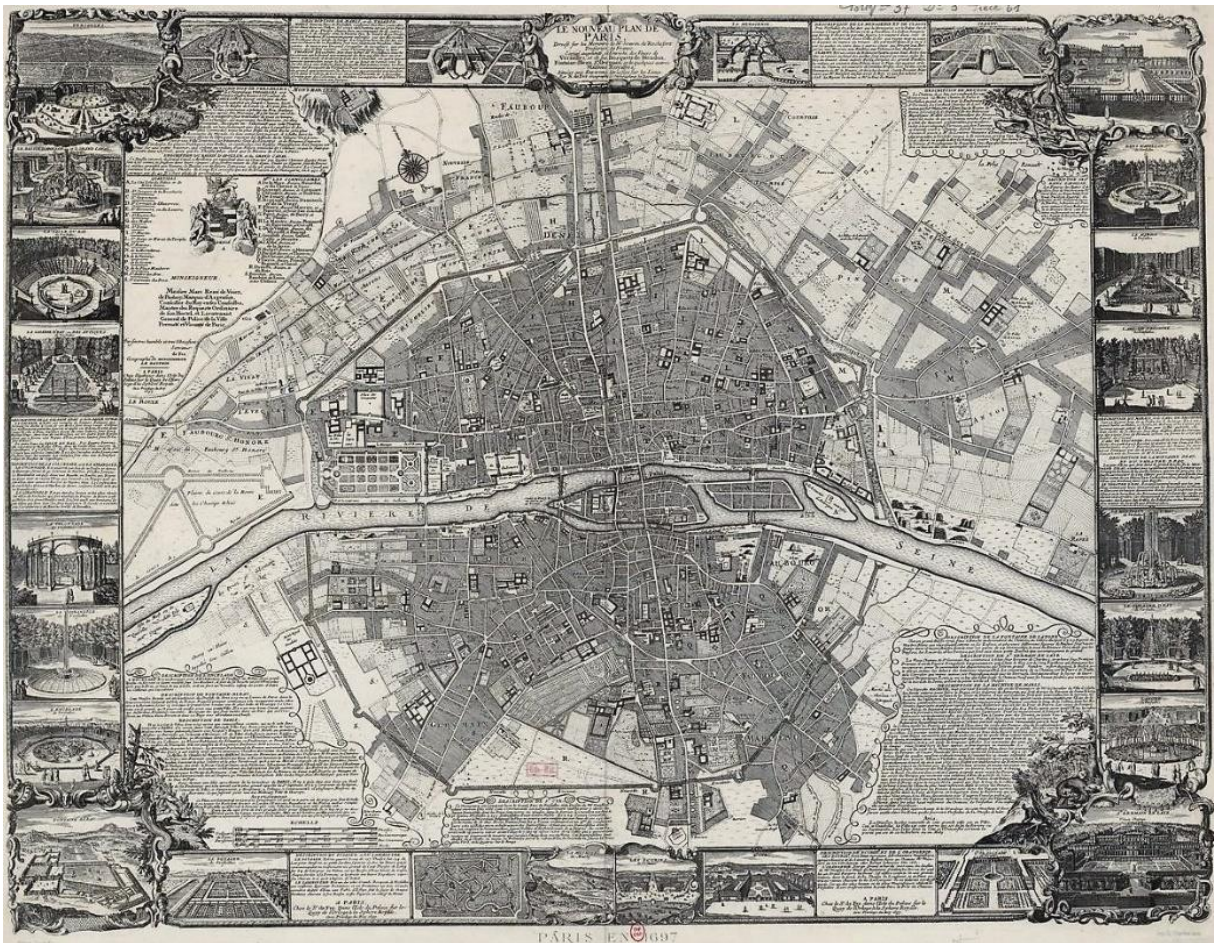
Imagem 70 – Plano de Jouvin de Rochefort. Paris. 1672.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

Enquanto plano de expansão, vários aspectos são notáveis no Plano de Paris de Bullet e Blondel, dentre os quais a ampliação de certos limites definidos pelas fortificações. Entretanto, ele não prevê a abertura de certas ruas em determinados bairros. As *promenades* exteriores de substituição das fortificações são concebidas, segundo Halbwachs (1920, p. 11, tradução nossa), “como uma moldura vegetal de onde a cidade não sairia, e como os bulevares construídos em seu lugar acabaram se transformando em vias de circulação e de povoamento, não se pode dizer que o plano de Luís XIV tenha exercido uma influência direta sobre a evolução de Paris”. No entendimento desse autor, o plano de Bullet e Blondel, que geralmente é considerado como um plano de expansão, espelha mais um plano de embelezamento um tanto modesto, já que, para Halbwachs (1920, p. 11, tradução nossa), “se poderia esperar que Luís XIV tivesse uma visão maior”. Um novo plano com previsão de expansões vem à tona em 1697, elaborado por Nicolas de Fer. Nesse plano, os quarteirões povoados e suas delimitações, assim como os vazios interiores aos limites da cidade, passíveis de receber construções, são representados mais claramente (Imagem 71).

Imagem 71 – Paris em 1697. Fac-símile do Plano de Nicolas de Fer.



Fonte: Gallica – BNF, 2019.

No século XVIII, conferiu-se um grande interesse ao urbanismo principalmente no que diz respeito aos ordenamentos espaciais ligados à questão do *embellissement* (LAVEDAN, 1941). Uma representação dos arredores de Paris em 1740 (Imagem 72) revela o processo de geometrização de diversos espaços segundo ordenações em perspectiva que, até certa medida se difundem também pelo território, através de eixos viários que partem simetricamente de determinados pontos.

No que diz respeito às cidades, propriamente, a higiene passa a ser uma das maiores preocupações do urbanismo à época do Iluminismo. No fim do Antigo Regime é unânime a preocupação com as consequências que o centro asfixiado, comprimido e superpovoado de Paris pode trazer para a saúde de seus habitantes. No que se refere aos projetos de *embellissement* para a cidade na segunda metade do século XVIII, como aponta Carbonnier (2009, p. 34, tradução nossa), “todos eles propõem a regularização dos traçados. Eles levam em

conta os aspectos desenvolvidos nos séculos precedentes, sobretudo estéticos, e a eles acrescentam a preocupação de melhorar a higiene [...]”.

Imagem 72 – Paris e arredores em 1740 (em traço forte as ordenações em perspectiva dos séculos XVII e XVIII).



Fonte: BENEVOLO, 1994.

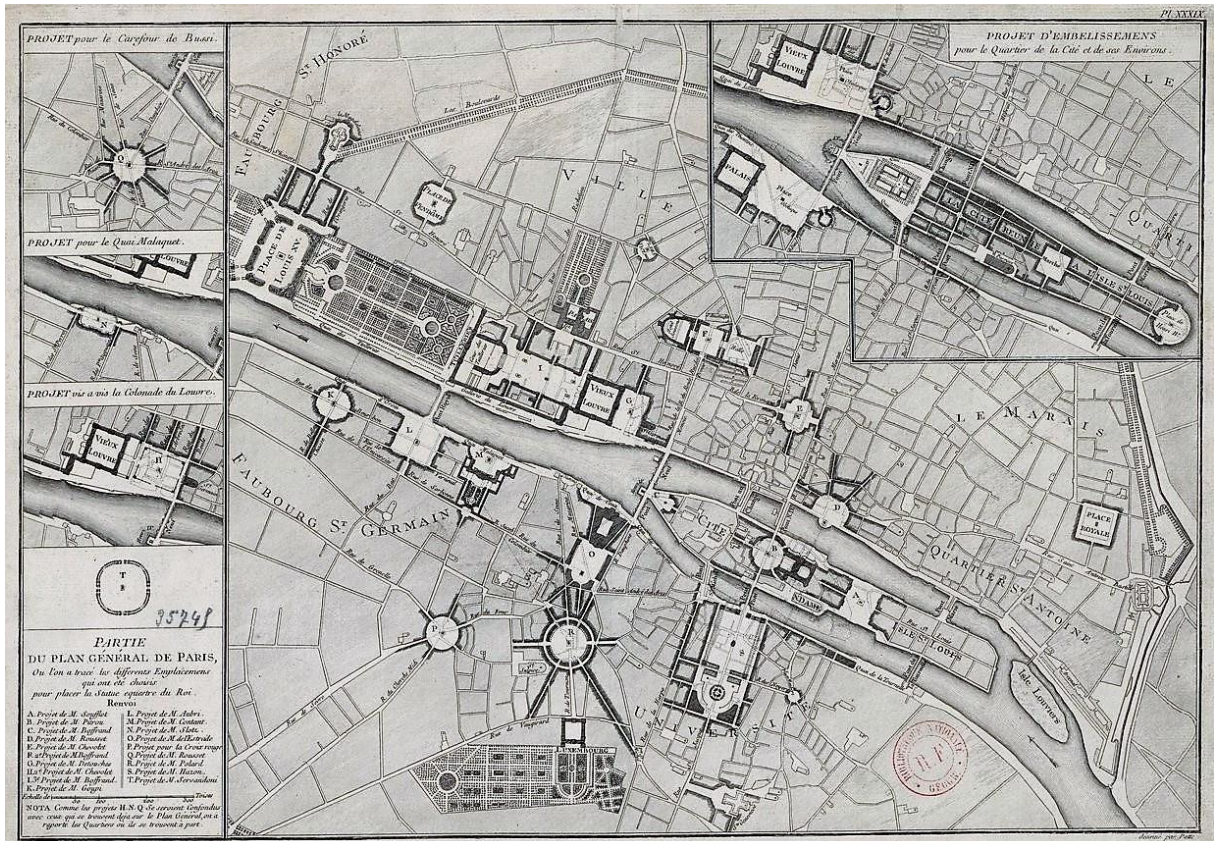
A atuação de Pierre Patte (1723–1814), em Paris, reveste-se dessa intenção, já abordada anteriormente, de valorizar a comodidade, ou seja, os aspectos funcionais das cidades, que no seu entender não estariam organizados convenientemente para o bem-estar de seus habitantes. Entretanto, a preocupação com a beleza permanece.

Destaca-se também em Paris, no século XVIII, a atuação de Soufflot<sup>81</sup> (1713-1780), encarregado municipal das edificações [*contrôleur des bâtiments*] do Rei no departamento de Paris, entre 1755 e 1780. Segundo Lavedan (1941, p. 360, tradução nossa), “uma parte muito intensa de suas atividades levou aos desimpedimentos do Louvre e à grande transversal Oeste-Leste, da ponte de Neuilly ao Castelo de Vincennes”.

<sup>81</sup> Jacques-Germain Soufflot, conhecido pelo projeto da Igreja de Sainte-Geneviève, construída a partir de 1755, posteriormente Panthéon de Paris.

Por ocasião do concurso aberto para a criação da praça Luís XV, atual *Place de la Concorde*, Patte, autor de *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* [Monumentos erguidos na França à glória de Luís XV] (1765), “representou os principais [projetos]<sup>82</sup> sobre um plano de conjunto que nos dá uma imagem de uma cidade magnífica” (LAVEDAN, 1941, p. 360, tradução nossa) (Imagem 73).

Imagem 73 – Parte do plano geral de Paris onde se situou os diferentes locais para colocar a estátua equestre do rei. Desenhado por Patte. Paris. 1765.



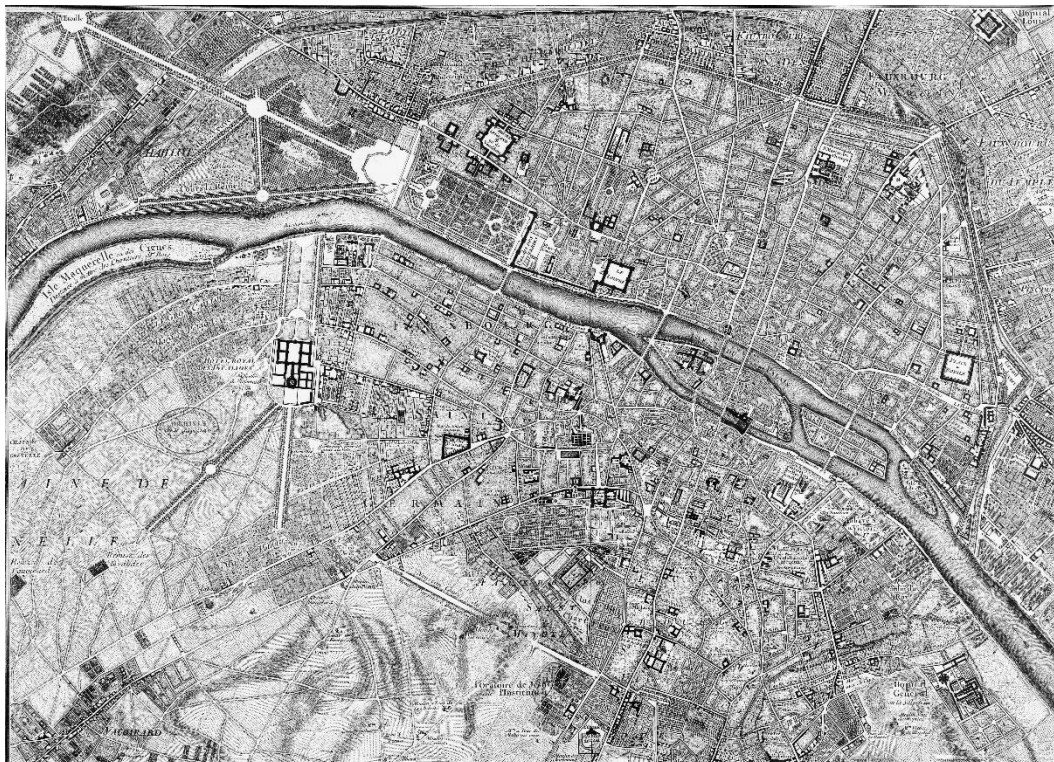
Fonte: GALLICA – BNF, 2019.

As imagens 74 e 75 representam, respectivamente, os planos de Roussel, 1730, e de Jaillot, 1775, apresentando a expansão da cidade de Paris no século XVIII. Outro importante plano da capital francesa é aquele levantado por Verniquet, de 1774 a 1789 (Imagem 76), que segundo Lavedan (1941), serviu de base para um projeto de transformações a serem implantadas na cidade, de autoria da chamada Comissão de Artistas, instituída no período revolucionário pela Convenção em 1793, que será discutido em seguida.

<sup>82</sup> “Os projetos reproduzidos em detalhe por Patte (plano e elevação) são os de Boffrand, Pitrou, Aubri, Contant, Slotz, Rousset (2º), Polard. Outros estudos, igualmente, aparecem somente sobre o plano de conjunto: os de Soufflot, Rousset (1º), Chevotet, Destouches, Goupi, L’Estrade, Hazon, Servandoni e o do próprio Patte” (LAVEDAN, 1941, p. 360-362, tradução nossa).



Imagem 74 – Plano de Roussel. Paris. 1730.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

Imagem 75 – Plano de Plan Jaillot. Paris. 1775.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

Imagem 76 – Plan de Verniquet. Paris. 1790.



Fonte: ATLAS HISTORIQUE DE PARIS, 2019.

## 4.2 Idealizações e realizações urbanísticas no período revolucionário e no Primeiro Império francês

A Revolução Francesa<sup>83</sup> começou, como em geral se caracterizam as revoluções, pela supressão das instituições existentes e também pela destituição dos ocupantes de cargos importantes, que são acusados de cúmplices dos governos anteriores, como observa Hautecoeur (1953). Entretanto, sob denominações diferentes, várias dessas instituições voltam a ser reestabelecidas.

<sup>83</sup> Fases da Revolução Francesa: **1ª Fase: Assembleia Nacional Constituinte** - 1789-1792; **2ª Fase: Convenção Nacional** - 1792-1794/95; **3ª Fase: Diretório** - 1795-1799 / **Era Napoleônica** - 1799-1815.

Fonte: <<https://hcontemporaneai.wordpress.com/2014/10/02/as-varias-fases-da-revolucao-j-e-g-s/>>. Acesso: 09/03/2019.

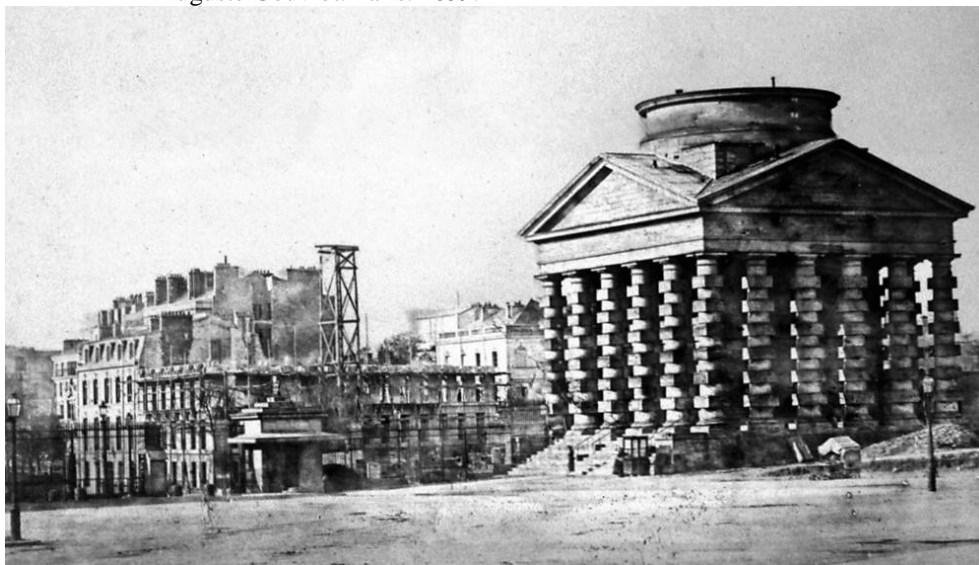
A Academia Real de Arquitetura havia sido fundada por Luís XIV em 1671 e teve como primeiro diretor Nicolas-François Blondel. Sua atuação, quer como instituição erudita, escola, conselho construtivo ou como responsável pelo julgamento do chamado *Grand Prix* [Grande Prêmio], além de lhe conferir grande prestígio, caracterizava-se pela abertura a inovações tanto técnicas quanto políticas. (HAUTECEOUR, 1953). Por outro lado, a Academia de Pintura e de Escultura, responsável pelos chamados *Salons* [Salões] – exposições oficiais de arte –, era objeto de hostilidades e apresentava divisões internas. O pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), que reprovava, dentre outras coisas, o seu método de ensino, juntamente com outros artistas, em 1790, pretendia substituí-la por uma Comuna das Artes [*Commune des Arts*] aberta à participação de todos os artistas. Em julho de 1793, a Convenção criou oficialmente a Comuna das Artes e, em dezembro do mesmo ano, suprimiu todas as Academias, mas manteve provisoriamente as escolas. Antes, em janeiro de 1793, a Academia de França em Roma já havia sido suprimida, fundação monárquica que recebia arquitetos e artistas agraciados com o *Grand Prix*. Esses, na condição de bolsistas residentes [*pensionnaires*], permaneciam aproximadamente quatro anos de estudo e aperfeiçoamento naquela cidade (HAUTECOEUR, 1953).

O pensamento revolucionário levava em consideração que somente as leis não seriam suficientes para formar tanto a mentalidade como os hábitos necessários a um povo livre em uma república, que passa a substituir séculos de domínio monárquico e aristocrático. Nesse processo era fundamental o papel das instituições (ETLIN, 1994). As academias eram vistas como herdeiras das corporações que tinham sido abolidas em nome da liberdade. O pensador Honoré Gabriel Riqueti (1749-1791), Conde de Mirabeau, caracteriza bem essa visão, ao afirmar que convinha suprimir essas escolas de servilismo e de mentiras. "Essas corporações inúteis, que deviam desaparecer, como as outras, menos por medida de economia que por respeito às ideias fundamentais da Revolução" (MIRABEAU, s.d., *apud* HAUTECOEUR, 1953, p. 95, tradução nossa).

Etlin (1994) chama atenção para a importância do mundo físico no processo de divulgação e consolidação dos conteúdos ideológicos caros à Revolução. "A abundância de projetos de *embellissement*, que caracterizou as décadas que precederam os eventos de 1789, continuou [...] com um renovado vigor, mas com uma nova finalidade em mente" (ETLIN, 1994, p. 30, tradução nossa). Quanto a esse aspecto a transição não teria sido difícil, uma vez que a esse tempo, na cultura francesa, múltiplas intensões e leituras simbólicas compunham tanto os espaços como os lugares. Entretanto, Hauteceour (1953) pondera que a atitude dos arquitetos

foi bastante e naturalmente diversa em relação à Revolução. Aqueles que tinham trabalhado para uma clientela aristocrática, viram-se repentinamente sem trabalho e, portanto, obviamente não eram simpáticos aos revolucionários. “[Claude-Nicolas] Ledoux [1736-1806], foi [...] preso como *royaliste* [realista] em 1793; permaneceu até o dia 23 do Nivoso do Ano II<sup>84</sup> na prisão, onde começou a redigir sua obra sobre arquitetura<sup>85</sup>” (HAUTECOEUR, 1953, p. 102, tradução nossa). Segundo Broadbent (1990), antes da Revolução, Ledoux havia construído muito, o que incluía dezenas de edifícios para a barreira alfandegária dos *Fermiers Généraux* (Imagem 77). Além dele, muitos outros arquitetos foram presos como *royalistes*. Étienne-Louis Boullée (1728-1799), mais velho que o anterior, manifestou-se a favor da causa revolucionária. Desenvolveu ideias de projetos grandiosos e chegou a projetar, conforme Hauteceur (1953, p. 102, tradução nossa), “um palácio para a Assembleia Nacional [1792 – Imagem 78], cuja única decoração era constituída pela Declaração dos Direitos do Homem e pela lista dos departamentos; sonhava com um templo dedicado ao Eterno”.

Imagem 77 – Um dos dois edifícios idênticos da Barreira da *Étoile* antes da demolição. Ledoux. Registro de Auguste Gouviot. Paris. 1859.



Fonte: PARIS UNPLUGGED, 2019.

Dentre os vários projetos elaborados por Boullée, a maioria não realizada, destaca-se também, antes da Revolução, o da Biblioteca Real, de 1785 (Imagem 79). Sobre o destino de vários outros arquitetos franceses, em função da radical alteração político-ideológica verificada na

<sup>84</sup> Nivoso (“nivôse”, em francês): Quarto mês do Calendário Revolucionário Francês que esteve em vigor na França de 22 de setembro de 1792 a 31 de dezembro de 1805. O Ano II do calendário republicano corresponde a parte do ano de 1793 e parte do ano de 1794 do calendário gregoriano.

<sup>85</sup> Ledoux: *Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* [Arquitetura considerada sob o ponto da arte, da moral e da legislação], de 1804.

