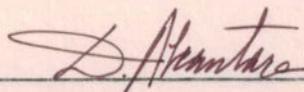


**A ARTE CIVIL DE MESTRE VALENTIM:
Um Programa de Sombra e de Água Fresca**

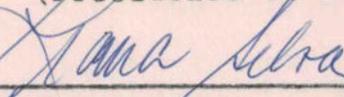
Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOSCENTE DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

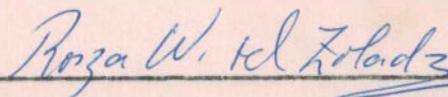
Aprovada por:



Prof. Dora Alcântara
(Presidente da Banca)



Prof. Liana Silveira



Prof. Rosza Vel Zolads

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL

AGOSTO DE 1988

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de

A Arte Civil de Mestre Valentim: Um Programa de Sombra e de Água Fresca. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1988.

IX, 158 f.

Tese: Mestre em Artes Visuais (História e Crítica de Arte)

1. Arte Colonial 2. Despotismo Esclarecido
3. Jardim e Chafariz 4. Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA.

II. Título

Ao Marcello, aos meu pais e aos meus filhos, pelo estímulo, ajuda e compreensão que me dedicaram, facilitando, com suas preciosas colaborações, minha árdua mas gratificante caminhada, este trabalho é dedicado.

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores do Curso de Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFRJ, muito especialmente:

ã arquiteta Dora Monteiro e Silva de Alcântara, da disciplina História da Arte e orientadora da tese,

ã Diretora-Adjunta do Mestrado Liana Silveira, da disciplina de Folclore e co-orientadora da tese e

ã Socióloga Rosza Wigdorowicz Vel Zolads, da disciplina Cultura Brasileira, pelas valiosas colaborações prestadas e por se disporem, no meio de todas as suas tarefas, a participar da Banca Examinadora

e ainda,

ã Coordenadora do Mestrado, Antropóloga Maria Eloisa Fênelon Costa, da disciplina Antropologia Cultural,

ao professor da disciplina Teoria e Crítica de Arte, Iva ir Coelho Lisboa, do Departamento de Filosofia da UFRJ,

aos professores de História da Arte, Carlos Zílio e Myriam Ribeiro de Oliveira, respectivamente coordenador e orientadora da pesquisa "O Rio Setecentista", do Departamento de História-PUC/RJ, por suas inestimáveis contribuições,

aos meus colegas de Mestrado e de "Rio-Setecentista" , por sua solidariedade e ã Alayde Reis, Angela Escobar e Meg Ferrario, por sua eficiência na organização da tese,

toda minha gratidão e amizade.

SINÓPSE

Trata-se de relacionar o processo artístico brasileiro do período colonial às práticas de dominação do Estado Absoluto Português no sistema produtivo daquela sociedade, priorizando a cidade do Rio de Janeiro no século XVIII, tornada sede do governo dos vice-reis e, em particular a obra civil de Mestre Valentim, gerador de novas proposições no campo da visualidade brasileira.

A análise é feita através de uma investigação crítica da História da Arte, um estudo aberto à interdisciplinaridade, que aproxima as relações de produção do acontecimento artístico propostas por Damisch, Duvignaud e Panofsky com a noção de Tempo Descontínuo, contida nas linhas de pensamento de Braudel, Deleuze, Foucault e Nietzsche.

ABSTRACT

It attempts to relate the Brazilian artistic process of the colonial period to the practices applied by the absolutist Portuguese State to enforce its domination on the colonial society's production system. The city of Rio de Janeiro in the XVIII century is emphasized inasmuch as it became the Vice royal Government's site. Within that city it is focused the civil works of Mestre Valentim, the generator of new dimensions in the Brazilian visual arts.

The analysis is carried out through critical research of the History of Art, a study open to interdisciplinarity, approximating the concept of production relations of the artistic event, proposed by Damisch, Davignaud and Panofsky, within the notion of discontinuous time contained in the thinking of Braudel, Deleuze, Foucault and Nietzsche.

ÍNDICE

1.	INTRODUÇÃO	2
1.1.	<u>JUSTIFICATIVA DO TEMA</u>	2
1.2.	<u>OBJETIVOS</u>	3
1.3.	<u>HIPÓTESES DE TRABALHO</u>	4
2.	METODOLOGIA	5
2.1.	<u>A TEORIA</u>	5
2.2.	<u>A PRAXIS</u>	8
2.2.1.	<u>Fontes Primárias</u>	8
2.2.2.	<u>Fontes Secundárias</u>	11
3.	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS A UMA INVESTIGAÇÃO CRÍTICA DA HISTÓRIA DA ARTE	14
3.1.	<u>A ESTRATÉGIA DA ARTE</u>	15
3.2.	<u>O MITO DA ORIGEM NA CONCEITUAÇÃO DA ARTE OCIDENTAL</u> <u>TAL</u>	23
4.	NA MONUMENTALIDADE RELIGIOSA E CIVIL, A LEGITIMAÇÃO DA PRÁTICA DO ESTADO	32
5.	MESTRE VALENTIM: VIDA E OBRA	51
6.	UMA ARTE COMO OFÍCIO/UM OFÍCIO COMO ARTE	57

7.	O PROGRAMA DE SOMBRA E ÁGUA FRESCA	68
8.	O PASSEIO PÚBLICO E O CHAFARIZ DAS MARRECAS	76
8.1.	<u>O CARÁTER SAGRADO DE UM ESPAÇO PROFANO</u>	77
8.2.	<u>A SACRALIZAÇÃO DE UM ESPAÇO UTILITÁRIO</u>	101
9.	CHAFARIZ DO LAGARTO E O DA PIRÂMIDE	109
9.1.	<u>A PRECARIIDADE DA ALVENARIA</u>	110
9.2.	<u>A PERENIDADE DO GRANITO</u>	112
10.	O CHAFARIZ DAS SARACURAS	121
11.	CONSIDERAÇÕES FINAIS A AVENTURA ARTÍSTICA DE VALENTIM - UM DESEJO DE LI- BERDADE	126
12.	DOCUMENTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA	131
13.	DOCUMENTAÇÃO ARQUIVÍSTICA	138
14.	DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA	143

"O nosso conhecimento exterior da arte é, no fundo, absolutamente ilusório, porque ao possuírmos tal conhecimento, não nos sentimos unidos e identificados com esse princípio essencial, que criador único e espectador único desta comédia da arte, reserva para si o prazer eterno. São no acto da produção artística, e na medida que se identifica com o artista primordial do mundo é que o gênio poderá saber algo da essência eterna da arte; porque são então, como por milagre, se tornará semelhante à perturbadora figura lendária que tinha a faculdade de voltar os olhos para dentro para se contemplar a si própria; o gênio será então o objeto e o sujeito ao mesmo tempo, será simultaneamente poeta, actor e espectador." ¹

(...) se em todas as sociedades parece existir qualquer coisa como uma função artística que pode jogar num ou noutro sentido, no da organização como no da desorganização, tal função ilustra bem as contradições que persistem nas próprias sociedades." ²

¹ NIETZSCHE, Friedrich W. *A Origem da Tragédia* (1985), p. 59.

² DAMISCH, Hubert. "Artista". In *Artes/Tonal-Atonal* (1984), p. 88.

1. INTRODUÇÃO

1.1. JUSTIFICATIVA DO TEMA

A obra de Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim, é reconhecidamente considerada, pela maioria dos estudiosos da cultura brasileira, como uma das mais expressivas produções artísticas da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII, período em que a cidade se torna, como nova capital do Vice-Reino do Estado do Brasil, o grande polo de concentração de poder - foco receptor e difusor de padrões estéticos na Colônia.

Sua produção, de caráter escultórico, arquitetônico e urbanístico, destinou-se quase que exclusivamente às instituições dominantes da cidade: Valentim projetou e executou monumentais obras civis nos principais logradouros públicos do Rio de Janeiro (principalmente durante a gestão do quarto vice-rei, D. Luís de Vasconcellos e Souza) e religiosas, nas suas mais importantes igrejas.

Nosso contato com sua produção veio do interesse que a arte colonial do Rio de Janeiro sempre despertou em nós. Ligados afetivamente a esta cidade, se de início o nosso "olhar" para o seu passado era o do "sentimento", o seu campo se ampliou na medida em que surgiu-nos a oportunidade, como

historiadora e pesquisadora de Arte, de trabalhar com a obra do referido mestre.

Ficou-nos, incipiente, o desejo de analisá-la em plenitude, não como um passado cristalizado, mas como um presente que permanece vivo na dinâmica da nossa sociedade. Esperamos concretizar parte desse desejo na tese que ora defendemos na qualidade de aluno do Curso de Mestrado em Artes Visuais, na área de História e Crítica de Arte, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Analisar sua obra civil dentro das preocupações de uma História da Arte que trabalhe a nível da produção de imagem: que não prescindindo dos enfoques econômico, político e social, aprofunde questões do acontecimento artístico no campo da visualidade, onde as artes plásticas se inscrevem.

1.2. OBJETIVOS

Há vários trabalhos publicados sobre Mestre Valentim, citados por nós na documentação bibliográfica e oportunamente comentados no desenvolvimento da tese. Alguns, pela minuciosa pesquisa histórico-documental que seus autores empreenderam, serviram-nos de fonte segura e básica de documentação. Neles constatamos, no entanto, um estudo e análise da vida e obra do artista do ponto de vista histórico descritivo, sem as intervenções que uma moderna historiografia da arte, voltada criticamente para as questões da produção de ima-

gem, pode oferecer no campo do conhecimento.

Assim, uma principal preocupação se impôs à nossa investigação: constatando as diferentes conceituações do conhecimento artístico na diversidade dos campos culturais, interpretar as motivações que legitimaram o processus da arte de Mestre Valentim na constituição de um "saber" brasileiro e ainda, definir o papel do artista no sistema produtivo da sociedade colonial, no período setecentista.

1.3. HIPÓTESES DE TRABALHO

Todas as questões decorrentes dessa preocupação primordial foram analisadas sob as seguintes hipóteses:

- não existe sistema cultural humano sem arte;
- o discurso artístico expressa sempre as tensões que existem na sociedade.

2. METODOLOGIA

2.1. A TEORIA

Estruturamos nossa tese, enquanto corpo teórico, a partir do que consideramos uma investigação crítica da História da Arte, um estudo aberto à interdisciplinaridade, sobretudo às modernas contribuições das ciências da Filosofia, Sociologia e Antropologia da Arte. Fundamentamo-nos, principalmente, nos seguintes autores:

- Deleuze: na esplêndida análise que este filósofo contemporâneo faz dos regimes de produção do homem, demonstrando-os como fluxos de desejo dos sistemas produtivos sociais: codificados e sobrecodificados nas sociedades primitivas e despóticas; desterritorializados e axiomatizados nas sociedades capitalistas, identificando-se aí o desejo como uma produção de valor, uma abstração.^{3 e 4}

³ DELEUZE, Gilles. "Selvagens, Bárbaros e Civilizados". In *Anti Edipo*, () Cap. 3. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1976, pp. 177-345.

⁴ _____. "La Visageité". In *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions Minuits, 1980, pp.

- Foucault: na sua proposta de analisar a História na descontinuidade dos acontecimentos, visando descrever, na dispersão temporal, relações legitimadas por comparações, que não detenham em si mesmas, um princípio de coesão.⁵ e 6
- Braudel: na sua análise do tempo histórico numa perspectiva de duração simultaneamente breve e longa, abrindo, esse historiador, o espaço para novas relações (no caso, as artísticas) que não as estabelecidas no tempo travado da estrutura.⁷ e 8
- Duvignaud: alargando o conceito de arte, este sociólogo o identifica com tudo o que pertence ao domínio do imaginário, numa proposta de interpretação mais aberta do que permite a concepção metafísica ou estruturalista.⁹

⁵ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber* (1969). Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1972.

⁶ _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1986.

⁷ BRAUDEL, Fernand. "La Longue Durée". *Histoire et Sciences Sociales*. Annales, E.S.C.: nº 4, Oct-Dic., 1958.

⁸ _____. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo* (1966), Vol. I e II. Lisboa, Livraria Martins Fontes Editora Ltda 1984.

⁹ DUVIGNAUD, Jean. "As Ambiguidades da Cultura". *Anais do I Ciclo de Estudos sobre o Imaginário*, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Recife, 1977.

- Damisch: na sua proposta de conceituação de arte e artista ampliada dos limites de uma definição culturalmente determinada. Considera este pensador que, através de uma análise polissêmica destes termos nas diversidades culturais, arte e artista adquirem um sentido político, ligado ao exercício de um poder de interdito que decorre da posição que ocupam no campo das atividades humanas.¹⁰
- Nietzsche: nos contrastes antagônicos que este filósofo estabelece para interpretar o acontecimento arte, identificando-o com os impulsos ordenadores e desordenadores da vida, exemplificados nas figuras das divindades míticas do mundo grego: Apolo e Dionísio.¹¹
- Panofsky: na análise que este historiador faz da significação artística e do conceito de Belo na especificidade do mundo ocidental.^{12, 13 e 14}

¹⁰ DAMISCH, Hubert. *Artes-Tonal/Atonal*. () Enciclopédia Einaudi, vol. 3, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Porto, Nov. 1984.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich W. *A Origem da Tragédia* (1882). Lisboa, Guimarães Editores Ltda., 1985.

¹² PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais* (1955). São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1979.

¹³ _____. *Idea*. Paris, Éditions Gallimard, 1983.

¹⁴ _____. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa, Editorial Presença Ltda., 1981.

Assim, com base nestes pressupostos teóricos, nós , enquanto Historiadores de Arte em suas Manifestações Visuais, mesmo considerando uma dimensão particular da realidade, dentro de uma exigência reconstrutiva que a investigação historiográfica pressupõe, tratamos da Forma Plástica não a encerrando nos limites da essencialidade estrutural. Lançamo-na no Tempo da História, visando captar-lhe recorrências e interferências, e ainda, ampliar as próprias conceituações de arte e de artista para além de um campo semântico culturalmente determinado. Em se tratando de culturas mais homogêneas a reconstrução da visualidade é menos problemática. Mas em culturas mais heterogêneas, como é o caso da sociedade brasileira, não há como reconstruí-las sem uma análise na descontinuidade do tempo da História.

2.2. A PRAXIS

Enquanto corpo prático, nossa tese fundamentou-se em levantamento de fontes histórico-documentais e em autores que direta ou indiretamente trataram da produção artística na especificidade da cultura lusa e brasileira. Foram levadas em consideração:

2.2.1. Fontes Primárias

Um levantamento histórico-documental, onde

foram consultadas inúmeras fontes arquivísticas, iconográficas e bibliográficas da cidade do Rio de Janeiro no período colonial e da vida e obra de Mestre Valentim. Segue um breve comentário das mais relevantes: três plantas do Rio de Janeiro, as de Massé (1713), de Francisco João Roscio (1769) e de J.C. Rivara (1808), mostrando o processo de expansão do centro urbano da cidade concernente ao período estudado; dois ofícios do Vice-Rei, D. Luís de Vasconcelos, à Corte, dando conta das Rendas e Despesas das Obras Públicas no Brasil, publicação do I.H.G.B., tomo 4, (1842) e 51 (1888); autores do início do século XIX, como John Luccock, em suas *Notas sobre a Cidade do Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil* (tomadas de 1808 a 1818), Luís Gonçalves dos Santos (Pe. Perereca), nas suas *Memórias para Servir à História do Reino do Brasil* (de 1808 a 1821) e Balthazar da Silva Lisboa, em seus *Anais do Rio de Janeiro* (1834), pois descrevem a cidade e seus monumentos (aí incluídos os de Valentim) em certa contemporaneidade com o Mestre; artistas, como Muzzi e Leandro Joaquim (séc. XVIII), Desmond, Pallière, Thêremin e Moreau (séc. XIX), Malta, Hess (séc. XX) e outros, representando o Rio de Janeiro em suas pinturas, gravuras e fotos. Estas fontes primeiras foram, para nós, registros preciosos, uma vez que alguns desses monumentos ou desapareceram, ou estão adulterados, ou foram deslocados do seu entorno. Dentre autores que publicaram sua vida e obra, ressaltamos Manuel de Araújo Porto Alegre, seu primeiro biógrafo, já na segunda metade do século XIX, publicação do I.H.G.B., tomo 11 (1856). É importante notar que, somente nesta data, vê-se proclamado o talento e a autoria de Valentim para obras reconhecidas e consa-

gradas como suas pela tradição. As demais biografias com que nos deparamos basearam-se em Porto Alegre, exceção feita à Nair Batista que, em minuciosa pesquisa de arquivo na Irmandade do Rosário, conseguiu precisar as datas de sua entrada como Irmão e de sua morte.

Os Poderes Públicos possuem escassa documentação da obra civil do artista, o mesmo não se podendo dizer dos livros de Receita e Despesa das Ordens Terceiras e Irmandades, cuja documentação, bem mais precisa, especifica inclusive as categorias de ofício, aparecendo o nome de Valentim, na maior parte das vezes, precedido de Mestre entalhador. Já há publicadas importantes descobertas arquivísticas neste sentido, como as de Nair Batista para as Igrejas do Carmo, São Francisco de Paula e Rosário, em artigo "Valentim da Fonseca e Silva" para *Revista do S.P.H.A.N.*, nº 4 (1940); as de Rodrigo Mello Franco de Andrade para a Igreja do Carmo, em artigo "O Mestre do Mestre Valentim", para *A Manhã* (1943); as de Álvaro Machado, para Igreja da Conceição e Boa Morte, em artigo do mesmo nome, para *Mundo Católico* (1956) e as nossas próprias, na igreja da Santa Cruz dos Militares onde constatamos seu nome nas folhas de pagamento da Irmandade, publicado em *Gávea*, nº 1 (1984), p. 68, e na de São Pedro do Rio de Janeiro, onde comprovamos sua autoria na talha da igreja, em artigo do mesmo nome para o Livro-Catálogo *Requiem* (1987), pp.13-57.

Valentim aparece romanceado em *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo (1862-1863), em estórias, se não verdadeiras, pitorescas, permitindo uma análise dos costumes em voga na época. Essas len

das foram repetidas por outros biógrafos, sem que se tivesse tido o cuidado em separá-las da realidade.

No que se refere mais especificamente a obra pública de Valentim, temos as excelentes publicações de José Mariano Filho, em *Os Três Chafarizes de Mestre Valentim* (1943) e *O Passeio Público do Rio de Janeiro* (1943), onde ele faz uma minuciosa análise histórica e estilística descritivas destes monumentos.

Encerrando o levantamento das fontes primárias, não poderíamos deixar de mencionar, pela minuciosa pesquisa histórico-documental apresentada em suas publicações no que se refere ao Rio de Janeiro, seus monumentos, entidades e personalidades públicas e religiosas, os historiadores Manuel Duarte Moreira de Azevedo, Noronha Santos, Vivaldo Coaracy, Nelson Nunes da Costa, Gilberto Ferrez, Paulo Santos e Magalhães Correa, citados, dentre outros, na bibliografia.

2.2.2. Fontes Secundárias

Um estudo e análise do contexto europeu, quando da formação das capitais e do contexto cultural português e brasileiro setecentista, principalmente na segunda metade do século, quando se torna mais evidente a marca da Metrôpole na capital colonial. Foram priorizados, dentre outros, os autores:

- Argan

- Francisco de Holanda, artista plástico e tratadista português do período do Maneirista, cuja obra *Da Pintura Antiga* (1548), vertida em espanhol (1563), foi uma das difusoras dos padrões estéticos renascentista e maneirista na Península Ibérica. Edição com introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia, Lisboa (1983).
- Luis Antonio Verney, operador do Iluminismo em Portugal, com a obra *O Verdadeiro Método de Estudar* (1746), que marca consideravelmente as reformas pombalinas. Ed. Porto (s/d).
- José Augusto França, cujo esplêndido trabalho *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa (1965), sobre o urbanismo e a arquitetura pombalina, implantados na capital lusitana durante a Reconstrução, é básico para o entendimento do programa de "modernização" porque passa a capital colonial do Brasil.
- Gilberto Freire, em *Sobrados e Mucambos*, Rio de Janeiro (1981), obra que mostra, através de uma análise das construções rurais e urbanas, as transformações porque passa a sociedade patriarcal brasileira nos séculos XVIII e XIX.
- Hannah Lévy, em "A Pintura Colonial no Rio de Janeiro", SPHAN, nº 6, Rio de Janeiro (1942) e Vitor Serrão, em *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa (1983). Estes trabalhos tratam da questão do status do artista no Brasil e em Portugal, países onde até o século XIX a regulamentação profissional era regida pela categoria de Ofícios Mecânicos.

- Germain Bazin, em *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, Paris (1956) e Robert Smith, em *A Talha em Portugal*, Lisboa (1968), obras fundamentais que tratam das questões da técnica e do "estilo" na realidade luso e brasileira.

Como conclusão, um olhar para a aventura artística de Mestre Valentim em sua obra civil, vinculando as manifestações de uma estética européia no processo de formação da cultura brasileira, a fim de avaliarmos, a nível da visualidade, os momentos em que no artesão transparece o artista.

3. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS A UMA INVESTIGAÇÃO CRÍTICA DA HISTÓRIA DA ARTE

Ao estudioso do "saber" humano cabe sempre a indagação : por que acontece "arte" em todas as culturas, seja qual for o seu grau de reconhecimento na diversidade dos sistemas em que está inserida?

De fato, constatamos que: fetichizada nos rituais de magia e sacralizada no mito das religiões em suas manifestações mais antigas; sacralizada, ainda, na metafísica do ocidente - na visão teocêntrica de Beleza da escolástica agostiniana e na tomística do mundo medieval (de recorrência platônica e aristotélica) e na visão de Belas Artes do humanismo gerado no Renascimento; desfetichizada, dessacralizada, profanada radicalmente em seus conceitos e práticas tradicionais na "modernidade" do mundo ocidental, imaginar o mundo continua sendo uma das mais poderosas manifestações do desejo humano, no decurso de sua existência.

A nosso ver a grande dificuldade em se estudar o acontecimento artístico (ou seja, toda a produção humana do domínio imaginário) reside, por um lado na necessidade de se definir o seu papel dentro dos sistemas produtivos das sociedades e, pelo outro na necessidade de se compreender a sua emergência.

Assim, dentro do que consideramos uma investigação crítica da História da Arte, nossas preocupações centraram-se a nível teórico, na importância do reconhecimento de uma dinâmica própria, específica, para a arte, entendendo que esta não pode ser apreendida como um modelo fixo e restrito ao seu campo cultural; e na problemática de sua conceituação no pensamento ocidental.

3.1. A ESTRATÉGIA DA ARTE

Erwin Panofsky, historiador de arte contemporâneo diz que:

"A obra de arte tem sempre uma significação estética (não confundir com valor estético): quer sirva ou não a um fim prático e quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela requer é sempre estética." ¹⁵

Por sua vez, Mikel Dufrenne, filósofo e crítico de arte da atualidade, define arte como o produto de uma consciência estética, presente em qualquer cultura humana:

"O mundo não está escondido em parte alguma: ele está aí, infinito sem cessar a-

¹⁵ PANOFSKY, Erwin. "Introdução: História da Arte como uma Disciplina Humanística." In *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1979, p. 30.

nunciando o finito, coisa em si cintilante em cada aparência, saber presente em cada sonho. (...) o imaginário é uma imagem possível, refletida na consciência estética, desse real cuja significação é inesgotável."¹⁶

Vemos aqui que Panofsky e Dufrenne reivindicam para a arte, no ato de sua consumação no contexto cultural, o sentido de uma experiência sensível (que eles chamam de estética), um deslumbramento, aquilo que desvia o homem da produção macânica. Este reconhecimento de mundo é imanente à produção da obra artística.