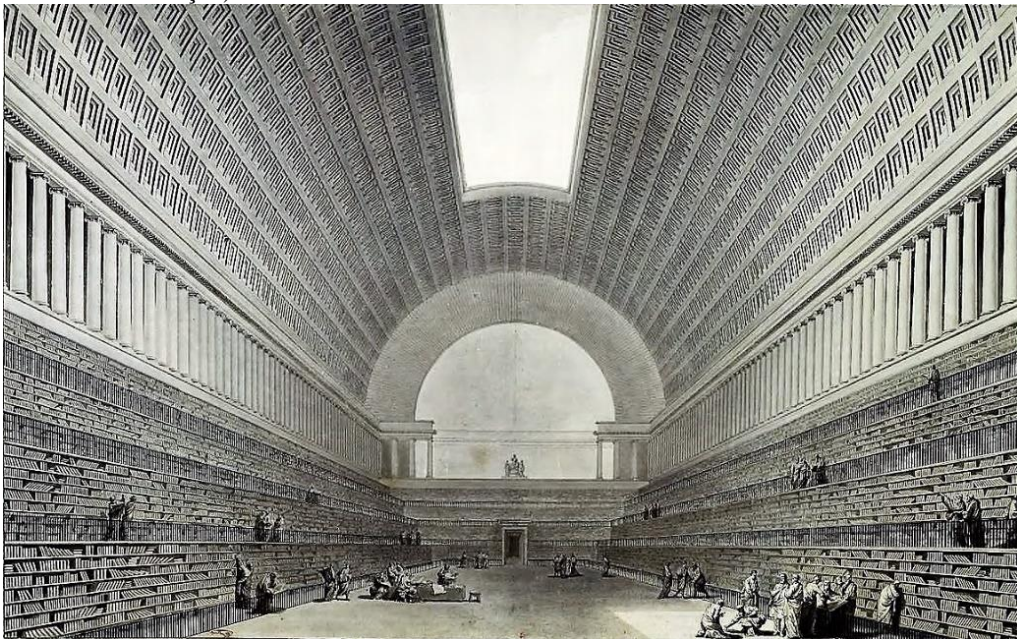
França com a Revolução, muitos pereceram, alguns puderam se esconder ou emigrar. Aqueles que se encontravam fora da França, adiaram o seu retorno (HAUTECOEUR, 1953).

Imagem 78- Assembleia Nacional. Fachada. Boullée. Paris. 1792.



Fonte: ZAKHOR-ONLINE, 2019.

Imagem 79 – Segundo projeto para a *Bibliothèque du Roi* (Biblioteca Real, posteriormente Biblioteca da Grande Nação). Interior. Boullée. Paris. 1785.



Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

As possibilidades de intervenções urbanísticas em Paris com o advento da Revolução estão ligadas à disponibilização de imensas áreas na cidade com o confisco dos chamados *Biens Nationaux* (Bens Nacionais). Tanto os bens eclesiásticos, as propriedades da coroa, assim como aquelas que pertenciam às instituições suprimidas e aos emigrados foram declarados bens nacionais. Como registra Halbwachs (1920, p. 12), “logo percebeu-se que aí se encontrava uma oportunidade única de embelezar e melhor planejar Paris, pelo traçado de vias e estabelecimento de praças nos terrenos que se tornaram disponíveis”. Entretanto, o confisco desses bens, a

colocação à venda de muitos deles a partir de 1793 e, sobretudo, a intenção revolucionária de suprimir monumentos arquitetônicos remanescentes do feudalismo tiveram, como consequência, a destruição de incontáveis edificações (HAUTECOEUR, 1953). Esse autor identifica na incompreensão do passado, e não apenas nas medidas revolucionárias, a causa de muitas dessas destruições na época.

Os estudos que os arquitetos tinham feito sobre a construção gótica, a moda das construções ‘trovadoras’ erguidas em alguns ricos jardins, tudo isso era desconhecido do grande público, que, apesar da presença de edifícios antigos, muito numerosos nas cidades, acreditava na ‘barbárie dos Godos [*Goths*]’ [a ‘barbárie gótica’] e desejava, nesse século das luzes, a abertura de ruas e praças novas. A Renascença não era muito apreciada. [...] Também, muitos ‘cidadãos’ não acreditam se portar como vândalos se, ouvindo suas paixões políticas, mutilam as estátuas ou destroem os monumentos. (HAUTECOEUR, p. 1953, p. 103, tradução nossa).

As pilhagens de imóveis e a prática de incêndios vitimaram inúmeros bens. Hautecoeur (1953, p. 104, tradução nossa) destaca a denúncia de Camille Demolis<sup>86</sup>, depois de 1789 que aponta “como uma rica presa oferecida aos vencedores, os quarenta mil palácios, hotéis e castelos da França”. Uma série de eventos liga-se à destruição dos monumentos, tais como o decreto da Convenção, de 1793, que decidia que a cidade de Lion, por ter oferecido resistência à Revolução, deveria ser destruída. Este fato resultou, antes da revogação do decreto, na demolição “dos antigos baluartes da *Croix-Rousse*, as fachadas de *Bellecourt*, as casas nos bairros de *Sain-Clair* e de *Terreaux*” (HAUTECOEUR, p. 1953, p. 103, tradução nossa). Também em 1793, foi autorizado o loteamento dos terrenos pertencentes aos palácios reais, monastérios e abadias, aguçando o interesse dos especuladores de toda ordem, inclusive aqueles da *bande noir*<sup>87</sup>. “Foi estabelecido um projeto para demolir Fontainebleau e, felizmente, não teve efeito. Os versalheses protestaram contra uma iniciativa semelhante” (HAUTECOEUR, 1953, p. 105). Esta conjuntura de destruições sensibilizou a Convenção e teve como consequência a decisão de punir aqueles que mutilassem monumentos.

---

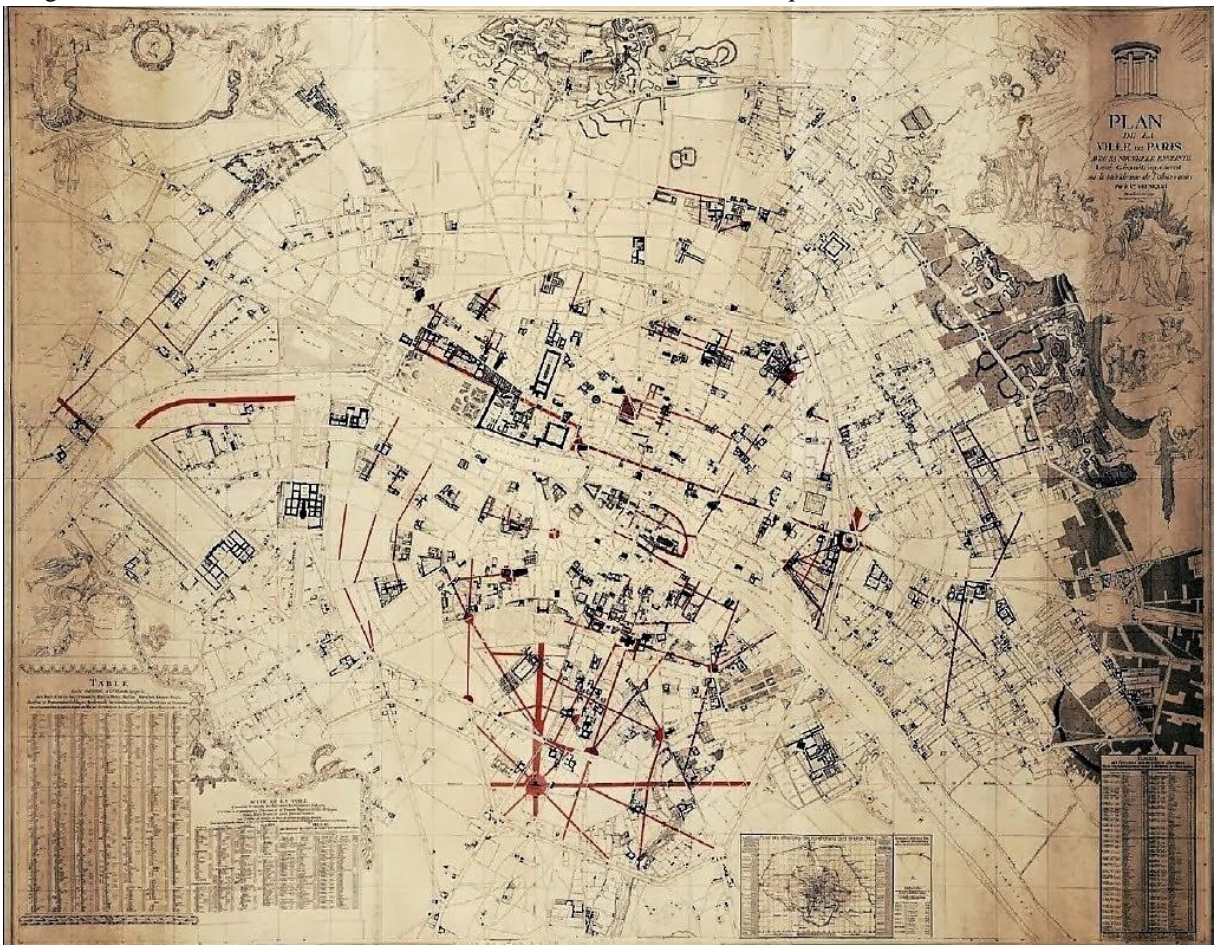
<sup>86</sup> Lucie-Simplice-Camille-Benoist Desmoulins (1760-1794) foi um advogado, jornalista e revolucionário francês, guilhotinado pela Revolução.

<sup>87</sup> *Bande noir*: Expressão que designa uma associação de especuladores que, sob a Revolução, a partir da colocação sob sequestro dos bens do clero e dos emigrados, tentava comprar, a baixo preço, os castelos, as abadias e os monumentos de arte mais preciosos, com o objetivo de ocupá-los, revendê-los com lucro (parcelamento de antigas propriedades) ou demolir e vender os materiais.

Os integrantes da Assembleia não tinham previsto os resultados da venda dos Bens Nacionais, menos do ponto de vista financeiro que do ponto de vista artístico. [...] Os protestantes no século XVI, os cónegos [*chanoines*] no XVII e os revolucionários, no século XVIII, mostrando o mesmo desprezo por nossa arte medieval, destruíram a admirável ornamentação com a qual nossos arquitetos romanos e góticos tinham coberto o solo da França. Haussmann, os prefeitos e as municipalidades do século XIX continuarão essa tarefa. (HAUTECOEUR, p. 1953, p. 106, tradução nossa).

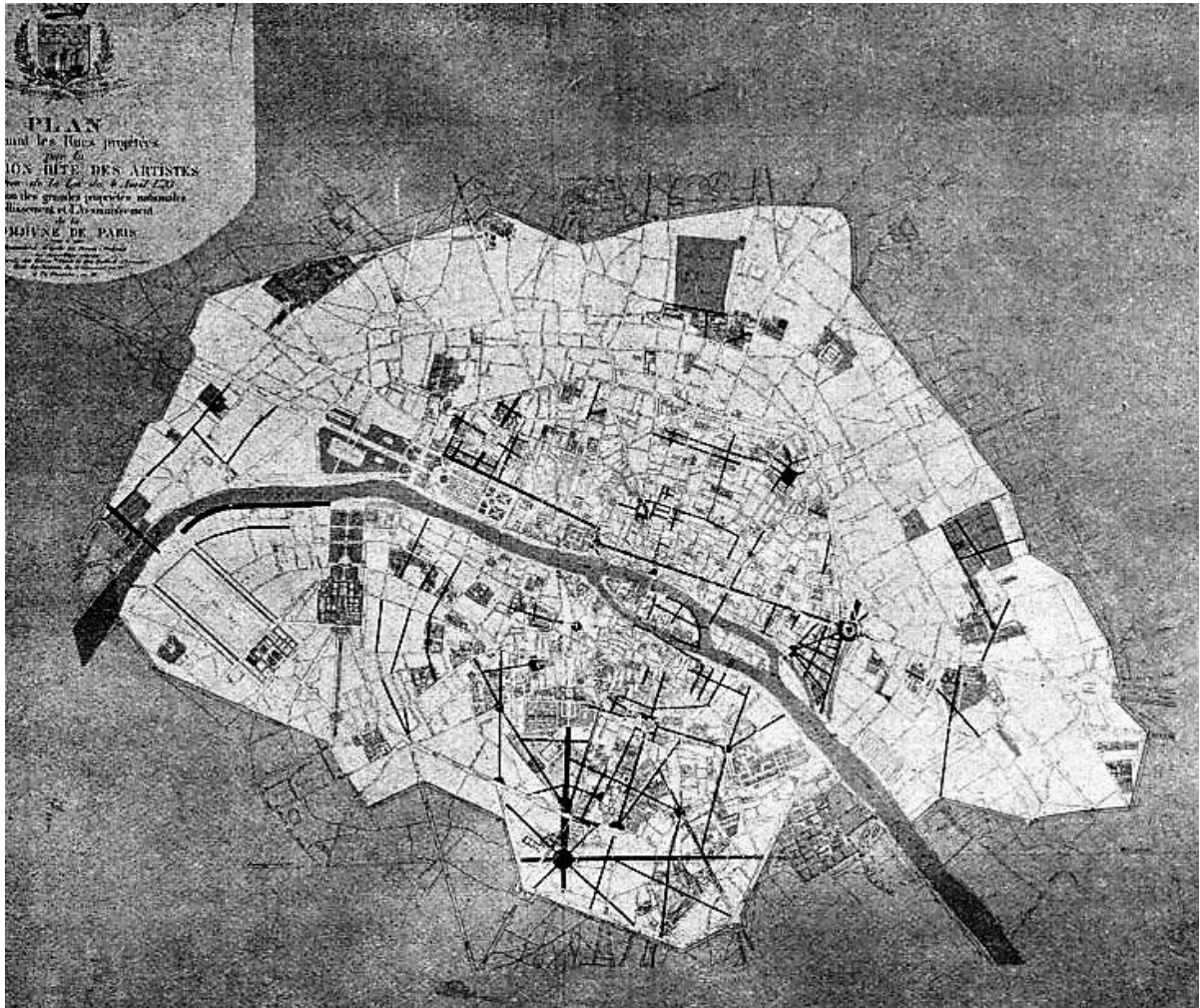
Grandes áreas urbanas foram disponibilizadas em Paris em função dos decretos revolucionários, das quais se destacam aquelas provenientes dos conventos e das ordens eclesiásticas nas duas margens da cidade, em 1793. Segundo Halbwachs (1920, p. 12, tradução nossa), “foi designada uma Comissão temporária de artistas (ou seja, homens da arte, arquitetos, engenheiros), que por meio de diversos projetos parciais elaborou um plano de conjunto: [o] *Plan des Artistes* [Plano dos Artistas]” (Imagens 80 e 81). Conforme já dito (LAVEDAN, 1941), a Comissão de Artistas tomou como base para elaboração de suas propostas de transformações urbanísticas para Paris o Plano de Verniquet, um levantamento detalhado da cidade elaborado entre 1784 e 1789.

Imagem 80 – As novas vias do *Plan des Artistes* indicadas no *Plan Verniquet*. Paris. 1793.



Fonte: PARIS – PROJET OU VANDALISME, 2019.

Imagem 81 – Outra versão do *Plan des Artistes* que apresenta os bens nacionais representados em cinza. Paris. 1793.



Fonte: PARIS – PROJET OU VANDALISME, 2019.

Na concepção de Halbwachs (1920, p. 20, tradução nossa), “o Plano dos Artistas [...] é o primeiro em que a intenção de renovar seriamente o sistema viário de Paris se revela (ele porta, nesse sentido, e apesar de suas limitações, [...] a marca do espírito revolucionário”. O único objetivo de seus autores parece ter sido, na realidade, “traçar vias, avenidas, bulevares e praças sobre os terrenos que se tornaram propriedades nacionais. [...] [Portanto, fica patente] a influência que a distribuição dos conventos em Paris, sob o Antigo Regime, exerceu sobre a estrutura ulterior da cidade”, como analisa Halbwachs (1920, p. 15, tradução nossa). Dentre as propostas mais significativas, algumas realizadas no período revolucionário ou mesmo posteriormente, figura-se a intenção de construir uma ampla via monumental, que ligaria a *Place de la Concorde* à Bastilha. A primeira parte dessa via, que na verdade já havia sido projetada desde Luís XIV, foi realizada e corresponde à *Rue de Rivoli*. A segunda parte recebeu alterações em sua execução.



Previu-se também o planejamento dos mercados [*les Halles*] no centro da cidade, porém, por mais importante que tenha sido o problema de abastecimento durante a Revolução, sua construção só foi decidida bem depois, em 1847. Com relação ao que poderia ter sido feito para além da linha dos *grands boulevards*, construídos sobre as antigas fortificações, os vastos terrenos confiscados a instituições religiosas<sup>88</sup> que impediam a expansão da cidade naquela região foram apenas loteados isoladamente. Acrescente-se a isso, o fato de a Comissão dos Artistas não ter projetado traçado algum entre esses bulevares e os limites dos *Fermiers Généraux*, como se pode observar no plano. Alterações e propostas viárias de maior alcance, e que não derivavam de ideias anteriores, foram reservadas à *Rive Gauche* (Margem Esquerda).

Pode ser que, como os terrenos dos quais dispunham [os artistas da Comissão] ocupassem uma superfície maior – estando em certas regiões quase em continuidade e encontrando-se de súbito disponíveis em bairros onde até então tinha-se construído pouco – a fantasia dos arquitetos e projetistas tenha se desenvolvido mais livremente, e que eles tenham podido criar composições de conjunto. (HALBWACHS, 1920, p. 17, tradução nossa).

Nesse sentido, identificam-se na *Rive Gauche* perspectivas de conjunto em que as preocupações estéticas desempenham um papel preponderante, dentre as quais Halbwachs (1920) destaca a que seria criada em torno do Observatório. Compunha-se por oito vias radiais que partiriam de uma praça circular, das quais construiu-se apenas a *Avenue de l’Observatoire*, em 1807, já no Primeiro Império. As necessidades de aeração, circulação e embelezamento parametrizam todas as operações previstas no Plano dos Artistas. Apesar disso, a ideia de uma maior interação entre as margens direita e esquerda, considerando Paris como um conjunto animado por uma vida comum, não parece estar presente nas proposições dos artistas da Comissão. Na *Rive Gauche*, sobretudo,

[...] eles consideraram alguns pontos, alguns monumentos ou construções que lhes pareciam dignos de constituir alguns centros locais em torno dos quais as habitações pudessem se dispor e de onde era necessário prever que partissem correntes de circulação, e [além disso], quiseram reunir esses pontos por vias que se abrissem a essas correntes. [...]. Porém, mais do que facilitar as comunicações por vias adequadas, os artistas se preocuparam em aplicar [...] certas ideias de estética urbana que se deixavam transparecer nos traçados simétricos, nas praças circulares de onde irradiam vias que se cortam em ângulos retos [*sic*], e nas ruas e avenidas paralelas, cuja regularidade é, algumas vezes, desconcertante. (HALBWACHS, 1920, p. 17, tradução nossa).

---

<sup>88</sup> Situadas nessa região, “Filles du Calvaire, Temple, Saint-Martin-des-Champs, Filles-Dieu, Filles-Saint-Thomas, Capucines [e] Conception” (HALBWACHS, 1920, p. 14, tradução nossa).

Halbwachs (1920) aponta semelhanças de direção entre muitas vias traçadas no Plano dos Artistas e as que foram realmente implantadas no século XIX, durante o período haussmanniano. Entretanto, numa análise mais acurada dos resultados dos ajustes realizados nesse período, há que se considerar, segundo o autor, o emprego da “geometria das situações”. Esse conceito permite encontrar, em uma determinada configuração geométrica, correlações com muitas outras que a ela se assemelham, mas que dela diferem segundo aspectos dimensionais e de orientação. As vias que são projetadas segundo intenções puramente estéticas muitas vezes abstraem-se de vias já existentes, ao pretenderem comandar a circulação e o assentamento da população. Contudo, pequenas alterações no traçado desse tipo de vida, sem abandonar os aspectos essenciais ligados ao embelezamento (simetria, regularidade e criação de perspectivas), podem modificar sensivelmente certos contextos urbanísticos. Essas pequenas alterações na configuração geométrica de contextos localizados, dizem respeito à “geometria de situações”. Justificam-se, sobretudo, em que pesem os imperativos estéticos, quando fundamentadas na satisfação ou atendimento de reais necessidades de desimpedimento de áreas urbanas congestionadas, de direcionamento de vetores de crescimento e de facilitação da circulação. “É suficiente desviar uma rua de um ângulo muito pequeno para que sua função geral na economia urbana seja totalmente modificada”, conclui Halbwachs (1920, p. 19, tradução nossa).

Muitas das proposições urbanísticas previstas no Plano dos Artistas deixaram de ser realizadas, não por serem inúteis, mas antes por serem insuficientes. Foram, oportunamente, substituídas por outras proposições mais complexas, de maior envergadura, que melhor responderam às imposições resultantes das correntes e dos deslocamentos de população verificados em momentos posteriores. A experiência desenvolvida pela Comissão dos Artistas, comparada a outras experiências e realizações anteriores e posteriores, na concepção de Halbwachs (1920, p. 20, tradução nossa), revela que:

Os traçados de vias e as mudanças da estrutura superficial de Paris explicam-se não pelas intenções de um ou vários indivíduos, por vontades particulares, mas sim por tendências ou necessidades coletivas às quais os construtores, arquitetos, prefeitos, conselhos municipais e chefes de Estado obedeceram, sem ter, dessas forças sociais, uma consciência bem clara e, algumas vezes, com a ilusão de se inspirarem em suas próprias concepções.

Ainda sobre a supressão das Academias, dentro do espírito que move as revoluções de alterar os quadros de poder que lhes antecedem, é importante salientar que, embora a Convenção tenha

suprimido essas instituições, antes de se dispersar, ela criou, em 1795, o *Institut de France* (Instituto de França), com base em ideias que já eram discutidas pela própria Academia de Arquitetura antes da Revolução. Em 1786, antes de ser extinta, essa renomada instituição havia proposto como tema aos concorrentes do *Grand Prix*, no registro de Hautecoeur (1953, p. 112-113, tradução nossa), “um edifício destinado a reunir as Academias, consideradas segundo as três divisões principais dos conhecimentos necessários, a saber: as ciências, as letras e as artes”.

Os revolucionários pretendiam que Instituto fosse uma espécie de Enciclopédia viva, em que todos os homens capazes de fazer progredir o espírito humano pudessem trocar ideias e divulgar os resultados de seus trabalhos. (HAUTECOEUR, 1953). Na composição dessa instituição, as categorias de ciências físicas e matemáticas, ciências morais e políticas, literatura e belas artes reuniam 144 membros. Oito seções, cada uma com seis membros compunham a categoria de literatura e belas artes. Quatro dessas seções eram dedicadas às letras e as outras quatro às belas artes, que englobavam arquitetura, pintura, escultura, música e declamação. “A antiga Academia de Arquitetura era uma instituição formada por homens de profissão que ensinavam a profissão; o Instituto deveria agrupar artistas capazes de pensar” (HAUTECOEUR, 1953, p. 113, tradução nossa). Muitas foram as críticas provenientes dos acadêmicos e arquitetos que tinham integrado os quadros da Academia sob o Antigo Regime. O número de arquitetos-membros do novo Instituto foi reduzido, uma vez que essa instituição não era mais responsável pelas questões concernentes aos edifícios nacionais, subordinados a partir de então ao *Conseil des Bâtimens* (Conselho de Edificações). Apesar dessa redução, Hautecoeur ressalta que os integrantes da seção de belas artes continuaram a supervisionar a Academia de França em Roma, que foi reabilitada, e a indicar os professores para a *École de Beaux-Arts* (Escola de Belas Artes).

A importância do mundo físico no processo de divulgação e consolidação dos conteúdos ideológicos caros à Revolução, já apontada em Etlin (1994), traduz-se também nas arquiteturas efêmeras das grandes festas que foram promovidas pelas três Assembleias revolucionárias que se sucederam de 1789 a 1795<sup>89</sup> e que constituíam o poder nesse período na França. Arquiteturas efêmeras foram instaladas em grandes espaços abertos, como o Campo de Marte em Paris, e também em espaços de menor escala: na *Place de la Concorde*, nessa mesma cidade, na *Place Bellecour*, em Lion, e em pontos específicos dos trajetos dos cortejos cerimoniais no tecido

---

<sup>89</sup> Assembleia Nacional Constituinte (junho de 1789-setembro de 1791); Assembleia Legislativa (outubro de 1791-setembro de 1792); Convenção Nacional (setembro de 1792-outubro de 1795).

urbano. Parametrizam-se pelos procedimentos de simetria, perspectiva e monumentalidade que caracterizam o *embellissement*.

Essas arquiteturas configuram uma espécie de *embellissement* efêmero na promoção e transmissão de conteúdos ideológicos e políticos. Os projetos se apresentam, segundo Etlin (1994, p. 30, tradução nossa), com “um renovado vigor e com uma nova finalidade em mente”. A instalação dessas arquiteturas valeu-se da facilidade de transição que a manifestação dos projetos de *embellissement* encontrou no ambiente revolucionário francês. Esse ambiente continuou a cultivar a valorização, segundo Etlin (1994, p. 30, tradução nossa), “das múltiplas intensões e leituras simbólicas [que] compunham tanto os espaços como os lugares”, caras à cultura francesa, já referidas anteriormente. Hautecoeur (1953) assinala que as festas revolucionárias deram continuidade àquelas do Antigo Regime, desde o século XVI. Isso pode ser constatado tanto em sua dinâmica, com a realização de grandes cortejos lembravam as entradas triunfais dos reis, como nos aspectos formais de suas decorações. Neslas, são utilizados os mesmos elementos compositivos, tais como arcos de triunfo, rochedos artificiais, figuras alegóricas, construções efêmeras e recursos de iluminação. Entretanto, como ressalta Hautecouer (1953, p. 119, tradução nossa), existem diferenças:

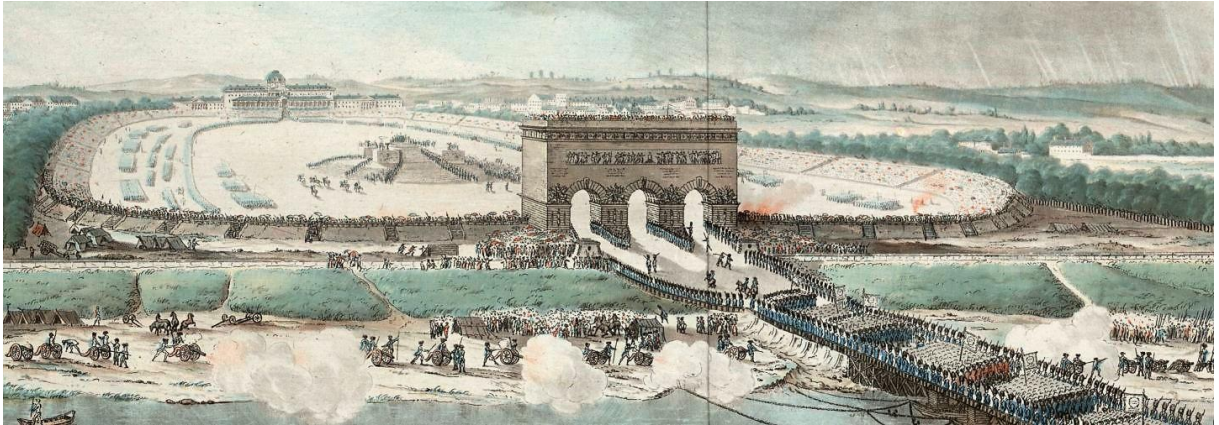
o estilo dos monumentos muda; os templos, os arcos de triunfo imitam mais fielmente os de Roma e Grécia; os obeliscos são egípcios; os rochedos são os dos jardins ingleses. A escala mudou; esses arquitetos podiam em seus edifícios de madeira e tela dar livre curso a seus desenhos de grandiosidade, a essa eloquência revolucionária, a essa necessidade de sentimentalismo romântico, que notamos em alguns deles. As alegorias não são mais, como no tempo em que François I entrou em Lion, Temperança, Nobreza, Caridade, Obediência, Justiça, Sabedoria; são alegorias da Liberdade, Igualdade, Fraternidade, essas belas ideias pelas quais os homens morriam e que tão poucos sabiam respeitar.

Talvez a diferença mais significativa entre as festas do Antigo Regime e aquelas promovidas pela Revolução seja a que se traduz na atuação do povo francês, que agora, como afirma Hautecoeur (1953, p. 120, tradução nossa), “vai, ele próprio, desempenhar um papel nos cortejos; ele não será mais um espectador passivo, mas um ator, e esse soberano vai dar a si mesmo a ilusão seu próprio triunfo”.

Dentre esses eventos, que ocorreram em grande número, o autor destaca a primeira grande festa, a *Fête de la Fédération* (Festa da Federação), realizada em Paris no Campo de Marte, a 14 de julho de 1790, portanto um ano depois da queda da Bastilha (Imagens 82 e 83). Para o evento,

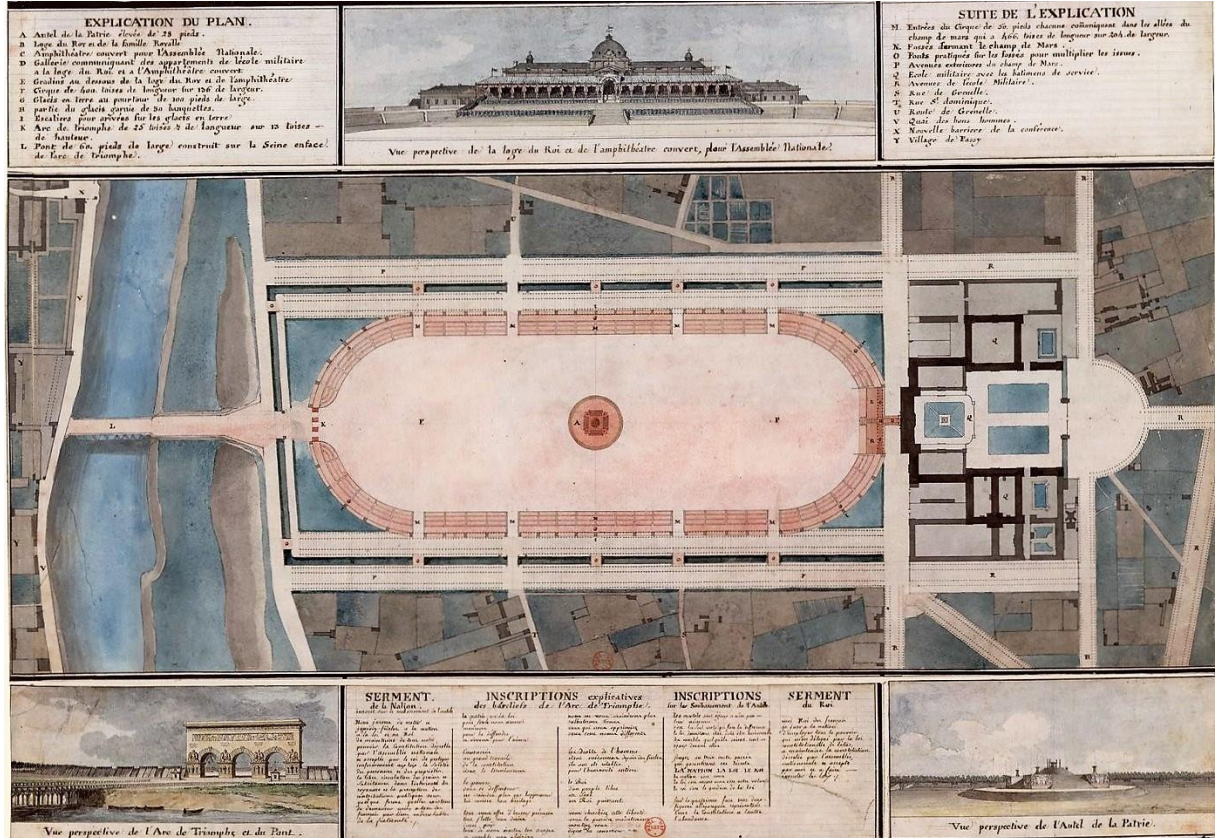
os próprios parisienses ergueram um conjunto de arquibancadas conformando um grande circo à antiga (Imagem 84). Antes, duas cerimônias já tinham ocorrido. Em Lion, a 30 de maio, teve lugar, como relata Hautecoeur (1953, p. 120, tradução nossa), “o juramento que prestaram cinquenta mil guardas nacionais, vindos de toda a França, diante de um templo antigo e um rochedo coroadado pela estátua da Liberdade, verdadeiras construções de jardim à inglesa”. O autor faz também referência às estruturas efêmeras erguidas para a cerimônia ocorrida em Lille, a 6 de junho, quais sejam, um amplo pórtico e um templo circular, além de alguns obeliscos.

Imagem 82 – Festa da Federação. Campo de Marte, Paris. 14 de julho de 1790.



Fonte: LA PETITE HISTOIRE ILLUSTRÉE, 2019.

Imagem 83 – Plano geral do Campo de Marte para a Festa da Federação. Paris. 14 de julho de 1790.



Fonte: LA PETITE HISTOIRE ILLUSTRÉE, 2019.

Imagem 84 – Cidadãos participando da preparação do Campo de Marte para a Festa da Federação. Paris. 14 de julho de 1790.



Fonte: LA PETITE HISTOIRE ILLUSTRÉE, 2019.

Além da Festa da Federação, Hautecoeur (1953) destaca, como a mais característica da Revolução, a Festa da Fraternidade, organizada pelo pintor David a 10 de agosto de 1793, em comemoração ao dia 10 de agosto de 1792<sup>90</sup>. A festa celebrou a Unidade e a Indivisibilidade da Nação. Ao longo de um percurso estabelecido entre a Bastilha e o Campo de Marte, um cortejo seguiu por pontos onde ergueram-se monumentos efêmeros, arco de triunfo, pórticos e estátuas, que representavam, alegoricamente, a Natureza, a Razão, a Liberdade e a Igualdade, além de uma estátua ao povo francês. (Imagens 85 e 86).

Imagem 85 – Monumentos Nacionais erguidos para a Festa da Fraternidade, celebrada a 10 de agosto de 1793. Paris.



Fonte: GALLICA – BNF, 2018.

<sup>90</sup> No dia 10 de agosto de 1792, em Paris, os *sans-culottes* tomam o palácio das Tulherias. Ao fim de um dia sangrento, o rei Luís XVI e sua família são presos. É o fim da monarquia francesa que durou quase um milênio, e o nascimento de um regime republicano [...].

Imagem 86 – Representação da estátua colossal, emblema do Povo Francês esmagando a Aristocracia, erguida em frente aos *Invalides* para a Festa da Fraternidade. Paris. 1793.



Fonte: GALLICA – BNF, 2018.

No que diz respeito ao *embellissement* de Paris, no registro de Hautecoeur (1953, p. 126, tradução nossa), “o governo revolucionário, inspirando-se nessas estátuas, nesses edifícios construídos para as festas, queria que Paris, sede da República una e indivisível, conservasse a lembrança dessa regeneração”. O programa de trabalhos estabelecido previa alterações no átrio [*cour*] das Tulherias, que seria fechado do lado do *Carrousel* por um estilóbato<sup>91</sup> semicircular ornado de estátuas representando as virtudes republicanas, e na Praça da Revolução [atual *Place de la Concorde*], onde os dois edifícios de Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), como documenta Hautecoeur (1953, p. 126, tradução nossa),

[...] seriam reunidos por um arco do triunfo em honra das vitórias conquistadas pelo povo sobre a tirania. O arco deixaria ver a igreja da *Madeleine*, logo adiante, que seria concluída para se transformar em um templo dedicado à Revolução; um outro arco seria construído na saída da ponte, que seria guarnecida de estátuas de bronze antigas, trazidas de edifícios nacionais. Entre

<sup>91</sup> Estilóbato: Envasadura ou base que sustenta uma ordem de colunas.

esses arcos, se agitariam as águas de duas fontes. A praça em si seria convertida em circo, pela construção de inclinações.

Essas verdadeiras lições cívicas explicitadas pelos objetos arquitetônicos e artísticos deveriam se estender por toda a cidade, de maneira a transmitir aos cidadãos, em seu simples caminhar pela cidade, mensagens republicanas. Como assinala Etlin (1994, p. 33, tradução nossa), “durante a Revolução, dificilmente um projeto de desenho urbano poderia escapar dessas lições cívicas simbólicas”. Complementa a reflexão a ideia de se instalar no Louvre, que viria a ser concluído, um *Museum*, e a de atribuir às “barreiras de Paris”, obra de Ledoux, o caráter de monumentos destinados a rememorar as épocas revolucionárias e as vitórias dos anos da República. Além disso, pretendia-se traçar um plano geral para o saneamento de Paris (HAUTECOEUR, 1953). Somente ao final do período denominado Terror, em julho de 1794, com a prisão de David, como relata Hauteceur (1953, p. 129, tradução nossa),

[...] a questão deixou de girar em torno de colossos alegóricos em honra do Povo francês, da Natureza e da Liberdade, do templo da Igualdade. Todos esses deuses foram envoltos em seus lençóis de púrpura sangrentos; todas as ideias foram condenadas, porque elas emanavam de David, “cúmplice do finado tirano” – dessa vez não se tratava mais de Luís XVI, mas de Robespierre.

Mudanças na orientação política decorrentes dos eventos da Revolução, choques de interesses e de formas de condução dos processos revolucionários têm, portanto, reflexos imediatos nas intenções e nas realizações urbanísticas. Mas a ideologia fundamentada nos propósitos de liberdade, igualdade e fraternidade ainda vai continuar se manifestando, na época do Diretório, nas dimensões colossais e simbólicas dos projetos apresentados no concurso do Ano III (1795), muito influenciados pelas ideias de Ledoux e Boullée.

Essa arquitetura literária, esse exercício de eloquência plástica, essas construções de papel, esses cenários para o teatro trágico da Revolução eram, muitas vezes, menos obras de construtores [*maçons*] que de *franc-maçons*, engajados na política. Muito frequentemente inexecutáveis, esses projetos não exercem uma verdadeira influência sobre a arquitetura. Eles explicam a desconfiança que sentiam por seus autores, esses ideólogos, Napoleão, esse realista [*realiste*]. (HAUTECOEUR, 1953, p. 134, tradução nossa).

A Revolução não realizou, de fato, quase nenhum dos diversos projetos apresentados em concursos. Como esses concursos não levavam a resultado algum, em várias ocasiões cogitou-



se em trazer monumentos de Roma. Neste contexto, o “Diretório imaginava transportar a coluna de Trajano” até Paris (HAUTECOEUR, 1953, p. 139, tradução nossa). Por essa ocasião, como resultado das guerras revolucionárias na Europa, inúmeras de obras de arte conquistadas aos países vencidos chegavam a Paris. Em 1798, por sugestão do *Institut de France*, realizou-se uma grande festa para a chegada de obras de arte, para a qual um grande monumento de arquitetura efêmera foi erguido no Campo de Marte (Imagem 87), como descreve Hauteceur (1953, p. 140, tradução nossa):

[...] no centro, a estátua da República em um trono, precedida pelo altar da Pátria. [...] A multidão via o cortejo desfilando: sobre carroças, leões do Saara, ursos de Berna, tripés antigos, estátuas e quadros destinados ao *Museum*; o busto de Brutus era carregado pelos defensores da República; ao final, vinha o grupo de Comissários encarregados de reunir os objetos de ciência e arte, que levavam nas mãos coroas de louro.

Imagem 87 – Entrada triunfal dos monumentos de ciências e artes na França. Paris. 1798.



Fonte: PARIS MUSÉES COLLECTIONS, 2018.

O Diretório construiu muito pouco além de monumentos provisórios. As disputas políticas se acirravam, com graves reflexos na economia. Na apreciação de Hauteceur (1953, p. 143, tradução nossa), “pela sua debilidade, por suas contradições, pela sua desordem, o regime preparava o caminho para o ditador que, impondo sua vontade, faria da arte um instrumento de seu poder”.

### 4.3 A consolidação da influência da urbanística francesa na atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro

O Primeiro Império francês<sup>92</sup> promoveu a realização de uma série de projetos para o *embellissement* de Paris no princípio do século XIX, que repercutem diretamente na atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro depois de sua chegada ao Brasil, em 1816, como integrante da chamada Missão Artística Francesa, uma vez que esse arquiteto tem sua formação, seu aperfeiçoamento e sua consolidação profissional diretamente ligada à Era Napoleônica. Segundo SCHLEE (2016, p. 03), “depois de finalizados seus estudos preparatórios no liceu, Grandjean ingressou no *Institut de France* acompanhando os professores-arquitetos François-Jacques Delannoy (1755-1835), Charles Percier (1764-1838) e Pierre Fontaine (1762-1853)”. Esses dois últimos arquitetos, sobretudo, influenciaram decisiva e benéficamente na formação do futuro arquiteto Grandjean de Montigny, uma vez que tiveram atuação destacada e reconhecida no período napoleônico, como relata Rios Filho (1941, p. 23-24):

Charles Percier e Pierre Fontaine, notabilíssimos arquitetos daquela época, [são] autores do Arco de Triunfo do Carrousel, dos pórticos e fachadas uniformes da Rue Rivoli, da adaptação da Malmaison para residência do Primeiro Cônsul, dos trabalhos de ampliação do Louvre e de transformação e restauração dos Palácios de Fontainebleau, Saint-Cloud, Rambouillet, Tuileries e Versailles.

Grandjean formou-se na Escola de Belas Artes do Instituto de França, oficialmente criada em 25 de outubro de 1795. Viveu e acompanhou os movimentos revolucionários (SCHLEE, 2016).

Ao completar 23 anos de idade, conquistou, com uma grande composição sobre *Um Eliseu ou Cemitério de 500 metros* [Imagem 88], o prêmio máximo de arquitetura – o tão cobiçado e difícil de alcançar *Prix de Rome* -, recompensa que é, só por si, uma consagração. E o Instituto de França, levando na devida

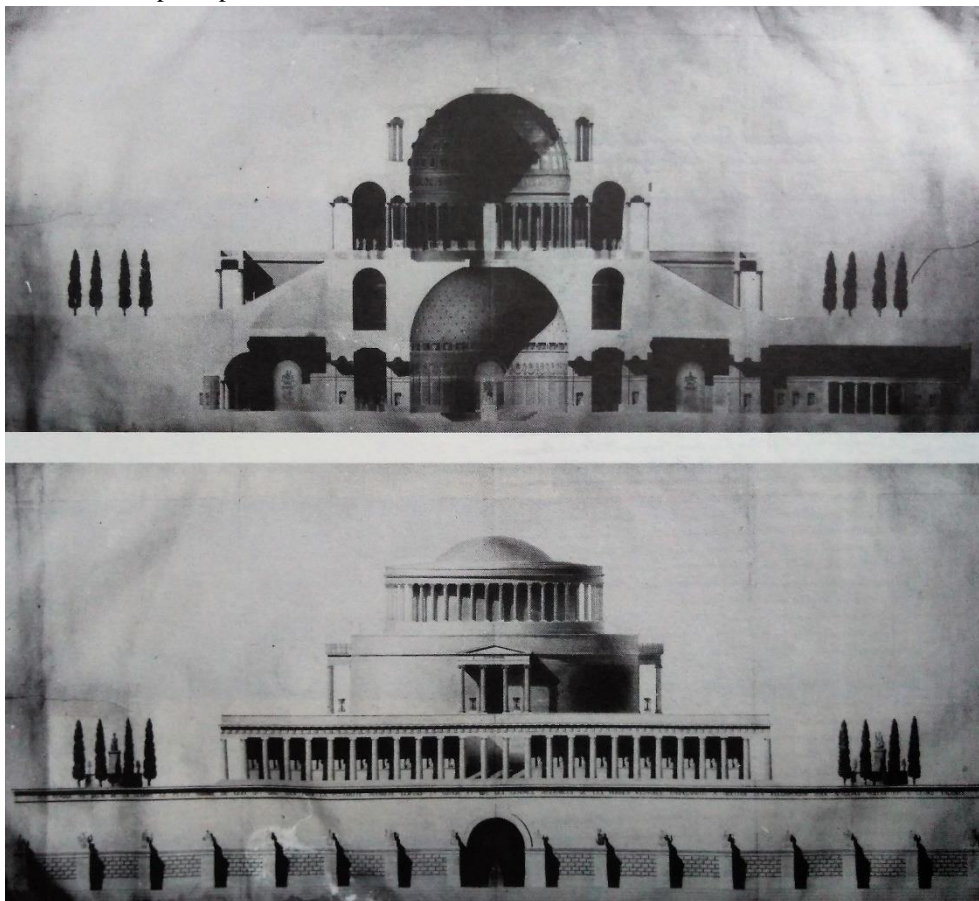
---

<sup>92</sup> Regime político estabelecido na França a 18 de maio de 1804 por Napoleão I e que durou até 6 de abril de 1814. O golpe de Estado de 18 e 19 do Brumário do ano VIII (9 e 10 de novembro de 1799) institui o Consulado e leva o general Bonaparte ao poder. Na teoria, a República continua [...]. O estabelecimento da monarquia imperial [dá-se em] 28 do floreal do ano XII (18 de maio de 1804), [quando é confiado] o governo da República ao Primeiro Cônsul, com o título de Imperador dos Franceses, [...] coroado na Notre-Damme de Paris como Napoleão I. [...] [Na intenção de concluir o processo revolucionário, o Império], encarrega-se de preservar as conquistas essenciais (igualdade civil, respeito à propriedade, abolição do feudalismo). É a garantia contra o retorno da Contra-Revolução e da anarquia jacobina. (tradução nossa).

Fonte: <[https://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/premier\\_Empire/118023](https://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/premier_Empire/118023)>. Acesso: 12 mar. 2019.

conta o indiscutível merecimento de Grandjean de Montigny, obteve que o Governo o dispensasse do serviço militar (RIOS FILHO, 1941, p. 24).

Imagem 88 – Eliseu ou Cemitério Público. Grandjean de Montigny. *Grand Prix* de Roma, 1799. Corte e fachada principal. Paris, *École des Beaux-Arts*.



Fonte: PUC Rio..., 1979.

No ano de 1799, Montigny dividiu o *Grand Prix de Rome* com Louis-Sylvestre Gasse, que havia desenvolvido um “Eliseu” de forma piramidal (SCHLEE, 2016, p. 07). Como agraciado pelo prêmio, a partir de 1801, inicia sua estadia em Roma, na condição de bolsistas-residente [*pensionnaire*]. Em Roma desempenha várias atividades, e coube a ele, segundo Schlee, 2016, p. 7), “restaurar a *Villa Medici* (1802), trabalhar no antigo túmulo de Cecília Metella (1803), e desenvolver uma série de projetos não executados, como um orfanato militar, um hospital para pobres e um fórum moderno”. A Academia da França em Roma, ou como se refere a ela Rios Filho (1941), Academia Francesa de Belas-Artes de Roma, que à época funcionava no Palácio Mancini, foi transferida para a *Villa Medici*, adquirida pelo governo francês, depois, “das obras de adaptação do edifício e de reforma dos jardins circundantes, ali feitas por Grandjean de Montigny na sua qualidade de adido à direção da mesma”, como relata Rios Filho (1941, p. 24).