O sociólogo Jean Duvignaud alarga o conceito de arte, identificando-o com tudo o que pertence ao domínio da produção de imagem, ou seja, a faculdade que a cultura humana tem de "inventar" o real. Em sua emergência, a arte acontece como um jogo que desvia as produções humanas de sua funcionalidade:

"Se alargarmos esse conceito de invenção para nele englobar tudo o que concerne de um ou de outro modo, à imaginação sob todas as suas formas - que se trate do fantasma, do sonho, da dança, das formas da escultura ou do sagrado, que se trate da dramatização da vida cotidiana, de deseños e formas do universo sonoro - percebemos que aquilo que explode é a velha

¹⁶ DUFRENNE, Mikel. "Os Valores Estéticos". In *Estética e Filosofia*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1981, p.57.

definição tradicional da cultura. E nos-
so primeiro ponto será propor uma explica-
ção, dar uma idéia ou sentido daquilo que
se pode chamar de "simbolismo coletivo".

Primeiramente, poderíamos dizer que o
simbolismo é, antes de mais nada um jogo.
(...) é justamente o jogo que desvia a
funcionalidade de uma ação ou de uma for-
ma da realidade."¹⁷

(Obs.: grifo nosso)

A antropóloga Mary Douglas distingue ainda, o papel da eficácia simbólica (ligada ao sistema coletivo) e o da eficácia de trabalho (ligada à individualidade) no desempenho da produção artística. E cita-nos o exemplo das culturas tribais onde todos têm que executar tarefas básicas, mas nem todos são habilitados para a execução de tarefas artísticas. Para Douglas, o indivíduo melhora ao se esforçar para interpretar o modelo cultural. Ele se constrói.¹⁸

Relacionando estas afirmações, podemos então admitir que a instância da arte é uma experiência única, singular, aquela que opera no homem um sentido do "maravilhar-se" com a natureza: uma "experiência estética" como sua contin-

¹⁷ DUVIGNAUD, Jean. "As Ambiguidades da Cultura". *Anais do I Ciclo de Estudos sobre o Imaginário*. Recife, 1977, p. 146.

¹⁸ DOUGLAS, Mary. "Symbolic orders in the use of domestic space". In OTTEN, Charlotte M. *Anthropology and Art*. Austin and London, University of Texas Press, 1964, p. 513.

gência existencial. Naturalmente, há que se distinguir a instância da arte de "valor" estético, um dado cultural, portanto, variável. Assim sendo, entendemos que a arte não pode ser apreendida como um modelo fixo e restrito ao seu campo cultural. À afirmação de Becker de que "um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem acontecimentos e objetos definidos como arte"¹⁹, opomos a de Damisch para quem este tipo de posicionamento restringe a investigação historiográfica da arte, porque implica em aceitar a dicotomia arte/não arte a partir do que está estabelecido no discurso de cada sociedade, o que seria fundar um método empírico de reconhecimento, que não confere à produção artística uma eficácia própria, específica, e sim um valor qualitativo.²⁰

Poderíamos também aproximar a instância da arte com a percepção que Gilberto Velho tem da constituição da cultura humana, para ele um acontecimento "aberto", dinâmico, sem pre-determinações originárias:

É fundamental perceber que sociedade, em termos humanos, implica sempre a existência de uma linguagem de signos e símbolos mais elaborada. Esta linguagem não é "fe

¹⁹ BECKER, Howard S. "Arte como Ação Coletiva". In *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1977, p. 13.

²⁰ DAMISCH, Hubert. "Artes". In *Artes-Tonal/Atonal*. Enciclopédia Einaudi, vol. 3. Porto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 25.

chada" mas "aberta", daí a própria possibilidade de evolução cultural da espécie. Posso aceitar a sugestão de Clifford Geertz de que a "cultura" programa os seus membros, se for entendido como programar algumas indicações básicas de comportamento e não um determinismo do tipo que a biologia impõe à vida das abelhas ou das formigas, por exemplo. Assim, em qualquer sociedade ou cultura, existe uma permanente margem de manobra ou áreas de significado "aberto", onde possam surgir comportamentos divergentes e contraditórios. Isto não é necessariamente "funcional", pelo contrário, é a permanente possibilidade de destruição de um "estilo de vida", de uma "ordem social", ou de um "equilíbrio cultural". Esta margem pode estreitar-se, ampliar-se muito rapidamente ou permanecer estável por gerações. As "áreas de significado aberto" podem ter sido umas na década de 20 e serem outras contemporaneamente. O fato é que essas tensões, divergências ou contradições são próprias da natureza da cultura e do caráter altamente individualizado da espécie. A famosa limitada especialização biológica dos homens está indissolivelmente associada ao fenômeno cultural e este, por definição, é sujeito a leituras ambíguas e divergentes. ²¹

21 VELHO, Gilberto. "Estudo do Comportamento Desviante: A Contribuição da Antropologia Social". In *Desvio e Divergência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 22.

Por sua vez, o historiador Fernand Braudel mostra-nos que a realidade é múltipla: há que captá-la conciliando-se o episódico, ou seja, o acontecimento, ao modelo estrutural e vice-versa, e ainda, a outras estruturas; há que descobrir-lhe regularidades e permanências na diversidade dos seus universos, nos seus ciclos, interciclos e, sobretudo, nas suas crises. O tempo da História é uniforme. O historiador trabalha com temporalidades, numa perspectiva simultaneamente breve e longa, num exame sincrônico e diacrônico, que não detém a duração, mas que a imagina numa multiplicidade de referências sintagmáticas e paradigmáticas. Braudel é contra o uso que alguns sociólogos fazem do modelo, fixando-o como lei e imobilizando-o na explicação prévia da realidade a que pertence:

"Se os modelos fossem devolvidos às águas do tempo o seu sustentáculo manifestar-se-ia, porque é sólido e está bem tecido; reapareceria constantemente, mas matizado, umas vezes esfumado e outras vivificado pela presença de outras estruturas susceptíveis, elas também, de serem definidas por outras regras e, portanto, por outros modelos."²²

Por exemplo, na longa série que marcou a História da Arte com a "aura" de original vimos subjacente o modelo de um sujeito da consciência, gerado na lógica burguesa do Renas

²² BRAUDEL, Fernand. "La Longue Durée". *Histoire et Sciences Sociales*. Annabes, E.S.C., nº 4, Oct-Dic., 1958, pp. 66-67.

cimento que instaurou a tridimensionalidade e toda uma relação do olhar num sistema de representação (de fora para dentro). O modelo representativo ainda hoje subsiste de um modo ou de outro, no pensamento contemporâneo, apesar do esforço que a "modernidade" tem feito pela sua dissolução.

Entendemos que a História da Arte trabalhada na descontinuidade das séries ou nos seus processos limites (e não nas determinações culturais); através de uma análise que aproxime pelas diferenças (e não separe por aproximações pré/conceituosas) poderá, a nosso ver, legitimar uma estratégia própria para o acontecimento artístico, permitindo a instauração de uma série tão longa que se confunda com a própria vida humana.

Sim, porque assim como a vida, a arte é uma estratêgia de conhecimento do mundo na História do homem. Uma estratégia que implica numa barganha especial, nesse embate de força que é a produção da cultura humana: fundamenta-se numa garantia de troca de desejo, e é o que constitui a sua eficácia. Os ansejos humanos transgridem a realidade, negando-a/afirmando-a, como por exemplo, o sentido da vida e, principalmente, o sentido da morte, como demonstra Duvignaud, que geraram nas sociedades primeiras um mundo de interditos: "primeiro sobressalto contra a limitação da vida pela morte."²³

A própria conceituação de arte (assim como a de artista e de obra de arte) deve ser entendida, não como uma no-

²³ DUVIGNAUD, Jean. "Opus cit.", p. 148.

ção absoluta, essencial pré-existente na construção dos "sujeitos" do mundo, mas como processos de instauração de subjetividades - no caso o de imaginar figurando - cuja performance é indispensável nas trocas humanas. Cabe ao historiador de arte descobrir, numa investigação que se pode dizer arqueológica, como se dá essa produtividade na diversidade das culturas.

A História da Arte vai-se constituindo principalmente pelos processos de tensões e pelos desfazimentos das séries culturais. Há sempre uma força de recomposição destas fragmentações que condensa, em novas séries, as relações de desejo da humanidade.

O historiador de arte deve trabalhar neste campo de forças ordenadoras e desordenadoras da sociedade; investigar tendências seculares e os momentos limites; entender tipos de referências já consolidadas e outras inéditas, e reconhecer, então, a estratégia da arte, tanto nas regularidades culturais quanto nas suas crises. Sim, porque é principalmente na crise que a estratégia da arte legitima sua força, o que lhe dá a garantia de permanência.

Consideramos pois o que constitui o seu fascínio é a marca do conflito que confirma e nega o sistema cultural. Ela atua no devir da sociedade. Cabe ao historiador de arte decifrar-lhe essa simultaneidade, considerar, na sua reconstrução, esse fator sempre surpresa, sempre desorientação como constituinte do discurso artístico.

Neste sentido podemos dizer que o momento da arte é

único, singular: expressa-se no desejo de concordância/escape que garante a lógica do seu discurso. Momento que impede cristalizações, que impele mudanças. Um movimento incessante, de um constituir-se sempre, de passado, de presente e de futuro, uma ação inquietadora, pulsão de vida, força renovadora da superfície da História.

3.2. O MITO DA ORIGEM NA CONCEITUAÇÃO DA ARTE OCIDENTAL

As noções de arte e de artista identificadas com as de uma idéia nascida do espírito e de um sujeito "criador", pai responsável pelo objeto de sua produção - a obra de arte - surgem no contexto do Renascimento, subordinadas a uma conceituação historicamente determinada, quando, no regime das trocas humanas, o desenvolvimento do mercado, do comércio e da moeda, decodificaram os fluxos de desejo da sociedade ocidental, tornando-o um valor mensurável, portanto uma abstração.

Institucionalizadas no sujeito social a partir da gênese dos Estados Absolutos, estas noções perduraram até o nosso século, conforme podemos notar na diferença primitivo/erudito que permeia, ainda hoje, a investigação evolucionista da História da Arte, marcada pela visão positivista do século XIX.

Estas conceituações começaram a ser neutralizadas a partir de investigações mais recentes das ciências da Filoso-

fia, da Linguística, da Sociologia, da Antropologia, da Psicanálise e outras afins, abrindo novos espaços para uma abordagem crítica da História da Arte.

Na "modernidade" do século XX, vimos os termos arte e artistas serem deslocados de sua posição soberana face a sua produção, e passarem a admitir outras leituras por parte de intelectuais que, de uma forma ou de outra, lidam com as questões do saber humano.

Certas propostas de investigação que, na atualidade, se permite ter das noções de arte, artista e obra de arte, estabelecem para o acontecimento artístico relações de significante/significado, cujo valor se define no contexto cultural, como já vimos na posição de Becker, que é a de Lévy-Strauss e outros etnólogos.

Outras propostas de investigação da arte substituem as categorias de sujeito/objeto da representação artística pela noção de sujeito absoluto, que estabelece relações significantes num determinado contexto cultural como por exemplo, a proposta fenomenológica de Merleau-Ponty, marcada pela filosofia hegeliana, cujo pensamento pressupõe uma dialética, onde os fenômenos são integrados ao sujeito, pensamento, portanto, que supõe uma visão metafísica da realidade.²⁴

Para nós, historiadores de arte, a questão do sujei

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro, Editora Livraria Freitas Bastos S.A., 1971.

to tornou-se problemática quando passamos a admitir, com base nas novas propostas da ciência da História, que os acontecimentos do mundo não são pré-determinados na História, são movimentos constitutivos do seu tempo, não como essências, não como conteúdos, mas como forças que vão inscrevendo suas marcas na duração. Sim, porque a noção de Sujeito/valor absoluto está subjacente ao conceito de Idéia (pensamento) mitificada como Origem, conceito que marcou a superfície da História com uma série de longuíssima duração, que se confunde com a gênese do Estado como divindade reguladora do acontecimento e ainda com o pensamento dialético fundado no Tempo e na Razão (do "logos" grego), e que também remete a uma certa espectativa de Eternidade, uma vez que se instaura no poder do Estado e no saber da Filosofia.

William Fagg, nos seus estudos antropológicos sobre a arte africana discute uma questão importantíssima, que é o confronto do pensamento dialético, desenvolvido a partir da constituição do "logos" ocidental, com o pensamento circular, um eterno retorno, constituinte do pensamento mítico. Através de uma análise da produção artística dos Yoruba, Fagg adverte para as aproximações científicas (humanas e sociais) com as artes africanas sob um olhar europeu (pensamento racionalizante). O aparente "exotismo" das formas africanas (onde por exemplo, o conceito de simetria e de linearidade se apresentam diversamente) supõe uma outra ordem de pensamento, uma ordem interna, cósmica, de circularidade.²⁵

²⁵ FAGG, William. "De L'Art des Yoruba". In *L'Art Nègre*, 1951, pp. 103-105.

O pensamento dialético, metafísico, que ainda subsiste em muitos historiadores de arte, é o pensamento da história contínua, que Foucault critica:

"A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser-lhe devolvido; a certeza de que o tempo não dispensará nada sem reconstituí-lo em unidade recomposta; a promessa de que todas essas coisas mantidas a uma grande distância pela diferença, o sujeito poderá um dia - sob a forma da consciência histórica - delas se apropriar novamente, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada. Fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito originário de todo devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento. O tempo é aí concebido em termos de totalidade e as revoluções jamais passam aí de tomadas de consciência".²⁶ (Obs.: grifo nosso)

Entendemos hoje que a Idéia, o Conceito - ou como quer que chamemos o pensamento que produz um sentido - é um acontecimento na História do homem, constitutivo de sua cultura, gerador não dos seus sujeitos, mas de suas subjetividades. É como diz Nietzsche:

"(...) Por muito tempo considerou-se o

²⁶ FOUCAULT, Michel. "Introdução". In *Arqueologia do Saber* (1972), p. 21.

pensamento consciente como pensamento por excelência; somente agora começamos a entrever a realidade; quer dizer, a maior parte de nossa atividade intelectual se efetua de um modo inconsciente e sem que nos apercebamos, mas creio que esses instintos que lutam entre si se entendem muito bem em se tornarem perceptíveis, e em se fazer mal "reciprocamente" pode ser que esse formidável e repentino esgotamento pelo qual todos os pensadores são atingidos tenha aqui sua origem (esgotamentos no campo de batalha)."²⁷

Em uma belíssima imagem, Duvignaud propõe uma outra concepção para a criação (invenção) que não a posição metafísica ou estruturalista, que ainda pressuporiam um sujeito constituinte:

"(...) em certas cidades do Sul do Mediterrâneo, ou aqui, há muros brancos que foram pintados há pouco de cal. Essas paredes não ficam muito tempo brancas: passa uma criança, passa alguém desenha um traço. Uma segunda, terceira pessoa continua os traços e, dentro de um certo tempo, uma figura aparece no espaço branco da parede. Uma figura que nenhuma das pessoas que passava quis expressamente, mas que todo mundo o fez. Que se impôs, talvez, seja pela pregnância de sua forma, seja pela estrutura própria da parede, seja pela vontade de um dos passantes. São quimeras, caricaturas, são um

²⁷ NIETZSCHE, Friederich W. "O que é conhecer". In *A Gaia* p. 214.

trabalho realizado dia após dia por aqueles que passam diante da parede."²⁸

(Obs.: grifo nosso)

Sim, porque o mito da origem é a privatização do olhar. Como muito bem diz Deleuze, é a produção da máquina abstrata de "visagéité" - a produção de uma forma de expressão do mundo que destrói toda a heterogeneidade das semióticas primitivas em proveito de um procedimento por bi-univocização significativa e binarização subjetiva:

"(...) On ne peut former une trame de subjectivité qui si l'on possède un œil central, trou noir qui capture tout ce qui excéderait, tout ce qui transformerait les affects assignés non moins que les significations dominantes (...)"

"On construira le système mur blanc-trou noir, ou plutôt on déclenchera cette machine abstraite qui doit justement permettre et garantir la toute-puissance de significatif, comme l'autonomie du sujet (...)" "Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle opère une visagéification de tout le corp, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux (...)" "Si nous pouvons dater la machine a visagéité, en lui assignant l'année du Christ et le développement historique de l'homme blanc, c'est que le mélange cesse alors d'être un recoupement où chaque élément

²⁸ DUVIGNAUD, Jean. "Opus cit." (1977), pp. 169-170.

imprègne l'autre, comme des gouttes de vin rouge-noir dans une eau blanc. Notre sémiotique d'Hommes blancs modernes, celle-là même du capitalisme, a atteint cet état de melange, où la significance et la subjectivation s'étendent effectivement l'une vers l'autre. C'est donc que la visagéité, ou le système noir-blanc-trou-noir, prend toute son extension."²⁹
(Obs.: grifo nosso)

Entendemos, pois, que a Idéia, o Conceito não é entidade essencial, absoluta, pré-existente à humanidade. Relaciona-se com o Homem no Tempo de sua História.

Consideremos pois a gênese da arte como um sintoma cultural. Um acontecimento na História do homem que gerou um certo tipo de subjetividade que se expressa nas culturas por imagens: sonoras (o ritmo, a música, a literatura, etc.) e visuais (as formas plásticas, a arquitetura, a dança, etc.), combinadas ou não entre si, sem que se possa precisar-lhes os limites.

Damisch examina esta questão abrindo a noção da arte para artes, numa perspectiva plural, considerando a multiplicidade de suas manifestações. E as de artista e obra de arte a partir da apreensão desta prática em seu momento produtivo. Pretende esse autor, com uma análise polissêmica do conceito de "artes" na diversidade das culturas, abrir as fronteiras

²⁹ DELEUZE, Gilles. "La Visagéité". In *Mille Plateaux*, (1980), pp. 220-223.

das definições culturalmente determinadas, visando, inclusive, estabelecer-lhes um princípio de unidade. Para Damisch o termo "artes" adquire um sentido político, ligado ao exercício de um poder de interdito, que decorre de sua posição na rede de trocas humanas, cabendo ao artista, jogando tanto na ordem quanto na desordem, manifestar através de sua produção, as contradições que existem na sociedade.³⁰

Abertas as fronteiras de uma conceituação do acontecimento arte nas diversidades culturais, nós, enquanto historiadores de arte em suas manifestações visuais - que a exigência da própria prática científica e profissional obriga a delimitar o campo de atuação, para que esta não se embarace e se perca nas múltiplas tramas da realidade - passamos a considerar da maior relevância investigar o processo da arte dentro dos sistemas produtivos da sociedade, e relacioná-la, com Deleuze, aos fluxos de desejo que constituem estes sistemas.

Por exemplo, na longa série que revestiu (e para muitos ainda reveste) o acontecimento arte no ocidente com a aura de original, produzindo o olhar do artista como o olhar do sujeito doador de sentido a sua obra, há dois momentos que consideramos particularmente relevantes: primeiro, o momento em que a crise desse olhar exacerbou na sociedade o seu reforço e não a sua dissolução: representação da própria representação, a crise da consciência de si se legitima na consciência de estado. Segundo, quando a crise da consciência de es-

³⁰ DAMISCH, Hubert. "Opus cit." (1984), p.88

tado produziu na sociedade a afirmação do princípio de indiv
duação e civilidade.

É o que veremos a seguir, analisando a prática do Estado Absoluto Português no sistema colonial brasileiro, pri
vilegiando a cidade do Rio de Janeiro no século XVIII, torna-
da sede do governo dos vice-reis e em particular e a obra de Mestre Valentim, geradora de novas proposições no campo da vi
sualidade brasileira.

4. NA MONUMENTALIDADE RELIGIOSA E CIVIL, A LEGITIMAÇÃO DA PRÁTICA DE ESTADO

"Caíndo o heroe, na espada, que conserva, adora humilde a cruz e perde a falla; Banha-se em sangue o chão e em tanta glória regada a terra produziu victória".

(CARAMURU, canto 8º, est.57)

De sua fundação a 1º de Março de 1565, por Estácio de Sá³¹, até o final do século XVII, a cidade do Rio de Janeiro construiu-se principalmente em torno da política do binômio Igreja/Estado, expressão de uma prática de dominação do absolutismo burguês, que em Portugal (e mais tarde sob a Dominação³²) teve a marca das conquistas de além-mar sob as ben-

³¹ Militar português, sobrinho do 3º Governador Geral do Brasil, Mém de Sá (1558/72), mandado ao Rio de Janeiro para expulsar os franceses que ocupavam a Bahia de Guanabara, destroçando-os em combate que lhe custou a vida (1567).

³² O trono português passa para o domínio da Espanha, sob Filipe II em 1580.

ções da Contra-Reforma³³: um fantástico empreendimento pré-capitalista europeu, estruturado no mercantilismo e na escravidão e conformado na propagação doutrinária da fé católica.

O capitalismo mercantil se anunciara na Europa, na revolução comercial começada na Itália no Gótico Tardio (final do século XIII e início do XIV), quando o veneziano Marco Polo³⁴ estabeleceu o comércio a longa distância ligando o Ocidente com o Oriente. A Itália, tornada passagem obrigatória da rota-da-seda, desenvolveu um período de intensificação mercantil que, pouco a pouco, propiciou o aparecimento do sistema bancário - o corpo próprio do capitalismo - um sistema dinâmico, baseado na rapidez das trocas comerciais com o aval do padrão Moeda/Estado (emitida e garantida pela cidade).

Iniciou-se, assim, o que Deleuze chama de viagem esquizofrênica do Ocidente, momento em que, no sistema de trocas humanas, o desejo atravessou os limites dos códigos feudais, desprendendo-se das redes do Estado despótico pela decodificação dos fluxos latifundiários (pela privatização da propriedade); monetários (pela formação das grandes fortunas); comerciais

³³ A Igreja de Roma, profundamente abalada pela Reforma luterana, a partir do Concílio de Trento (1545/63), lançou as novas bases de direção dos Estados Católicos.

³⁴ MARCO POLO (1254/1323). Viajante que atravessou toda Ásia e chegou à China, civilização até então desconhecida do mundo ocidental. Escreveu *Il Milione* (1297), obra que teve grande divulgação ao tempo das descobertas marítimas.

(pelo desenvolvimento da produção mercantil); produtores (pela finalização do monopólio das guildas) e simultaneamente, conjugou todos esses elementos desterritorializados pela integração das relações de riqueza e pobreza; pela integração, das relações de mercadoria e trabalho; pela conciliação do dinheiro mercantil e fiscal, propiciando, assim uma nova relação entre classes antagônicas, uma relação diferencial de grandeza e não mais de aliança, que teve a moeda como equivalente geral: era chegada a hora do capitalismo filiativo, do produzir valor como substância motora de si própria, dinheiro engendrando dinheiro, a transformação da mais valia de código, em mais valia de fluxo³⁵.

O surgimento dessa nova prática mercantilista propiciou a ascensão de uma nova classe ao poder: entre a nobreza e o clero surgiu a burguesia, classe já emancipada dos feudos e fixada nas cidades. A Itália, dividida em poderosos principados autônomos, tornou-se o mais importante entreposto comercial e centro financeiro da Europa, como bem exemplificam a importância política e o desenvolvimento econômico e cultural das cidades de Florença, Veneza, Gênova e Milão, ombreando-se à Roma, centro que passou a dividir com Bruges (na Flandres) com a transferência da sede do papado para Avignon (1305)³⁶.

³⁵ DELEUZE, Gilles. "Selvagens, Bárbaros e Civilizados". *O Anti-Édipo* (1976), pp. 283-288.

³⁶ O papa Clemente V submete-se ao controle do rei Filipe IV de França (1268/1314), que em 1297 apossara-se da Flandres e do grande centro comercial de Bruges.

O passado cultural greco-romano da Itália humanista, "renasce" no Quatrocentos com a força crescente dessa prosperidade burguesa, que se deixa capturar por uma lógica de calculabilidade de mundo, com o seu ideal de equilíbrio e perfeição. O homem é colocado no centro do Universo e o unifica, tornando o que era heterogêneo mensurável. O número é o cânon da burguesia, sua racionalidade, diferenciando-se, assim, da visão teocêntrica do mundo medieval.

A agilização da Imprensa³⁷ e o advento das grandes navegações oceânicas, empreendidas pela necessidade de expansão econômica da Península Ibérica e facilitadas pelo aparecimento revolucionário das caravelas³⁸, com a descoberta de novas rotas comerciais marítimas entre o Ocidente e o Oriente e a conquista do Novo Mundo, dinamizaram ainda mais a prática da burguesia. De meados do século XV aos fins do XVI, Portugal³⁹ e Espanha monopolizam os mares e colonizam terras, seguidos ao alvorecer do XVII pela Inglaterra, Holanda e França. A Itália, enfraquecida nas lutas internas de seus principados, perde a supremacia econômica, para esses reinos já unificados com o apoio da rica burguesia mercantilista.

A Igreja de Roma, poderosa aliada dos príncipes e banqueiros europeus, em Portugal já detinha o poder espiritual sobre

37 Pelo alemão João GUTENBERG (1397-1468), que aperfeiçoou a tipografia com o sistema de letras móveis.

38 Embarcações mais leves e rápidas, surgidas em cerca de 1439/40.

39 Portugal desenvolveu a rota das especiarias.

todos os territórios ultramarinos conquistados ou por conquistar, por intermédio da instituição da Ordem do Cristo em 1454, e tendo como Grão-Mestre o próprio rei⁴⁰. O reconhecimento do caráter cristão da missão portuguesa implicou em grande privilégio para seus comerciantes na exploração da África e, mais tarde, da América. A descoberta do sistema heliocêntrico (c. 1515)⁴¹ e a Reforma Protestante de Lutero (1520)⁴², contra a comercialização da fé e o excessivo poder dos dirigentes católicos, abalaram tremendamente esse prestígio, provocando o cisma do mundo cristão ocidental e a crise da cultura humanista. E os Estados Católicos, principalmente representados pelo Pontifício e pela união das Coroas de Portugal e Espanha, a partir das diretrizes do Concílio de Trento (1545/63), articulam a própria instabilidade num discurso contra reformista dramático e monumental sem precedentes, para continuarem exercendo sua política de dominação. É como bem diz Braudel:

"(...) os Ibéricos (...) organizaram o grande Oceano Transversal de Sevilha às

⁴⁰ Durante o papado de Nicolau V e a regência de D. Pedro, uma vitória deste infante e de seu irmão D. Henrique, O Navegador.

⁴¹ Nicolau COPERNICO (1473-1543). Astrônomo polonês que demonstrou o duplo movimento dos planetas sobre si mesmos e à volta do Sol. Esta teoria foi condenada pelo papa como contrária às Escrituras.

⁴² Martinho LUTERO (1483-1546). Frade agostinho alemão que se insurgiu contra Roma e provocou o cisma do mundo cristão.

Antilhas. (...) Organizaram não menos, a partir de Lisboa, o interminável Oceano dos Portugueses. Excepto alguns corsários franceses, ninguém intervém, praticamente, nestes espaços bem guardados. Ninguém interrompe ou desvia o seu crescimento. O Atlântico sevilhano, para além do istmo do Panamá, apodera-se da rota marítima do Peru, até Arica, o porto das minas de Potosi. A partir de 1564, o galeão de Manilla atravessa o Pacífico, de Acapulco às Filipinas, e junta-se de maneira eficaz à economia chinesa. Os Portugueses, desde o princípio, avançaram a sua navegação até às Índias, depois para além até a Insulândia, à China, ao Japão. Organizaram, além disso, o grande comércio dos escravos entre a África e América, e não menos pelas rotas interiores do Brasil e mais ainda por Buenos Aires e os pequenos navios do Rio da Plata, uma saída clandestina da prata de Potosi.

Ou seja, um imenso e complexo sistema de drenagem da economia mundial. Conhecerá alguns contratempos, algumas "desacelerações", mas, no conjunto, o ascenso desta economia dos Ibéricos mantém-se até 1580, e mesmo para além disso (...) As provas: o aumento das chegadas de prata a Sevilha e das diversas mercadorias de regresso das "Índias": couros, madeira de tintureiro, cochonilha - esta última figurando entre as "mercadorias reais" de que os negociantes disputam entre si os lucros e vigiam as cortes. Outra prova: a grande amostragem dos seguros marítimos do Consulado de Burgos onde a taxa do prêmio é durante muito tempo menos ele

vada no Atlântico do que no Mediterrâneo. E Lisboa manteve seu lugar no comércio de especiarias muito além de 1600. Finalmente, quando as coisas se estragam com os primeiros avanços sérios da corrida protestante, os dois colossos, Portugal e Espanha, reúnem-se. Ninguém pensava, em 1580, que isto fosse a associação de duas monumentais fraquezas."⁴³

(Obs.: grifo nosso)

A prática de Estado adotada pelo Reino Português nas terras brasileiras consistiu primordialmente numa estratégia de controle exploratório, defensivo e cultural, que lhe garantissem o monopólio do comércio colonial. Assim, os primeiros núcleos urbanizados do país surgiram nos pontos economicamente mais prósperos e politicamente mais estáveis do seu vasto território, ou seja, ao longo de sua costa, as primeiras cidades surgindo nos locais de enseadas e baías.

O Rio de Janeiro não fugiu à regra: a baía de Guanabara, que em 1555 tornara-se alvo do almirante francês Villegaignon⁴⁴ e dos aventureiros que o acompanhavam, oferecia excelentes condições geográficas de garantir essa estratégia, razão que determinou a presteza da ação de Estácio de Sá em expulsá-

⁴³ BRAUDEL, Fernand. "Os Confins ou O Grande Mediterrâneo". In *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico*. (1983), p. 253.

⁴⁴ Nicolau Durand de VILLEGaignon (1510/70) tentou fundar no Brasil uma colônia francesa, instalando-se na ilha que o gentio chamava de Sergipe e que depois teve e conserva o nome de Villegaignon. Auxiliados pelos Índios Tamoios, os franceses ofereceram forte resistência aos portugueses, sendo expulsos em janeiro de 1567.

los e aí fundar a cidade de São Sebastião.⁴⁵

Como nos demais núcleos colonizados do país, a divulgação da cultura luso-católica no Rio de Janeiro foi ministrada quase que exclusivamente pelo clero (beneditinos, franciscanos, carmelitas e sobretudo os jesuítas, por sua formação catequística), clero esse vigiado mas não absorvido pela Coroa portuguesa. E, a defesa e exploração territorial, regida por um sistema patrimonialista, que mantinha, na burocracia, nos monopólios e privilégios, o controle e a dependência da Metrôpole. Institucionalizados, assim, poder e saber, teve-se por garantido o próprio estatuto colonial.

O sentido dessa realidade inscreveu-se, em termos visuais, na monumentalidade das edificações clericais religiosas (igrejas, conventos e colégios de Ordem Primeira e Segunda) e das militares (fortificações), em contraste com a modéstia das construções urbanas, uma cidade esquadrinhada em malha apertada, sem indícios de saneamento e abastecimento d'água públicos.

Conforme podemos verificar na planta de Canabrava baseada em Massê (fig. 1), ao longo dos seus primeiros cento e cinquenta anos de existência, após sua fundação, o pequenino aglomerado (que de cidade só tinha o nome) deixara o sítio inicial e se estabelecera, por razões defensivas, num morro alto

⁴⁵ Em homenagem a D. Sebastião, décimo sexto rei de Portugal (1554/1578). Dois anos após sua morte Filipe II assume a Coroa Portuguesa.

de sessenta metros (nomeado do Descanso; de S. Januário; mais tarde do Castelo). Foram sediadas ali as casas do Governo e da Câmara, a Cadeia, a primeira Matriz (de São Sebastião), o primeiro forte (com o nome da igreja, conhecido também como do Castelo) e o primeiro Colégio - o dos Jesuítas (1538).

A partir dos seiscentos, a cidade expandiu -se pelo sopé do morro do Castelo, pela tortuosa ladeira da Misericórdia, pelo Calabouço e chegou à Várzea, numa descida, como diz Paulo Santos, que "nada teve de arbitrária. Apalpava-se o terreno em busca das partes enxutas".⁴⁶ Houve preferência pelo espaço situado entre os morros do Castelo e de São Bento, uma área menos alagadiça, junto à restinga conhecida como Praia Manuel de Brito e que, a partir de "acrescidos pelo recuo progressivo do mar"⁴⁷, se tornou o núcleo urbano propriamente dito, o centro de convergência dos interesses vitais da cidade. Neste núcleo instalou-se o convento carmelita (c. 1619), foram transferidas do morro do Castelo as Casas da Câmara e Cadeia (1630) e construído o pelourinho (daí o centro ser mais conhecido como Largo do Carmo e Terreiro da Polé). O traçado das ruas, em paralelas e perpendiculares, reticulava o núcleo urbano como um quadrilátero em xadrez, evidenciando o olhar ordenador da Metrôpole sobre as cidades coloniais, dirigido a partir das concepções abstratas dos tratados urbanos renascen

⁴⁶ SANTOS, Paulo F. "Classificação das Cidades do Brasil" . In *Formação de Cidades no Brasil Colonial*. Coimbra (1968), p. 89.

⁴⁷ BERGER, Paulo. *Dicionário Histórico das Ruas do Rio de Janeiro*. (1974), p. 109.

tistas (embora Lisboa ainda apresentasse o traçado labiríntico medieval). A malha em xadrez do quadrilátero inicial a seguir se perdia num curso mais livre e orgânico, a medida que a cidade se estendia em caminhos de penetração para o interior.

As principais igrejas-conventuais do Rio de Janeiro, até a virada do setecentos, eram as de Santo Antônio e de São Bento (respectivamente dos padres franciscanos e beneditinos, situadas nos morros que levaram seus nomes) e a dos jesuítas (no morro do Castelo) constituindo-se num verdadeiro tripé de dominação religiosa da cidade; e as fortalezas de São Sebastião e de São Tiago (no sopé do morro do Castelo), de Santa Cruz (na Várzea), de Santa Margarida (na ilha das Cobras), de São João e de Santa Cruz da Barra (na entrada da baía) cercavam militarmente a baía e a urbe, completando o controle político, econômico e sócio-cultural desse pequeno porto da Colônia.

No início do século XVIII, o Rio de Janeiro começou a firmar-se como o principal porto da Colônia, devido principalmente à sua localização estratégica: escoadouro natural dos minérios preciosos da região das Gerais (descobertos no final do século anterior) e mais próximo da região sul do país, em litígio com a província de Buenos Aires. Seus governantes, embora privilegiassem os interesses exploratórios e defensivos da cidade, ainda mal saíram dos ataques franceses de Duclerc e Duguay-Trouin⁴⁸, voltaram-se também para os urba

⁴⁸ Em 1710 deu-se a malograda invasão de Duclerc e, em 1711,

nos, diante da expressão que a cidade adquiriu aos olhos da Metrôpole, uma vez que passara a acentuar, juntamente com a atividade agrícola, a atividade comercial (externa e interna). Interesse sintomático, como bem observa Gilberto Freyre, que:

"O Brasil deixara de ser a terra do pau-de-tinta tratada um tanto de resto por el-Rei, para tornar-se a melhor colônia de Portugal - sobretudo do Portugal beato e pomboso de Dom João V - e por isso mesmo a mais profundamente explorada, a vigiada com maior ciúme, a governada com maior rigor."⁴⁹

O modelo instituído para o Rio de Janeiro passou a ser o de Lisboa, a capital da Metrôpole, cidade que a partir da Restauração⁵⁰ e principalmente sob o absolutismo de D. João V (1707/50), se edificara como imagem do poder real, desenvolvendo, na monumentalidade de suas construções reais e urbanas, como o Palácio-Convento de Mafra⁵¹, o Aqueduto das

48 (cont.)

a bem sucedida de Duguay-Trouin, que saqueou a cidade depois da pusilânime capitulação do governador Castro Moraes.

49 FREYRE, Gilberto. "O sentido em que se modificou a paisagem social do Brasil patriarcal durante o século XVIII e a primeira metade do XIX". In *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1981, p. 3.

50 Em 1640, D. João IV (1604/56) retoma o trono português e inicia a dinastia de Bragança. Elevação do Brasil a Vice-Reino.

51 Obra colossal e suntuosa, ocupa um quadrado de 247 metros

Águas Livres, a Casa da Moeda e outras, a versão luso-católica da política do L'État c'est Moi de Luis XIV de França (1661/1715), para desespero dos cofres públicos lusitanos, apesar da arrochante tributação de impostos relativos ao comércio colonial e das contínuas sangrias nas minas de ouro e de diamantes brasileiras.⁵²

O discurso absolutista de persuasão das massas, que articulava no século XVII as tensões da sociedade européia, advindas do cisma religioso reformista, da revolução científica do século XVI e da conquista do Novo Mundo, haviam gerado a consciência de Estado Nacional (em oposição a de Estados Autônomos do Renascimento) e, com ela, a consciência de

51 (cont.)

de lado. É um edifício real composto de palácio, convento, igreja e biblioteca, construído com materiais considerados nobres, e que custou a quantia fabulosa de 120 milhões de cruzados.

52 "(...) opulentos carregamentos (...) eram constantemente enviados do Brasil, e especialmente do Rio de Janeiro, inundando de ouro e produtos preciosos o território da metrópole, e esta insaciável sempre, poucos annos depois ainda lhe lançou o tributo annual de 28 contos, durante 20 annos, para donativo das bodas dos príncipes; e logo que findaram estes, outro Tributo de mais de 4 por cento sobre os direitos e dizimos durante 30 annos (mas que foi muito além) para a reconstrução da cidade de Lisboa, arruinada pelo terremoto de 1755." In SOUZA, Augusto Fausto. *A Bahia do Rio de Janeiro* (1942), p. 36.

Capital: cidade-sede da autoridade monárquica, cabeça da nação, dos órgãos do governo e da administração pública. Assumindo um caráter representativo de monumento - expressão de valores históricos e ideológicos fundados no princípio da autoridade sobre esses novos horizontes - a capital se transformara em imagem desse poder sacralizado do Estado, onde o homem se positivara enquanto sujeito social. É como diz Argan:

"Elle (la capitale) prévoit (...) des foyers destinés à l'activité politique, administrative, et au stationnement des garnisons permanentes; le trafic des transports à roues nécessite des rues vastes et droites coupées de larges places; le tracé des rues détermine maintenant les données de l'urbanisme, tandis que les édifices qui ont un caractère de représentation religieuse ou politique de viennent les centres de la vie publique. (...) Autre point important: si la capitale fonde son prestige sur son histoire, comme en témoignent les monuments, une autre perspective s'ouvre pour elle sur le futur et les développements qu'il promet. L'on comprend que l'agrandissement de la capitale s'effectue par des plans étudiés rationnellement et approuvés par le souverain et par le gouvernement.

C'est Rome qui offre le modèle de la ville représentative et idéologiquement significative, (...) première ville europée-

enne qui prend consciemment figure et structure de capitale (...) A la fin du XVI^e siècle, Sixte V soumettra l'urbanisme romain à une véritable réforme et en confiera le projet et la réalisation à Domenico Fontana. La phase dangereuse et virulente de la Réforme est passée et le pape se rend compte que, dans une Europe en voie de se présenter comme un ensemble d'Etats nationaux, le pouvoir spirituel et supranational de l'Eglise serait inefficace sans appui d'un Etat temporel. (...)

La transformation urbaine s'arrête, ou presque, à la mort de Sixte V et avec l'éloignement de Domenico Fontana. Mais le principe de la capitale, expression visible d'une autorité supérieure et transcendante, est désormais, dans l'air, et les capitales européennes sauront s'y référer. (...) Les exemples les plus clairs où l'on assiste à la transformation de l'ancienne ville en ville-capitale sont Paris et Londres". (...) elle (la capitale) se prête parfaitement aux parades militaires et civiles qui manifestent aux yeux du peuple et lui imposent l'autorité de l'État, tout comme les cérémonies religieuses manifestent et imposent l'autorité de l'Eglise. C'est là son aspect baroque".⁵³

(Obs.: grifo nosso)

53

ARGAN, Giulio Carlo. "L'État et la Capitale". In *L'Europe des Capitales*. Paris, Éditions D'Art Albert Skira, 19, pp. 34 e 35.

"Dans la capitale l'homme moderne n'est pas dans un milieu familial ni constant; il est enfermé dans un réseau de relations dans un ensemble de perspectives croisées, dans un système de communications, dans un jeu complexe de mouvements. Il occupe toujours une position centrale et périphérique à la fois dans cet espace articulé dont les limites lui échappent."⁵⁴

(Obs.: grifo nosso)

A monumentalidade urbana chegou ao Rio de Janeiro no Governo de Aires Saldanha (1719/25), com término do primeiro aqueduto da cidade e com a construção do seu primeiro chariz - o da Carioca (1723) (fig. 2). Durante a gestão de Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela (1733/63), a cidade ganhou o seu primeiro palácio dos governadores - o Paço (1743), no Largo do Carmo (centro de convergência dos interesses vitais da cidade); o segundo aqueduto - os Arcos Novos da Lapa (1750) (fig. 3); a Casa do Trem (1750) para a fundição de materiais bélicos (origem do Arsenal de Guerra).

Em meados do século XVIII, Marquês de Pombal, ministro todo poderoso das finanças do rei D. José I (1750/77), adotou para a Colônia uma política centralizadora e de rigorosa fiscalização que culminou com a expulsão dos jesuítas do país (1759) e a transferência da sede do governo do Brasil,

54

Ibidem. "Le Concept de la Capitale". p. 37.

elevado a Vice-Reino desde 1640, da Bahia para o Rio de Janeiro (27 de janeiro de 1763).

Beneficiada com o "status" de moderna capital, a cidade foi acrescida de monumentos representativos das Ordens Terceiras e Irmandades (igrejas, hospitais e cemitérios), pertencentes a congregações laicas e burguesas.

O grande crescimento demográfico sofrido pelos principais centros do Ocidente europeu no exercício da atividade capitalista haviam desenvolvido na consciência burguesa o sentido de "povo" (enquanto soberania civil) e, com ele, a laicização do aparato estatal no controle dos sistemas produtivos da sociedade. Dessacralizava-se, assim, a natureza e a urbe em função de uma garantia de "sobrevivência da população", esclarecendo-lhe e disciplinando-lhe os espaços considerados vitais à sua integridade física e mental (o chamado "Espírito das Luzes" do século XVIII, gerador do pragmatismo da lógica contemporânea). Os conceitos de razão, saúde e civilidade surgiam como expressões desse novo discurso político que acrescentava ao corpo social variáveis à monumentalidade: valorização do solo urbano nas áreas consideradas mais frescas e arejadas; distribuição de água em chafarizes; aeração da cidade em parques e jardins e saneamento básico em redes de esgoto; segregação de doença, da morte e da mendicância em hospitais, cemitérios - as chamadas "Santas Casas da Misericórdia e de Recolhimento", etc. É como diz Foucault:

"não mais simplesmente raros e numerosos, submissos ou renitentes, ricos ou pobres, válidos ou inválidos, vigorosos ou fracos e sim mais ou menos utilizáveis, mais ou menos suscetíveis de investimentos rentáveis, tendo maior ou menor chance de sobrevivência, de morte ou de doença, sendo mais ou menos capazes de a prendizagem eficaz. Os traços biológicos de uma população se tornam elementos pertinentes para uma gestão econômica e é necessário organizar em volta deles um dispositivo que assegure não apenas sua sujeição mas o aumento constante de sua utilidade."⁵⁵

(Obs.: grifo nosso)

No Rio de Janeiro (como nos principais centros urbanos brasileiros), a prática política dessas instituições laicas e burguesas (principalmente a dos brancos e notáveis) aliadas e vigiadas pela burocracia estatal, tornara-se dominante ao longo do setecentos devido não só ao corte de privilégios à aristocracia rural, com a descoberta das minas, como à forte repressão ao clero religioso, exercida pelo poder pombalino. Mas foi somente no último quartel do século XVIII, durante a gestão de D. Luis de Vasconcelos (1779/90), que a cidade conheceu o seu primeiro grande surto de racionalização urbana do período colonial, uma vez que esse vice-rei de i-

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. "A Política da Saúde no Século XVIII". In *Microfísica do Poder* (1986), p. 198.

déias iluministas priorizou, em seu programa governamental, o saneamento básico, o abastecimento d'água e o lazer e embelezamento urbano, numa tentativa (mais eficiente que a de seus antecessores) de adequar a cidade ao moderno conceito de imagem das Luzes das capitais européias.

Este modelo instituiu-se, em Lisboa, por força do despotismo "esclarecido" da política pombalina: adepto da ideologia absolutista e dos conceitos iluministas de crença no progresso da civilização através da racionalização do homem sobre a natureza (propagado pelo novo humanismo de Voltaire e dos enciclopedistas D'Allembert e Diderot), Pombal adotara para a reconstrução de Lisboa, arrasada por um terremoto em 1755, um plano de urbanização (e de controle), que incluía: maior aeração, iluminação, higienização, lazer e embelezamento, com o alargamento e retificação das ruas e aberturas de largos, praças e jardins públicos; construção de fontes e chafarizes, numa proposta de integração da natureza à urbe; maior padronização (por economia) dos novos conjuntos arquitetônicos de moradia e comércio, com supressão dos detalhes ornamentais, considerados supérfluos, salvo nas fachadas das igrejas e palácios (figs.4 a 7) .

Neste sentido Vasconcelos, pela obra de Mestre Valentim (figs.9,10 e 11) (considerado, então, o escultor mais importante do Rio de Janeiro) dotou a cidade do primeiro local de lazer do carioca - o Passeio Público, dirigindo-a para o seu limite sul, de áreas consideradas mais frescas e belas (fig. 18), construindo ainda monumentais chafarizes, estando

o principal e mais imponente de todos, o da Pirâmide, em dupla função de aguada dos navios e abastecimento da população, localizado no Largo do Paço, centro de convergência dos interesses vitais da sociedade carioca.

É evidente que esse programa não se daria por inteiro na capital colonial, uma cidade de violentos contrastes: "feudalizada" num porto mercantil mais de fiscalização do que de trocas, onde pontificavam, entre 19.000 brancos, a aristocracia, o clero e uma burguesia afidalgada de funcionários públicos e de comerciantes ricos, e onde gravitavam 23.000 mulatos e negros, libertos ou não⁵⁶; e onde surgia, incipiente, após dois séculos de aculturação, um sentido nativista, constituído principalmente pela contribuição marginal e inventiva do mestiço, sentimento esse que foi de certa forma rearticulado pelo discurso de dominação reinol.

⁵⁶ Em 1799, segundo cálculo de Afonso Arinos de Mello Franco, in LEVY, Hannah. "A Pintura Colonial do Rio de Janeiro". *Revista da SPHAN*, 6 (1942), p. 21, nota (15).

5. MESTRE VALENTIM: VIDA E OBRA

Foi neste Rio de Janeiro do Vice-Reino que o mulato Valentim, "filho de um fidalgote português, contractador de di amantes, e de uma crioula natural do Brasil"⁵⁷, viveu da mo cidade à morte (c. 1745-1813)⁵⁸, e concentrou toda sua produção artística.

⁵⁷ PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo de. "Iconografia Brasileira". *Revista do IHGB*, Tomo III (1856), p. 370.

Porto Alegre foi o primeiro biógrafo de Valentim. Obteve suas informações diretamente de um discípulo deste, o to-reuta Simão José de Nazareth, autor da talha da Igreja de São José e que vivia no Catumbi.