A permanência na Itália até 1805, permitiu que ele também percorresse várias regiões desse país, sobretudo a Toscana. Realiza, assim, o seu *Grand Tour*, viagem considerada, “como o coroamento obrigatório da carreira de jovens artistas promissores como ele, ou com ambições de se firmar na cena cultural de seu tempo”, como relata Santos *et al.* (2016, p.69). As experiências adquiridas e os esboços, desenhos e levantamentos arquitetônicos realizados permitirão que, mais tarde, Grandjean publique duas obras quais sejam: *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie durant les XVe et XVI siècles d’après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs* (Coletânea dos mais belos túmulos executados na Itália durante os século XV e XVI segundo os desenhos dos mais célebres arquitetos e escultores), em 1813/1814; *Architecture Toscane, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés* (Arquitetura Toscana, ou palácios, mansões e outros edifícios da Toscana, medidos e desenhados), realizada juntamente com seu colega, Augustin Famin (1776-1850). Essa obra foi publicada em 1815, mas foi originalmente distribuída em fascículos a partir de 1808, segundo Schlee (2016) (Imagem 89).

Imagem 89 – Obras de Grandjean de Montigny. a) Folha de rosto de *Recueil des plus beaux [...] 1813-1814*. b) Folha de rosto de *Architecture Toscane [...] 1815*.

**RECUEIL**  
DES  
**PLUS BEAUX TOMBEAUX**

EXÉCUTÉS EN ITALIE  
DANS LES XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLES  
D’APRÈS LES DESSINS  
DES PLUS CÉLÈBRES ARCHITECTES ET SCULPTEURS

MESURÉS ET DESSINÉS  
PAR A. GRANDJEAN DE MONTIGNY  
ARCHITECTE, ANCIEN PENSIONNAIRE DE L’ACADÉMIE DE FRANCE A ROME.



A PARIS,  
DE L’IMPRIMERIE DE P. DIDOT L’AINÉ.  
M DCCCXIII.

a)

Fonte: GALLICA – BNF, 2019.

**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, A ROME.



A PARIS,  
DE L’IMPRIMERIE DE P. DIDOT L’AINÉ.  
MDCCCXV.

b)

Além disso, durante seu *Grand Tour*<sup>93</sup>, Rios Filho (1941) lembra que Grandjean também projetou um teatro para a cidade de Nápoles. Depois de seu retorno da Itália, em 1805, permaneceu em Paris até 1810, quando tornou-se o arquiteto do então Rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte, irmão do Imperador Napoleão I.

Em Paris, Grandjean apresentou vários projetos em concursos de arquitetura que eram promovidos à época, dos quais alguns se destacam. Segundo Schlee (2016, p. 10-11),

no espírito das grandes obras do Império, desenhou um edifício monumental dedicado às artes e às ciências; participou do concurso para o Templo da Glória; desenvolveu uma proposta de união do Louvre com as Tulherias; e projetou um edifício com um arco do triunfo na porção central da fachada, denominado *porte triomphale: Napoléon à la Ville de Paris* [porta triunfal: Napoleão na cidade de Paris] – todos não executados.

Ainda no período do Consulado, instituído pelo golpe de Estado de 18 do Brumário (1799) e que leva Napoleão ao poder como Primeiro Cônsul, a arquitetura é imaginada da mesma maneira em que tinha sido nas fases revolucionárias da Convenção e do Diretório, ou seja, “a serviço do regime e de sua política”, conforme Hauteceur (1953, p. 146, tradução nossa). O autor assinala que depois do golpe de Estado, ocorre uma retomada na atividade da construção que se mantém também no período do Primeiro Império, a partir de 1804, e pelo menos até 1811. A maioria dos empreendimentos imperiais pretendidos nessa época – construção de arcos de triunfo, união do Louvre às Tulherias, Templo da Glória [*Madeleine*] e outros – são, na descrição de Hauteceur (1953, p. 146, tradução nossa), “decididos em 1806, sem dúvida porque Napoleão desejava celebrar a afirmação de seu poder, mas também porque ele queria suprimir o crescente desemprego”. Observa-se, durante o Primeiro Império, a manifestação mais efetiva das conveniências funcionais no *embellissement* de Paris, ainda que carregado de intenções ideológicas. Nesse sentido, ao mesmo tempo que as grandes obras cumprem para Napoleão o papel de sensibilizar a população para a grandeza do Império, ele tem plena consciência de que

dar aos franceses hospitais, abatedouros, fontes, mercados, ruas mais largas, praças mais amplas, pontes mais numerosas significa demonstrar-lhes o interesse do Governo, ligá-los ao regime e compensar, pelas facilidades

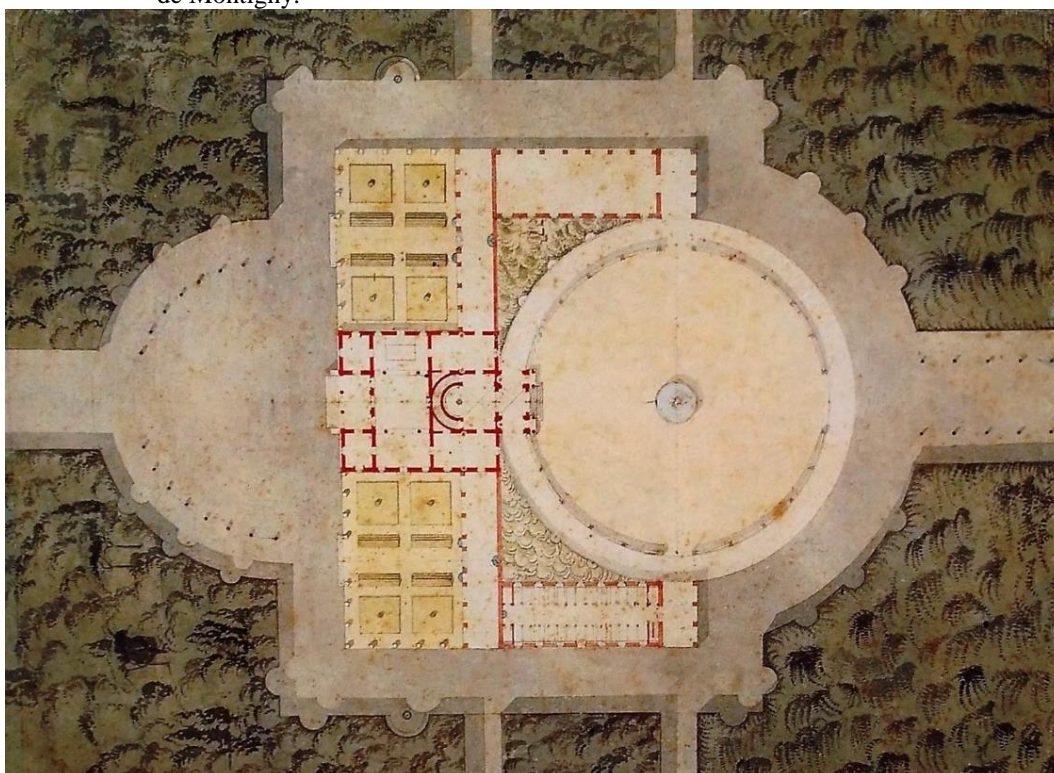
---

<sup>93</sup> *Grand Tour*: Viagem de formação, com intuítos educacionais, que era empreendida por integrantes da elite europeia. “A intensão pedagógica está na origem da invenção do *grand tour* por aristocratas britânicos no século XVI. Essa viagem educativa, que se difunde nos séculos XVII e XVIII entre os aristocratas do continente [europeu], completa uma boa educação. [...] As viagens são destinadas a formar tanto homens do mundo como homens de Estado”. Ver: WAGNER, 2007, p. 59. (tradução nossa).

crescentes da vida, todas as liberdades das quais ele lhes privava e os sacrificios militares que lhes impunha. (HAUTECOEUR, 1953, p. 146, tradução nossa).

Com o processo de expansão territorial e de conquistas do Império Francês, através das chamadas guerras napoleônicas, Jerônimo Napoleão (1784-1860) foi feito rei da Vestefália, entre os anos de 1807 e 1813, por ato de Napoleão I, do qual era irmão. Através da indicação de Percier, Grandjean foi contratado como seu primeiro arquiteto (SCHLEE, 2016). Os procedimentos do *embellissement* imperial francês, com sua mensagem ideológica, são impostos, de certa forma, aos territórios conquistados. Dentre os trabalhos que lá desenvolveu, na cidade de Kassel, de 1810 a 1813, Grandjean construiu o grande Salão de Assembleias do Palácio de Wilhelmshöle e reformou a arquitetura de diversos outros salões desse então denominado *Palais des États*<sup>94</sup> (RIOS FILHO, 1941). Ainda em Kassel, o arquiteto executa o monumento a Napoleão, um arco do triunfo, o plano do Parque Catherienthal, um portão monumental para as Cavalariças Reais, e projeta a Residência Real ou Palácio de Bellevue (Imagem 90), obra inacabada e posteriormente demolida, em 1869.

Imagem 90 – Projeto de um Palácio para o Rei da Vestfália, Jérôme Bonaparte. Vestfália, Alemanha. Grandjean de Montigny.



Fonte: BANDEIRA *et al.*, 2003.

<sup>94</sup> *Palais des États* [Palácio dos Estados].

A prevenção que Napoleão tinha para com os “ideólogos”, termo cuja criação ele reivindica a si próprio, tem início quando o idealismo revolucionário passou a ser renegado por Napoleão, o que logo transformou-os “em sua *bête noir* [ovelha negra], e o próprio conceito de ideologia ingressou no campo da luta ideológica. Significava agora o liberalismo político e o republicanismo, em conflito com o autoritarismo bonapartista”, no registro de Eagleton (1997, p. 68). O autor destaca o encantamento que Napoleão sentia pelo *Institut de France*, onde um grupo de elite de cientistas e filósofos, dentre eles Destutt de Tracy, criador do termo ideologia, constituíam a ala teórica da reconstrução social da França, no auge da Revolução Francesa. No entanto, quando passa a ver esses ideólogos como adversários de sua própria ideologia, ele não hesita em tomar as medidas necessárias para garantir que o Instituto atue “como o grande conselho científico, literário e político do [seu] regime”, como ressalta Hautecoeur (1953, p. 154, tradução nossa). Nesse sentido, os ataques de Napoleão aos ideólogos passam a ser constantes. Segundo Eagleton (1997, p. 68), “em 1802, [ele] fechou a Seção de Ciências Morais e Políticas do *Institut* [...], e seus membros foram então designados para ensinar história e poesia”. Na verdade, instala-se uma guerra ideológica, que atinge a própria arquitetura, uma vez que, convencido de que muitos dos projetos que os arquitetos tinham apresentado à Convenção e ao Diretório eram irrealizáveis, Napoleão acusa-os de “arruinar o Estado e os particulares. Eles arruinaram Luís XIV. Seria necessário poder responsabilizá-los, quando eles excedem seu orçamento, e dar-lhes ordem de prisão pelo pagamento desse excedente. Eles são a vergonha do meu reino”, relata Hautecoeur (1953, p. 150, tradução nossa). A prevenção de Napoleão contra os arquitetos só vai se atenuar por influência de Fontaine, que, em 1807, encarrega-se de transmitir a eles que “o Imperador não tem mais contra os arquitetos o prejuízo de acreditar, como ele disse alguma vezes, que a arte é a ruína dos soberanos” (HAUTECOEUR, 1953, p. 151, tradução nossa).

Mas Napoleão, em parte pela grande afinidade que tinha para com os engenheiros, pretendia priorizar as obras que considerava úteis em relação àquelas que pensava serem de decoração. Segundo Hautecoeur (1953, p. 151, tradução nossa), “quando surgiu a questão de ligar o Louvre à rua *Saint-Antoine* por uma via larga, Napoleão escreveu: só depois que já se tiver dado a Paris água, esgotos, matadouros, mercados, armazéns, [...] pode-se engajar em uma operação tão grande”. No que diz respeito à distribuição de água na cidade, diretamente ligada à questão da construção de fontes no tecido urbano, é expressivo o que Hautecoeur (1953, p. 212, tradução nossa) destaca: “‘Eu quero dar qualquer coisa de grande e de útil a Paris’, dizia o Primeiro Cônsul a Chaptal. ‘Dê-lhe água’, respondeu o Ministro”.

Ainda com relação às disputas ideológicas com os cientistas e *savants* (eruditos), Eagleton (1997, p. 68) afirma que, para Napoleão:

De Tracy e os de sua laia [...] eram falastrões e sonhadores – uma classe perigosa de homens empenhada em solapar a autoridade política e que privava homens e mulheres de suas ficções consoladoras. “Vocês, ideólogos”, queixava-se Napoleão, “destroem todas as ilusões, e a era das ilusões é, para os indivíduos, como para os povos, a era da felicidade”.

O que se revela nesse processo em que os ideólogos são veementemente denunciados e criticados por Napoleão é justamente o fato de que eles, na verdade, são “adversários juramentados da ideologia, empenhados em desmistificar as ilusões sentimentais e a religiosidade divagante com a qual ele [o Imperador] esperava legitimar seu governo ditatorial” (EAGLETON, 1997, p. 69).

De qualquer forma, Napoleão nunca deixou de influir e de se fazer presente na determinação das realizações arquitetônicas e urbanísticas, como revelam as suas solicitações de listas dos considerados melhores arquitetos, pintores e escultores que viriam a compor os quadros do Instituto, por ocasião da questão de sua reorganização, surgida em 1800. Como resultado da reforma, que só foi realizada em 1803,

Os artistas conseguiram, então, formar uma classe especial, a *quatrième* [quarta] do Instituto, que compreendia dez pintores, seis escultores, seis arquitetos, três gravadores, três compositores, mais um secretário perpétuo, que foi **Joachim Le Breton** [*sic*]. Os membros da sessão de arquitetura eram Gondoin, A.-F. Peyre, Raymond, Dufourny, Chalgrin e Heurtier. Durante o Império [a partir de 1804], a classe acolheu Antoine, Percier e Fontaine. (HAUTECOEUR, 1953, p. 154, grifos nossos, tradução nossa).

A resistência que a Missão Artística Francesa encontrou no Brasil também ancora-se muito em questões de natureza ideológica advindas da orientação bonapartista dos artistas que a integraram, além de disputas de outra natureza, mais ligadas ao exercício profissional, propriamente dito, dentre as quais as de natureza estética. Na própria historiografia brasileira, como ressalta Conduru (2008, p. 01), “a chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, em 1816, é tratada como momento de viragem, evento cultural finalizador de um tempo e iniciador de outro”. Neste contexto, tende-se a não considerar como neoclassicistas as experiências artísticas brasileiras de orientação classicizante que se observaram no século XVII. Com a constituição da Academia de Belas Artes pelos artistas da Missão, que abre seus cursos



somente em 1826, introduziu-se “no Brasil, uma linguagem internacional e moderna para a arquitetura, instituiu[-se] a crítica e possibilitou[-se] a multiplicação dos profissionais de cultura universitária capazes de dar resposta arquitetônica aos novos anseios do Brasil independente”, conforme Peixoto (2000a, p. 31). Sobretudo a partir de 1822, com a independência, esse autor observa que o rompimento com a tradição arquitetônica lusitana procurava libertar o país, também sob o ponto de vista artístico, das características que o ligavam ao passado colonial. Nesse sentido a academia, na análise de Peixoto (2000a, p.31), “permitiu mudar o âmbito das influências artísticas do jovem país, subordinando sua linguagem à da *École des Beaux-Arts* de Paris, em torno da qual orbitava toda a arte considerada válida nos principais centros produtores de arte do mundo”. Essa subordinação a que se refere Peixoto (2000a), é de uma certa forma atenuada por Pereira (1992). A atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro demarca, segundo Pereira (1992, p. 21), “um amadurecimento no seu entendimento da busca da temporalidade e da universalidade na arquitetura”. Tal fato colocaria Grandjean muito mais como um arquiteto “neoclassicista”, como revela a formalização de alguns projetos europeus de sua autoria, apesar de sua formação “neoclássica”. Na visão dessa autora, essa ideia de universalidade e atemporalidade expressa-se principalmente em duas construções de Grandjean no Rio: a casa da Gávea e o prédio da Bolsa de Comércio (atual Casa França-Brasil). Nessa cidade, o arquiteto, ao considerar as condições materiais que encontra e ao promover adaptações, revela, de acordo com Pereira (1992, p. 21), “a sua capacidade de integrar o particular [o conteúdo da experiência neoclássica] a partir de uma mesma condição de humanidade”. Este último aspecto é, por excelência, atemporal e universal.

Grandjean havia sido aluno de Percier e Fontaine, que representam os espíritos mais ousados e liberais dentre os arquitetos de sua geração. Segundo Hautecoeur (1953, p. 245, tradução nossa),

os arquitetos e teóricos que atingem a idade adulta entre 1790 e 1815, que construíram edifícios, decoraram interiores, publicam obras e preparam alunos pertencem à geração que se formou entre 1770 e 1790. Eles leram as obras do Padre Laugier, de J.-Fr. Blondel, de Milizia, de Winckelmann, que eram máquinas de guerra contra o maneirismo, e apologias da antiguidade; admiraram as gravuras de Piranesi, os projetos de M.-J. Peyre, [...] acompanharam as discussões dos membros da Academia sobre o Belo ideal e o Belo usual; interessaram-se pelos novos procedimentos de construção; realizaram, por ocasião dos concursos, planos grandiosos, que promoviam os exemplos de um Boullée ou de um Ledoux.

Percier e Fontaine são autores das obras intituladas *Les Residences des Souverains* (As Residências dos Soberanos) e *Les Monumments de Paris* (Os Monumentos de Paris). Uma vez que permanecem longo tempo como chefes da escola clássica, mostram-se, segundo

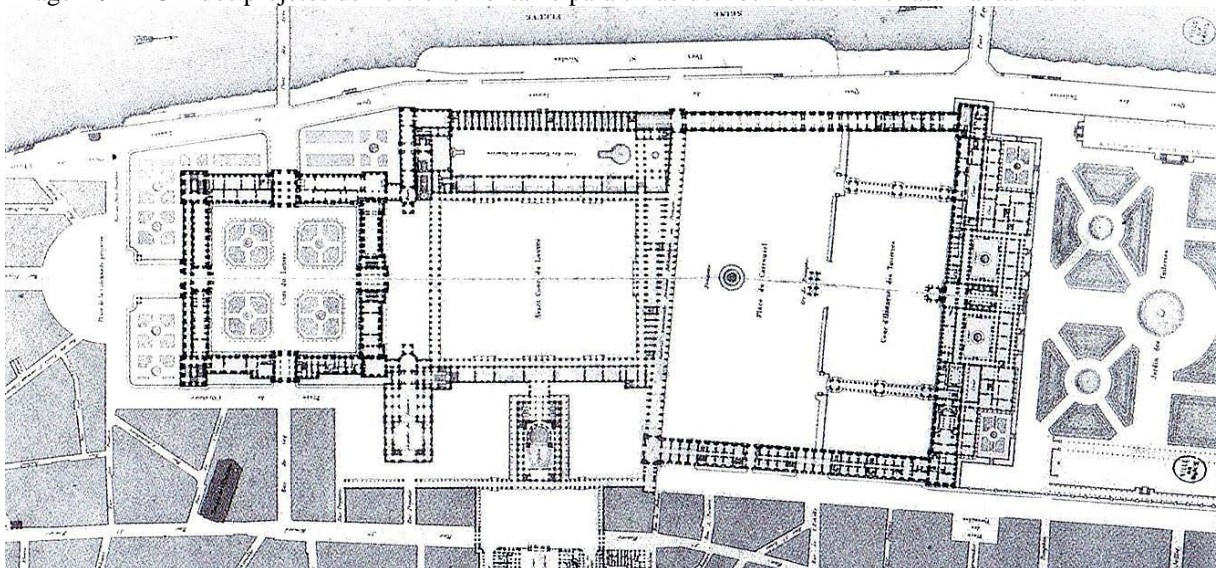
Hautecoeur (1953, p. 252, tradução nossa), como “os mais independentes dentre os mestres e elaboram as teorias que seus alunos farão triunfar no século XIX”. A visão que têm da arquitetura, que para eles depende dos costumes locais, expressa-se na afirmação que fazem:

Quaisquer que sejam os nomes ou as origens dos diferentes gêneros conhecidos, nós consideramos a arquitetura antiga, a da Renascença das artes, a dos tempos modernos e outras, não como tipos de doutrina às quais se deve conformar, mas como subdivisões particulares que distinguem as produções de um mesmo ato e que tendem ao mesmo fim, como descobertas de ciência que cada um pôde explorar segundo suas necessidades. (PERCIER..., p. 170 *apud* HAUTECOEUR, 1953, p. 252- 253, tradução nossa).

Percier e Fontaine entendem que “a arte é um ato da razão, não da razão teórica, mas da razão prática” (HAUTECOEUR, 1953, p. 253, tradução nossa). O pensamento desses arquitetos parece, naturalmente, ter influenciado as idealizações e realizações de Grandjean, tanto em sua atuação na Europa, como no Brasil. Nessa abertura teórico-conceitual desses mestres, talvez se fundamente a busca de uma temporalidade e de uma universalidade na arquitetura, que Pereira (1992) reconhece em Grandjean.

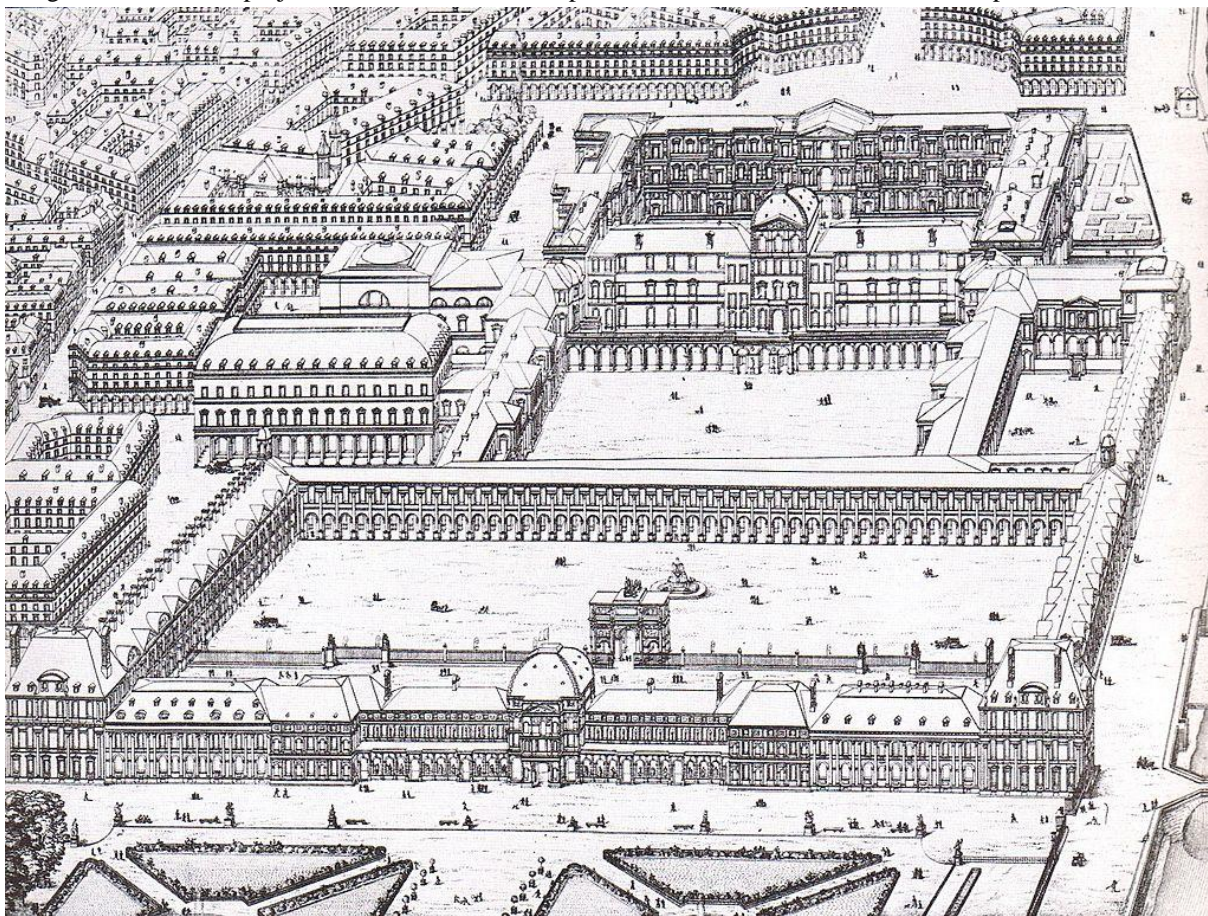
Segundo Hautecoeur (1953, p. 173, tradução nossa) “em 1807-1808, Percier e Fontaine apresentam nada menos que sete projetos para unir o Palácio do Louvre ao das Tulherias, sugerindo meios diversos para disfarçar a diferença dos eixos, a diferença das junções das paredes divergentes, sala da ópera, etc.”. Por ocasião do concurso para união dos dois palácios, dentre os quarenta e sete projetos submetidos, estavam os de Percier e Fontaine (Imagens 91 e 92) e o de Grandjean de Montigny (Imagem 93).