⁵⁸ Nascimento em 1745: estimativa feita por Aníbal Mattos, baseado na hipótese dele ser filho do contratador Francisco Ferreira da Silva, que trabalhou no Distrito de Diamantina de Serro Frio (MG) até 1748.

MATTOS, Aníbal. *Mestre Valentim e Outros*, Cap. II (1934) p.

Morte em 1813: assentamento descoberto por Moreira de Azevedo nos livros de Óbitos da Freguesia da Sé (então estabelecida na Igreja do Rosário): "Faleceu em primeiro de Março de 1813, com todos os sacramentos, o morador da rua do Sabão, Valentim".

MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel Duarte. "Valentim da Fonseca e Silva". In *O Rio de Janeiro, sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*, (1969), p. 569.

Pertencente à Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito e morador à rua do Sabão, no quarteirão compreendido entre a rua dos Ourives e a Travessa do Bom Jesus⁵⁹, portanto bem no centro de interesses comerciais da cidade (fig.12), Valentim ali estabeleceu sua importante oficina e "a elle corriam todos os artistas do Rio de Janeiro, mormente os ourives e lavrantes para obterem desenhos e moldes de (...) tudo o que demandava luxo e gosto."⁶⁰

Nas obras civis, como urbanista, arquiteto e escultor, produziu, principalmente na gestão de Vasconcelos:

- o Passeio Público - o primeiro local de lazer do carioca (1773) (figs. 20 a 40)
- o chafariz das Marrecas (1785) (figs.45 a 58)
- o chafariz do Lagarto (1786) (figs. 59 a 62)
- o chafariz da Pirâmide (1789) (figs. 63 a 75)

⁵⁹ Informação obtida por Nair Batista no Livro de Entrada de Irmãos da Igreja do Rosário e São Benedito, correspondente aos anos de 1752 e 1829, ano 1779, fls. 170: "O Senhor Valentim da Fonseca e Silva, pardo, entalhador, na Rua do Sabão, da do Ourives para o Bom Jesus, tem termo de entrada no livro competente a fls. 39, verso". A rua do Sabão (depois General Câmara) desapareceu, juntamente com a de S. Pedro, na abertura da Avenida Presidente Vargas.

⁶⁰ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo, op. cit. (1856), p. 371 .

- a reedificação do prédio do Recolhimento do Parto (1789) (fig. 9)
- o chafariz das Saracuras (1795) (figs. 76 a 82)

Nas obras religiosas, como mestre do risco e da torêutica, produziu obras de talha, de imaginária, lampadários, mobiliário e objetos sacros, em algumas das principais igrejas da cidade, no período de 1773 a 1813, tais como:

- Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo (1755-1854) nos anos de 1773 a 1797⁶¹ ;
- Capela Mor:
 - . obra do trono e sua talha; modificações nas colunas do altar-mor; (fig. 84)
 - . grade;
 - . molde de dois lampadários;
 - . urna e cadeira para o trono.

⁶¹ Reconhecimento feito por Nair Batista nos Livros de Receita e Despesa da Ordem, relativos aos anos de 1773 a 1800.

BATISTA, Nair. Op. cit. (1940), pp. 291-306.

Discordamos quanto ao Último Passo da Paixão: Valentim apenas colocou a imagem do Senhor Crucificado no último de grau do trono, conforme consta do documento de 14 de Outubro de 1870, fls. 89, pertencente ao Arquivo da O. 3^a do Carmo.

CARVALHO, Anna Maria M. de. "A Talha de Mestre Valentim na Igreja de São Pedro do Rio de Janeiro". *Requiem pela Igreja de São Pedro: um patrimônio perdido*. MEC/SPHAN, julho de 1987, p. 38.

- Capela do Noviciado:
 - . toda a talha (fig. 85)
- Igreja da V. O. 3^a de Nossa Senhora da conceição e Boa Morte (1735/1865) - no ano de 1790⁶² ;
 - . talha do retábulo do altar-mor (fig. 87)
 - . risco da porta principal
 - . molde de lampadários
 - . duas credências
- Igreja do Mosteiro de São Bento (1633-179) - anos de 1781/3 e Igreja de Santa Rita (1702/1719) - ano desconhecido;
 - . moldes de lampadários⁶³ (fig. 92)
- Igreja da V. Irmandade do Príncipe dos Apóstolos São Pedro (1733/)
 - . toda talha⁶⁴ (fig. 86)

⁶² Reconhecimento feito por Álvaro Machado nos Livros de Receita e Despesa da Ordem, relativo aos anos de 1784/90. MACHADO, Álvaro. *Mundo Católico*, maio de 1956, pp. 6-11.

⁶³ Os de São Bento foram mandados fazer em 1781/3 e colocados na Capela Mor em 1793/5. SILVA-NIGRA, D. Clemente Maria da. "Os Dois Grandes Lampadários do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro", *Revista da SPHAN*, nº 5, 1941, p. 285.

⁶⁴ Autoria comprovada por Anna Maria Monteiro de Carvalho, em análise estilística, por critério comparativo. CARVALHO, Anna Maria M. de. Op. cit. (1987), pp. 13-57.

- Igreja da V. Irmandade da Santa Cruz dos Militares (1780/1812) - nos anos de 1801/1812⁶⁵ ;
 - . toda talha (fig. 88)
 - . imagens dos evangelistas São Mateus e São João, para os nichos da fachada principal (figs. 89 e 90)

- Igreja da V. O. 3^a dos Mínimos de São Francisco de Paula (1759/1865) - nos anos de 1801/13⁶⁶ ;
 - . Capela do Noviciado: toda talha (fig . 91)
 - . Capela Mor: toda; modificações feitas em 1855, por Antônio de Pádua e Castro, importante torêuta do Império

Após o governo de Vasconcelos, Mestre Valentim voltou a se dedicar, quase que exclusivamente, às obras sacras, trabalho que não abandonara mesmo durante a construção das obras públicas.

⁶⁵ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo, op. cit. (1856), p. 372. Reconhecimento feito por Anna Maria Monteiro de Carvalho, nos livros de Receita e Despesa da Ordem, Maços I e II. CARVALHO, Anna Maria M. de. Op. cit. (1987), p. 39.

⁶⁶ Reconhecimento feito por Nair Batista nos livros de Receita e Despesa da Ordem, relativos aos anos de 1801 a 1813. Conclui essa pesquisadora, pelos documentos encontrados relativos às modificações introduzidas por Pádua e Castro, que já existia toda obra de talha revestindo o interior da capela mor da igreja.

Estava justamente trabalhando na talha da igreja de São Francisco de Paula, quando já bem doente, veio a falecer, no dia 1º de Março de 1813. Está sepultado, em catacumba, no interior da igreja do Rosário (Irmandade a que pertencia).⁶⁷

Por ocasião de seu centenário foram inauguradas:⁶⁸

- no Passeio Público: uma herma, executada pelo escultor Joaquim Moreira Junior (fig. 13)
- na igreja do Rosário: uma placa de bronze, executada pelo gravador Adalberto de Mattos. Figurando a efígie do artista junto ao símbolo da maçonaria (o compaço e o esquadro) este artista deixa assim registrada a hipótese que Mestre Valentim teria pertencido também a essa poderosa instituição. (fig. 14) A maçonaria opera-

⁶⁷ Moreira de Azevedo, por informação obtida de um aluno do Mestre Valentim, Brás de Almeida, descobre nos Livros de Óbitos da Freguesia da Sé (então estabelecida na Igreja do Rosário) o assentamento de sua morte, confirmado por Nair Batista nos termos do Livro da Irmandade (anos de 1752/1829) correspondente ao ano de 1799; com anotação do pagamento referente ao ano 1812, fls. 170:

"Faleceu no 1º de Março do dito ano. Veio conduzido no esquife da Irmandade em entrada solene, amortalhado em hábito branco e teve seus sufrágios competentes".

BATISTA, Nair. Op. cit. (1940), p. 281.

⁶⁸ Eventos documentados às fls. 278 do Livro da Irmandade (reproduzidas na Pasta II, "Igreja da V. I.^{de} de N.Sra. do Rosário e de São Benedito" - Arquivo da SPHAN).

tiva, associação de construtores (arquitetos) que radica da Idade Média, em meados do século XVIII, em Portugal, esteve estreitamente ligada à ideologia iluminista de Pombal (como o famoso Carlos Mardel^{68¹}, um dos construtores da Nova Lisboa) e à corte josefina.

"Todo o aristocrata, todo o clérigo, todo o burguês bem-pensantes aspirava fazer parte da instituição, que lhes concedia foros de homem corajoso e 'avançado', cômscio dos problemas do tempo e desejoso de os resolver."^{68²}

^{68¹} MARQUES, A. H. de Oliveira. *A Maçonaria Portuguesa e o Estado Novo* (1975), p. 41.

6. UMA ARTE COMO OFÍCIO/UM OFÍCIO COMO ARTE

Em meados do século XVIII, a produção artística do Rio de Janeiro submetia-se quase que exclusivamente à política de forte fiscalização do Estado cortesão (do qual o Monarca era o digno representante) e do clero religioso e laico (nas figuras das Ordens e das Irmandades, ligadas ao poder da Cúria de Roma e da Coroa), não havendo, portanto, praticamente a comercialização particular da arte, apesar da crescente urbanização da cidade.

Como a obra de Mestre Valentim foi quase que toda monopolizada pelas encomendas governamentais ou dessas congregações, isto nos faria supor, num primeiro momento, não ser ele considerado, naquela sociedade, um artista "livre", no sentido que herdamos do Renascimento: vinculado à "aura" de intelectual na sociedade, capaz não só de "criar" a arte (como uma abstração) como também, de dar nome à sua "criação" (paternidade essa logo garantida nos ateliers, Escolas, Academias e Museus). Seria talvez mais reconhecido como um artesão, capaz de passar apenas um "bem fazer" em ofícios mecânicos, adquirido e controlado na tradição das oficinas (como nas guildas medievais).

Na Metrôpole o primeiro surto emancipador das artes plásticas se anunciara ainda no século XVI, no período maneirista.

ta, quando a classe de pintores (à óleo) rompeu com a sólida estrutura medieval das corporações de ofícios mecânicos (regida pela Casa dos Vinte e Quatro) através de demandas e litígios e reivindicou para si o estatuto de nobreza e a categoria de liberal para a sua produção. Burguês e cortesão, o Maneirismo em Portugal correspondia ao período de Dominação e fora polarizado, como diz Serrão,

"(...) por um estrato aristocrático e refinado e por um clero onipotente, mas também por uma burguesia média ascendente e poderosa que se cultivava e a seu modo, olhava além fronteiras."⁶⁹

A "liberalidade" da pintura ia por conta de que esta produção era considerada mais nobre do que a escultura e a arquitetura porque permitia a "sensibilidade" do artista desenvolver-se mais solta e menos contaminada de matéria e de utilitarismo. Isentava-se, assim, o pintor à óleo, como artista "livre" português, das contribuições inerentes às Bandeiras Mesteréis (controladoras dos fluxos de produção): era "dono" de seu atelier e de sua obra.

Acontece que no Brasil Colonial, as categorias de ofício não eram suficientemente claras, uma vez que os seus regimentos (quando os havia) não estavam submetidos aos rigores dos portugueses como, por exemplo, os Regimentos dos Ofícios Mecâ

⁶⁹ SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. (1983), p. 10.

nicos de Lisboa, de 1549, 1572 e 1768, que tratavam especificamente da formação e do produto do entalhador: como técnico do risco (pressupondo conhecimentos de arquitetura); como técnico de obras (em madeira), todos agrupados na Confraria dos Marceneiros, que fazia parte da Casa dos Vinte e Quatro.⁷⁰

Caracterizavam-se pela "fluidez na especialização"⁷¹, como bem provam os autos de execução de 1759-1761, do famoso "litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro", no qual depôs, como entalhador, Luis da Fonseca Rosa, mestre de Mestre Valentim.⁷² Mais importante do que essa pouca clareza era:

"a presença numerosíssima e acomodada por via de certos estratagemas formais (como seja o pagamento por jornais e tarefas, à maneira do obreiro comum) de mestiços artesãos. A vocação e destreza artística passam a constituir uma inspirada possibilidade de movimento ascensorial na rígida estrutura colonial escravagista .

⁷⁰ SMITH, Robert C. "A Técnica". In *A Talha em Portugal*, (1962), pp. 11-13.

⁷¹ MACHADO, Lourival Gomes. "Arquitetura e Artes Plásticas". In HOLANDA, Sérgio Buarque de. "A Época Colonial". *História Geral da Civilização Brasileira*, T. 1, vol. 2, (1983), p. 108.

⁷² SANTOS, Francisco Agenor de Noronha. "Um Litígio entre Marceneiros e Entalhadores do Rio de Janeiro", *Revista da SPHAN*, nº 6 (1942), pp. 295-317.

Por essa via, forma-se um novo grupo, que não é cativo nem senhor, cuja cor de tez é ignorada e cuja presença é indispensável."⁷³

(Obs.: grifo nosso)

Essa indefinição acentuava-se na categoria de escultor (entalhador ou imaginário): se por um lado sua prática pressupunha a concepção do "risco" (desenho, planta) que a aproximava da pintura, pelo outro pressupunha a execução, agravada que no Brasil Colonial esta profissão era exercida, no século XVIII, na sua grande maioria por esses mestiços, que na condição de "infames pela raça" não podiam assinar contratos e abrir lojas (serem patrões).⁷⁴

Como vemos, o setecentos foi o século em que as problematizações e a própria heterogeneidade da estrutura social brasileira tornaram-se mais clarificadas, índice de um processo mais complexo de aculturação, que os "ajustes" dos dois primeiros séculos de colonização apenas deixavam entrever. Cabendo ao "marginal" mulato o papel de artista, fica claro, como diz Gilberto Velho, que:

"(...) a leitura diferente de um código socio-cultural não indica apenas a exis-

⁷³ MACHADO, Lourival Gomes. "Opus cit." (1983), p. 109.

⁷⁴ BAZIN, Germain. "Arquitetos, Artesãos e Operários". In *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* (1984), p.45.

tência de 'desvios' mas, sobretudo, o caráter multifacetado, dinâmico e, muitas vezes, ambíguo da vida cultural."⁷⁵

Em relação às obras religiosas de Mestre Valentim, os Livros de Receita e Despesas das Ordens e Irmandades para as quais trabalhou possuem uma documentação relativamente precisa que nos permitiria inserí-lo no ambíguo estatuto de artista/artesão: Valentim tinha loja aberta e seu nome completo a parece assinado nos recibos que passou para a Irmandade da Santa Cruz dos Militares (Doc. Arqs. nos 2 e 3). Mas, na maioria das vezes seu nome aparece mencionado nos Livros, em geral precedido das palavras entalhador ou Mestre entalhador (Doc. Arqs. 4, 5, e 6). Acresce-se a isto o fato de sua produção religiosa ser de categorias diversificadas, misturando-se o seu ofício de entalhador ao de escultor e modelador (em metais), como provam as imagens que executou para a igreja da Santa Cruz dos Militares e os lampadários para as de São Bento, da O. 3^a do Carmo e de S^{ta} Rita.

Pelo relato de seu discípulo Simão José de Nazareth a Porto-Alegre podemos levantar alguns índices de que sua situação social de artesão não era assim tão definida naquela sociedade. Declarações como:

- "(...) filho de um fidalgote portuguez e de uma crioula natural do Brasil (...)" (distinção social)

⁷⁵ VELHO, Gilberto. "Op. cit.", (1985), p. 21.

- "Pela sua vivacidade e inteligência (...) seu pai o levou a Portugal, onde o mandou educar;" (distinção intelectual e social)
- "fora aqui que aprendeu a arte torêutica com o entalhador que fez as primeiras obras de ordem terceira do carro, (...)" (situação de artesão)
- "Possui este mestre, além de sua grande facilidade na invenção, grande amor ao trabalho". (arte e ofício)
- "A este engenhoso artista pediu o célebre João Manso⁷⁶, conhecido pelo chimico, o modelo de dous aparelhos de porcelana que fizera com o kaulin (...)" (encomenda particular para concepção do risco)
- "O vice-rei Luiz de Vasconcellos deu sempre ao Mestre Valentim todas as provas ostensivas de uma grande estima, porém o nosso artista queixava-se de que S. Ex.^a era mais pródigo de palavras do que de ouro, o que pouco lhe convinha, pois não se nutria com carinhos de quem podia, e não lhe poupava as horas de descanso". (distinção social e situação de subserviência)
- "Valentim deu o risco e os modelos de toda obra architectonica (...)" (refere-se ao Passeio Público) (concepção)

⁷⁶ MANSO PEREIRA, João. (1750-1820), químico e naturalista brasileiro.

— "Valentim modelou aquelle grupo de jacarés; e porque fahassee a primeira fundição, foi elle em pessoa executar a segunda" (nova técnica para estatuária experimentada na Colônia a partir de seu gesto)

permitem-nos imaginar já existir ao seu tempo (de Valentim) uma situação de ambiguidade: artista-artesão, independente do resgate, como arte, que Porto-Alegre faz de sua obra no século seguinte.⁷⁷

As cartas do vice-rei Vasconcellos dirigidas ao Ministro do Real Erário português, Martinho de Melo e Castro⁷⁸, referem-se a várias obras públicas, sem no entanto mencionar os termos de contratação dos oficiais⁷⁹. E os dísticos comemorativos são consagrados ao "povo" na figura de seus benfeitores sem mencionar o artista.

No entanto, no único documento iconográfico existente de Mestre Valentim, o tema da pintura de Muzzi "Feliz e Pronta

77 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Op. cit." (1856), pp. 369-375.

78 Sucessor de Pombal, no reinado de D. Maria I (1777-1815) .

79 "(...) Além d'isto, são necessárias differentes obras das quais umas se acham principiadas, ha muitos annos, sem se poderem continuar, e outras nem tem podido principear-se . D'estas são mais essenciaes, e que com a demora cada dia se vão fazendo mais indispensáveis (...)" . In "Novas Culturas. Obras Públicas, Rendas e Despezas do Brazil nos Tempos Coloniaes". In *Revista do IHGB*, vol. 77, Tomo 51 , (1888), pp. 183 a 194.

Reedificação do Antigo Recolhimento de N. Sra. do Parto" (fig. 9) reforça-se a ambiguidade: ao figurar o artista à frente D. Luis de Vasconcellos no primeiro plano da tela e, ainda por cima, detendo em suas mãos o novo risco de sua autoria do prédio incendiado; contrastando-o pela mulatice, pela modéstia de atitude e sobriedade das vestes, com a exuberância do gesto de mando e das cores vivas da imagem do Vice-Rei, este pintor italiano (que "inventou, delineou e assinou seus quadros"⁸⁰) marca em sua tela a ambiguidade social de Valentim: reconhecido já na sua individualidade (numa época em que a retratística no Brasil era proibida), e na sua dependência. Reconhecido na sua "inteligência" (concepção do risco) mas submetido à Corte.

Como bem analisa Damisch, nesse século iluminado no Novo Humanismo europeu, na França, Diderot já afirmava que "é a mão de obra que faz o artista" e definia: "artista - operários hábeis nas artes mecânicas que requerem inteligência ou em algumas ciências metade práticas, metade especulativas ; artesão - operários hábeis nas artes mecânicas que requerem menos inteligência". Um discurso, como diz Damisch, de atelier e objetivamente astuto, uma vez que o trabalho artístico, ainda que identificado como intelectual, era de natureza

⁸⁰ Vide Ítem . - Documentos.

Os quadros "Feliz Reconstrução (...)" e seu pendent "Fatal e Rápido Incêndio (...)" contêm a assinatura de MUZZI (c.i.e.) e no verso constava a inscrição: "Muzzi inventou e delineou".

artesanal. Acrescenta Damisch:

"A audácia da Encyclopédie consistiu em jogar, para fins não apenas teóricos, mas políticos, com a contradição entre as forças intelectuais do trabalho e um labor que, em breve de 'manual' terá apenas o nome. Fingindo não querer reconhecer o artista no sentido circunscrito ao âmbito das Belas Artes, a Encyclopédie rejeita o discurso do artista tradicional."⁸¹

É que as definições de Diderot expressam um novo sentido que se inscreve no mundo com a crise do artesanato e a Revolução Industrial. A produção artística tende a socializar-se, não apenas ser reconhecida como uma produção de uma elite intelectual. Assim, nivelando o artista ao trabalho do artesão, Diderot teria realçado essa contradição resultando que "as perturbações impostas à mão-de-obra abalam, no artista, menos o artesão do que intelectual orgânico".⁸²

A partir de então a arte ocidental ficou marcada pelo sentido de "progresso", de conquista cultural. "A voz do rei é a voz de Deus" metamorfoseou-se na "voz de povo é a voz de Deus". Mas que povo? Certamente a "civilização" racionalizante burguesa e cortesã, e a voz do "Monarca" era a expressão dessa coletividade.

⁸¹ DAMISCH, Hubert. "Artes". "Artista". In *Artes Tonal/Atonal*. (1984), p. 87.

⁸² Ibidem (1984), p. 87, citando Gramsci.

Em Portugal o Iluminismo foi introduzido em meados do século XVIII, por força da obra do escritor Luis Antônio Verney, crítico ferrenho da Monarquia Absoluta e do Santo Ofício. "Eu sim, tive ao princípio particular ordem da corte de iluminar a nossa nação em tudo que pudesse"⁸³, diz Verney em uma das suas dezesseis cartas pedagógicas, o que não impediu uma ação contraditória da política pombalina, como diz José Augusto França:

"Pombal (...) ainda menos desejava a presença no reino dos seus próprios mentores, deste Verney sempre arredado em Itália."⁸⁴

E é evidente que essas idéias, mal se esboçavam na Colônia, eram capturadas pela rigidez do olhar centralizador da Metrôpole, principalmente no Rio de Janeiro, em sua dependência direta.

Assim, poder-se-ia explicar o programa iluminista que D. Luis de Vasconcelos impôs à modesta capital afim de torná-la mais atraente aos olhos de uma sociedade com dois séculos de aculturação; de uma burguesia cada vez mais dominante e perigosamente estratificada em confrarias, algumas das quais

⁸³ VERNEY, Luis Antônio. *O Verdadeiro Método de Estudar*. (1746), p. 16.

⁸⁴ FRANÇA, José Augusto. "Burguesia e Vida Social depois de 1755". In *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. (1965), p. 167.

ricas e poderosas (como as Ordens Terceiras, pertencentes aos brancos notáveis). Um discurso de sedução e de dominação.

Assim poder-se-ia explicar a apropriação da produção marginal da sociedade - todo desvio é ameaçador - colocando-a a serviço da dominação reinol. Como foi o caso do mulato Mestre Valentim, letrado, possuidor, como já dissemos, da maior oficina da cidade, onde "a elle corriam todos os artistas do Rio de Janeiro, mormente os ourives e lavrantes para obterem desenhos e moldes de (...) tudo o que demandava luxo e gosto"⁸⁵, que, preterindo brancos engenheiros militares diplomados (como o português Custódio de Sá Faria e o sueco Jacques Funck), foi o escolhido por D. Luis de Vasconcelos para levar a cabo o grandioso programa de abastecimento d'água, saneamento público e embelezamento urbano.

85

PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo de. Op. cit. (1856), p. 371 .

7. O PROGRAMA DE SOMBRA E ÁGUA FRESCA

Até a administração do vice-rei Vasconcelos, foram poucas as iniciativas de afirmação da "terra" carioca à lógica iluminista de "embelezamento" urbano no sentido de obras civis de saneamento, abastecimento de água e construção de áreas destinadas ao descanso e lazer, escassas face não só ao considerável acréscimo populacional que a cidade sofrera no setecentos, mas sobretudo ao desenvolvimento de uma consciência de "público" na sociedade dominante, com a crescente projeção política e econômica de seu porto.