Imagem 91 – Um dos projetos de Percier e Fontaine para união do Louvre às Tulherias. Planta. Paris.



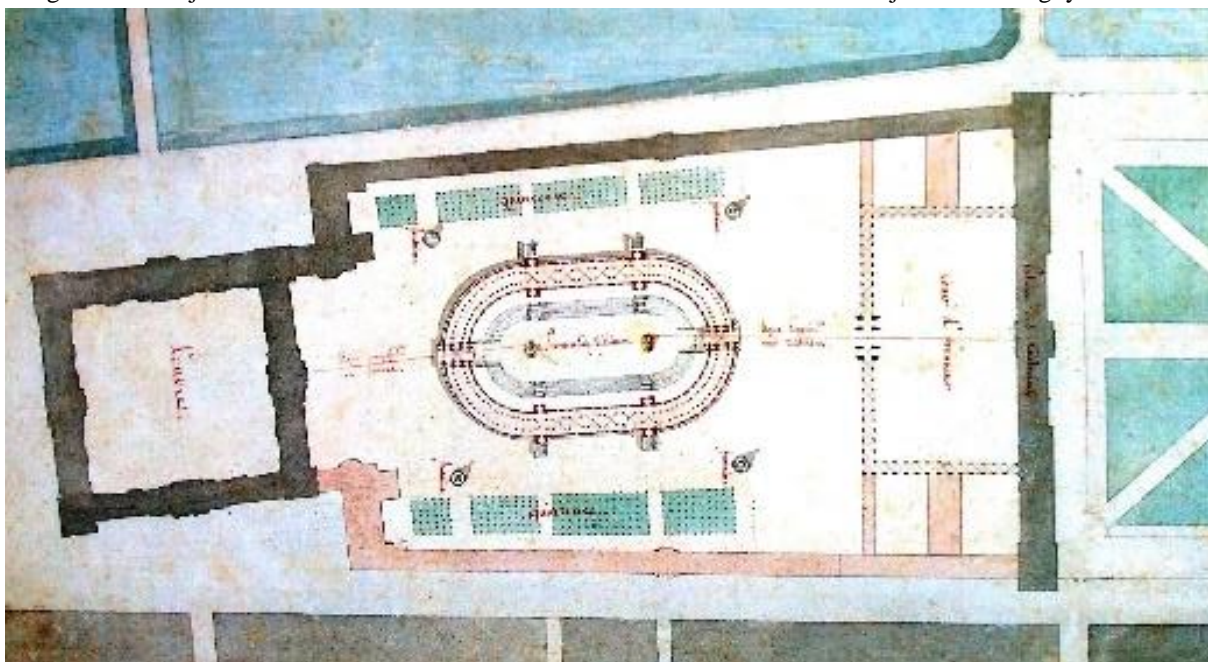
Fonte: WIKIMEDIA, 2018.

Imagem 92 – Um dos projetos de Percier e Fontaine para união do Louvre às Tulherias. Perspectiva. Paris.



Fonte: WIKIMEDIA, 2018.

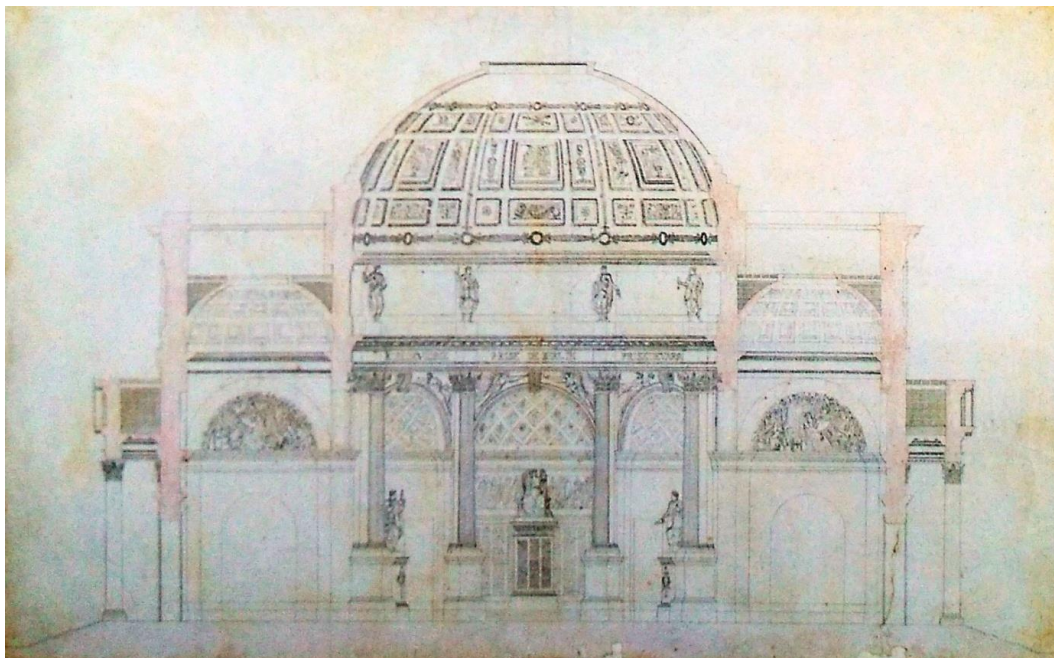
Imagem 93 – Projeto de união do Palácio do Louvre ao das Tulherias. Paris. Grandjean de Montigny. 1808.



Fonte: BANDEIRA *et al.*, 2003.

Em 1806, Grandjean também participou do concurso para transformação da Igreja da *Madeleine* em Templo da Glória (Figura 94).

Imagem 94 – Projeto de Grandjean de Montigny para transformação da Igreja de Madeleine em Templo da Glória. Paris. 1806.



Fonte: BANDEIRA *et al.*, 2003.

A atuação de Grandjean no Brasil inicia-se pela construção de monumentos provisórios para a comemoração dos eventos reais, que eram inseridos em pontos estratégicos do tecido urbano da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Essas comemorações eram acompanhadas de festas.

Durante o período revolucionário construiu-se uma quantidade de arquitetura efêmera para ambientar as festas cívicas e celebrações patrióticas. Os jovens Grandjean e Taunay, na certa, assistiram a algumas dessas festas. Debret talvez tenha colaborado com seu professor e contraparente na elaboração de algumas. [No Brasil,] as festividades talvez soassem aos portugueses e aos embaixadores conservadores dos países da Santa Aliança um pouco excessivamente francesas; aos representantes franceses do governo da Restauração os monumentos provisórios podem ter parecido revolucionários, e podem ter aumentado a repugnância de todos eles pelos artistas napoleônicos da missão francesa. (PEIXOTO, 2000b, p.133).

Ao comentar as dificuldades de ordem ideológica que a Missão Artística Francesa encontrou no Rio de Janeiro, Pedrosa (2004, p. 113) pontua: “Lebreton era um produto da era revolucionária francesa, e, se com Napoleão se fez, com este devia acabar. Ao vir para o Brasil,

sua carreira estava finda. Os obstáculos políticos que encontrou, que tinha que encontrar a missão, se mostraram intransponíveis”.

A despeito de todas as dificuldades enfrentadas pelos artistas franceses, as idealizações e realizações da Missão Artística Francesa e de Grandjean de Montigny, em particular, exerceram influência significativa no Brasil, principalmente através de seus discípulos. Talvez seja possível dizer que as propostas urbanísticas de Grandjean para o Rio poderiam ter considerado mais efetivamente a questão da expansão da cidade para o lado oeste, em direção ao Paço de São Cristóvão, onde se encontravam grandes áreas de baixíssima densidade. Mesmo que uma expansão sobre essas áreas pudesse ter como empecilho questões de natureza fundiária ou a necessidade de drenagens e aterros, o projeto para a praça real previsto para o Campo da Aclamação adota um modelo de *place royale* francesa mais característico do século XVII, que se fecha, de uma certa forma, a essas áreas livres. O Campo da Aclamação poderia ter sido tratado, sob o ponto de vista formal, como elemento polarizador e indutor da expansão no sentido oeste.

## 5. CONCLUSÃO

Este estudo procurou abordar a constituição da chamada tradição urbanística monumental, considerando, sobretudo, determinados aspectos da relação entre desenho, enquanto plano de cidades, e os conceitos de poder e ideologia. A pertinência da articulação desses conceitos na conformação de uma urbanística de caráter monumental pôde ser constatada através da profunda influência que exercem, na dimensão física da cidade, as relações de poder que se estabelecem historicamente e as implicações de ordem ideológica que derivam tanto do exercício desses poderes como dos processos de compreensão do mundo e dos modos de pensamento que caracterizam diversos contextos espaciais e temporais, dos quais a cidade é um reflexo direto.

Na urbanística monumental diversos elementos, procedimentos e mesmo experimentos efêmeros interagem para compor, no espaço da cidade, um cenário de magnificência e de grandiosidade. Nesse sentido, este estudo pôde verificar no processo de conformação, adaptação e transformação de espaços monumentais urbanos uma série de procedimentos projetuais, que valorizados e articulados por procedimentos de natureza artística, pretendem composições onde o processo de embelezamento revela, além de preocupações estéticas e funcionais, conteúdos de ordem política e ideológica.

A ordem espacial que resulta da interação entre a tridimensionalidade arquitetônica e o plano da cidade constitui um discurso que se pretende magistral e que, para ser escrito, se vale da geometrização do espaço, de ordenamentos regulares e simétricos, da implantação de programas de uniformidade compositiva, dos recursos da perspectiva espacial, do estabelecimento de ligações físicas e visuais entre monumentos significativos, do rearranjo espacial com objetivos estéticos – ainda que por meio de demolições radicais -, da inserção de elementos escultóricos e paisagísticos, das estratégias compositivas de fechamento visual e abertura ao infinito, dos efeitos ilusórios e persuasivos de dramaticidade formal, da festa, da própria arte, enfim, na intenção de elevar a cidade à condição de obra de arte maior.

Se o embelezamento se fundamenta no político e no ideológico, e se também supervaloriza a sensorialidade, ele não minimiza a importância dos modelos cosmológicos, dos princípios de

racionalidade e racionalização na criação, transformação e expansão da cidade. O surgimento e a constância desse conjunto de considerações instituem modelos, conformações arquetípicas que constituem uma tradição que se mantém no tempo e que se difunde no espaço, reunindo categorias urbanísticas correlatas que a historiografia referenda. Assim, uma urbanística clássica, que abarca tanto o estético quanto o prático, interage com uma urbanística política, cujos procedimentos priorizam o poder e o ideológico.

A abordagem de parte dos conteúdos de determinados tratados de arquitetura em que o problema da cidade é colocado revelou de que forma os princípios que norteiam os componentes materiais, funcionais e simbólicos do espaço urbano são priorizados em épocas diferentes. Assim, na época clássica, apesar do valor paradigmático atribuído ao *De architectura* de Vitrúvio, sobretudo no que diz respeito à valorização das premissas de natureza estética, foi possível perceber a influência das reflexões iluministas nos tratados franceses do século XVIII. Considerando essas reflexões, que, ancoradas na razão, defendem em síntese a autonomia do indivíduo e a universalidade de direitos, esses tratados buscam, se não reestabelecer, pelo menos promover um maior equilíbrio entre os três níveis ou três planos sucessivos da tríade da arte de edificar teorizados tanto por Vitrúvio como por Alberti – no seu *De re aedificatoria* –, ao reconhecerem a legitimidade das proposições de uma urbanística prática que se faz mais presente e não se apaga em meio à predominância de uma urbanística puramente estética.

O caminho teórico empreendido no decorrer desse estudo possibilitou que essas análises confirmassem a segunda hipótese defendida, qual seja, a de que o *embellissement* parametrizou reflexões, intenções e ações urbanísticas inspiradas pelos ideais e mesmo pela ideologia Iluminista, encontrando na França, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, no período revolucionário e no Primeiro Império, expressão histórica significativa, cujos desdobramentos se estendem no tempo e no espaço. No que diz respeito à preocupação urbanística com o problema da circulação, foi possível confirmar que, no *embellissement*, ela não se traduz na busca de um “sistema” geral para a cidade, mas sim na transformação “localizada” através da utilização de recursos perspéticos e imagéticos de valorização de monumentos arquitetônicos que organizam urbanisticamente os espaços para transmissão de conteúdos político-ideológicos.

No que se refere à produção imagética que subsidia planificações e registra realizações, este estudo pôde constatar, dentro do universo pesquisado, notáveis representações cartográficas

urbanas encomendadas por soberanos e magistrados que não só perpetuaram em imagens as configurações das cidades em determinados tempos – como é o caso do excepcional mapa arquitetural de Paris, concluído em 1739 e conhecido como *Plan de Turgot* –, mas também permitiram a concepção de planos urbanísticos detalhados, por sua vez belamente representados, como os de Bullet e Blondel, de Nicolas de Fer e da Comissão de Artistas, dentre outros na França. No Brasil, os primeiros estudos de Grandjean de Montigny para intervenções localizadas de natureza urbanística no Rio de Janeiro certamente devem ter-se valido da magnífica Planta da Cidade de São Sebastião [...], mandada levantar, em 1808, pelo então Príncipe Regente D. João. Notável também na França, a abundante e preciosa produção artística, sobretudo de gravuras, que tem por objeto a representação das grandes realizações arquitetônicas e urbanísticas, com destaque para aquelas que se valem dos ângulos de visada tomados a *vol d'oiseau*, que resultam da exploração, até o limite, dos recursos da perspectiva representacional balizados pela criatividade.

Considerando a atuação de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro no século XIX, a primeira hipótese defendida neste estudo foi a de que o arquiteto francês, através das propostas de inserção no tecido urbano de edifícios por ele projetados, teria procurado articular esses elementos arquitetônicos com vistas à composição gradual de um espaço urbanístico de características monumentais. Foi possível constatar que, embora não tenha elaborado um plano de conjunto para a cidade, suas sucessivas proposições, em intervalos de tempo maiores ou menores, apresentam entre si uma coerência que, caso tivessem se materializado – ainda que cada uma a seu tempo – poderiam realmente contribuir para a composição gradual de um espaço urbanístico de características monumentais.

No plano apresentado por volta de 1826, é prevista a ligação, por uma via de características monumentais inspirada no urbanismo clássico e nos procedimentos do *embellissement*, entre um novo edifício a ser construído para o Paço – ou Palácio – Imperial (na atual Praça XV) e o antigo Largo do Rossio, (posteriormente Praça da Constituição e atual Praça Tiradentes). No plano de 1827, Grandjean apresenta o projeto de uma grande praça monumental cercada por edificações, nos moldes das *places royales* francesas do século XVII, que passou a ser conhecida como Campo da Aclamação, e que corresponde ao Campo de Santana. Apesar de se caracterizar predominantemente como um espaço fechado, por um de seus quatro acessos essa praça monumental poderia se conectar com o Largo do Rossio num prolongamento da via monumental que se originava no Paço Imperial. Na ampla área situada entre o Campo da Aclamação, situado no limite oeste do núcleo urbano consolidado, e o Paço de São Cristóvão,



inúmeras possibilidades de ligações monumentais poderiam ser imaginadas, incluindo a criação de um sistema de vias irradiantes que induziria expansões, já que essa área caracterizava-se como um imenso vazio. Seriam necessários aterros e obras de drenagem, que já se realizavam desde antes da chegada da Família Imperial ao Brasil, em 1808. É sabido que Grandjean considerou a ligação entre o Paço de São Cristóvão e o núcleo urbanizado, passando pelo Campo de Santana e estendendo-se até as margens da baía de Guanabara.

A proposta urbanística apresentada bem mais tarde, em 1848, ancora-se na ligação física entre três edificações a partir do antigo Largo do Rossio, então Praça da Constituição. Uma dessas edificações correspondia ao edifício da Academia de Imperial de Belas Artes, projeto de Grandjean, e as outras duas, por ele projetadas mas não construídas, eram o Paço do Senado e o Paço Imperial, que nessa proposta, seria construído às margens da baía de Guanabara, no Local da Ajuda, atual Cinelândia. Portanto, dessa análise constata-se que as sucessivas proposições urbanísticas não se anulam, mas, ao contrário, se somadas no tecido da cidade, realmente refletiriam a criação gradual de uma composição urbanística de ligação de construções significativas, cujo ponto aglutinador seria o Largo do Rossio/Praça da Constituição. A única incoerência é a mudança do local previsto para a construção do Paço – ou Palácio – Imperial projetado por Grandjean, mas que não chegou a ser construído.

A confirmação da terceira hipótese defendida pode ser considerada segundo os três aspectos pelos quais ela foi apresentada. Primeiramente, a ideia de que a urbanística neoclássica referenda as contribuições das teorias e práticas – anteriores a ela – que se desenvolvem a partir do início da era moderna foi plenamente verificada, seja pelas análises de determinados aspectos teóricos dos tratados abordados, seja pela abordagem dos processos de materialização e espacialização dos conteúdos da urbanística clássica e do *embellissement* considerados nesse estudo, os quais a urbanística neoclássica não só referenda, mas também apropria, conferindo-lhes uma austeridade formal e certo comprometimento com as premissas racionais iluministas que reverberam aquelas do *Quattrocento*. Se no século XV Alberti considera que a “arte é qualquer coisa feita a partir da razão”, Percier e Fontaine, na transição dos séculos XVIII e XIX a consideram também como “um ato da razão, não da razão teórica, mas da razão prática”. Como já observado em Rouanet (1995, p. 162), “o Iluminismo acredita na força civilizadora e libertadora da vida urbana.”

O segundo aspecto da terceira hipótese levanta a questão do caráter inaugural das intervenções de caráter urbanístico propostas por Grandjean para o Rio de Janeiro no que tange à pretensão

de transformar um espaço urbano que se caracterizava por uma conformação típica de assentamentos coloniais portugueses, embora com suas particularidades, por ter sido o Rio a capital da colônia. Quanto a esse segundo aspecto, é fundamental considerar inicialmente o que foi observado em Reis Filho (1994, p. 473) a respeito do conjunto urbano do Pátio do Carmo (que posteriormente recebe outras denominações, Largo do Paço, Paço Real, Paço Imperial e atual Praça XV). Esse conjunto urbano caracteriza-se por ser, não a única, mas uma das mais relevantes manifestações, no Brasil, do que Reis Filho (1994) chama de um urbanismo barroco, ou seja, aquele que se insere na linha de uma urbanística clássica, pautando-se, portanto, por procedimentos de regularidade e simetria em sua composição. Outra manifestação significativa dessa urbanística clássica no Rio de Janeiro foi a implantação do Passeio Público, em 1783, que, como citado em Latif (1965, p. 117), desenha-se em estrela, com aleias em alinhamentos retos e canteiros geométricos, prenunciando “o que decerto a cidade já vagamente anseia para sua própria estrutura”. A partir dessas considerações, o caráter inaugural das proposições urbanísticas de Grandjean para o Rio refere-se não a um ineditismo na aplicação de princípios urbanísticos clássicos, mas ao emprego desses princípios nas articulações e transformações propostas para o tecido urbano, no sentido de substituir-lhe as características coloniais.

Finalmente, as teorias que se verificam integradas aos princípios urbanísticos evidenciados nas transformações promovidas por Haussmann em Paris na segunda metade do século XIX resultam de um longo processo de reflexões e experimentações diversas que fundamentam a constituição do chamado urbanismo clássico e do *embellissement* que lhe é correlato, que por sua vez, inserem-se na tradição urbanística monumental. Essas teorias parecem certamente ter sido apropriadas nas intervenções haussmannianas em Paris, sobretudo no que diz respeito à ligação de pontos e monumentos significativos na cidade através de eixos de valorização perspéctica. Entretanto, o que move Haussmann não é a aplicação desses princípios de um urbanismo neoclássico mais convencional, como já observado em Peixoto (2018), e que também parametrizaram as proposições monumentalizantes de Grandjean para fazer do Rio de Janeiro uma cidade à altura do seu *status* como sede da Coroa Portuguesa e, depois de 1822, como capital do Império do Brasil. De maneira diversa, “o sistema de Haussmann é um sistema de circulação da cidade” (PEIXOTO, 2018). Entretanto, apesar de serem diferentes os princípios de elaboração projetual que norteiam as transformações de Paris na segunda metade do século XIX e as propostas de intervenção no Rio de Janeiro na primeira metade desse mesmo século, as composições em escala urbana de Grandjean, mesmo que não tenham sido pensadas como integrantes de um plano de conjunto para a cidade, não deixam de ser significativas como

exercício de uma urbanística clássica. Portanto, se a contribuição de Grandjean não chega a anteceder propriamente essas teorias, pelo menos compartilha com elas experiências projetuais de natureza semelhante.

Este estudo procurou considerar a constituição da tradição urbanística monumental a partir da influência mútua que se verifica entre os processos de natureza projetual, que resultam no desenho e na constituição física da cidade, e os processos através dos quais se manifestam o poder político e as orientações ideológicas. Se o desenho da cidade é condicionado pelo exercício do poder e pela ideologia que o sustenta, essas categorias aparentemente abstratas que comandam a vida humana confiam a ele, o desenho, muito dos seus desígnios.

## REFERÊNCIAS:

ABREU, Mauricio de A. **A periferia da ordem**: o processo de construção do espaço suburbano do Rio de Janeiro (1870-1930). São Paulo: Cortez, 1987.

ABREU, Mauricio de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP-Instituto Pereira Passos, 2008.

ALBERTI, Leon Battista. **L'architettura** (a cura de Paolo Portoghesi). Milão: Il Polifilo, 1989.

ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon. **Michel Foucault e a teoria do poder**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 105-110, outubro/1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v7n1-2/0103-2070-ts-07-02-0105.pdf>> Acesso: setembro/2017.

**ALIENOR.ORG**: Conseil des musées. Disponível em: <[http://www.alienor.org/publications/urbain-grandier/images/politique\\_plan1.jpg](http://www.alienor.org/publications/urbain-grandier/images/politique_plan1.jpg)>. [Imagens: 48, 49]. Acesso: 15/09/2018.

ALMEIDA, Anita Correia Lima De. A catástrofe do Palacete: esplendor e desastre na capital do império. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011. Disponível em:<[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308128317\\_ARQUIVO\\_2011ANPUHAnitaAlmeidatexto.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308128317_ARQUIVO_2011ANPUHAnitaAlmeidatexto.pdf)>. Acesso: 15/02/2019

**ANDRÉ LE NÔTRE**: André Le Nôtre, Versailles et le jardin à la française. Disponível em: <<https://andrenotre.com/2014/07/17/plan-disrael-silvestre-des-jardins-de-versailles/>>. [Imagem 54]. Acesso: 16 set. 2018.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARGAN, G. C.; CONTARDI, B. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARGAN, G. C.; MAMMI, L. **Clássico anti-clássico**: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

**ARTS & CULTURE**. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/lagoa-do-boqueir%C3%A3o-e-aqueduto-da-carioca/YwEHjaEPKOEjBA>>. [Imagem 13]. Acesso: 16/02/2019.

**ATELIER.guide.** Disponível em: <<https://www.atelier.guide/home/as-idias-e-projetos-de-grandjean-de-montigny>>. [Imagem 27]. Acesso: 04/02/2019.

**ATELIERS D'ART DES MUSÉES NATIONAUX:** moulage & chalcographie. Disponível em: <<https://ateliersartmuseesnationaux.fr>>. [Imagens 62, 63]. Acesso: 05/03/2019.

**ATLAS HISTORIQUE DE PARIS.** Disponível em: <<http://paris-atlas-historique.fr/23.html>>. [Imagens: 40, 41, 42, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76]. Acesso: 25/02/2019.

BAETA, Rodrigo Espinha. **A cidade barroca na Europa e América Ibérica.** Salvador: Edufba, PPGAU, 2017.

BANDEIRA, Júlio; XEXÉO, Pedro Marins Caldas; CONDURU, Roberto. **A Missão Francesa.** Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 2003.

BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENEVOLO, Leonardo. **La captura del infinito.** Madri: Cesleste Ediciones, 1994.

**BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA.** Disponível em: <<http://bdlb.bn.gov.br/acervo/discover>>. [Imagens: 10, 11]. Acesso: 14/02/2019.

**BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL DE CHILE.** Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/631/w3-article-353047.html>>. [Imagem 35]. Acesso: 03/02/2019.

BIBLIOTHÈQUE MARMOTTAN, França. **Grandjean de Montigny (1776-1850):** um architecte français à Rio. Catálogo de exposição. Exposição de 26 de abril a 25 de junho de 1988, Bibliothèque Marmottan, Boulogne-Billancourt. Paris: Institut de France, Académie des beaux-arts, 1988. Disponível em: <http://heritage.bnf.fr/france-bresil/pt-br/grandjean-de-montigny-por>> Acesso: 21/02/2019.

BLONDEL, Jacques-François. **Cours d'architecture:** ou traité de la d'écoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Paris, 1771-1777.

BLONDEL, Nicolas-François. **Cours d'architecture:** enseigné dans l'academie royale d'architecture: ou sont expliqués les termes, l'origine et les principes d'architecture... Paris, 1675-1683.

**BLR - Barry Lawrence Ruderman** : Antique Maps Inc. Disponível em: <<https://www.raremaps.com/gallery/detail/36229hs/planta-da-cidade-de-s-sebastiao-do-rio-de-janeiro-levantada-dos-reis>>. [Imagens: 14, 21]. Acesso: 14/02/2019.

**BNF - SHARED HERITAGE**. Disponível em: <<http://heritage.bnf.fr/france-bresil/pt-br/grandjean-de-montigny-por>>. [Imagem 30]. Acesso: Acesso: 03/02/2019.

BOYER, M. C. **The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainments**. Cambridge: MIT Press, 1998.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **O lugar do monumento na arquitetura republicana**. São Paulo: Pós, n. 21, junho 2007

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Quid Tum?: o combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

BROADBENT, G. **Emerging concepts in Urbanspace Design**. Londres: Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1990.

CARBONNIER, Youri. La monarchie et l'urbanisme parisien au siècle des Lumières: Grands projets et faiblesse du pouvoir. In: **Histoire urbaine**, 2009/1, n° 24, p. 33-46. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-1-page-33.htm?contenu=article#no1>>. Acesso: 07/03/2019.

CARDOSO, Aduino Lúcio. **Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro: a nova imagem da cidade**. In Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. Encruzilhadas das modernidades e planejamento: V Encontro Anual da ANPUR. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 1995. p. 32-44.

CASSIRER, E. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000. Disponível em: <[http://home.ufam.edu.br/andersonlfc/Economia\\_Etica/Convite%20Filosofia%20-%20Marilena%20Chauí.pdf](http://home.ufam.edu.br/andersonlfc/Economia_Etica/Convite%20Filosofia%20-%20Marilena%20Chauí.pdf)> Acesso: setembro/2017.

CHILDE, V. G. **Society and Knowledge**. Westport: Conn. Greenwood, 1954.

CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo**: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLASTRES, Pierre. **A questão do poder nas sociedades primitivas**. La question du pouvoir dans les sociétés primitives. Publicado originalmente na Revista Interrogations, n.7, 1976. Fonte: Non Fides – Base de données anarchistes. Disponível em: <<https://www.non-fides.fr/?A-questao-do-poder-nas-sociedades>> Acesso: 10/09/2017.

CONDURU, Roberto. **Araras Gregas**. Revista 19&20. Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_conduru.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_conduru.htm)> Acesso: 12/11/2018.

COUSTET, Robert. Grandjean de Montigny, urbanista. In: **Uma cidade em questão I**: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC Rio : FUNARTE : Fundação Roberto Marinho, 1979.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Edições de Ouro, s/d.

**DETUDOQUEAMO**, 2019. Fonte: <<https://detudoqueamo.files.wordpress.com>>. [Imagem 04]. Acesso: 0/4/10/2018.

**DIÁRIODORIO.COM**: um espaço de amor ao Rio. Disponível em: <<https://diariodorio.com/fortaleza-de-sao-sebastiao-do-castelo-primeira-fortaleza-carioca/>>. [Imagem 12]. Acesso: 14/02/2019.

**E | RARA**. Disponível em: <<https://www.e-rara.ch/oec/doi/10.3931/e-rara-19386>>. [Imagem 07b]. Acesso: 26/01/2019.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. [Imagem 28]. Acesso: 03/02/2019.

ETLIN, Richard A. **Symbolic space**: French Enlightenment Architecture and its legacy. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

**EUROPEANA COLLECTIONS.** Disponível em: <<https://www.europeana.eu>>. [Imagem 53]. Acesso: 16/09/2018.

FALCON, Francisco José Calazans. **Despotismo esclarecido.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

FALCON, Francisco José Calazans. **Iluminismo.** São Paulo: Editora Ática, 1994.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p. Disponível em: <[https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3030/Foucault\\_Vigiar\\_e\\_punir\\_I\\_e\\_IIpdf](https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3030/Foucault_Vigiar_e_punir_I_e_IIpdf)> Acesso: setembro/2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Reimpressão de 2011.

FURTADO, J. F. **Oráculos da geografia iluminista:** dom Luís da Cunha e Jean-Baptiste Bourguignon D'Anville na construção da cartografia no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

**GALLICA.** [Biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França]. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/>>. [Imagens: 06, 07a, 08a, 08b, 46, 47, 50, 52, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 71, 73, 85, 86, 89a, 89b]. Acesso: 25/01/2019.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura:** o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOITIA, Fernando Chueca. **Breve história do urbanismo.** Lisboa, Editorial Presença LTDA., 1996.

HALBWACHS, Maurice. **Les plans d'extension et d'aménagement de Paris avant le XIX<sup>e</sup> siècle.** 1920. Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/classes\\_morphologie/partie\\_3/texte\\_3\\_2/plans\\_extension\\_paris.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/classes_morphologie/partie_3/texte_3_2/plans_extension_paris.pdf)> Acesso: dezembro/2018.

HALL, Peter. **Cidades do amanhã:** uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HARVEY, David. **Paris:** capital da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.



HAUTECOUCER, Louis. **Histoire de l'architecture classique en France**: tome V: révolution et empire – 1792-1815. Paris: Éditions A. et J. Picardet Cie, 1953.

HAUTECOUCER, Louis. **Le Nôtre et l'art des jardins**. Paris: Bibliothèque Nationale, 1964/1965. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6459344j/f49.planchecontact>>. Acesso: 05/03/2019.

HIRATA, Elaine Farias Veloso. **Monumentalidade e representações do poder tirânico no ocidente grego**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <[http://dx.doi.org/10.14195/978-989-8281-20-3\\_2](http://dx.doi.org/10.14195/978-989-8281-20-3_2)>. s/d. Acesso: setembro/2017.

**HISTORIANDO**. Disponível em: <<http://histgeo6.blogspot.com/2015/11/o-terreiro-do-paco-antes-e-depois-do.html>>. [Imagem 44]. Acesso: 24/02/2019.

**HISTÓRIAS E MONUMENTOS**. Disponível em: <<http://historiasemonumentos.blogspot.com/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>>. [Imagens: 15, 16]. Acesso: 14/02/2019.

IGLÉSIAS, Francisco. **História para o vestibular e cursos do segundo grau**. São Paulo: Difel, 1981.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. Disponível em: <[http://raycydio.yolasite.com/resources/dicionario\\_de\\_filosofia\\_japiassu.pdf](http://raycydio.yolasite.com/resources/dicionario_de_filosofia_japiassu.pdf)> Acesso: setembro/2017.

JAPIASSÚ, Hilton. **A origem humana do poder e da opinião pública**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Em Debate 01, 2005. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>> Acesso: setembro/2017.

JUDICE, Edson Durão. **Elementos de Geometria Analítica** (1). Belo Horizonte, Ed. Vega, 1971.

KOSTOF, Spiro. **The citys haped: urban patterns and meaning through history**. London: Thames& Hudson, 1991.

**L'AGENCE PHOTO** de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais. Disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCXM9JF5O>>. [Imagem 43]. Acesso: 26/02/2019.

LA BOÉTIE, Etienne. **Discurso Sobre a Servidão Voluntária**, 1576. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/boetie.pdf>> Acesso: setembro/2017.

**LA PETITE HISTOIRE ILLUSTRÉE**. Disponível em: <<http://www.lapetitehistoireillustrée.com/portfolio/la-petite-histoire-du-14-juillet-1790-la-fete-de-la-federation/>>. [Imagens: 82, 83, 84]. Acesso: 11/03/2019.

LAGO, Pedro Corrêa do. **A missão artística francesa de 1816**. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, v. 170, n.444, 149-164, jul./set. 2009. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-444/item/108435-a-missao-artistica-francesa-de-1816.html>>URL do PDF: <[https://drive.google.com/open?id=0BydR8nHYLc\\_KSmUxdWpHUF9HWUU](https://drive.google.com/open?id=0BydR8nHYLc_KSmUxdWpHUF9HWUU)> Acesso: fevereiro/2019.

LATIF, Miran de Barros. **Uma cidade no trópico**: São Sebastião do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1965.

LAUGIER, M. A. **Essai sur l'Architecture**. 2 ed. Paris: Duchesne, 1755.

LAVEDAN, Pierre. **Histoire de l'urbanisme**: renaissance et temps modernes. Paris: Henri Laurens, 1941.

**LE PIETON DE PARIS**. 2019. Disponível em: <<http://pietondeparis.canalblog.com/archives/2010/12/16/19889496.html>>. [Imagem 64]. Acesso: 27/02/2019.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEFORT, Claude. **As formas da História**: ensaios de antropologia política. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MARCONDES, D. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MEIRELES, Cecília. **Cânticos**. São Paulo: Moderna, 1982.

**MULTIRIO**. Disponível em: <<http://multirio.rio.rj.gov.br>>. [Imagem 21]. Acesso: 14/02/2019.

MUMFORD, L. **A cidade na história**: suas origens desenvolvimento e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

**Objdigital.bn.br.** Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon325971/icon325971.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon325971/icon325971.html)> [Imagem 33]. Acesso: setembro/2018.

OLSEN, Donald J. **The city as a work of art:** London, Paris, Vienna. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

**OTROSMUNDOS:** el blog de Paco Bellido. Disponível em: <https://pacobellido.naukas.com/2018/03/12/el-horologion-de-andronico-de-cirro/>. [Imagem 3]. Acesso: 02/01/2019.

**PARIS - PROJET OU VANDALISME.** Disponível em: <<http://paris-projet-vandalisme.blogspot.com/2014/02/le-plan-de-la-commission-des-artistes.html>>. [Imagens: 80, 81]. Acesso: 02/12/2018.

**PARIS MUSÉES COLLECTIONS.** Disponível em: <<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/entree-triomphe-des-monuments-des-sciences-et-des-arts-en-france#infos-principales>>. [Imagem 87]. Acesso: 05 dez. 2018.

**PARIS UNPLUGGED.** Disponível em: <<http://www.paris-unplugged.fr/la-place-de-letoile/>>. [Imagem 77]. Acesso: 26/08/2018.

PATTE, Pierre. **Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV.** Paris, 1765.

PEARSON, M. P.; RICHARDS, C. **Architecture and order:** approaches to social space. Londres: Routledge, 1994.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos:** textos escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. **Entrevista sobre o arquiteto Grandjean de Montigny concedida a Tadeu Starling.** Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Rio de Janeiro, 2018.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. Introdução ao Neoclassicismo na arquitetura do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2000a.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. **Reflexos das Luzes na terra do sol:** sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência: 1808-1831. São Paulo: ProEditores, 2000b.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. O Solar Grandjean de Montigny na Gávea nos desenhos de Louis Synphorien Muenié: arquitetura e modo de vida. In: **A morada carioca: Grandjean de Montigny e o Solar da Gávea**. Solar Grandjean de Montigny, Centro Cultural da PUC-Rio, Rio de Janeiro: 1992. Disponível em: < <http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/docdigital/solar.pdf>> Acesso: março/2019.

PINTO, Fernanda Mousse. **A invenção da Cidade Nova do Rio de Janeiro**: agentes, personagens e planos. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro: 2007.

PUC Rio; FUNARTE; Fundação Roberto Marinho. Rio de Janeiro: 1979. **Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro**.

**PUNTO GRECIA**. Disponível em: <http://www.puntogrecia.gr>. [Imagens 02, 03]. Acesso: 02/01/2019.

**REDE MEMÓRIA**: rede da memória virtual brasileira. Disponível em: <<http://acervo.redememoria.bn.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/1>>. [Imagens: 29, 36, 37a, 37b, 37c, 38, 39]. Acesso: 03/02/2019.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Notas sobre o urbanismo barroco no Brasil**. Cadernos de Pesquisa do LAP, Série Urbanização e Urbanismo, São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, n. 3, nov./dez., 1994.

REIS, José Carlos. **História da “Consciência Histórica” Ocidental Contemporânea**: Hegel, Nietzsche, Ricoeur. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

**RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX-GRAND PALAIS, 2019**. Disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/archive/09-502014-2C6NU0T64GD3.html>>. [Imagem 09]. Acesso: 25/01/2019.

RIEGL, Alois, **O Culto Moderno dos Monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. O sesquicentenário da Missão Artística Francesa – 1816-1966. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro. v. 272, jul.

set./1966, p. 243-260. Disponível em: <<https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/itemlist/filter.html?category=9&moduleId=147&start=190>>. PDF disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/0B\\_G9pg7CxKSsbjZ3MIJLUC1QQWs/view](https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsbjZ3MIJLUC1QQWs/view)> Acesso: 03/02/2019.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941.

RODRIGUES, Cristiane Moreira. Cidade, monumentalidade e poder. **GEOgrafia, Revista do Programa de Pós-graduação em Geografia da UFF**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 2001. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13410/8610>>. Acesso: setembro/2017.

ROUANET, S. P. A cidade iluminista. **Revista USP**, São Paulo, v. 26: 154-163, jun./ago. 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28159/29970>>. Acesso: abril/2018.

ROUANET, S. P. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. **Da colonização à Europa possível, as dimensões da contradição**. In: Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC Rio: FUNARTE: Fundação Roberto Marinho, 1979. p. 23-40.

SANTOS, Ana Maria Pessoa dos; SANTOS, Ana Lucia Vieira dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEIXOTO, Priscilla. Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850). Inventário e Questões de método. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/2016.

SANTOS, João Henrique. **Do Terreiro do Paço à Praça XV**: a análise da tipologia de um centro de poder no Rio de Janeiro. Disponível em:<<http://www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2014/artigos/pdf/327.pdf>>. Acesso: 15/02/2019.

SANTOS, L. G. **Memórias para servir à história do Reino no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1981.

SANTOS, Teresa Sequeira. **Belas-Artes vs Ciências, artes e ofícios**: ideias para uma academia brasileira durante a permanência da corte portuguesa no Brasil. In: Arte teoria. Lisboa, n. 16-17, 2013-2014, p. 17-28. Disponível em: <[ULFBA\\_ArteTeoria16-17\\_TeresaSequeira-Santos.pdf](#)>. Acesso: 03/02/2019.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **Consequências funestas da cruel guerra contra Bonaparte e outros inventos da paixão**. IPHAN, 2016. Fonte: IPHAN. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artigo\\_do\\_Patrimonio\\_Consequencias\\_funestas\\_da\\_cruel\\_guerra\\_contra\\_Bonaparte\\_e\\_outros\\_inventos\\_da\\_paixao\\_2009.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artigo_do_Patrimonio_Consequencias_funestas_da_cruel_guerra_contra_Bonaparte_e_outros_inventos_da_paixao_2009.pdf)>. Acesso: 19/02/2019.

**SCOTT & BROWN**: (Builders) Ltd. Disponível em: <<http://scottandbrown.com/blog/2016/1/8/the-connection-between-richelieu-france-and-edinburgh>>. [Imagem 51]. Acesso: 16/09/2018.

SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO; INSTITUTO PEREIRA PASSOS. **Planos Urbanos**. Rio de Janeiro. Século XIX. Rio de Janeiro: IPP-Instituto Pereira Passos, 2008.

SISSON, Rachel Esther Signer. **O Rio de Janeiro de D. João VI como etapa na formação da cidade contemporânea**. 03/01/2000. Fonte: Instituto Histórico de Petrópolis <<http://ihp.org.br/>>. Disponível em: <[http://ihp.org.br/26072015/lib\\_ihp/docs/ress20000103.htm](http://ihp.org.br/26072015/lib_ihp/docs/ress20000103.htm)>. Acesso: 15/02/2019.

TAFURI, Manfredo. **Projecto e utopia**: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TAUNAY, Afonso de Escragnole. **A missão artística de 1816**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.

TELLES, Ângela Maria Cunha da Motta. **Grandjean de Montigny**: da arquitetura revolucionária à civilização nos trópicos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

**TOPONÍMIA DE LISBOA**. 2019. Disponível em: <<https://toponimialisboa.wordpress.com/2017/12/04/o-terreiro-do-paco-antes-do-terramoto-e-a-nova-praca-do-comercio-apos/>>. [Imagem 45]. Acesso: 27/02/2019.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino Português**. Porto: Gráficos Reunidos Ltda., 1937.

TRIGGER, B. **Monumental architecture**: a thermodynamic explanation of symbolic behavior. In: World Archaeology, v. 22, n. 2, p. 119-132. [Monuments and the Monumental, oct. 1990]. Disponível em: <<https://canvas.brown.edu/courses/949659/files/48057677/download?wrap=1>>. Acesso: setembro/2017.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus. **Tratado de arquitetura / Vitruvius**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WAGNER, Anne Catherine. **La place du voyage dans la formation des elites**. In: Actes de la recherche en sciences sociales, 2007/5 (n° 170), p. 58-65. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-5-page-58.htm>>. Acesso: 13/03/2019.

WANDERLEY, Mônica Cauhi. **História da Academia**: diferentes nomes, propostas e decretos. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_mcw.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm)>. Acesso: 03/02/2019.

**WIKIMEDIA COMMONS**. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles,\\_site\\_plan\\_of\\_1664%E2%80%931665\\_%E2%80%93BnF,\\_Cabinet\\_des\\_Estapes,\\_Va\\_448b\\_%E2%80%93Hazlehurst\\_1980,\\_p.\\_70.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles,_site_plan_of_1664%E2%80%931665_%E2%80%93BnF,_Cabinet_des_Estapes,_Va_448b_%E2%80%93Hazlehurst_1980,_p._70.jpg)>. [Imagem: 56]. Acesso: 04/03/2019.

**WIKIMEDIA**. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)>. [Imagens 91 e 92]. Acesso: 25/08/2018.

**WIKIPEDIA**. Disponível em: <<https://www.wikipedia.org>>. [Imagem 05, 18, 19, 20, 23, 66, 79]. Acesso: 10/03/2019.

**ZAKHOR-ONLINE**. Disponível em: <[http://zakhor-online.com/?attachment\\_id=7960](http://zakhor-online.com/?attachment_id=7960)>. [Imagem 78]. Acesso: 10/03/2019.

**ANEXOS**



## ANEXO A – LINHA DO TEMPO GRANDJEAN DE MONTIGNY

Imagem 1 - Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny (1776-1850)



a)

b)

Legenda:

a) Grandjean de Montigny, por August Müller. 1843. Fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019.

b) Grandjean de Montigny, por Augustin [Jean-Baptiste-Jacques]. 1810. Fonte: PUC-Rio..., 1979.

### 1.1 Na Europa

**1776** – Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny nasce a 15 de julho de 1776 no bairro de *Marais* (Paris), filho de Claude-Jean-Baptiste Grandjean de Montigny e Jeanne-Ursule Cornet. (SCH, p. 01; MRF, p. 21)

**1795** – Depois do liceu, matricula-se na *École des Beaux-Arts*, de Paris, onde frequenta os *ateliers* dos professores arquitetos François-Jacques **Delannoy**, Charles **Percier** e Pierre **Fontaine**. (MRF, p. 23). Depois de finalizados seus estudos preparatórios no liceu, Grandjean ingressou no *Institut de France*. (SCH, p. 03)

**1799** – Conquista o *Prix de Rome*, com uma grande composição sobre *Um Eliseu ou Cemitério de 500 metros*. O Instituto de França, levando na devida conta o indiscutível merecimento de Grandjean de Montigny, obteve que o Governo o dispensasse do serviço militar. (MRF, p. 24). Em 1799 Napoleão dá do golpe de 18 do Brumário, criando o Consulado e assumindo o poder por dezesseis anos (onze dos quais como Imperador. (SCH, p. 02)

**1801 a 1803** – Frequenta a Academia Francesa de Belas-Artes de Roma, fundada em 1666 por Luís XIV, ainda instalada no Palácio Mancini (MRF, p. 24)

**1802** – Participa, na qualidade de adido à direção, das obras de adaptação da *Villa Medici*, adquirida pelo Governo Francês, para onde foi transferida a Academia depois das obras de adaptação do edifício e de reforma dos jardins circundantes (MRF, p. 24). Desenvolve uma série de projetos não executados, como um orfanato militar, um hospital para pobres e um fórum moderno – todos expostos em 1805. (SCH, p. 07).

Imagem 2 – *Villa Medici*. Roma.



Fonte: O PAPEL DA ARTE, 2019.