O pensamento iluminista do século XVIII gerara no mundo ocidental europeu capitalista o sentido de uma natureza desencantada, ou seja pública - entorno da existência humana quer individual, quer social. Não mais prevalecia o princípio metafísico de uma ordem imutável, transcendente, revelada ao homem pelo absoluto (no caso, o Estado - nas suas instituições confessionais e monárquicas), mas a natureza era algo que o homem percebia empiricamente e transformava pela razão e pela ação (tinha início a série que domina o pensamento pragmático contemporâneo). O inchaço da população nos grandes centros do capitalismo mercantil, agilizara esse sentido civilizatório e progressista, uma vez que seu processo exigia uma definição urbana em função de uma lógica de bem de consumo social (com o aumento inclusive da vida útil do homem -

base da Revolução Industrial do século XIX), e os ideais iluministas de saúde, higiene, aeração e bem-estar públicos visavam principalmente conter uma possível ação perversa da própria natureza, numa cidade saturada de gente e acumulada de detritos.

Se em Lisboa a política pombalina reformara e ordenara a cidade com a rapidez necessária à sua condição de capital civilizada⁸⁶, o arrochante controle comercial imposto à Colônia pela Metrôpole proibindo, inclusive, sob pena de fiscalização, o desenvolvimento industrial, que poderia num futuro por em risco a subordinação e criar ambiente para a independência, impedia a aceleração do processo urbano do Rio de Janeiro como bem de consumo social, mas não o inchaço de sua população, o que tornava a cidade um foco de poluição e de mortalidade.

Para quem, vindo do Norte, demandava por mar a baía de Guanabara, a aproximação permitia distinguir montanhas desenhadas no horizonte, "o gigante que dorme" no dizer do poeta Gonçalves Dias⁸⁷, a frente nas nuvens (Corcovado) e os pés, sobre o mar (Pão de Açúcar). Pronunciando à entrada cenário de indescritível beleza natural, causava, já aos primeiros

⁸⁶ O projeto da Nova Lisboa foi encomendado por Pombal aos arquitetos Manuel da Maia e Eugênio dos Santos.

⁸⁷ DIAS, Gonçalves.

contatos, impressões desalentadoras: interassante com restrição para viajantes em busca de originalidade, para outros, que por algum tempo aí residiam, fora qualificada de "malfazeja e inabitável". Assim, seus adjetivos podiam variar de "curiosa à pestilenta".⁸⁸

A cidade da várzea fora construída abaixo do nível do mar e a existência de inúmeros alagadiços (lagoas rasas, pantanosas e infestadas de mosquitos) no perímetro urbano contribuía para a proliferação de várias moléstias, muitas epidêmicas, que o abafamento do quadrilátero (onde se concentrava a maioria da população) - barrado entre os morros do Castelo, de Santo Antônio e de São Bento, longe dos mananciais, sem esgotamento dos detritos, com seus largos e ruas vazios de árvores, e ainda, sem gozar da brisa marinha da tarde - no verão escaldante e chuvoso dos trópicos, só fazia agravar.

Até o final do século XVII a urbe se abastecera de água por meio de embarcações que traziam os barris diretamente da foz do Rio Carioca (Praia do Flamengo) até a Praia da Piaçava (Santa Luzia) e do Rio Comprido, tomada acima da foz, no local hoje conhecido como Ponte dos Marinheiros (para os habitantes dos morros, o transporte dos barris se fazia em dorso de mula). Somente em 1673, por ordem da Câmara foram executados os primeiros processos de sua canalização, com o aproveitamento do Rio Carioca, na parte alta. Represado o rio para a tomada, as águas foram desviadas de seu leito natural e pas

⁸⁸ DRUMMOND, Victor. *Rio de Janeiro Capital do Brasil*. 19
Vol. Cap. I. Estado da Guanabara, SGEN (1960), pp. 18 e
45.

saram a deslizar, em canais de largas telhas, pelas encostas de Laranjeiras e Desterro (Santa Teresa), de vez em quando sobre pequenos arcos de pedra e cal; a seguir, continuando sobre arcadas maiores, alcançavam as imediações do Campo da Ajuda e aí atendiam à distribuição (os Arcos Velhos). Neste sentido, coube ao governador Aires Saldanha a tarefa de aproximar as dos consumidores, conduzindo as águas, sempre em calha, em deflexão de outro trecho de arcada, até o Largo de Santo Antônio (Carioca). Frente à muralha do convento, construiu, em 1723, a primeira obra pública de caráter monumental da cidade, um reservatório e um chafariz de dezesseis bicas de bronze (mandado vir de Portugal) - o Chafariz da Carioca - (fig. 2). Não podendo ser detido o excedente d'água, com o fim de acabar com os charcos que se formavam nas áreas adjacentes, o governo mandou abrir duas valas, em 1724: uma desaguando na Prainha (perto do que é hoje Praça Mauã, nas cercanias do Mosteiro de São Bento) pelo caminho que ficou conhecido como Rua da Vala (atual Uruguaiana) e outra no caminho em direção ao Largo do Carmo.

Nos seus trinta anos de governo, Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela (1733/63) agilizou o processo de ordenação da cidade no sentido de clarificá-la como um espaço da civilitas (de acordo com a política centralizadora de Pombal), preparando-a para o seu novo "status" de capital. Sua magna obra, foi a construção do aqueduto dos Novos Arcos da Lapa, uma obra monumental, projeto do brigadeiro engenheiro português José Fernandes Pinto Alpoim⁸⁹. Consistiam os Novos Ar-

⁸⁹ Com a morte de Bobadela, o brigadeiro Alpoim, o bispo Frei

cos numa dupla e robusta arcaria romana (no estilo do Aqueduto das Águas Livres de Lisboa) composta de 42 arcos (com 270 metros de altura e metros de extensão) para suporte do aqueduto direto do morro do Desterro ao de Santo Antônio (fig. 3). Mandou ainda o governador executar um duto de pedra, na rua da Vala, que distribuía água, por meio de torneiras, em duas esquinas e na Prainha; um cano de ferro pela outra vala, no caminho que tomou o nome de Rua do Cano (Sete de Setembro) para alimentar um chafariz que importara da Metrôpole para atender ao abastecimento do Largo do Carmo. Pequeno e mal construído, o primeiro chafariz do largo, em pouco tempo, tornou-se insuficiente para atender às necessidades locais. Com relação ao saneamento, efetivamente Bobadela "limpou" o quadrilátero valorizando social, política e economicamente o seu espaço: aterrou a lagoa de Santo Antônio, que abrangia a área vizinha ao convento e se prolongava, em charcos, para a zona oeste da cidade; transferiu o pelourinho do dito Largo (também chamado do Carmo) para o local conhecido como Campo da Cidade (zona além da rua da Vala, já fora dos limites urbanos), ameaçando com o símbolo da chibata o espaço das comunitas, onde se concentravam e preservavam as tradições de suas raças, os negros e mulatos (em Irmandades), os judeus, os ciganos, e ainda os vadios e mendigos. No Largo do Carmo, Bobadela mandou edificar o primeiro palácio dos Governadores

89 (cont.)

Antônio do Desterro e o Chanceler João Alberto Castelo - Branco exerceram interinamente o governo (de 21/1 a 16/10/1763 até a chegada do primeiro vice-rei, Conde Cunha (1763/67)).

(1743), projeto de Alpoim, uma construção voltada para o mar e ocupando toda a face direita do largo, junto às Casas de Câmara⁹⁰ e Cadeia, ao convento e igreja do Carmo, às zonas da Alfândega e do comércio por excelência, tornando aquela área a mais nobre da cidade, própria inclusive para exercícios militares. "Limpou" ainda as ruas dos doentes, ordenando sua retirada para o Hospital dos Barbonos (frades capuchinhos a quem doara terrenos para os lados do Boqueirão da Ajuda), para a Santa Casa da Misericórdia e para o Hospital dos Lázarus (antiga residência dos jesuítas, em São Cristóvão). Lembremos aqui que a sociedade era estratificada em congregações, que detinham em seus hospitais e cemitérios, o monopólio da doença e da morte dos seus "irmãos". "Limpou" os lares das "pecadoras arrependidas e das esposas infiéis"⁹¹, permitindo, a construção de uma instituição que as abrigassem - o Recolhimento do Parto (1759), um imenso casarão que ocupava toda a quadra dos ourives, o mesmo que foi "feliz e prontamente reedificado" em quatro meses por Valentim, na gestão de Vasconcelos, fato louvado nos jornais de Lisboa (doc. arq. 7 e 8) (sem a menção do mestre). (figs. 8 e 9)

⁹⁰ A Câmara estava situada no andar superior da Casa da Cadeia. Em 1757, transformada em Senado, cedeu lugar ao Tribunal de Relação e passou a ocupar o sobrado que pegava a ala norte do Largo, de propriedade da família do Juiz de Órfãos Telles de Menezes, poderosos comerciantes da cidade. A regularização do sobrado dos Telles foi feita por Alpoim.

⁹¹ BARDY, Cláudio. "O Século XVIII". In *O Rio de Janeiro em seus Quatrocentos Anos*. Rio/S.Paulo, Record (1965), p. 92.

Os dois vice-reis que se seguiram a Bobadela, Conde Cunha (1763/67) e Azambuja (1767/69) privilegiaram, em suas gestões, o programa defensivo da Região Sul do país, uma vez que o Brasil perdera a colônia de Sacramento para a Província de Buenos Aires, causa de profundo desgosto e (dizem) da morte de Bobadela (19 de Janeiro de 1763).

Coube ao terceiro vice-rei, Marquês do Lavradio (1769/79) retomar o processo de aeração e saneamento urbano, e distribuição pública da água: pertenceram à sua gestão a construção de mais dois chafarizes, ambos em 1772, um no caminho de Mata-Cavalos - o da Bica (desaparecido) e outro no caminho da Glória - do qual tomou o nome - junto à encosta do morro do Desterro; a "limpeza" das principais ruas da cidade do mercado dos escravos, estabelecendo um local próprio para este fim no Valongo (rua Camerino) e construindo-lhes um cemitério, varrendo, assim, da sua consciência, a repugnante impressão que lhe causara aqueles infelizes recém-desembarcados no porto cartão-de-visitas da cidade, conforme percebemos em trecho do imenso relatório de 1779, que passou às mãos do seu sucessor, o vice-rei Vasconcelos.

"Havia nesta cidade o terrível costume de que todos os negros que chegavam da costa d'Africa a este pôrto, logo que desembarcavam, entravam na cidade e vinham para as ruas públicas e principais delas, não sô cheios de infinitas moléstias, mas

nūs (...)"⁹²

Foi durante a gestão de Vasconcelos que o programa de "sombra e água fresca" para o público carioca efetivamente se afirmou, uma vez que este vice-rei priorizou a construção do primeiro local destinado ao lazer do carioca e a dos seus mais imponentes chafarizes. Foi também seu exemplo mais acentuado de que o processo civilizatório do setecentos "iluminava" a cidade no sentido de sua valorização social e de suas tradições, representação da própria representação do Estado e imagem da ação ambígua do artista, o mulato Mestre Valentim.

⁹² SANTOS, Francisco Agenor de Noronha. "Rua do Valongo". In SANTOS, Luis Gonçalves dos. *Memórias para Servir à História do Reino do Brasil*, vol. I, nota XCVIII (1943), p.115 .

8. O PASSEIO PÚBLICO E O CHAFARIZ DAS MARRECCAS

O programa iluminista na capital do vice-reino implantou-se de modo decidido e triunfante com as construções do Passeio Público - o primeiro local de lazer do carioca - e de seu contraponto, o Chafariz das Marrecas.

À corte monárquica interessava seduzir e controlar aquela inquieta burguesia colonial (ã sombra da qual se gerara) e que estava se tornando perigosamente representativa na sociedade carioca, não só pelos vínculos financeiros que começara a estabelecer com a aristocracia rural, como pelo desprestígio sofrido pelo clero confessional, a partir da administração pombalina.

Fez-se necessário evidenciar-lhe um espaço. O modelo escolhido foi um dos mais representativos do ideal de civilidade instituído nas modernas cidades européias da época: um monumental jardim público, como sinônimo de bom gosto, luxo e entretenimento - uma expressão da natureza dominada pela razão do homem, ao qual se opunha um imponente chafariz para utilização popular.

O processo civilizatório que marcara o pensamento europeu desde o Renascimento (gerado pela autonomia do sujeito do cogito burguês ocidental) provocara, no século XVIII, o seu de

sencantamento do mundo mítico/religioso (principalmente a partir do pensamento pragmático do novo-humanismo francês). O espaço sagrado, ainda de certa forma presente nos séculos anteriores, cedeu lugar ao espaço profano, submetida que foi a realidade a uma conceituação cada vez mais crítica, científica e tecnológica (formadora do pensamento contemporâneo).

Mas é evidente que o pragmatismo não se implantou por inteiro e sem contradições na cultura ocidental, principalmente numa sociedade marcada por relações de dependência como era a sociedade colonial brasileira (e também a portuguesa, com seus vínculos políticos, econômicos e culturais com a Inglaterra, Itália e França) e o aparente triunfo do Iluminismo, que representou a construção do Passeio Público e do Chafariz das Marrecas serviu mais para acentuar-lhe os contrastes, produto que foi, como dissemos, da vontade afirmadora de um vice-rei "esclarecido" e da ação ambígua de um artista, o mulato Valentim.

8.1. O CARÁTER SAGRADO DE UM ESPAÇO PROFANO

Os elementos visuais que compunham a primitiva forma do Passeio Público - reconstituídos através de relatos, iconografia e dos poucos ornatos de época que ainda lá restam

após a reforma de 1864⁹³ - a nosso ver são sintomáticos de que esta obra de Mestre Valentim estava marcada simultaneamente por diferentes tempos de constituição cultural: inscrevia-se na lógica da representação iluminista, onde prevalecia a idéia de progresso através da ação modificadora da razão humana sobre a natureza - uma visão de mundo sem "a prioris", esclarecido pela experiência científica e sensibilidade artística do homem; no mundo representativo de certezas e verdades da cultura renascentista e barroca, um olhar que permanecia na visão dos absolutos universais presidindo a natureza e tornados inteligíveis pela consciência humana, ou por sua transcendência na consciência de Estado (Deus), e ainda na concepção mística do universo, tradição sagrada transmitida ao homem nas técnicas construtivas medievais.

Em princípio, o Passeio Público poderia ser definido como um jardim cortesão, aproximando-se bem mais do gosto aristocrático dos jardins do palácio de Queluz⁹⁴ do que o seu congênere lisboeta⁹⁵, uma vez que o de Valverde,

"rodeado de altos muros com janelas defendidas por fortes grades, (...) tinha a aparência de uma quinta no fundo da provín

⁹³ Projeto do paisagista Glaziou, nos moldes dos jardins românticos ingleses - uma concepção mais espontânea da representação da natureza.

⁹⁴ Obra do paisagista e arquiteto francês Robillon, discípulo de Le Nôtre (construtor dos jardins de Versailles).

⁹⁵ Traçado do arquiteto Reinaldo Manuel (1764).

cia, (...) não era mais do que uma larga alameda, de uns trezentos metros de comprimento, muito monacal, debaixo da sombra densa de árvores que iam envelhecendo triste como uma prisão."⁹⁶ (fig. 5)

Os jardins cortesãos, que dominaram a paisagem das residências palacianas européias dos séculos XVI, XVII, radicam das antigas tradições edênicas orientais dos "hortus deliciarum", trazidas pelos romanos para o Ocidente. Retomados no Renascimento sem a função utilitária dos "hortus conclusus" medievais (mais hortas e pomares), esses jardins de prazer se multiplicaram durante a prática do Estado Absolutista (principalmente na França) e caracterizavam-se pela função social de "cerimônia", como diz Woodbrigde, "for formal occasions in which conventional behavior is appropriate"⁹⁷.

Os jardins cortesãos definiam-se por uma estrutura hierarquizada e um tratamento formal ilusionista e arquitetural. Compunham-se de canteiros e aléas, ordenados num traçado geométrico, onde predominava a linha reta, e submetidos a um eixo central, cujo foco era, evidentemente, o palácio e o ponto de fuga, em geral, um esplêndido panorama que ampliava os horizontes da propriedade e o "olhar" do dono (os de Versailles, por exemplo, abriam-se artérias em direção a Pa-

⁹⁶ FRANÇA, José Augusto. "A Urbanização da Nova Lisboa". In *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (1965), pp. 89-90.

⁹⁷ WOODBRIGDE, Kenneth. *Princely Gardens* (1986), pp. 9-10.

ris). Complementavam sua decoração obras escultóricas e arquitetônicas - figurativas e geométricas - representando símbolos de antigos conhecimentos da História (pirâmides, obeliscos, deuses mitológicos, arcos e arcadas, colunas e colunatas, escadarias, patamares, templos, pavilhões, etc.), e da Natureza (fontes, chafarizes, cascatas e espelhos d'água, grutas, elementos talhados da fauna e da flora locais). (figs. 15 a 17)

Com a prática absolutista da monemantalidade urbana (desenvolvida no século XVII) e a política iluminista de civilidade, higienização e saúde pública (do século seguinte), esse controle artificial da natureza estendeu-se à cidade, com a construção de jardins e chafarizes para o povo, em geral associados a locais de "nobreza": a residências palacianas e a "bela" natureza (mar, bosques, quedas d'água. etc.).

O jardim do Valverde não se abria a nenhum deslumbrante cenário. Era um "sítio sem largos horizontes, enterrado no fundo de um vale."⁹⁸ Já o Passeio Público do Rio de Janeiro - iniciado em 1779, concluído em 1783 e inaugurado, em 1785 juntamente com o Chafariz das Marrecas - definiu-se em relação à entrada da baía de Guanabara, considerado o mais ameno e esplêndido panorama da modesta cidade, na opinião de

inúmeros viajantes que aqui aportaram desde Tomé de Souza⁹⁹. Sem dúvida, um local estratégico¹⁰⁰, que a consulta de mapas permite avaliar.

Como podemos depreender da cópia da planta de Roscio, um projeto de fortificação da cidade do Rio de Janeiro, datado de 1769¹⁰¹ (fig. 18), o quadrilátero da zona urbana propriamente dita era limitado:

- ao norte, pelo morro de São Bento (com o mosteiro e a igreja dos beneditinos);
- ao sul, pelo morro de Santo Antônio (com o convento e as igrejas franciscanas de Santo Antônio e de São Francisco da Penitência) e ainda, pelo do Castelo (com o colégio e a igreja dos jesuítas e a igreja de São Sebastião, o padroeiro da cidade), configurando-se estes monumentos um verdadeiro tripé de dominação cultural da sociedade carioca¹⁰²;

⁹⁹ SOUZA, Augusto Fausto de. "A Bahia do Rio de Janeiro". *Revista do IHGB* (1882), pp. 5-41.

¹⁰⁰ O escritor Joaquim Manuel de Macedo romantizou a escolha do local do Passeio Público, atribuindo-a aos amores do vice-rei Vasconcelos a uma moça chamada Suzana, moradora das imediações da Lagoa do Boqueirão. In *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* (1942), pp. 64-73.

¹⁰¹ ROSCIO, Francisco. "Plano da Cidade do Rio de Janeiro Capital do Estado do Brazil" (1769). Mapoteca do Itamarati.

¹⁰² Todos estes santos faziam parte da tradição devocional portuguesa, cujo culto foi exacerbado durante os anos de dominação espanhola.

- a leste, a baía de Guanabara; e
- a oeste, pouco mais do que a rua da Vala (atual Uruguaiana), com duas saídas principais para o interior (zona onde surgiram chácaras e granjas de abastecimento em terrenos já arrendados e loteados pela Câmara): uma, pelo caminho de Mata-Porcos (atuais ruas da Carioca e Frei Caneca), nas proximidades do Largo de São Francisco, onde se contrapunham as igrejas da poderosa O. 3^a de São Francisco de Paula (de brancos notáveis) e da humilde Irmandade do Rosário e São Benedito (dos pretos e pardos); outra, pelo caminho de Mata-Cavalos, passando pelo do Desterro onde se situavam os conventos da Ajuda (das irmãs clarissas), dos Barbonos (dos frades barbadinhos) e de Santa Tereza (das irmãs carmelitas no morro do Desterro), ordens monásticas secundárias (não confessionais) de grande prestígio na sociedade local. Do caminho do Desterro partia um, precaríssimo, para a praia e outeiro da Glória, de onde se erguia a igrejinha da poderosa irmandade de Nossa Senhora da Glória, cujo culto à Assunção da Virgem Maria era um dos focos de maior atração popular da cidade - uma zona de romaria (feita em embarcações pelo mar) já totalmente fora dos limites urbanos.

A construção do Passeio Público num terreno no centro ou mais para o interior apresentaria dupla desvantagem : não são idênticas condições de insalubridade e de calor que castigavam a população - a brisa marítima da tarde, vinda do sudeste, encontrava uma barreira nos morros do Castelo e de Santo Antônio, unidos em suas bases, e as áreas internas

eram alagadiças e sem morros próximos para os necessários aterros - como poderia servir de extensão à comunidade dos negros e mulatos, situada nas imediações da igreja do Rosário e de São Benedito (a do Campo da Cidade) e do Valongo (a do mercado dos escravos), depois do morro do São Bento.

A opção ideal para o local de amenidades do "público" carioca foi a praia na direção sul (fronteiriça à igreja da Glória), onde se alcançaria zona mais bela e fresca (não obstante a insalubridade da lagoa pantanosa ali existente) criando-se, também, um ponto de intervenção profana que se contrapunha ao de romaria. A solução foi obtida graças a existência de um morrote baixo e de terra, chamado das Mangueiras (um contraforte do morro do Desterro) que serviu para aterrar a lagoa do Boqueirão da Ajuda e as imediações (conforme podemos ver num quadro de época, o óleo do pintor Leandro Joaquim¹⁰³ (fig.19)).

Conforme verificamos em carta de D. Luis de Vasconcelos dirigida ao Ministro do Real Erário português, Martinho de Melo e Castro datada de 1781, o vice-rei faz referências "a um trabalho iniciado com aqueles aterros de 1779 - o Passeio Público" e que dá para entender que Vasconcelos agira com urgência - dada a precariedade de recursos, de instrumentos e de equipamentos disponíveis, e ainda, a qualidade da

¹⁰³ Fazia parte do conjunto de oito ovais encomendados para ornar os dois pavilhões do Passeio Público. Hoje este, pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional.

mão-de-obra disponível, sem se utilizar dos clássicos pedidos de autorização e de recursos. Segue o texto:

"(...) Segui o meio termo de mandar para a fortaleza da Ilha das Cobras todos esses vadios, que se encontram em algum comisso, fazendo-os trabalhar nos seus officios; e passando o rendimento e producto das obras que se vendem para um cofre, que mandei estabelecer no calabouço, para se applicarem as importancias que alli se vão ajuntando às obras públicas d'esta cidade. No mesmo cofre se guardam as que respeitam aos açoutes dos escravos que os seus senhores mandam castigar, a fim de se impedir por este modo não só a excessiva paixão com que são punidos, mas ainda de se providenciar a precisão de o serem quando fazem desordens, e se disfarçam por uma indiscreta affeição. Todos estes rendimentos, que se tem apurado por um methodo e escripturação abreviada, se tem consumido nas obras do Passeio Público, a que as pequenas rendas da Camara, e as poucas forças da Fazenda Real não podiam acudir tendo-se conseguido ultimamente diminuir, com medo d'aquella suave correcção, as perturbações d'estes indivíduos, dos quaes se vem a tirar uma correspondente satisfação na parte que pode respeitar ao mesmo público." 104

(Obs.: grifo nosso)

Instituindo no Calabouço o pagamento do açoite à alçada pública, Vasconcelos arrendava a mão-se-obra e dava uma satisfação e um controle (podemos acrescentar) a um determinado público já investido de uma certa consciência desta sua condição e com alguma repercussão no pensamento político, econômico e cultural daquela sociedade.