**1803** – Participa da execução do trabalho de restauração arquitetônica do monumento funerário de Cecília Metella, no lugar denominado *Capo di Bove* (Cabeça de Boi) na Via Ápia, a dois quilômetros de Roma. (MRF, p. 25)

Imagem 3 – Mausoléu de Cecília Metella. Roma.

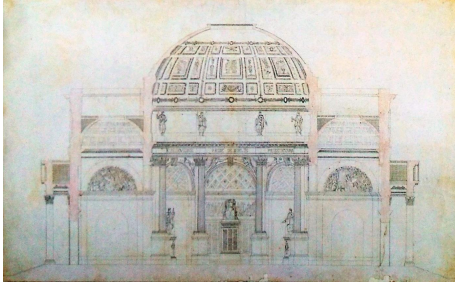


Fonte: PIERO TRINCIA, 2018.

**1803 a 1805** – Percorre a Itália realizando esboços e levantamentos arquitetônicos. Projeta um teatro para a Cidade de Nápoles. (MRF, p. 25)

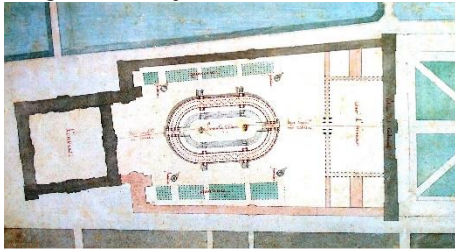
**1805 a 1808** (ou 1810, provavelmente) – Permanece em Paris. No espírito das grandes obras do Império, desenha um edifício monumental dedicado às artes e às ciências, participa do concurso para o Templo da Glória, desenvolve uma proposta de união do Louvre às Tulherias e projeta um edifício com um arco do triunfo na porção central da fachada, denominado *Porte triomphale: Napoléon à la Ville de Paris*, todos projetos não executados. (SCH, 10, 11)

Imagem 4 – Projeto de transformação da Igreja de *Madeleine* (Templo da Glória), em Paris. 1806.



Fonte: BANDEIRA *et al.*, 2003.

Imagem 5 – Projeto de união do Palácio do Louvre ao das Tulherias. Paris. 1808.



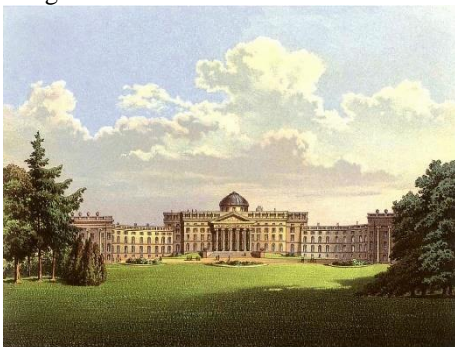
Fonte: BANDEIRA *et al.*, 2003.

**1808** – Expõe em Paris perspectiva de *Um Museu Italiano do século XV*, como resultado de sua estadia na Itália (MRF, p. 25)

**1810 a 1813** – Torna-se arquiteto do então Rei da Vestfália, Jerônimo Bonaparte, irmão do Imperador Napoleão I, realizando alguns trabalhos em Kassel. (MRF, p. 25)

**1810 a 1813** – Constrói o grande Salão de Assembleias do Palácio de Wilhelmshöle e reforma a arquitetura de diversos outros salões desse então denominado *Palais des États*, em Kassel. (MRF, p. 26)

Imagem 6 – Palácio de Wilhelmshöle. Kassel.



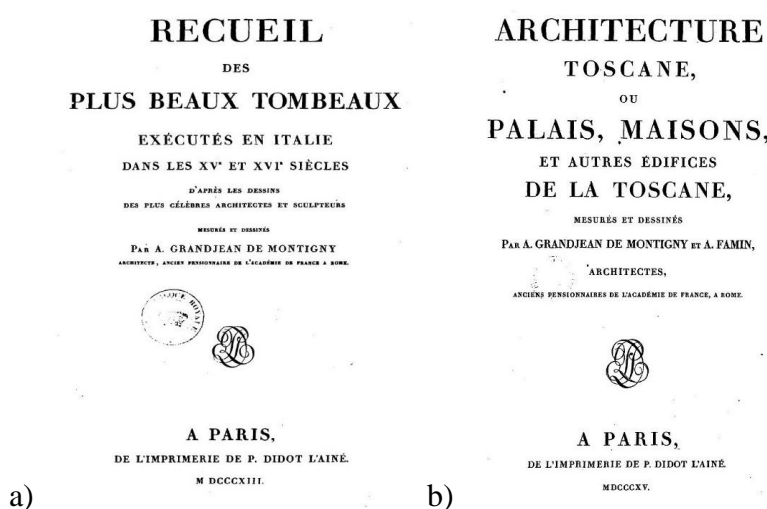
Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

**1810 a 1813** – Em Kassel, executa o monumento a Napoleão, um arco do triunfo, o plano do Parque Catherienthal, um portão monumental para as Cavalariças Reais, e a Residência Real ou Palácio de Bellevue – obra inacabada e posteriormente demolida, em 1869 (MRF, p. 26, 27)

**1813-1814** – Publica, como resultado de seus estudos na Itália, *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie durant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d’après les dessins des plus célèbres architectes et sculpteurs*. (SCH, p. 12)

**1815** – Publica, juntamente com o colega Augustin Famin (1776-1850), *Architecture Toscane, ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés* (originalmente distribuído em fascículos a partir de 1808). (SCH, p. 12)

Imagem 7 – Obras de Grandjean de Montigny.



Legendas: a) Folha de rosto de *Recueil des plus* [...].1813-1814.

b) Folha de rosto de *Architecture Toscane* [...]. 1815.

Fonte: GALLICA, 2018.

## 1.2 No Brasil

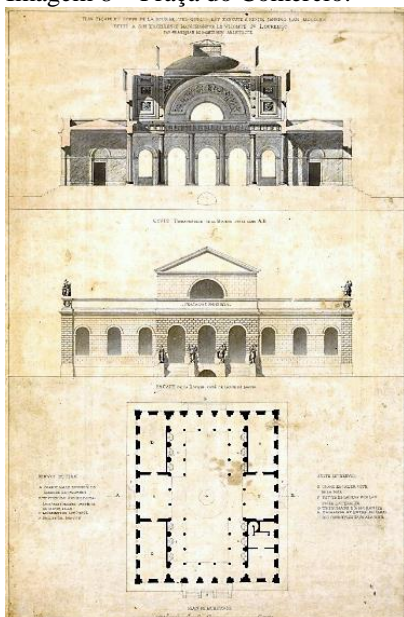
**1816** – Chega ao Rio de Janeiro a 26 de março, como integrante da Missão Artística Francesa, chefiada por Joachim Lebreton (MRF, p. 31)

(De 1818 a 1850, Referência BM, p. 11)

**1818** – Decorações públicas para a Aclamação de D. João VI e depois para o casamento do Príncipe D. Pedro. Construção do chamado Palácio “Oliveira Barbosa” (demolido em 1936)

**1819** – Início das obras da Praça do Comércio

Imagem 8 – Praça do Comércio.

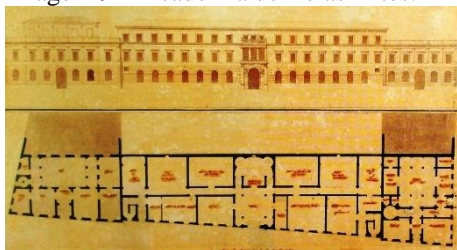


Fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019.

**1820** – Inauguração da Praça do Comércio. D. João VI o condecora com a Ordem do Cristo.  
Construção de sua residência na colina da Gávea

**1820 a 1826** – Construção do edifício da Academia de Belas-Artes (demolido em 1939)

Imagem 9 – Academia de Belas Artes.



Fonte: BANDEIRA, 2003.

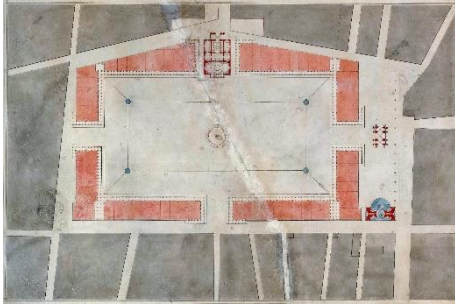
Imagem 10 - Academia de Belas Artes. Grandjean de Montigny. Início da construção do segundo pavimento.  
Rio, 1882. Fotografia de Marc Ferrez.



Fonte: PUC-Rio..., 1979.

**1825 a 1827** – Projeto para o Campo da Aclamação

Imagem 11 – Campo de Santana (Campo da Aclamação)



Fonte: REDE MEMÓRIA, 2019.

**1828** – Polêmica pública com José Henrique da Silva, diretor da Academia

**1829** – Primeiro “salão brasileiro”. Expõe seus desenhos e os de seus alunos

**1834** – Projetos para construção da nova Bolsa

**1834 a 1841** – Construção do Mercado de Peixes (demolido em 1903).

**1846** – Construção das fontes de Benfica e de São Clemente

**1847** – Oficial da Ordem da Rosa. Projetos para um novo Palácio Imperial e para o Palácio de Senado

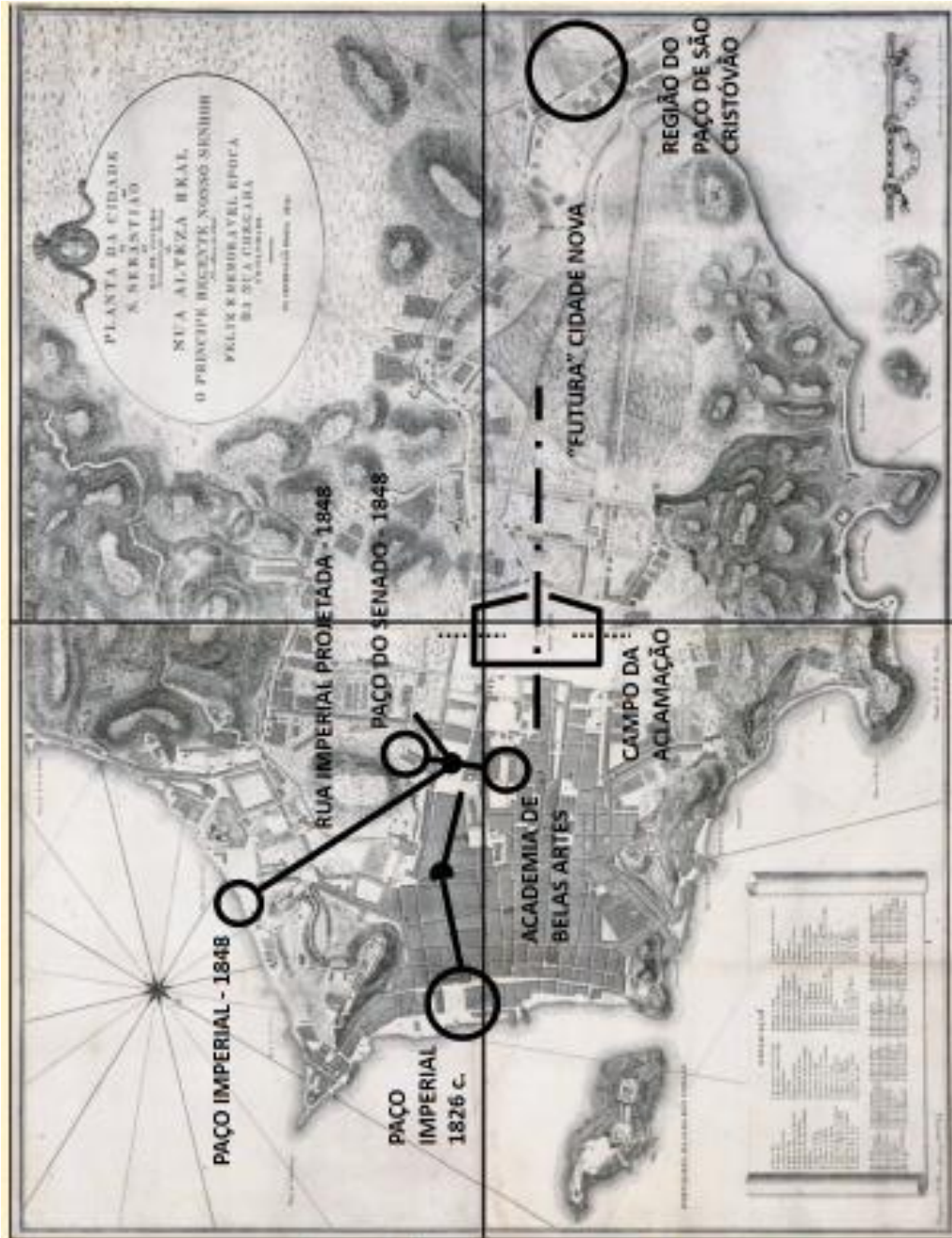
**1848** – Construção da fonte do Rocio Pequeno

**1850** – Morre, a 2 de março, no Rio de Janeiro.

Na página seguinte:

Imagem 12 – Conjunto das propostas de Grandjean de Montigny para o Rio de Janeiro.

FONTE: Elaborado por Tadeu Starling, com base na “Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro levantada por ordem de Sua Alteza Real O Príncipe Regente Nosso Senhor no ano de 1808, feliz e memorável época da Sua chegada à dita Cidade – Na Impressão Régia, 1812”.



Conjunto das propostas urbanísticas de Grandjean de Montigny para o Rio de Janeiro.

**REFERÊNCIAS:**

(BM) BIBLIOTHÈQUE MARMOTTAN, França. **Grandjean de Montigny (1776-1850): un architecte français à Rio**. Catálogo de exposição. Exposição de 26 de abril a 25 de junho de 1988, Bibliothèque Marmottan, Boulogne-Billancourt. Paris: Institut de France, Académie des beaux-arts, 1988. Disponível em: <http://heritage.bnf.fr/france-bresil/pt-br/grandjean-de-montigny-por>> Acesso: 21/02/2019.

(MRF) RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941.

(SCH) SCHLEE, Andrey Rosenthal. **Consequências funestas da cruel guerra contra Bonaparte e outros inventos da paixão**. IPHAN, 2016. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artigo\\_do\\_Patrimonio\\_Consequencias\\_funestas\\_da\\_cruel\\_guerra\\_contra\\_Bonaparte\\_e\\_outros\\_inventos\\_da\\_paixao\\_2009.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artigo_do_Patrimonio_Consequencias_funestas_da_cruel_guerra_contra_Bonaparte_e_outros_inventos_da_paixao_2009.pdf)>. Acesso: 19/02/2019.

BANDEIRA, Júlio; XEXÉO, Pedro Marins Caldas; CONDURU, Roberto. **A Missão Francesa**. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 2003. [Imagens 04, 05,09].

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5887/retrato-de-grandjean-de-montigny>> [Imagem 1a], <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa214530/grandjean-de-montigny>> [Imagem 08]. Acesso: março, 2019.

**GALLICA**. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106716m/f1.highres>> [Imagem 7a], <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067157/f4.highres>> [Imagem 7b]. Acesso: 09/12/2018.

**O PAPEL DA ARTE**. Disponível em: <[http://www.opapeldaarte.com.br/wp-content/uploads/2017/05/IMG\\_7018opa.jpg](http://www.opapeldaarte.com.br/wp-content/uploads/2017/05/IMG_7018opa.jpg)> [Imagem 02]. Acesso: 20/02/2019.

**PIERO TRINCIA**. Disponível em: <[http://www.pierotrincia.it/public/image/stampe\\_img/cecilia\\_metella\\_piranesi\\_antichita\\_romane.jpg](http://www.pierotrincia.it/public/image/stampe_img/cecilia_metella_piranesi_antichita_romane.jpg)> [Imagem 03]. Acesso: 21/10/2018.

PUC Rio; FUNARTE; Fundação Roberto Marinho. Rio de Janeiro: 1979. **Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro**. [Imagem 1b, 10].



**REDE MEMÓRIA:** rede da memória virtual brasileira. Disponível em: <<http://acervo.redememoria.bn.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/309531>> [Imagem 11]. Acesso: 03/02/2019.

**WIKIPEDIA.** Disponível em:

<[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schloss\\_Wilhelmshoehe\\_Sammlung\\_Duncker.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schloss_Wilhelmshoehe_Sammlung_Duncker.jpg)> [Imagem 06]. Acesso: 20/02/2019.

## ANEXO B – GENEALOGIA DE GRANDJEAN DE MONTIGNY

### GENEALOGIA

Nada se sabia até bem pouco sobre os antepassados daquele que, nascendo em Paris, no mês de julho de 1776 – dia 15 – viria chamar-se Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny.

Improvável não era, porém, que muitos dos Grandjean e dos Montigny que honraram esses sobrenomes no serviço das armas, nas letras, na religião, na arqueologia e na arquitetura, fossem seus ascendentes. Espírito seletivo, por excelência, como se verá no decorrer deste trabalho, não poderia provir senão de antepassados ilustres. Foram seus pais, Claude-Jean-Baptiste Grandjean de Montigny e Jeanne-Ursule Cornet.

Segundo valiosa informação do Prof. Escragnolle Doria, o futuro grande arquiteto viu a luz do dia numa casa da Rua Saint Avoye, paróquia de Saint Merry, distrito territorial conhecido sob a denominação de *Le Marais et le Temple*. Essa circunscrição de Paris ocupa posição central. O seu nome, *Les Marais*, provém dos pântanos que ali existiram e que, dissecados, deram lugar à construção, do Século XV ao XVIII, de um novo *quartier* da velha Lutetia. Notável, pela esplêndida *Places des Vosges*, antiga *Place Royale*, esse bairro aristocrático, cujo desenvolvimento muito se acentuou nos Reinados de Henrique IV e Luís XIII, tendo outrora se destacado pelas ricas mansões pertencentes a Carlos V, ao Duque de Guise e aos Montmorency, não é menos célebre ainda hoje, com os Palácios Rohan, Soubise e Carnavalet. Por sua vez, a designação de *Le Temple* é oriunda do famoso e vertical edifício, flanqueado de torres, desse nome, – antiga sede da Ordem dos Templários –, onde estiveram encarcerados, entre outras personagens, o Rei Luiz XVI e o Almirante inglês Sidney Smith.

A cerimônia do batizado de Grandjean, efetuada no próprio dia do seu nascimento, teve por cenário – segundo o citado historiador brasileiro – a Igreja Paroquial de Saint Merry, belo exemplar da arquitetura ogival, que serviu de Templo do Comércio durante a Revolução Francesa.

“Levaram o tenro Grandjean à pia batismal tio paterno e tia materna: o padrinho Alexandre Victor de la Faisanderie, praça Saint Jean en Grève, a madrinha Maria Francisca Adelaide Cornet, menor, moradora no Hotel Saint Avoye”.

E a correspondência trocada com um descendente de Grandjean, morador em São Vicente (Estado de São Paulo), o Sr. Douglas Hausamann [sic], permite, por fim, lançar muita luz sobre seus ancestrais.

Assim, na carta de 3 de Janeiro de 1937, que dele recebemos, se encontram os seguintes e valiosos subsídios (tradução nossa):

“Acabo de receber vossa carta, e me apresso em vos comunicar a resposta que me chegou há alguns dias da França, sobre Grandjean de Montigny.

Minha prima por ligação Melle. [sic] [M<sup>lle</sup>] Guével, parente direta de Grandjean me escreveu que infelizmente os arquivos sabem muito poucas coisas sobre este arquiteto. De fato, Grandjean de Montigny veio se estabelecer na América do Sul, em um momento em que as comunicações entre os continentes eram muito difíceis e lentas, e além disso, este personagem parece ter sido de tal forma preso pelos charmes da terra brasileira que ele negligenciou completamente seus parentes na França.

Sua partida da terra natal foi para os seus uma espécie de desaparecimento. Resulta disso que as informações que pude obter da fonte, embora a mais fértil, são bastante vagas. Eis aqui o que me disse minha prima:

“A família Grandjean é originária da Cidade de Metz (departamento de La Moselle). O primeiro nome a que se faz menção na história [narrada] pelo Abade Poirier é: Pierre Grandjean, nascido em 1655. Ele era ‘*Échevin*’ [Magistrado] da Catedral de Metz e da Prefeitura, arquiteto e admonitor de St. Symphorien. Pierre Grandjean tornou-se nobre e seus filhos passaram a portar, acrescentados ao sobrenome Grandjean, os dos feudos doados a seu pai por ocasião de seu enobrecimento. Pierre Grandjean teve 15 filhos. Dentre seus numerosos descendentes, são conhecidos, Conselheiros Magistrados da Cidade de Metz; Capitães Comandantes no Royal-Roussillon e no Royal-Anjou, *Chevaliers* de São Luís, padres seculares – Beneditinos, Cônegos ligados à Catedral de Metz, vários arquitetos, um pintor, um escultor, Magistrados”.

Este Pierre de Grandjean seria, segundo as datas, bisavô de Auguste H. V. de Grandjean de Montigny. A avó paterna de minha prima Guével, Madame Guével, nascida Grandjean-Darlot, lhe contava que um de seus primos tinha morrido na América do Sul, que ele havia escrito algumas vezes, mas que não tendo recebido mais nada, tinha-se suposto sua morte.

De uma maneira geral, os descendentes de Pierre Grandjean são representados na Lorraine e na França pelas famílias Guével-Hausamann, Aubrun, Gérard Baron d'Harmoncelle, Charnel de Saint-Croix, de Brie, Lefort, Le Menestrel, des Robert, de Saint Vincent. Suas armas eram: AZUL CELESTE COM RAMALHETE DE PRATA, ENCIMADO POR UM SOL DE OURO.”

#### **REFERÊNCIA:**

RIOS FILHO, Adolfo. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941. p. 21-23.

## **ANEXO C – EXPOSIÇÃO DE GRANDJEAN DE MONTIGNY RELATIVA AO MONUMENTO A SER ERIGIDO NO CAMPO DA HONRA, PELO SENADO DA CÂMARA, A DOM PEDRO I.**

“Nota explicativa do Projeto da Praça proposta no Campo de Santa Ana pela comissão do Ano de 1827.

Tendo S. M. Imperial designado o Campo de Santa Ana como o lugar mais conveniente para ali erigir o monumento, a Comissão nomeada pelo Ilmo. Senado olhou como uma Lei sagrada a feliz escolha de S. M. I.; mas considerando a imensidade desta Praça, sua irregularidade e a pouca dignidade que apresenta em seu estado atual, ela julgou dever submeter ao Ilmo. Senado suas reflexões a este respeito, e pensou que um monumento que deve atestar à posteridade a glória de S. M. I. e a Gratidão da Nação não devia nada deixar a desejar no seu todo geral. Ela, pois, estabeleceu por base de seus Programas, que o Campo de Sta. Ana em seu estado atual não podia dignamente receber este Monumento, porém que era de toda a necessidade restringir a Praça que o deve receber, para que a admiração do público não seja distraída do objeto que se quer expor a suas vistas; que os Artistas, com tudo [*sic*], na disposição que adotassem não deveriam esquecer que a destinação desta Praça exige um vasto espaço para as evoluções militares e as festas públicas.

É segundo esses dados que dispus o Projeto que tenho a honra de submeter a S. M. I. A Praça que eu proponho é tal que sua superfície livre apresenta, nela só, a reunião das três maiores Praças de Paris. Ela terá duzentas braças de comprimento por cento e seis de largura<sup>95</sup>. Os Edifícios que a rodearem terão quinze braças de largura<sup>96</sup>, e deixarão entre si e os já existentes ao redor do Campo de Sta. Ana uma vasta Rua. A Praça terá quatro entradas principais que dividirão os Edifício em quatro partes. A Rua de trás do Hospício tem dado a linha do meio. Será decorada de Pórticos que servirão de passeios públicos, e debaixo destes Pórticos se poderão reunir diferentes ramos de Comércio.

---

<sup>95</sup> Correspondente a 440 metros de comprimento e 233,2 metros de largura, uma vez que “braça” é uma antiga medida de comprimento equivalente a 2,20 metros linearmente. Fonte: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Braça>. Acesso: 19/08/20118.

<sup>96</sup> 15 braças de largura correspondem a 33 metros.

Por essa disposição a Cidade não será mais como é agora, dividida em duas partes. Ela oferecerá também mais segurança, e nas funções públicas um mui belo espetáculo para facilitar a sua execução. O Governo poderá dar seus terrenos a todos os Particulares, o Governo poderá depois de dez anos, tirar certos direitos sobre a cessão destes terrenos, cujos produtos poderão servir por antecipação à construção do Palacete ou tribuna de S. M. I., que deve necessariamente substituir o existente, pois que, segundo os termos dos Regulamentos S. M. I. deve ter no Campo um lugar disposto a receber dignamente nos dias de cerimônias públicas.

No centro da Praça se levantará o Monumento da Gratidão nacional. Tenho indicado [*sic*] o Plano do nº 1º como sendo aquele que exprime mais o sentimento geral da Nação pela reunião, e a representação das dezenove Províncias do Império oferecendo a S. M. I. suas homenagens, e seus votos. A Praça poderá ser de mais ainda decorada com quatro fontes de repucho [*sic*], que servirão também a entreter o asseio e frescura.

Os Edifícios da Praça deixando entre si, e os quartéis um espaço bastante vasto: tenho ali disposto [*sic*] um caminho triunfal, no centro do qual, e em face da principal entrada da Praça se elevaria um arco de Triunfo: dos dois lados seria ornada de bancos decorados de pedestais e no fundo entre as ruas de S. Pedro, e de S. Joaquim, seria construído um bom chafariz d'água em lugar do atual cuja inconveniente situação não pode deixar nenhuma pena a sua demolição. Na Rua entre a via triunfal e os quartéis, estariam encostados aos bancos acima mencionados nove fontes decoradas com emblemas ou representações dos Principais Rios do Império.

Tenho feito [*sic*] dois Desenhos do Palacete, ou tribuna de S. M. I. acompanhados de uma porção da decoração das Casas da Praça; um representa tal como poderia ser para os dias de cerimônias.

A Decoração das fachadas das casas é diferente nestes dois Desenhos, bem que tenham o mesmo Plano, afim de deixar a escolha a S. M. Imperial.

Explicação do Fórum Imperial: 1 - Fórum Imperial da Aclamação. 2 - Entradas do Fórum Imperial. 3 - Estátua equestre de S. M. I. 4 - Fonte com repucho [*sic*] d'água. 5 - Palacete ou tribuna de S. M. I. 6 - Pórtico debaixo do qual se firma a Carruagem de S. M. I. 7 - Átrio ou vestíbulo. 8 - Escada Grande ornada de colunas. 9 - Sala de espera antecedente ao Salão de S. M. I. 10 - Salão de S. M. 11 - Quartos de serviço. 12 - Tribuna de S. M. 13 - Pórticos públicos. 14 - Direção das Casas privadas. 15 - Casas dos Ministros de Estado. 16 - Casas das Câmaras. 17 - Linha dos declívios [*sic*] do Fórum para saída das águas pluviais, debaixo do qual serão construídos canos para condução das águas do mar. 18 - Passagem da frente das ruas. 19 - Arco

triunfal. 20 - Castelo de água. 21 - Bancos e fontes. 22 - Igreja de São Pedro de Alcântara, Padroeiro do Rio de Janeiro.”

Imagem 01 - Reprodução da “Nota explicativa do Projeto da Praça proposta no Campo de Santa Ana pela comissão do Ano de 1827”.



Fonte: RIOS FILHO, 1941.

**REFERÊNCIA:**

RIOS FILHO, Adolfo. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941. p. 286-288.

## **ANEXO D – DECRETO DE CRIAÇÃO DA ESCOLA REAL DE CIÊNCIAS, ARTES E OFÍCIOS**

### **Decreto de 12 de agosto de 1816:**

Atendendo ao bem comum que provém aos meus fiéis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos da administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao amanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; e querendo para tão uteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e ciência de alguns dos estrangeiros beneméritos que têm buscado a minha real e graciosa proteção para serem empregados no ensino e instrução pública daquelas artes: Hei por bem, e mesmo enquanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formam a parte integrante da dita Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios que eu houver de mandar estabelecer; se pague anualmente por quartéis a cada uma das pessoas declaradas na relação inserta neste meu real decreto, e assinada pelo meu Ministro e Secretário de Estados dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, a soma de 8:032\$000 em que importam as pensões<sup>97</sup>, de que por um efeito da minha real munificência e paternal zelo pelo bem público deste Reino, lhes faço mercê para a sua subsistência, pagas pelo Real Erário, cumprindo desde logo cada um dos ditos pensionários com as obrigações, encargos e estipulações que devem fazer à base do contrato, que, ao menos pelo tempo de seis anos hão de assinar, obrigando-se a cumprir quanto for tendente ao fim da proposta instrução nacional, das belas artes, aplicadas à indústria, melhoramentos e progresso das outras artes e ofícios mecânicos. O Marquês de Aguiar, do Conselho de Estado, Ministro Assistente ao Despacho do Gabinete e Presidente do Meu Real Erário, o tenha assim entendido,

---

<sup>97</sup> [...] a soma de **8:032\$000** em que importam as pensões [...]. Este valor é apresentado tanto por TAUNY (1983, p. 19) quanto por WANDERLEY (2011, p. 01).

e faça executar com os Despachos necessários, sem embargo, de quaisquer Leis, Ordens, ou Disposições em contrário. Palácio do Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1816 – com rubrica de Dom João VI<sup>98</sup>.

Relação das pessoas a quem por decreto desta data o Príncipe Regente manda dar pensões anuais<sup>99</sup>:

Ao Cavaleiro Joaquim Lebreton, diretor .....	1:600\$000 <sup>100</sup>
Pedro Dillon, secretário.....	800\$000
João Batista De Bret, pintor de história .....	800\$000
Nicolau Antônio Taunay, pintor .....	800\$000
Augusto Taunay, escultor .....	800\$000
Augusto Henrique Vitório Grandjean de Montigny, arquiteto .....	800\$000
Simão Pradier, abridor.....	800\$000
Francisco Ovide, professor de mecânica .....	800\$000
Carlos Henrique Levasseur .....	320\$000
Luiz Simphoriano Meunié.....	320\$000
Francisco Bonrepos .....	192\$000

Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1816 – com rubrica de Dom Fernando José de Portugal e Castro, o Marquês de Aguiar.

#### REFERÊNCIAS:

TAUNAY, Afonso de Escragnole. **A missão artística de 1816**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983. p. 19-20.

WANDERLEY, Mônica Cauhi. **História da Academia**: diferentes nomes, propostas e decretos. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_mcw.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm)>. Acesso: 03/02/2019.

<sup>98</sup> Em TAUNY (1983, p. 20): [...] com a rubrica de **Sua Majestade**.

<sup>99</sup> Em TAUNY (1983, p. 20): Relação das pessoas a quem por decreto desta data **manda Sua Majestade** dar as pensões anuais **abaixo declaradas**. Em WANDERLEY (2011, p. 01): Relação das pessoas a quem por decreto desta data **o Príncipe Regente manda** dar pensões anuais [não consta o complemento “abaixo declaradas”].

<sup>100</sup> Em TAUNY (1983, p. 20): Consta o valor de **1:000\$000**, incompatível com a soma total de **8:032\$000**.



## ANEXO E – PLANO DE TURGOT

### Contexto histórico

#### Uma encomenda de prestígio

Realizado durante a primeira metade do século XVIII, o plano de Paris dito “*Plan de Turgot*” [Imagem 01] deve seu nome a Michel-Étienne Turgot (1690-1751), pai do futuro Controlador geral de finanças de Luís XVI. Nomeado *prévot des marchand* (primeiro magistrado) da cidade de Paris por Luís XV em 14 de julho de 1729, Turgot ordena a execução, cinco anos mais tarde, de um plano em grande formato da capital. Sobre a vista geral do mesmo, um selo (legenda) coroado por uma alegoria da cidade de Paris encerra uma dedicatória que menciona o nome do mandatário principal e de mais quatro magistrados (Million, Le Fort, Fauconnet de Vildé et Josset), do advogado da cidade (Morian), do escrivão-chefe (Taitbout) e do cobrador (Boucot). Enfim, uma menção precisa de que a gravura foi concluída em 1739. O trabalho de campo é realizado entre 1734 e 1736 pelo geógrafo Louis Bretez, membro da Academia de Saint-Luc. Este possuía passe livre que o permitia acessar todos os recantos da cidade, a fim de nada omitir em sua representação. Com o objetivo de difundir esse trabalho, uma gravura é elaborada por Antoine Coquart e finalizada por Claude Lucas, membro da Academia Real de Pintura. As toponímias que indicam as ruas e os principais edifícios são realizadas pelo renomado Aubin. No total, o plano se distribui em vinte e uma pranchas de cobre conservadas no acervo da Calcografia do Museu do Louvre. Vinte pranchas formam o plano propriamente dito e a última delas corresponde a uma imagem do conjunto, contendo uma *Advertência* redigida por Lucas: “Acreditamos dever, para lhe facilitar o uso, gravar esta vigésima-primeira prancha na qual este plano é reduzido a uma escala menor seguindo o mesmo traço da perspectiva que observou-se na escala maior”. Depois de 1738, o *bureau* (gabinete, secretaria) da cidade de Paris firma um contrato com o impressor Pierre Thévenard para difusão das pranchas de duas formas: folhas reunidas em um volume *in-folio* em marroquim vermelho ou verde, ou folhas reunidas e coladas formando um plano de tamanho grande vendido em rolo.

Imagem 1 – Plan de Turgot. Paris. 1739.



Fonte: GEOGRAPHICUS..., 2019.

## Análise das imagens

### A capital vista a vôo de pássaro

Inicialmente desenhadas a lápis por Louis Bretez, as pranchas são passadas a limpo a nanquim, depois copiadas a buril pelos gravadores, tendo em vista uma impressão sobre papel “*Grand Aigle*”. As quatro primeiras pranchas (alinhas no alto do plano de conjunto) medem 48 centímetros por 80, contra 40 por 80 para as outras pranchas. A escala média é de 1/400, uma relação que permite uma análise bastante precisa dos diferentes bairros da capital. Esta obra conheceu grande sucesso, considerando-se principalmente o contexto da “cartomania” do século XVIII. Pelo seu custo e por sua representação claramente artística, como observa Jean-Yves Sarazin, este plano se dirige a um pequeno número de leitores, “o plano de Paris encomendado por Turgot mostra uma cidade excepcional para pessoas excepcionais”. A orientação adotada retoma o modelo dos planos mais antigos da capital, pois o norte se situa à

esquerda do plano, que é cortado de alto a baixo pelo Sena. O cartógrafo rompe, assim, com a convenção introduzida no fim do século XVII, quando o meridiano de Paris passa a servir de ponto de referência para os cartógrafos franceses. Outros *parti pris* [parcialidades] são adotados pelo cartógrafo que procura produzir uma obra estética, mais que geométrica, mesmo que ele seja o autor de um tratado publicado em 1706 sob o título de ‘A perspectiva prática da arquitetura’. O ângulo de vista adotado é zenital, em contra-mergulho [*contre-plongée* – a imagem é tomada a partir da parte inferior do objeto retratado] a partir do ângulo inferior esquerdo (eixo noroeste/sudeste) [Imagem 02]. As ruas são exageradamente alargadas, a fim de revelar a elevação das fachadas e de abraçar a diversidade da cidade. Esta abordagem é justificada na dedicatória: “Propusemos, ao gravar esta Plano da Cidade de Paris, que se veja de um só relance, todos os edifícios e todas as Ruas que ela encerra, o que não se poderia executar sem tomar algumas licenças, que as austeras Regras da Geometria e da Perspectiva condenam; mas sem essas licenças, teria se perdido uma parte dos objetos mais interessantes, que se encontrariam obstruídos por outros, ou completamente desfigurados” [Imagem 03].

Imagem 2 – *Plan de Turgot* – Detalhe.



Fonte: Arquivo particular do autor.

Imagem 3 – Plan de Turgot – Detalhe com o selo.



Fonte: Arquivo particular do autor.

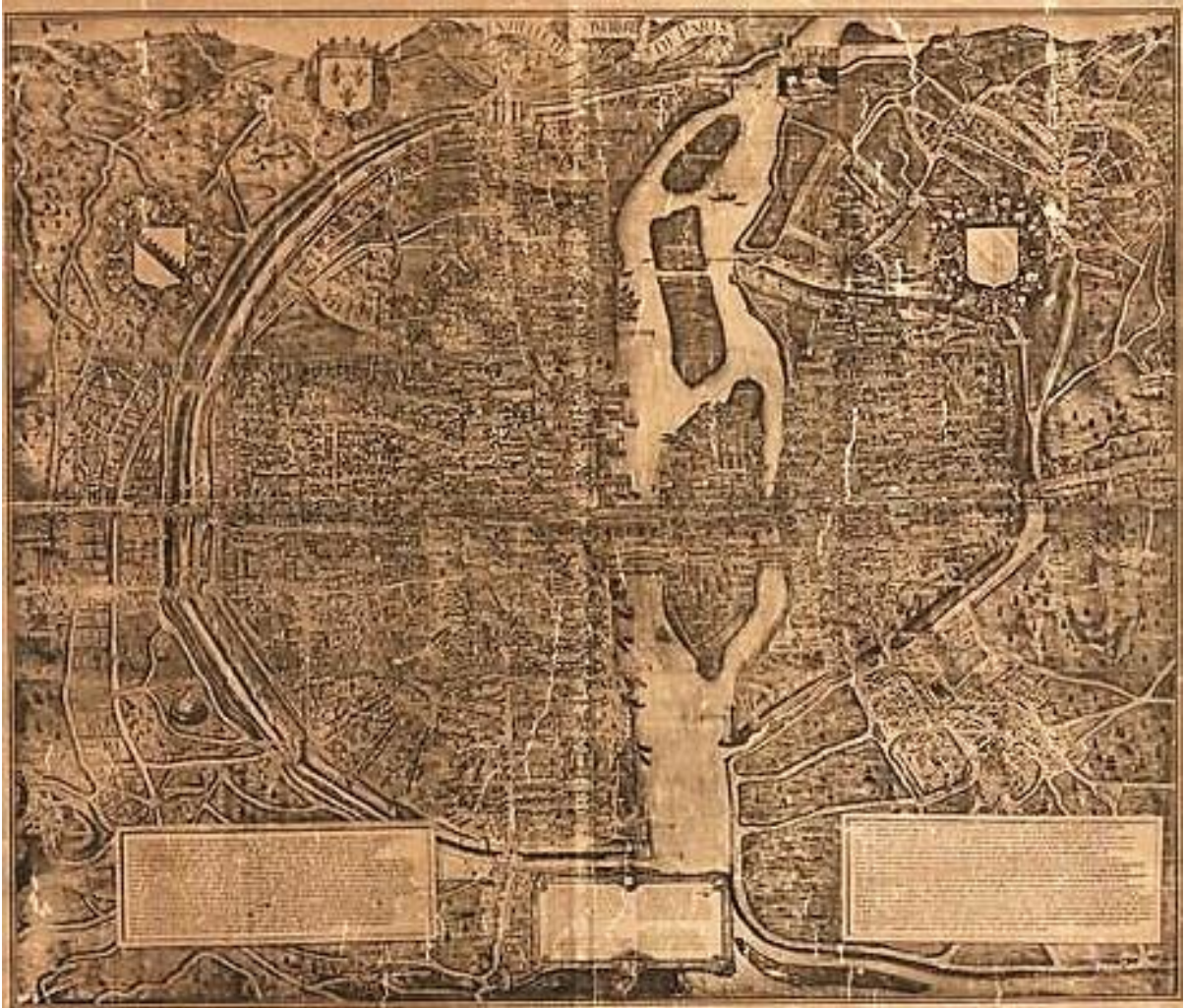
## Interpretação

### Os embelezamentos da cidade das Luzes

Realizar um plano constitui uma marca identitária para os magistrados parisienses. O *prévot des marchand* [primeiro magistrado] Turgot inscreve-se assim na linhagem de seus antecessores, como Étienne de Montmirail que encomendou o plano dito *de la Gouache* [Imagem 04] em meados do século XVI. Em 1737, ele ordena igualmente a compra, pela municipalidade, do plano dito *de la "Tapisserie"* [Imagem 05], realizado um século e meio antes, confirmando assim seu interesse pela representação urbana. Dessa forma, o *Plan de Turgot* constitui uma fonte primordial para o conhecimento da capital ao longo dos anos 1730, antes das grandes obras realizadas no decorrer do século, tais como a demolição das casas sobre as pontes do Sena ou a transferência do cemitério de “*Saints-Innocents*”. A aparência dos lugares repousa, contudo, sobre uma visita congelada e idealizada da cidade, que parece desprovida de animação ou de canteiros de obra, entretanto numerosos no mesmo período. Esse plano privilegia os monumentos emblemáticos da capital, onde o patronato da monarquia é onipresente. Em cada prancha o olhar é dirigido aos edifícios significativos para representar os

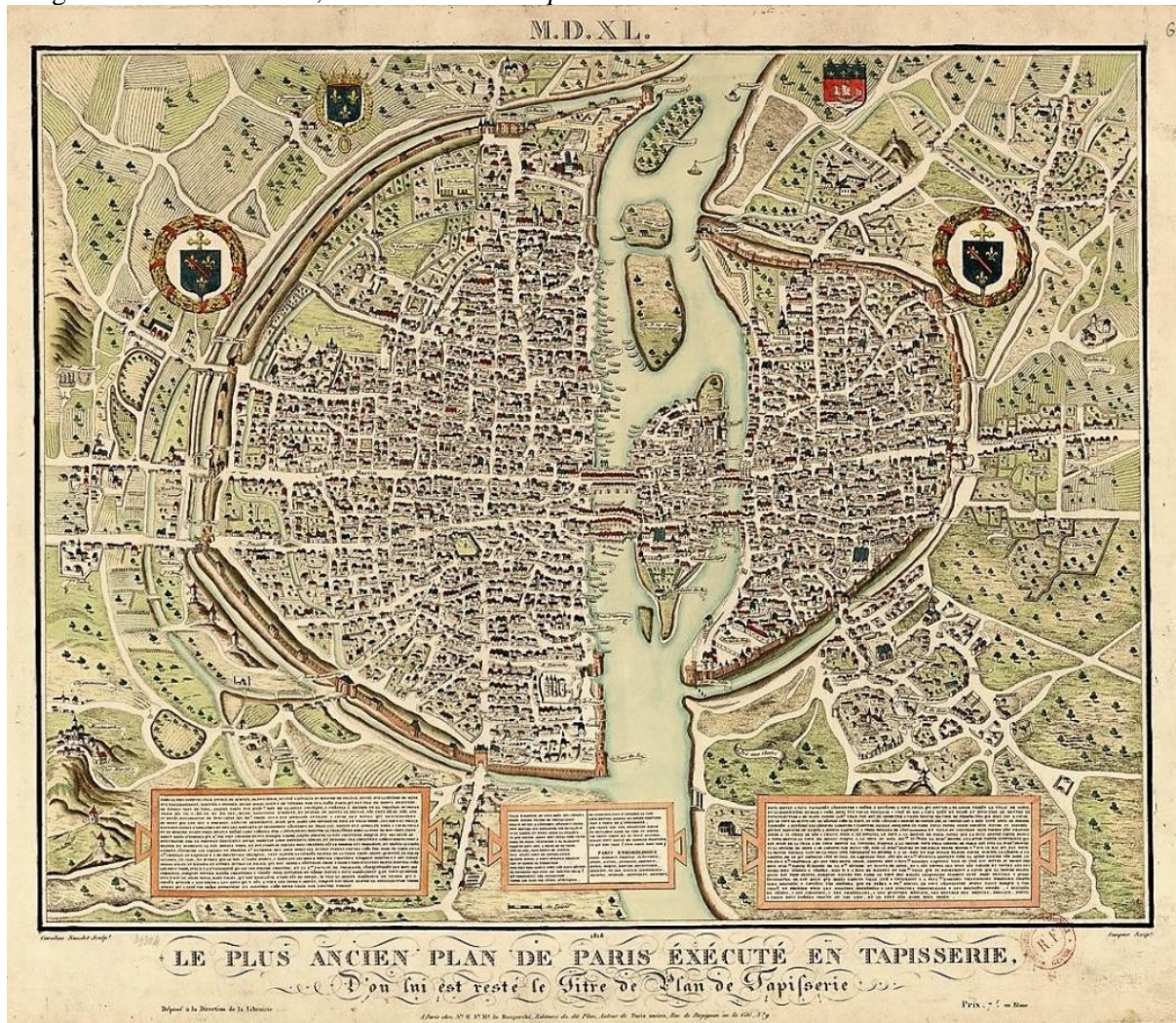
embelezamentos empreendidos pela municipalidade, como a construção de novos *quais* [cais] ou a iluminação das ruas. Assim, a prancha número **6** destaca o Pequeno e o Grande Arsenal, a fortaleza da Bastilha e a *Place des Voges*. A prancha **11** compreende a Catedral de *Notre-Damme*, o Palácio do Parlamento, a *Place Dauphine*, a *Pont Neuf* e o Palácio de *Luxembourg*. A prancha **16** representa os numerosos *hôtels particuliers* [palacetes urbanos] da *rive gauche* [margem esquerda], assim como aqueles da *Rue de Varenne* que termina no *Les Invalides*, construído por ordem de Luís XIV, no limite entre o espaço construído e o mundo rural. A prancha **19** evoca a extensão da urbanização em direção ao oeste, com os *hôtels particuliers* da *Rue du Faubourg Saint-Honoré*, como o *hôtel d'Évreux*, (futuro Palácio do Eliseu). Se a *Place Vendôme* já é visível, a *Place de la Concorde* ainda não está traçada, embora a perspectiva da avenida das Tulherias já esteja aberta (futura *Avenue des Champs Élysées*).

Imagem 4 – Paris de 1512-1547. “*Plan de la Gran Gouache*” segundo o “*Plan de la Tapisserie*”.



Fonte: GEOGRAPHICUS..., 2019.

Imagem 5 – Plano de Paris, dito “Plan de la Tapisserie”.



Fonte: GALLICA – BNF, 2019.

## REFERÊNCIAS

O conteúdo desse anexo corresponde ao texto **Le Plan Turgot**, originalmente em francês, segundo referência abaixo:

BLOND, Stéphane. **Le Plan Turgot**. L'HISTOIRE PAR L'IMAGE: 2016. Disponível em: <<http://www.histoire-image.org/etudes/plan-turgot>>. Acesso: 19/04/2017. (tradução nossa).

GEOGRAPHICUS - RARE ANTIQUE MAPS. 1739 Bretez - Turgot View and Map of Paris, France. Disponível em: <<https://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/Paris-turgot-1909>> [Imagem 01] e <<https://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/Paris1550tapisserie-1880>> [Imagem 04]. Acesso: 02/03/2019.

GALLICA - BNF. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6902600j.item>>. [Imagem 05]. Acesso: 02/03/2019.