Valentim projetou o Passeio Público na forma de um hexágono irregular. Dava-lhe entrada (como até hoje) um imponente conjunto de Portal/Portão, com vista direta para o fundo, por uma aléa principal, reta e outras secundárias também retilíneas, num traçado especial de paralelas, perpendiculares e diagonais, perceptíveis numa planta de Rivara¹⁰⁵ (fig. 20) e reproduzida, ampliada, em Manuel de Macedo¹⁰⁶ (fig. 21).

Seu traçado geométrico evidenciava uma arte presa às teorias das proporções construtivas que relacionavam especulações cosmológicas medievais (tornadas técnicas operativas) com a idéia de "verdades" metafísicas presidindo a natureza e tornadas leis mensuráveis, fracionárias, inteligíveis pela consciência humana (da lógica do equilíbrio renascentis-

105 RIVARA, I. C. "Planta do Rio de Janeiro de 1808". Coleção Biblioteca Nacional.

106 MACEDO, Joaquim Manuel de. Ob. cit. (1942), il. 3.

ta): inscrevia-se no grande quadrado subdividido em 16 quadrados iguais (do cânone de Villard de Honnecourt¹⁰⁷ - fig. 22) e nas figuras do triângulo, quadrado e círculo, consideradas fundamentais nos tratados do "quattrocento" - conforme podemos demonstrar pela projeção de suas linhas (fig.23). É como bem diz Panofsky:

"(...) a Renascença fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica de "simetria" como princípio fundamental da perfeição estética. Do mesmo modo que procurou uma síntese entre o espírito místico e racional, entre o neoplatonicismo e o aristotelismo, assim também a teoria das proporções foi interpretada, quer do ponto de vista da cosmologia harmonística, quer da estética normativa. (...)

Assim dupla e triplamente santificada (...) a teoria das proporções alcançou um prestígio inaudito na Renascença. (...) As proporções do corpo humano (...) foram reduzidas a princípios aritméticos e geométricos gerais (...); foram vinculadas aos diversos deuses clássicos, de modo que pareciam estar investidas de uma significação arqueológica e histórica, bem como mitológica e astrológica."¹⁰⁸

¹⁰⁷ PANOFSKY, Erwin. "História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos". In *Significado nas Artes Visuais* (1979), fig. 24.

¹⁰⁸ PANOFSKY, Erwin. *Ibidem*, pp. 129-131.

A exemplo do de Lisboa, o jardim carioca não se abria em passagem natural para o domínio da comunitas. Circundado em três lados por um muro "que de espaço a espaço tem janelas com grades de ferro"¹⁰⁹, visíveis em litografia de Planitz¹¹⁰ (fig. 26), limitava-se, à entrada, com a rua do Passeio; à direita, com o Largo da Lapa; e à esquerda, com o Largo da Ajuda, abrindo-se, ao fundo, para a baía de Guanabara, num largo terraço, construído em cima de uma barragem de pedra, conforme gravura de Linde¹¹¹ (fig.27), descrita pelo viajante inglês Luccock como "elevada cerca de dez pés acima do nível natural"¹¹², e que servia de proteção do jardim contra os efeitos da chuva e das ressacas nas cheias de ventania.

O imponente conjunto formado pelo Muro/Portal/Portão, que podemos apreciar na litografia de Theremin¹¹³ (fig 28), denunciava uma estrutura hierarquizada, marcando a passagem do domínio do utilitário (espaço da rua, dos escravos e

¹⁰⁹ SANTOS, Luis Gonçalves dos. *Memórias para Servir à História do Reino do Brasil* (1943), 1ª Vol., p. 29.

¹¹⁰ PLANITZ, Barão de. Do álbum *12 Vistas do Rio de Janeiro* (1840). Coleção Biblioteca Nacional.

¹¹¹ LINDE, C. *Álbum do Rio de Janeiro* (1860).

¹¹² LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil - 1808/1819* (1942), p. 59.

¹¹³ THEREMIN, Karl von. Do álbum *Saudades do Rio de Janeiro* (1835).

da marginalidade) para o domínio do lúdico (espaço cortesão , utilizado pela elite social) com a idéia do dentro/fora (uma parede de impermeabilidade que, na Península Ibérica, radica das tradições construtivas mozárabes). Relatos de época nos dão conta que o portão se abria para o espaço das comunitas em 1786, por ocasião das festas comemorativas do casamento do príncipe D. João com a princesa Carlota Joaquina, filha dos reis de Espanha, conforme consta em Gonçalves dos Santos

"(...) Neste delicioso sítio se deram em 1786 as memoráveis e magníficas festas pelo casamento d'El-Rei Nosso Senhor nas quais tanto brilhou o bom gosto, a ordem, e a pompa, como a atividade, zêlo e direção daquele ilustre vice-rei fundador deste Passeio; e igualmente sobressaiu o amor, e a fidelidade dos moradores do Rio de Janeiro, que tanto se esmeraram em aplaudir o consórcio dos seus augustos príncipes, (...)"¹¹⁴

e na "Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva e fogos, os quais se executaram por ordem do Il^{mo} e Ex^{mo} Senhor Luís De Vasconcelos e Souza, Capitão-General de Mar e Terra e Vice-Rei dos Estados do Brasil, nas Festividades dos desposórios dos Sereníssimos Srs. Infantes

114

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. Opus cit. 1º Vol. (1943) , p. 30.

Obs.: Por ocasião dos festejos o historiador tinha 19 a nos.

de Portugal nesta Cidade, Capital do Rio de Janeiro... Na Praça mais lustrosa e pública do Passeio da cidade, (...) ¹¹⁵
(fig. 38).

O Portal, que ainda lá se encontra, apresenta decoração com elementos arquitetônicos e escultóricos renascentistas (abstraídos da antiguidade clássica) conjugados a elementos barrocos (já liberados dos cânones renascentistas) dramática e arbitrariamente flexionados, torcidos, aumentados e diminuídos: duas pilastras jônicas, talhadas em granito, encaixadas em abas de alvenaria, quebradas em flexão e encimadas de urna clássica; complementavam-no duas guaritas em forma de nichos arrematados em contra-curva e pinha. Daí seguia o muro com as aberturas em rexa e ornatos de compoteira¹¹⁶. O Portão é ainda o primitivo; todo trabalhado em ferro (uma arte muito utilizada por Mestre Valentim, com notável domínio técnico e sensibilidade artística). Cabe aqui um parêntesis: nas antigas tradições construtivas medievais, que se perdem

¹¹⁵ Segundo Luis Edmundo, a relação se encontra em
"um caderno manuscrito (...) que está no Instituto Histórico Brasileiro (...)".

"(...) é da autoria de Antônio Soares, tenente-agregado e que foi quem executou na Casa do Trem, as alegorias discriminadas para as mesmas festividades, (...)". In

EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*, 1ª Vol. (1956), p. 222.

¹¹⁶ Hoje só podemos apreciar o portal até as abas, uma vez que um gradil substituiu a guarita e o muro.

nos mitos do tempo¹¹⁷, a arte da fundição dos metais era um dos símbolos mais poderosos de dominação da natureza, dado a conhecer somente à casta mais privilegiada de ofícios - o Mestre Ferreiro. Tornada prática desencantada na França de Luis XIV, uma produção já industrial, no Brasil setecentista, sofria ainda sérias restrições, devido principalmente à possibilidade de contrabando do ouro (o que determinou inclusive o fechamento de todas as ourivesarias do Rio de Janeiro - considerada indústria de luxo, ligada à classe dominante - em carta régia de 30 de julho de 1766, revogada no mesmo ano) e à de fabrico clandestino de materiais bélicos (todos com a execução controlada na Casa do Trem). A Valentim coube inaugurar a arte da escultura fundida no Brasil, executadas na mesma Casa do Trem, a partir de melhoramentos nela introduzidos por Vasconcelos, conforme nos dá conta a urgência de seu programa de obras públicas - "uma caza própria para guardar todos os artifícios de fogo, e para o trabalho de os preparar"¹¹⁸ - o que demonstra um ambíguo afrouxamento do controle deste fabrico luxuoso (e também de outros como tecidos de seda, veludo, tafetá, linho, etc.), causa da carta-régia de 5 de janeiro de 1785, receosa a Metrôpole que a instalação in-

¹¹⁷ Como por exemplo, o Oba africano, o Hiram judeu, o Prometeu grego, míticos detentores deste saber em suas culturas.

¹¹⁸ Em Officio de 15 de Julho de 1781, enviado a Martinho de Melo e Castro. "Novas Culturas. Obras Públicas, Rendas de Despezas do Brasil". *Revista do IHGB*, Tomo 51, Vol.77 (1988), p. 189.

dustrial consumista representava à emancipação política do Vice-Reino.

O Portão apresenta decoração em estilo rococô (marcado pelo sentido de dinamismo e transitoriedade): um traçado desenvolvendo volutas em movimentos de curvas e contra-curvas e torcidos refinados e preciosos (as rocailles); utilizando estilizações florais (palmas e plumas) e "exotismos" formais no remate do portão - em perfil à chinesa (descoberta de valores artísticos em outras culturas - africanismos, indianismos e orientalismos); tendo ao centro "as armas reais com a face para a rua, e no reverso delas se vê um medalhão de bronze dourado com as soberanas efígies da Rainha Nossa Senhora D. Maria I, e do seu augusto espôso, o Senhor Rei D. Pedro III".¹¹⁹ Durante a Regência foram arrancadas as efígies reais e o escudo do vice-rei, conforme mostra a gravura de Theremin, mais tarde recolocados de maneira invertida (fig. 29).

Na articulação das aléas, "ruas bordadas de arvoredo (...) "¹²⁰, havia uma evidente aproximação do modelo dos jardins cortesãos (barrocos e rococôs): a natureza é construída em estrutura hierarquizada, onde elementos composicionais internos obedecem a um tratamento dinâmico, organizados em simetria e perspectiva (aérea), cujo o ponto de vista é o "olhar

¹¹⁹ SANTOS, Luis Gonçalves dos. Opus cit. 1ª Vol. (1943) , p. 29.

¹²⁰ Ibidem, p. 29.

do dono" (no caso, o referencial é o medalhão com as efígies reais) e o ponto de fuga se abre em panorama (no caso, a entrada da baía de Guanabara). Uma articulação espacial teatral e cenográfica, de estrutura templária e processional, muito utilizada na prática de Estado do barroco oficial (incorporada no laico e cortesão) e que radica de antigas tradições ritualísticas e construtivas ligadas a cosmologias greco-latina e judaico-cristã (síntese do templo clássico, da cabala e da igreja), tornadas técnicas operativas a partir do Renascimento. O projeto de Valentim expressa símbolos metafísicos da Maçonaria (Confraria dos Construtores) aliados à estética barroca e rococô, o que reforça a hipótese dele ter pertencido àquela poderosa instituição, tão estreitamente vinculada à ideologia iluminista do século XVIII, em Portugal adotada pela política pombalina e, no Brasil, pela sociedade que se situava na contradição entre o poder oficial e o sentimento nativista de sua terra¹²¹.

Os elementos visuais da composição do Passeio Público estavam ordenados ao efeito geral do conjunto e induziam a um climax: a composição era voltada para o leste (pegando a força do nascente) a partir de um eixo central enquadrado pelas pilastras da imponente entrada e por dois marcos divisórios, simetricamente colocados de cada lado da aléa - duas pirâmides de base triangular (fig. 30), "de boa proporção e bem lavradas"¹²² em granito carioca (escuro) e que ainda lá

¹²¹ Não é nosso intento, nesta tese, demonstrar essas analogias simbólicas à exaustão e sim vinculá-las às relações de poder que se estabeleceram naquela sociedade.

¹²² LUCCOCK, John. In Opus cit. (1942), p. 59.

se encontram. Dois medalhões (rococô) de mármore de liós (claro), colocados um pouco acima da base das pirâmides, contrastam com as seguintes inscrições: "Ao Amor do Público" e "A Saudade do Rio", numa ambígua exaltação da memória do vice-rei do mesmo modo que já fora exaltada a memória real no medalhão do portão. A respeito destas formas, cabe aqui uma explicação de Panofsky:

"O ano de 1419, como sabemos, assistiu à descoberta da *Hieroglyphica* de Harapolo, e esse fato não apenas suscitou enorme interesse por tudo o que fosse egípcio ou pseudo-egípcio, mas também produziu - ou pelo menos promoveu intensamente - esse espírito "emblemático" tão característico dos séculos XVI e XVII."¹²³

O olhar do espectador percorria esse eixo central formado pela alêa principal em direção ao foco de suas atenções: um imponente conjunto escultórico e arquitetônico que compunha, como um altar, a chamada "Fonte dos Amores"¹²⁴, que ainda hoje pode ser apreciada: uma cascata formada por uma espécie de outeiro de pedra e vegetação, lembrando um rochedo (rococô), onde se vê um magnífico conjunto, fundido de um só jato em bron-

¹²³ PANOFSKY, Erwin. Opus cit. (1979), p. 214.

¹²⁴ Local atribuído, por Macedo, aos passeios de D. Luis de Vasconcelos, na companhia de Valentim, para ver Suzana, uma mocinha carioca, moradora nas imediações, e de quem o vice-rei se enamorara.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Op. cit. (1942), pp. 65 a 73.

ze, de dois jacarês entrelaçados¹²⁵ e em posição de movimento e transitoriedade (rococô) (figs.31 a 33). A respeito desta fundição diz Porto-Alegre:

"Valentim modelou aquele grupo de jacarês; e porque falhasse a primeira fundição, foi ele em pessoa a executar a segunda que é o resultado que admiramos hoje."¹²⁶

A arte da fundição de um sô jato era uma técnica tão admirada que, em Lisboa, quando da inauguração da primeira escultura pública da cidade, a Estátua Equestre de D. José I (fig.79) consagrou-se mais ao seu engenheiro fundidor Bartolomeu da Costa do que ao seu escultor Machado de Castro¹²⁷. Três garças pousadas e um coqueiro "de vinte ou mais palmos de altura, todo de ferro, e pintado ao natural"¹²⁸ (fig.29)¹²⁹, complementavam a composição. Estas esculturas têm representação naturalista - imagens aparentando vida presente, em sua transitoriedade (usadas no "estilo" rococô). Os dois ja

¹²⁵ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Op. cit. (1856), p.373

¹²⁶ PORTO-ALEGRE, Idem, p. 373.

¹²⁷ FRANÇA, José Augusto. Op. cit. (1965), p. 140.

¹²⁸ SANTOS, Luís Gonçalves dos. Op. cit. (1943), p. 29.

¹²⁹ Reconstituição feita por Armando Magalhães Correa, segundo a descrição de Luís Gonçalves dos Santos. In "Fontes e Chafarizes", *Revista do IHGB*, Vol. 170 (1939), p. 22.

carês, aninhados fora do rochedo, estão dispostos num harmonioso jogo de dinamismo e simetria. O caráter de dupla, de par, que reveste tanto as pilastras, quanto os jacarês e as pirâmides, certamente recorrem dos símbolos de masculinidade - feminilidade/estabilidade - força, das antigas tradições construtivas (como é o caso das colunas do Templo de Salomão); jatos de água correm das mandíbulas dos répteis e do bico das aves numa espécie de tanque em granito carioca, de planta desenvolvendo perfil em inflexões sinuosas e quebradas (rococó), compondo um espelho d'água (rococó). A cascata é encimada por um frontão, em granito carioca, de perfil interrompido (barroco e rococó) tendo ao centro uma cartela, em mármore de liós, com moldura rococó guarnecendo as armas do vice-rei.

Quatro escadas, dispostas em oposição simétrica, davam acesso ao lado oposto da "Fonte dos Amores", onde estava construído o Terraço (hoje um calçadão dando para a Av. Beira Mar). Há ali uma outra fonte ornamental chamada "Bica do Menino" - com a escultura de um cupido alado¹³⁰, que numa das mãos segura um câgado vertendo água num tonel, e na outra, uma faixa com o dístico "sou útil ainda brincando" (pensamento iluminista) (fig. 35).

O Terraço apresentava uma composição arquitetônica

130 "o menino que hoje lá se encontra é cópia do primeiro (que desaparecera) feita executar, em concurso, pela administração pública." PORTO-ALEGRE. Op. cit. (1856),p.

e ornamental adequada às amenidades da elite social: convidava à promenade, ao descanso, à conversação e à contemplação do panorama. Era todo pavimentado em lajotas de mármore e granito (considerados materiais nobres), protegido por muretas, tipo parapeito, que tinha como encosto bancos de alvenaria revestidos de azulejos com pedra-mármore nos assentos (fig. 36)¹³¹. Dois pavilhões, como pequenos salões erguiam-se nos dois extremos do terraço, "dois mirantes de figura quadrada com duas portas de cada lado, e todas com vidraça"¹³², como precariamente podemos observar na aquarela de Bates¹³³ (fig. 37). No seu exterior, lembravam singelas capelinhas coloniais, mas internamente eram ricamente decorados e tinham planta movimentada na forma octagonal, que na visão metafísica da arte ocidental estava associada à idéia de intermediário entre o quadrado e o círculo, forma essa muito utilizada nos templos católicos renascentistas (na rigidez das regras de equilíbrio), maneiristas e barrocos (mais livremente, inscrita num retângulo e elipse), como podemos ainda admirar nas formas das igrejinhas coloniais de Nossa Senhora da Glória do Outeiro e Mãe dos Homens, no Rio de Janeiro. Conforme

¹³¹ Litografia de DESMOND (1854). Do álbum *Panorama do Rio de Janeiro*, nº II (1963), prancha 13.

¹³² SANTOS, Luis Gonçalves dos. *Op. cit.* (1943), p. 29.

¹³³ BATES, Richard. "The public gardens, Convento da Ajuda, Hill of S. Sebastião, Sta. Luzia, Ponta do Calabouço as seen from the church of N. Sra. da Glória". (Aq. color., cópia from Coleção Biblioteca Nacional).

Gonçalves dos Santos, "no alto do mirante, do lado direito, via-se a figura de Apolo tocando lira, e no esquerdo a de Mercúrio com o caduceu"¹³⁴ (entidades pertencentes ao reino subterrâneo na mitologia clássica, relacionadas com dois dos sete metais planetários: Sol/ouro e Mercúrio/mercúrio; "nos quatro ângulos (dos beirais), pés de ananases com seus frutos (considerados reais), todos de metal sobrepintados que parecem verdadeiros"¹³⁵. Segue a descrição dos mirantes, por Gonçalves dos Santos¹³⁶:

"O mirante de Apolo tinha o teto forrado de penas, que fingindo flores o ornavam com muita beleza¹³⁷, e nas paredes entre as portas, quadros, que representam vistas da cidade, e seus subúrbios¹³⁸; o de Mercúrio era ornado de conchas artificialmente reunidas¹³⁹, e os seus quadros representam várias oficinas de minerar ouro, diamantes, etc., como também fábricas de açúcar, e de outras indústrias do país."¹⁴⁰ (figs. 42 a 44)

134 SANTOS, Luís Gonçalves dos. Op. cit. (1943), p. 30.

135 Id. ibidem, p. 30.

136 SANTOS, Luís Gonçalves dos. Op. cit. (1943), p. 30.

137 Trabalho de Xavier dos Pássaros, naturalista, diretor da Antiga Casa dos Pássaros. In AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Op. cit. (1965), p. 144, nota VI.

138 e 140
Trabalhos do pintor Leandro Joaquim, mencionados pelo viajante inglês John Barrow em *A Voyage to Conchinchina in the years 1792 e 1793*. Os das vistas da baía de Guanabara estão, atualmente, nos museus de Belas Artes e Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Os outros desapareceram.

139 Trabalho de Xavier das Conchas, "militar e cultivava ar

A escolha da flora que limitava o traçado geométrico das ruas do Passeio - minuciosamente descrita em José Mariano, parcialmente fixada por Ender (1817/18) (figs. 39 e 40)¹⁴¹ e Martinet (1845) (fig. 41)¹⁴² demonstrava um processo arbitrário de classificação científica e de exotismo: segundo Mariano, o jardim possuía "arborização densa de alto porte, elementos florísticos de sous-bois, e aléas estreitas (...)" ; originária da Índia, que obedecia a "princípios essenciais para a composição de jardins tropicais"¹⁴³. Garantia-se, assim, com a sombra soberba e exuberante das mangueiras, tamarineiros, jaqueiras, jambeiras, fruta-pão, flamboyants, cedros, vinháticos, palmeiras, pinheiros, dos caramanchões com roseiras, passifloras e outras plantas trepadeiras, o parque da civilitas carioca, numa urbe tão desoladamente desnuda da de vegetação em seu espaço comunitário, de ruas, largos e

139 (cont)

te em que se mostrou tão notável unicamente por gosto e amor".(...)

(...) "o vice-rei Luiz de Vasconcelos, conhecendo o seu grande préstimo, o encarregou, (...), de notáveis trabalhos na obra do Passeio Público, que então se fazia executar (...)" . In MACEDO, Joaquim Manuel de. *Opus cit.*, (1942), pp. 75-77, nota (1).

141 FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das Gravuras de Thomas Ender* (1955), pp. 73 e 74).

142 MARTINET, Alfred. *Brazil Pitoresco, Histórico e Monumental* (1845), p.

143 MARIANO, José. *O Passeio Público do Rio de Janeiro*. (1943), pp. 44, 22, 45.

praças excessivamente ensolarados pelo clima tropical. Mas o sentido de ciência e exotismo que orientava estes princípios iluministas, por outro lado, poderia ser contrariado pelo caráter simbólico da tradição construtiva cosmológica, que revestia a figuração do parque, por exemplo, de acentuada verticalidade e densidade (árvores de "quarenta, cinquenta ou mais palmos de comprimento (...) quatro ou mais palmos de grossura (...) e grandíssimas copias")¹⁴⁴, segundo Cirlot, "imagem que conduz uma vida subterrânea até o céu"¹⁴⁵; ou de acentuada duplicidade (a disposição das árvores nas aléas obedecia à rigorosa oposição simétrica), imagem do paralelismo de ser e conhecer (árvore da vida e da ciência)¹⁴⁶, e que ainda podemos apreciar em duas frondosas mangueiras, postadas, lado a lado, logo após a entrada do Portão, geminis que escaparam da reforma "pitoresca" de Glaziou (fig. 25).

Em princípio, as representações naturalistas do Passeio Público original estariam de acordo com o sentido de pesquisa, catalogação científica e embelezamento livre da natureza - da proposta iluminista - um processo de racionalização que provocou no mundo o seu desencantamento, marcando-o

¹⁴⁴ CIRLOT, Juan-Eduardo. "Árvore". *Dicionário de Símbolos* (1984), p. 99.

¹⁴⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Ibidem*, p. 101.

¹⁴⁶ LISBOA, Balthazar da Silva. *Annaes do Rio de Janeiro* (), Tomo I, pp.

com o sentido de transitoriedade e de progresso, susceptível de ser transformado pela ação positiva e regular do homem . Mas pelas analogias que pudemos estabelecer dessas configurações naturais e as outras geométricas e alegóricas, que vimos, com as representações simbólicas renascentistas, maneiristas e barrocas (por sua vez recorrentes de antigos conhecimentos cosmológicos) diríamos que o espaço do Passeio Público de Mestre Valentim estava marcado pela simultaneidade de duas realidades: a passagem social da comunitas à civilitas se fazia sob um olhar legislador (da elite dominante); a passagem física do mundo lodoso, subterrâneo à superfície da terra, da Terra ao Mar e do Mar ao Céu, se fazia sob o olhar legislador (da Eternidade/Deus). Enfim, um espaço que as novas formas profanas anunciavam uma natureza dinamicamente transformada , mas que se sacralizava na essencialidade do monumento estatal. É como diz Panofsky:

"(...) cette vision du monde, qui se déterminait de façon entièrement métaphysique, voire mystique, qui voyait en Platon non point un philosophe critique, mais plutôt un cosmologue et un théologien et qui n'avait jamais seulement essayé de distinguer entre le Platonisme et le Néoplatonisme, mais confondait en un grandiose ensemble Platon et Plotin, la cosmologie de la Grèce antique et la mystique chrétienne, les mythes homériques et la Kabbale juive, la science arabe de la nature et la scolastique médiévale."

"(...) la conception fondamentalement naturaliste de (...) l'art devait justement

s'insurger contre cette façon de croire que l'âme humaine portait en elle, imprimée par l'esprit divin, une idée représentative de l'homme, du lion ou du cheval saisis em leur perfection, et d'après laquelle elle jugeait des choses de la nature; par ailleurs, le recensement purement logique auquel elle se livrait des 'sept formes possible de mouvement' n'avait rien de commun avec la théorie mystique du mouvement dans le Néoplatonisme, pour qui le mouvement rectiligne symbolisait l'initiative divine, le mouvement oblique, la continuité créatrice de Dieu et le mouvement circulaire, l'identité de Dieu avec lui-même."¹⁴⁷

(Obs.: grifo nosso)

8.2. A SACRALIZAÇÃO DE UM ESPAÇO UTILITÁRIO

A execução do Passeio Público tornava imperiosa a melhoria do acesso, bem como proceder o abastecimento d'água a suas fontes e bicas.

Fez-se, então, o aproveitamento do Caminho do Desterro que, alargado, virou rua, a dos Barbonos (atual Evaristo da Veiga). No terminal do aqueduto que alimentava d'água

¹⁴⁷ PANOFSKY, Erwin. "La Renaissance". In *Idea* (1983) , pp. 70-71.

o convento, o hospício e a capela dos Barbadinhos, foi construído o imponente Chafariz das Marrecas (1785), obra que servia de contra-ponto ao plano urbanístico centralizado no monumental jardim, funcionando como um espaço utilitário, de serventia da comunidade. Todo o excedente de água destinava-se ao Passeio Público. Em frente ao chafariz, abriu-se uma rua "com a denominação galante de Belas Noites no princípio, evidentemente porque sua finalidade maior era servir de acesso (ao jardim)"¹⁴⁸, e mais tarde chamada das Marrecas¹⁴⁹, devido a cinco marrequinhas de bronze que serviram de bica às suas fontes.

Esta obra não pode ser mais contemplada, uma vez que o chafariz foi demolido em 1896¹⁵⁰. Para apreciá-la dispomos das sumárias descrições do viajante inglês Luccock e do historiador Gonçalves dos Santos, de uma litografia de Desmond datada de 1856 (fig.45)¹⁵¹, de uma aquarela de Pallière

148 GERSON, Brasil. "O Passeio". In *História das Ruas do Rio* (1965), p. 304.

149 Este nome durou quase um século, tendo passado por outros, pela versatilidade de alguns políticos, retornando, finalmente, no IV Centenário da cidade, a Marrecas, o nome que o povo sempre manteve. *Ibidem*, p. 303.

150 por motivo injustificado, quando da reconstrução do Quartel de Polícia no terreno do Quartel dos Granadeiros.

151 Reprodução do álbum *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (1963), prancha 9. Original pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional.

(séc. XIX)¹⁵² e dois croquis do historiador Magalhães Correa (figs. 46, 47 e 48)¹⁵³, duas estátuas de bronze (figs.49 e 51)¹⁵⁴ e duas marrequinhas do mesmo metal (fig.58)¹⁵⁵.

O objetivo número um do chafariz estava, assim, caracterizado - a distribuição de água ao povo e aos prédios circunvizinhos. Ela se iniciava com o enchimento num reservatório, que, pela gravura de Desmond, supomos ficar sob a cobertura ao término do aqueduto que sangrava do Carioca, uma vez que não se percebe a existência de um castelo d'água. O segundo objetivo - o embelezamento urbano - fica por conta da política iluminista de Vasconcelos e da arte de Valentim.

O Chafariz das Marrecas expressa em sua forma, uma composição arquitetônica e escultórica marcada pelo sentido da teatralidade e da centralização que se fundem ao de transitoriedade que caracteriza a função de circulação da água.

Classificado por Luccock¹⁵⁶ de "fonte esplêndida,

152 Pertencente ao Museu Histórico Nacional.

153 Publicadas em:
CORREA, Armando Magalhães. Op. cit. (1939), p. 57 e
MARIANO FILHO, José. *Os Três Chafarizes de Mestre Valentim* (1943), il. 3, p. 17.

154 Encontram-se atualmente no Jardim Botânico.

155 Pertencem ao acervo do Museu da Cidade.

156 LUCCOCK, John. "Rio-de-Janeiro. Instituições e Edifícios Públicos". In opus cit. (1942), pp. 52-53.

numa cidade tão pouco ornamentada", e de "fonte elegante" por Gonçalves dos Santos¹⁵⁷, o chafariz consistia num alto frontão de linhas barrocas e cartela rococô ao centro de um paredão semi-circular, de fachada côncava, como um fundo de palco, voltada para a rua das Marrecas.

O paredão tem "cerca de vinte pés de diâmetro, estando a plataforma elevada de seis pés acima do nível da Rua"(Luccock). A "corda fica ao correr da rua, onde estão dois tanques para neles beberem as bestas". (Gonçalves dos Santos), "bebedouro de cavalos" um, de "lavar roupa" outro (Luccock). "Na frente, e acima destes, há um bonito gradil" "e nos pontos em que este encontra a curva de cada lado, um posto circular para sentinelas"(Luccock). "Entre os dois tanques há uma escada de pedras com oito degraus; no plano superior está outro tanque com cinco marrecas de bronze, que nele lançam água pelos bicos. Na fachada desta fonte vê-se uma grande inscrição lapidar, e no alto sobressaem as armas reais". (Gonçalves dos Santos). "De ambos os lados da frontaria existem pilares quadrados, com cerca de vinte pés de altura" (Luccock), duas pilastras de pedra lavrada (...), e sobre os quais estão duas figuras de metal que representam o Caçador Narciso e a Ninfa Eco (Gonçalves dos Santos), ou "a figura

157

SANTOS, Luis Gonçalves dos. Opus cit. (1943), p. 50.

de Diana sob o aspecto de caçadora, a outra de um homem que, talvez, será a representação de Actéon. Ao redor da curva acham-se bancos de pedra, para acomodação dos que esperam a vez de apanhar água (Luccock). "De frente desta fonte se abre a Rua das Marrecas, que vai ter em linha reta ao portão do Passeio Público" (Gonçalves dos Santos).

Pela gravura de Desmonds distingue-se, na parte posterior, em sentido vertical, contrafortes que dão maior rigidez à construção e ainda o posto circular das sentinelas, de que nos fala Luccock. A aquarela de Pallière não abrange toda obra na sua extensão até os pilares, mas libera um cenário como aquele que, ao vivo, nossos antepassados puderam contemplar: o espaço da commünitas. O segundo croquis de Magalhães Correa é mais fiel do que o primeiro, às descrições e à aquarela mencionadas, mas em ambas ele acrescenta abas com reixas laterais do chafariz, inspiradas, supomos, nas do conjunto Portal/Portão do Passeio Público. Complementando essas informações, acrescentamos que o tratamento em paredão do Chafariz das Marrecas era um recurso muito utilizado nos da Europa para encobrir o aqueduto e o reservatório d'água.

As esculturas que encimavam as duas pilastras evidenciam características formais próprias da grafia plástica valentiana (figs. 49/53, 55/56 e 54 e 57) - um estilo híbrido, onde tendências estilísticas esteticamente conflitantes - um barroco/rococó classicizante (próprio da Escola de Lisboa) - aliadas a um certo sentimento nativista se integram

organicamente em sua obra: a movimentação das massas se distribue equilibradamente no todo composicional, harmonizando o jogo de tensões provocado pelas inflexões da cabeça, do tronco e de dois membros, de um lado, à movimentação diagonal do panejamento das vestes e de dois membros, de outro lado; os rostos têm feições ligeiramente amulatadas (nativismo) e apresentam suavidade e serenidade fisionômica; os corpos denotam um certo peso e volumetria (barroco), no entanto, há uma preocupação em marcar a composição com leveza e fluidez, que se expressa num detalhamento formal mais preciso e requintado (rococó). Embora alguns autores insistam em ver nas esculturas a iconografia dos deuses clássicos Actéon e Diana Caçadora, a nosso ver, não há dúvida de que se trata das representações de Eco (pelo atributo da flor de narciso que a ninfa porta numa das mãos) e do caçador Narciso, estando a escolha iconográfica em perfeita coerência com a narrativa mitológica: segundo a lenda grega, Narciso era um belíssimo jovem, objeto de paixão de numerosas ninfas. A Ninfa Eco, perdidamente enamorada, perseguia-o por toda parte, sendo então castigada pela deusa Juno (também apaixonada por Narciso) que privou-a da fala, condenando-a a somente repetir a própria voz. Narciso, por sua vez, não conseguindo corresponder a nenhum amor, foi condenado por Nêmesis a amar a própria imagem e, ao vê-la refletida numa fonte, apaixonou-se e tentou alcançá-la, deixando-se morrer afogado. Em seu lugar nasceu o narciso (flor cor de açafraão e pétalas brancas). Como vemos, estes dois mitos são análogos e simbolizam o conflito da duplicação da ima

gem - uma atitude reflexiva, introvertida e ambivalente¹⁵⁸. As marrequinhas representam o sentido de catalogação da natureza carioca, da proposta iluminista, aliado ao da ambivalência do ser que habita as águas e a terra (símbolos da passividade, da Grande-Mãe).

Em princípio o Chafariz das Marrecas produziria um novo sentido na comunitas carioca, tão carregada de religiosidade e servilismo, profanando-a com suas representações naturalistas e alegóricas de fauna e deuses pagãos de "inspiração" nativista. Mas o sentido sagrado permanecia nesta obra utilitária, na cosmologia do mito e da hierarquização estatal: a articulação do chafariz no espaço comunitário, a articulação do chafariz no espaço da comunidade, localizado vis-à-vis ao espaço da civilidade carioca e com ele formando um pendant (por suas semelhanças formais com o conjunto Portal/Portão e o jogo de frontalidade dos dois remates, ambos contendo as Armas Reais) somada às inscrições gravadas na cartela do meio do paredão, definiam, a nosso ver, o terceiro objetivo desta construção monumental: a consagração dos dois feitos - Passeio Público/Chafariz das Marrecas, ficando o artista esquecido, lembrado apenas na memória popular e na denúncia do conflito cultural (e existencial) que a visualidade de sua obra deixa aparecer.

"Durante o reinado de Maria I e Pedro II/

¹⁵⁸ CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*, (1984), pp. 218 e 402.

Secou-se um lago outrora pestífero/ E con
verteu-se em forma de passeio/ Repeli-
ram-se as águas do mar por ingente Mura-
lha/ Aduziram-se fontes em jorrantes
bronzes/ Derribados os muros, transfor-
mou-se o horto em rua,/ Construíram-se ca-
sas em admirável simetria./ Ao Vice-Rei
Luis de Vasconcellos de Souza, sob cujos
auspícios foi tudo isso realizado/ O po-
vo do Rio de Janeiro, em sinal de grato
ânimo/ No dia 31 de Julho de 1785."¹⁵⁹

159 Inscricão em latim. Traduzida por Padberg-Drenkpol, in
CORREA, Armando Magalhães. Op cit. , p. 59.

9. CHAFARIZ DO LAGARTO E O DA PIRÂMIDE

Dando continuidade ao seu programa iluminista de sacramento básico, abastecimento d'água e embelezamento urbano do Rio de Janeiro, e com a expansão da cidade do quadrilátero inicial para os lados da Lapa (como vimos) e, num sentido perpendicular, para trás dos Arcos da Carioca e do Morro de Santo Antônio, feita através do Caminho de Mata-Porcos (dos viajantes), D. Luís de Vasconcelos mandou construir, em 1786, por intermédio do Senado da Câmara¹⁶⁰, um chafariz nesse caminho, bem acima da Lagoa da Sentinela. A água provinha do Aqueduto do Catumbi que partia da "Cova da Onça" e descia encosta do Morro da Alagoinha (hoje Paula Mattos), terminando sobre uma rampa¹⁶¹ (fig. 83). O novo chafariz - chamado do Lagarto - foi localizado na base do morro, a menor e mais simples obra civil de Mestre Valentim, uma vez que o lugar era modesto e pouco habitado (até hoje pode ser visto no final da rua Frei Caneca). Três anos mais tarde, no seu lado oposto, na Praça do Carmo - centro de convergência dos interesses vitais da cidade - mandou o vice-rei construir, como seu último fei-

¹⁶⁰ COARACY, Vivaldo. Memórias do Rio de Janeiro (1965) , p. 186.

¹⁶¹ CORREA, Armando Magalhães. Op. cit., (1939), p. 62.

to, o principal e o mais imponente de todos os chafarizes da cidade - o da Pirâmide - em dupla função de aguada dos navios e abastecimento da população. (figs. 59 a 62 e 67)

9.1. A PRECARIÉDADE DA ALVENARIA

Consiste o Chafariz do Lagarto num paredão de alvenaria¹⁶², emoldurado por cimalha simples em arco abatido de três frisos. Duas semi-pilastras lisas, formando corpo com a parede compõem a fachada; os capitéis têm duas faixas em concordância com a cimalha, de que são suportes nas extremidades. O paredão possui: na parte central inferior, um nicho onde, sobre um bloco de granito, encontra-se um lagarto esculpido em bronze, que esguincha água das mandíbulas num tanque, também em granito; e no meio, ao centro, um dístico circular simples, comemorativo do evento.

Embora o Chafariz do Lagarto aparente ser uma composição despretenciosa devido a sua simplicidade construtiva (porque destinada a um meio afastado da urbe), apresenta uma certa elaboração estrutural denunciada no jogo de tensões provocado entre o equilíbrio e o movimento, o claro e escuro

¹⁶² Com acréscimo de uma larga aba, onde existe uma porta e uma janela dando para três compartimentos internos.

de suas formas: o arco que liga um pilar ao outro descreve uma dupla curvatura (vista de frente e de cima); o paredão é articulado em verticalidade e o tanque em horizontalidade; os elementos de função arquitetural e decorativa são reentrantes e salientes contrastando com o pano liso da fachada; os pilares, o arco e o tanque emolduram a composição, chamando a atenção do espectador para a área central, onde se encontra o nicho com o lagarto (este representado na transitoriedade do movimento e de jorrante d'água) e o dístico comemorativo. Em termos "estilísticos", poderíamos classificar esta composição como uma síntese do barroco e do rococô, de tendência classicizante.

A figuração do lagarto é também ambígua: uma representação naturalista de um réptil da natureza carioca - expressão do espírito de catalogação da época, e uma representação simbólica do habitante do lodo (fusão da água e da terra) - expressão de uma natureza sacralizada em dois dos seus quatro elementos essenciais¹⁶³.

Quanto ao dístico comemorativo, uma vez mais suas inscrições esquecem o artista e consagram o "povo" na figura de seus benfeitores:

"Sitiēti Populu - Senatus Profusit A-
quas - Anno MDCCLXXVI".

163

Os outros dois são o fogo e o ar.

"Ao Sedento Povo - o Senado Deu Água em Abundância - Ano de 1786".¹⁶⁴

9.2. A PERENIDADE DO GRANITO

A construção do Chafariz da Pirâmide está relacionada à da primeira fonte do Largo do Paço (ou Praça do Carmo) e ambas à distribuição de água do reservatório da Carioca, através da rua do Cano (atual Sete de Setembro), e ao embelezamento urbano do centro de convergência dos interesses vitais da cidade¹⁶⁵.

Uma planta executada pelo Capitão Andre Vaz Figueira (fig.63), na sua letra f. indica a posição primitiva da

¹⁶⁴ Traduzido em CORREA, Armando Magalhães. Opus cit.(1939), p. 63.

¹⁶⁵ A autorização de El Rei D. João V para a construção da primitiva fonte, solicitada pelo governador Gomes Freire de Andrade (1733/63) foi dada em longa carta datada de 02 de Maio de 1747, na qual impõe a condição de que a "risco" fosse feito em Lisboa e avisou que faria chegar do Reino a pedraria da fonte devidamente lavrada e todos os canos de ferro. Diz, ainda, que esse chafariz deve ser um "repuxo... suntuoso para o ornato da Cidade...", enquanto que o da fonte da Prainha "deve atender a comodidade das agoadas, e das lavadeiras". In CORRÊA, Armando Magalhães. Opus cit. (1939), pp. 29-30.

fonte no centro do Largo do Paço e sua projeção horizontal (fig. 63)¹⁶⁶ e um "panorama" do largo, executado pelo Mal. de Campo, D. Miguel Ângelo Blasco (fig.64)¹⁶⁷, permitem distinguir um chafariz tipo taça.

O engenheiro sueco, Brigadeiro Jacques Funck, contratado por Luis de Vasconcelos para estudar melhorias no Largo do Paço, em substancial relatório assinado e datado de 25 de Julho de 1780, faz ver que o chafariz existente estava arruinado; que não podia fornecer água em condições pois, mal concebido e mal fabricado, seus repuxos não podiam ser limpos, o que ocorria também com os canos de condução sob a terra, obstruídos de raízes e areia; que a água era impura. Diz, ainda, que "um novo deve ser construído, que dê bastante água e boa, à beira de um cais para atendimento das embarcações"¹⁶⁸.

De posse do relatório de Funck, Vasconcelos dispõe-se à execução das substituições necessárias, conforme consta do ofício de 15 de Julho de 1781 dirigido a Martinho de Melo e Castro:

166 Coleção Mapoteca do Itamarati. In FERREZ, Gilberto. *A Praça XV de Novembro, Antigo Largo do Carmo* (1978), estampa 2.

167 Coleção Patrimônio do Exército. In *Ibidem*, estampa 3.

168 Transcrito em CORREA, Armando Magalhães. *Op. cit.*(1939), pp. 31-32.

"A obra dos canos da Carioca, que, sendo a única água com que se provê toda esta capital e as differentes embarcações que chegam a este porto, se acha há muitos an nos por acabar, conservando-se descobertos os mesmos canos em grande distancia ; e por consequencia sugeitas as aguas, que por elles se conduzem, a serem infeccionadas de toda qualidade de animaes como tem mostrado bastante vezes a experiencia. Pa ra esta obra se tem destinado algumas con signações, que nunca tiveram effeito por ficarem confundidas e absorvidas pelas or dinarias despezas da fazenda real."¹⁶⁹

Em carta posterior, Vasconcelos refere-se a esse ofício, que está na correspondência da Corte de 1781:

"Com muita difficuldade pude concluir a o bra da Alfândega (...). Pude também emprehender a obra de um cães, que está ain da incompleto, pela conhecida e patente necessidade de um lugar commodo e proprio para embarques e desembarques, que não ha via em toda esta marinha, dirigindo-se to do este trabalho com mais economia do que despeza. Porê^m, além de se fazerem algumas inteiramente indispensaveis, não pude concluir outra muito essencial, como é a obra dos canos da Carioca (...)"¹⁷⁰

¹⁶⁹ "Novas Culturas, Obras Públicas, Rendas e Despezas do Bra zil nos Tempos Coloniais". *Revista do IHGB*. Tomo 51 , vol. 77 (1888), pp. 187-194.

¹⁷⁰ *Revista do IHGB*. Tomo 4, vol. 19 (1842), p. 164.

Os trabalhos propostos por Funck foram executados como a remodelação do Largo, com a melhoria de sua pavimentação, o cais, a colocação de novos canos para a condução d'água desde a Carioca até esse cais, onde ficou o novo chafariz. Seu resultado, muito semelhante à Praça do Comércio de Lisboa (da reforma pombalina), é assim descrito por Gonçalves dos Santos:

"Do lugar, onde vem sair a rua de S. José, se estende um espaçoso largo até à esquina do palácio, ali se reúne com a praça principal; todo êste largo, e frente da praça, é bordado pela parte do mar, por um grande cais, (obra do vice-rei Vasconcelos), o qual tem cento e cinco braças de comprimento, é todo de pedra lavrada com peitorís, e assentos da mesma, com três escadas para o mar e uma rampa. No meio daquela parte, que fica fronteira à praça, se levanta uma bela fonte, figurando uma tôrre, e terminando por uma pirâmide, sobre a qual estão as armas reais talhadas em mármore com duas faces, das quais uma olha para o mar, e a outra para a praça. Sôbre a cimalha real corre uma balaustrada de mármore em tórno da dita pirâmide, e nos quatro ângulos se vêem outros tantos vasos de mármore. Esta fonte lança água por três repuxos em três couchas, que o sustentam, e delas cai sôbre os tanques. Na frente principal se vê um ovado de pedra mármore (...)"

"Na face fronteira ao mar há uma porta, sôbre a qual estão as armas da casa de Vasconcelos e uma inscrição lapidar, (...)"

"Na muralha do cais inferior à fonte há duas grandes bicas de bronze, por onde corre água, que os marítimos recebem dentro de suas barcas."¹⁷¹

Podemos apreciá-lo em um dos óleos de Leandro Joaquim para o Passeio Público: "Revista Militar no Largo do Paço"; teatralmente dominando o cenário do viajante marítimo, enquadrado pelo edifício do Paço (à esquerda) e pelo do Teles¹⁷² (à direita), tendo como pano de fundo o convento, a igreja da O. 1.^a carmelita e a O. 3.^a de N. Sra. do Carmo (fig.68)¹⁷³.

Quanto ao projeto deste chafariz, o engenheiro apresentara, em desenho, três variantes (fig. 66)¹⁷⁴. O Vice-Rei não aceitou qualquer das versões, preferindo outro projeto, o da Pirâmide, que a tradição dá como sendo de Mestre Valentim (figs. 70, 71, 72, 73, 74 e 75)¹⁷⁵, segundo relato de seu discípulo Simão José de Nasaré ao primeiro biógrafo do artista, Araújo Porto-Alegre:

171 SANTOS, Luis Gonçalves dos. Op. cit. (1943), pp. 32-33.

172 Hoje pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional.

173 Um dos mais ricos da cidade. Ali funcionava o Senado e a Câmara.

174 CORREA, Armando Magalhães. Op. cit. (1939), p. 30.

175 Cópia de plantas pertencente ao Arquivo da SPHAN.

"Tudo o que aqui relato a respeito d'este artista, devo-o em parte à bondade do Sr. Simeão José de Nazareth, discípulo de Valentim, e author da obra de talha da nova igreja de S. José."¹⁷⁶

"Havia antigamente um chafariz bem no meio do largo do Paço, o qual foi substituído por o actual, que é obra de Valentim, segundo o affirmam os antigos."¹⁷⁷

autoria defendida por José Mariano Filho, em estudo e análise histórico-documental pormenorizados¹⁷⁸, e com a qual concordamos integralmente.

A comparação dos projetos e do engenheiro e do mestre mostra que saiu das versões de Funck a idéia de fusão num só corpo, de reservatório e chafariz. A maior das suas três versões mostra um prisma de base quadrada com cada aresta vertical em forma de pilastra, encimada por um pinhão e, como fechamento superior, uma cúpula bulbosa com adorno no centro. A base do prisma, larga, lembrando a do Chafariz da Carioca, verte água pela boca de três golfinhos num tanque quadrangular de mureta baixa que envolve o conjunto. No todo, a compo

¹⁷⁶ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Op. cit. *Revista do IHGB* (1856), p. 370.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 373.

¹⁷⁸ MARIANO FILHO, José. "O Chafariz da Praça do Carmo". In *Os Três Chafarizes de Mestre Valentim* (1943) pp. 25-68.

sição lembra uma torre de igreja (ã semelhança da torre da igreja da O. 3.^a do Carmo).

Mais sóbrio nas linhas barrocas que a dita versão de Funck, mas dentro da mesma idéia de bloco único articulado verticalmente como uma torre sineira, o chafariz de Valentim, lavrado em granito carioca, com elementos ornamentais barrocos e rococós em mármore de liós (almofadas, balaustradas, florões, conchoides, chamejantes, ovais e cartelas), forma, em seu todo, um conjunto acinzentado vazado de claros, e que apresenta um hierarquizado jogo de massas. A grosso modo, pode ser assim definido: uma grande prisma de base retangular, quase um cubo, suporta um menor e esse uma pirâmide.

O corpo principal tem, em realidade, a base inscrita num retângulo, mas as faces laterais não são planas, apresentam uma movimentação, em linhas quebradas, alternadamente côncava e convexa, o que propicia efeitos surpreendentes de luz na sua superfície, (certamente uma planta de estilo rococó, como o é também a que Valentim executou para o tanque do Passeio Público). Não há arestas vivas: os cunhais são constituídos de blocos de granito superpostos, formando colunas de seção circular quase que integral, que mascaram as junções de superfície, as quais reaparecem sobre uma cornija que contorna o prisma e recebem, no topo, uma urna clássica (em granito) com pira (em Liós), uma representação simbólica do fogo sagrado do templo grego. Os vasos estão em harmonia e dão realce ao terraço, este com mureta em granito e almofadas em Liós sob balaustrada do mesmo mármore (típico parapeito barro

co). Do terraço surge, em grande efeito de verticalidade, a pirâmide que deu nome ao chafariz: repousa num soco em forma de cubo e seus elementos constitutivos seguem os do corpo principal, inclusive os cunhais de blocos superpostos. No seu topo dominavam as armas portuguesas, ("arrancadas em 1842" e "substituídas por uma esfera armilar de metal, sustentando uma corôa brasileira também de metal"¹⁷⁹).

As faces laterais da fachada são providas de janelas que possuíam rexas de ferro forjado (ã semelhança das do muro do Passeio Público)¹⁸⁰. A fachada que dá para o mar dispõe de uma porta de acesso ao interior e daí para o terraço que descortina a baía de Guanabara, ampliando os limites do olhar do espectador. Logo acima da porta, uma cartela em Liós com os dizeres que consagram o "povo" na figura de seus benfeitores:

"Sendo Rainha de Portugal Maria Primeira, Pia, Otima, Augusta, tendo-se feito um de sembarcadoiro, quebrado com um grande câes a violência das ondas, refluentes ; construidos bancos para o publico, transformados o largo e o chafariz, dando-se-lhes disposição mais considerável e cômoda, com enorme despesa do Erario Real; a Luis de Vasconcellos e Souza que em quarto lugar administrou o Vice-Reino do Bra-

¹⁷⁹ AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Op. cit. (1942), p. 541.

¹⁸⁰ Hoje as rexas foram substituídas por janelas de madeira .

sil, em cujo governo estas obras foram concluídas, o povo de São Sebastião agradeceu pelos seus tantos e tão grandes serviços, ergue este monumento aos vinte e nove de Abril de 1789."¹⁸¹

Na fachada posterior (fronteira ao convento e igreja carmelita e a da O. 3.^a do Carmo) em cartela oval de mármore, há gravado, em dístico, o feito do Vice-Rei comparado aos deuses:

"Enquanto Phebo com ignífero carro os povos queima, Vasconcelos, com as águas, espele da cidade a sêde. Phebo retrocede já e, deixando a mansão celeste, esforçate, é melhor, por ajudar o ilustre homem."¹⁸²

Neste ponto, voltamos a ressaltar a questão do artista mulato na Colônia: o documento de Funck a Vasconcelos mostra a superioridade do projetista sueco no trato das coisas públicas. E tanto no monumento de cal do Chafariz do Lagarto como no monumento de pedra do Chafariz da Pirâmide, o nome Valentim permanece esquecido, lembrado apenas na memória popular e na denúncia das contradições culturais (e existenciais) que a visualidade de sua obra deixa aparecer.

¹⁸¹ Em latim na cartela, traduzido in MARIANO FILHO, José. Op. cit. (1943), p. 33.

¹⁸² Ibidem, p. 34.

10. O CHAFARIZ DAS SARACURAS

A última obra de caráter civil de Mestre Valentim - o Chafariz das Saracuras¹⁸³ - foi uma encomenda das freiras clarissas ao artista, destinada a consagrar o feito do vice-rei José Luis de Castro, Conde de Resende (1790/1801): acrescentar o abastecimento de água encanada diretamente do Chafariz da Carioca para o Convento da Ajuda, de propriedade dessa ordem religiosa.

Abrangia o convento¹⁸⁴ uma grande área do centro do Rio de Janeiro: ruas dos Barbons (Evaristo da Veiga), da Ajuda (Praça Marechal Floriano) e a borda do Passeio Público. O chafariz foi construído em 1795 para o pátio interno do convento, constituindo-se no ponto focal desse espaço de utilidade e lazer das irmãs, conforme podemos apreciar em rara foto de Malta, datada de 1911¹⁸⁵ (fig. 76). Hoje este chafariz se encontra na Praça General Ozório (fig. 82).

O Chafariz das Saracuras é todo lavrado em granito carioca (escuro), no qual contrastam os detalhes funcionais e orna

183 Segundo Armando Magalhães Correia a denominação foi dada por Vieira Fazenda, seu "descobridor".

184 Construído em 1748, pelo engenheiro brigadeiro Alpoim.

185 Tirada pouco antes da demolição do Convento para a construção da Cinelândia.

mentais, em bronze - bicas em forma de saracura e tartaruga (animais da fauna carioca); e em mármore de Liões - cartela e Armas do Vice-Rei. Encima-lhe uma cruz latina. Sua planta obedece, em princípio, à forma circular: em círculos concêntricos, quatro tanques alternam-se, simetricamente, com quatro escadarias que atingem, em quatro degraus, um patamar elevado. Ao centro ergue-se uma taça, cujo pedestal é seção circular e o plinto em seção quadrada. Segue-se à taça um obelisco gênero agulha, apoiado num pedestal de seção circular.

Os elementos visuais que compõem a forma deste monumento evidenciam uma arte relacionada, simultaneamente, com postulados racionalizantes da lógica do equilíbrio renascentista e da dinâmica e grandiloquência do mundo barroco, aliados a um certo sentido de preciosismo, delicadeza e fluidez (nos detalhes ornamentais e nos jorrantes d'água).

Toda composição é articulada como um bloco único, onde se fundem elementos arquitetônicos (tanques, escadas, obeliscos) e escultóricos (taça, animais e cruz).

À superfície circular (renascentista) opõe-se a idéia de movimento - pela reentrância dos tanques e o ondulado dos seus frontões e dos degraus; e da verticalidade - pelo sentido ascendente, piramidal, que os pontos de interseção tanque/escadaria formam com o vértice do obelisco, e do próprio obelisco.

O traçado geométrico dominante da planta, em círculos concêntricos, recorre de postulados cosmológicos de "verda-

des" neo-platônicas. É como diz Panofsky:

"a vida do universo bem como a do homem é controlada e dominada pelo "circulus spiritalis" contínuo que conduz de Deus ao mundo e do Mundo a Deus."¹⁸⁶

A própria imagem da fonte retoma a idéia edênica de centralidade, de eixo do mundo, de origem da vida e de ideal de eternidade (da juventude), das antigas tradições orientais . Diz Cirlot:

"Na imagem do paraíso terreno, quatro rios partem do centro, quer dizer, do mesmo pé da Árvore da Vida, e se separam de acordo com as quatro direções marcadas pelos pontos cardeais. Em consequência , surgem de uma mesma fonte, que se torna simbólica do "centro" e da origem em atividade."¹⁸⁷

Este símbolo fora teatralmente representado por Bernini¹⁸⁸ , que o uniu ao sentido imperial da força do absoluto e

¹⁸⁶ PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental* (1981), p. 247.

¹⁸⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. *Opus cit.* (1984), p. 261.

¹⁸⁸ Giovanni Lorenzo BERNINI (1598/1680) considerado um dos mais expressivos artistas da cultura barroca italiana , produtor, entre outras obras, da "Colunata" da Basílica de São Pedro (Roma).

da eternidade, na sua consagrada obra "Fontana dei Fuimi" (fig. 78), localizada na Praça Navona, em Roma; de um espelho d'água circular emerge um gigantesco conjunto escultórico, em dramática movimentação barroca, expressando alegorias dos quatro rios considerados os principais da Terra (Ganges, Nilo, Amazonas e Prata). No centro da escultura prolonga-se um obelisco (monumento monolítico da arquitetura religiosa do antigo império egípcio), que domina verticalmente a cena. Este obelisco - um dos doze trazidos à Roma dos césares como troféu de guerra - expressa uma retomada do discurso de reafirmação do Estado Católico, que anos antes um dos papas da Contra-Reforma, Sisto V¹⁸⁹, imprimira ao obelisco egípcio, deslocando o de Ramsés II do Circus Maximus para frente da Basilica de São Pedro (templo maior da igreja romana) e elevando em seu vértice a cruz latina (símbolo da conjunção dos contrários, do eixo do mundo, dramaticamente transformado pelo cristianismo em sentido agônico de luta e transcendência pelo martírio - o eixo vertical é maior do que o horizontal) (fig. 81).

Valentim retoma, no Chafariz das Saracuras, o modelo da fonte berniniana (via Portugal - fig.) e encima-lhe a cruz latina, redobrando em força a mística da centralidade da vida, do paraíso e da eternidade pela transcendência, destinado que foi, este monumento, para o pátio interno de um convento religioso católico.

¹⁸⁹ SISTO V, papa de 1585/90.

A comemoração desse feito foi consagrada à abadessa das clarissas na figura do seu vice-rei benfeitor, ficando o artista esquecido, lembrado apenas na memória popular e na denúncia do conflito cultural (e existencial) que a visualidade de sua obra deixa aparecer.

"Feito com a Proteção do Ill^{mo} e Ex^{mo} Sr.
Conde de Rezende/Vice-Rey do Estado do
Brazil / Sendo Actual Abadeça a Soror An-
na Querubina de Jezuz / Anno de 1795."¹⁹⁰

¹⁹⁰ Em português na inscrição da cartela.

11. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A AVENTURA ARTÍSTICA DE VALENTIM - UM DESEJO DE LIBERDA- DE

Toda a contradição que a arte de Mestre Valentim deixa ver em sua obra civil é sintomática das tensões culturais vivenciadas pela sociedade do Rio de Janeiro no século XVIII : como imagem da "terra carioca", sua produção participa integralmente da emergência de um corpo que sente seu mundo com um olhar nativista, embrião dos movimentos emancipadores que virão a seguir; como imagem da sede do Vice-Reino português , sua produção participa desse corpo comprometido com a rearticulação desse olhar ao discurso de dominação reinol.

Sob a ótica de Valentim o Programa de Sombra e Água Fresca particulariza, na Colônia, essa paradoxal aventura do desejo do homem moderno - a da autonomia de sua consciência - iniciada no Renascimento e reforçada no Iluminismo como uma promessa de futuro, precursora dos sonhos de liberdade e esperança do mundo contemporâneo, promessa desfeita porque capturada pela opacidade de um presente de relações culturais tão abstratas que condenaram o homem à auto-alienação.

A arte de Valentim é simultaneamente essa promessa de futuro e esse compromisso com o passado das suas tradições construtivas. É esse o seu vigor, a sua identidade. Traz a mar-

ca desta potencialidade que se configura num "estilo híbrido"¹⁹¹, onde valores esteticamente conflitantes se integram organicamente no conjunto de sua obra, denunciando os mecanismos de apropriação e de resistência que caracterizaram o processo de aculturação da capital do Vice-Reino.

A nova linguagem iluminista do rococô (da burguesia cortesã mais "liberal") não é totalmente assimilada pelo mestre carioca. Devido à grande dependência da Metrôpole, o modelo apropriado é o simétrico, já permeado em Lisboa pelo neoclassicismo das Luzes (da burguesia conservadora)-de inspiração renascentista - consequência direta das descobertas arqueológicas de Pompéia e Herculano (1748) - e que imprime ao discurso civilizatório o sentido de evolução da humanidade a partir de uma retomada das regras "perfeitas e equilibradas" da cultura greco-romana (o que não deixa de ser o reverso da mesma moeda). A esse discurso iluminista se integra ainda, na obra de Valentim, a linguagem cosmológica das suas

191 Conforme a historiadora de arte brasileira Myriam Ribeiro, que adota a palavra "híbrido" para definir um estilo onde os arcaísmos se incorporam, organicamente, às novas formas.

"A região da Bahia produziu também um tipo híbrido de retábulo, autêntica recriação regional, resultante da incorporação de temas ornamentais do vocabulário rocaille a uma estrutura barroco-joanina."

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco* 13(1984/85) p. 15.

tradições de mestre artesão e a linguagem cenográfica do barroco joanino, cujo passado grandiloquente ainda lhe permanece atávico. Estas três correntes de pensamento se conciliam de modo sintomático em sua obra constituindo-se no estilo individual do artista e, presumimos, no estilo regional das artes plásticas do Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII (dada a incidência da mesma linguagem em outros escultores do mesmo período).

De um lado sua arte representa a natureza carioca com esse novo olhar progressista que pretende sua evolução: desencanta sua terra através de um processo de especulação estética e científica que a submete à ação positiva da razão e do trabalho humano. Mas a razão é certamente esta paradoxal lógica reformadora da burguesia consumista, que objetiva o seu sonho de liberdade em função da onipotência e egocentrismo do sujeito, legando para a posteridade um saber de caráter edificante e cumulativo. E o trabalho é certamente o do servidor (cativo ou não) que opera esta escalada burguesa e pouco (ou nada) usufrui do seu triunfo. Através da linguagem plástica rococô, o artista mulato imagina e fabrica o Eden carioca e seus chafarizes como um espaço evasivo, propulsor de formas cambiantes, reflexivas, virtuosas, requintadas e "exóticas" em suaves gradações de superfície e de intensidade luminosa, no sentido de uma transitoriedade promissora da vida, descobridora do prazer estético e da informação científica para o carioca. Imagem que ele "risca" e executa com grande maestria (evidenciando inclusive sua técnica de enta-

lhador) tanto nas esculturas em pedra quanto na sua nova experiência com o bronze fundido (pela primeira vez tentada no Brasil). Suas esculturas em bronze figuram seres vivos da natureza nativa segundo as regras do naturalismo ótico harmonizadas com as da multiplicidade dos ritmos (da escala rococó): plantas e animais tropicais e deuses pagãos de traços amulatos representam corpos perspectivados e modelados em redondo tratados em cambiantes de superfície, em transitoriedade de ação e em riqueza de detalhamento. Suas esculturas em pedra figuram formas geométricas e abstratas segundo as regras das proporções construtivas harmonizadas com os refinamentos óticos da valorização e mutação de superfície. Esta virtuosa construtiva disfarça, em parte, a rigidez do tratamento simétrico e cenográfico de sua obra, sob o peso da perspectiva reinol.

Por outro lado, a natureza assim exteriorizada se desfaz na interioridade de um olhar cosmológico, em função de um retorno a um mundo ordenado pela divindade. Assim, as imagens, na obra de Valentim, são investidas do papel de duplo: passam do sentido de uma consciência objetiva da representação da natureza ao de uma presença mística, incorporada nos símbolos de suas tradições construtivas. Contradição de uma existência que sente no corpo sua própria ambivalência - enquanto artista mulato e brasileiro, o "liberalismo" e "exotismo" nativo de sua obra é matéria subjugada que imagina a liberdade; enquanto artesão, o fazer de sua obra é matéria subjugada que imagina a ascensão - contradição que faz de sua obra um organismo vivo, constituído de passado, de presente e de futuro.

ro.

Assim, se é a Europa que representa para a civilitas , pela mão do negro, o seu cenário de beleza e amenidades - espaço público ao qual o "povo" não ascende; se é a Europa que representa para a comunitas, pela mão do negro, o seu cenário de utilidades - espaço usufruído graças à liberalidade do seu senhor; é o Brasil já mulato que refaz para a sociedade o sentido sagrado de sua terra, inserindo nas formas importadas a singularidade na natureza carioca e inserindo a obra de Mestre Valentim nesse tempo encantado, sem começo nem fim , que faz da arte(e da vida)um enigma e não uma explicação.

12. DOCUMENTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco de. "O Mestre de Mestre Valentim". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 06/08/1943.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des Capitales*. Paris, Éditions D'art Albert Skira, 1970.

BATISTA, Nair. "Valentim da Fonseca e Silva". *Revista do S.P.H.A.N.*, nº 4. Rio de Janeiro, 1940.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* (1956). Rio de Janeiro, Editora Record, 1984.

BERGER, Paulo. *Dicionário Histórico das Ruas do Rio de Janeiro*.

BRAUDEL, Fernand. "La Longue Durée". *Histoire et Sciences Sociales, Annales, E.S.C.*, nº 4, Oct./Dic., 1958.

_____. *O Mediterraneo e o Mundo Mediterraneo* (1966), vols. I e II. Lisboa, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1984.

CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. "A Espacialidade do Passeio Público de Mestre Valentim". *Gávea*, nº 1. Rio de Janeiro, 1984.

_____. "A Talha de Mestre Valentim na Igreja de São Pedro do Rio de Janeiro". *Requiem pela Igreja de São Pedro: um patrimônio perdido*. MEC/SPHAN, julho de 1987.

CHÂTELET, François e outros. "A Filosofia Medieval", "A Filosofia do Mundo Novo", "O Iluminismo". In *História da Filosofia* (1972), vols. 2, 3 e 4. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1984.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. 1984.

COARACY, Vivaldo. *Memórias do Rio de Janeiro*, vol. 3, 2ª edição. Rio, Livraria José Olympio Editora, 1965.

CORREA, Armando Magalhães. "Fontes e Chafarizes". In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 170. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1939.

DAMISCH, Hubert. *Artes - Tonal/Atonal*. Enciclopedia Einaudi, vol. 3. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Anti-Edipo* (), cap. 3. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1976.

_____. *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions Mille Plateaux, 1980.

DOUGLAS, Mary. "Symbolic orders in the use of domestic space". In OHEN, Charlotte M. *Anthropology and Art*. Austin and London, University of Texas Press, 1964.

DUFRENNE, Mikel. "Os Valores Estéticos". *Estética e Filosofia*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1981.

EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Vol 3, 2ª edição. Rio de Janeiro, Editora Conquistata, 1956.

FAGG, William. "De L'Art des Yoruba" In *L'Art Negre*, Aux Éditions de Seuil, 1951.

FERREZ, Gilberto. *A Praça XV de Novembro antigo Largo do Carmo*, publicação RIOTUR. Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Editora Ltda., 1978.

_____. *As Cidades de Salvador e do Rio de Janeiro no Séc. XVIII*. Rio de Janeiro, IHGB, 1963.

FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Livros Horizontes, 1965.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, vol. 1. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1981.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber* (1969). Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1972.

_____. *Microfísica do Poder* (1979). Rio de Janeiro, Edições Graal, 1986.

GERSON, Brasil. *História das Ruas do Rio*. Coleção Vieira Fazenda, 4^a edição. Rio de Janeiro, Livraria Brasileira Editora, 1965.

HANNAH, Levy. "A Pintura Colonial no Rio de Janeiro", in *Revista SPHAN*. Rio de Janeiro, nº 6, 1942.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga* (1548). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818, tradução de Milton da Silva Rodrigues. São Paulo, E. Livraria Martins, 1942.

MACHADO, Álvaro. *Mundo Católico*, Maio de 1956.

MACHADO, Lourival Gomes. In *História Geral da Civilização Brasileira*. "A Época Colonial", I vol.2, Administração, Economia e Sociedade, direção de Sergio Buarque de Holanda. São Paulo, Difusão Editorial S.A., 5^a edição, 1982.

MANUEL DE MACEDO, Joaquim. *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, vol. I. Rio de Janeiro, Editora Valverde, 1942.

MARIANO FILHO, José. *Os Três Chafarizes de Mestre Valentim*. Rio de Janeiro, s.e., 1943.

_____. *O Passeio Público*. Rio de Janeiro, s.e., 1943.

MATTOS, Anibal. *Mestre Valentim e Outros Estudos*. Belo Horizonte, Ed. Apolo, 1934.

MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel Duarte. *O Rio de Janeiro, sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*, vols. 1 e 2, 3ª edição. Rio de Janeiro, Livraria Brasileira Editora, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A Origem da Tragédia* (1882). Lisboa, Guimarães Editora Ltda., 1985.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco* nº 13. Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1984/5.

PANOFSKY, Erwin. *Idea*, Ed. Gallimard, 1983, pour la traduction française.

_____. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental* (1960). Lisboa, Editorial Presença Ltda., 1981.

_____. *Significados nas Artes Visuais* (1955).

São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1979.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Mestre Valentim", in
I.H.G.B., tomo XIX. Rio de Janeiro, 1856.

RÉAU, Louis. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Paris ,
Presses Universitaires de France, 1955.

SANTOS, Francisco Agenor de. "Um Litígio entre Marcenei-
ros e Entalhadores no Rio de Janeiro". Rio de Janei-
ro, *Revista S.P.H.A.N.*, nº 6, 1942.

SANTOS, Paulo F. *Formação de Cidades no Brasil Colóni-
al*. Coimbra,

SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pin-
tores Portugueses*. Lisboa, Coleção Arte e Artista ,
1983.

SILVA-NIGRA, D. Clemente Maria da. *Revista da SPHAN* ,
nº 5, 1941.

SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*. Lisboa, Ed. Livros
Horizonte Ltda., 1962.

SOUZA, Augusto Fausto de. "A Bahia do Rio de Janeiro "
(1881) *Revista do IHGB*, 1942.

VELHO, Gilberto. "Estudo do Comportamento Desviante: a Contribuição da Antropologia Social". In *Desvio e Divergência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

VERNEY, Luís Antonio. *O Verdadeiro Método de Estudar* (1746), nº 16. Porto, Domingos Barreira Editor, Coleção Portugal, s/d.

VIEUX, Maurice. *Os Segredos dos Construtores* (1975) Rio de Janeiro/São Paulo, Difel S.A., 1977.

WOODBIDGE, Kenneth. *Princely Gardens*. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 1986.

MARQUES, A. H. Oliveira. *A Maçonaria Portuguesa e Estado Novo*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1975.

DRUMMOND, Victor. *Rio de Janeiro, Capital do Brasil. Estado da Guanabara*, SGEN, 1960.

LISBOA, Balthazar da Silva. *Annaes do Rio de Janeiro* (1834/5). Tomo I. Rio de Janeiro, Editora Leitura S.A., 1967.

Novo Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro. História e Geografia. Tomo III. Livraria Chardron,

13. DOCUMENTAÇÃO ARQUIVÍSTICA

13.1. SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN)

a) Arquivo de Monumento:

- GB, Rio de Janeiro

Igreja N. S. do Rosário (Irmandade de N. S. do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos do Rio de Janeiro, II, III).

1º de março de 1913, fls. 278 - Centenário da morte do escultor Valentim da Fonseca e Silva; reprodução da inscrição da placa de bronze, inaugurada nesta data.

1º de março de 1913, fls. 282 - Referência a bustos em gesso do Mestre, que se encontram no consistório da sacristia.

LIVRO de Entrada de Irmãos, da Irmandade de N. S. do Rosário, Rio, 1752-1829, fls. 170 (doc. 1) (Fot. 26.002) e (doc. 2) (Fot. 26.000), ano de 1799.

LIVRO do Registro de Óbitos, da Freguesia do SS. Sacramento da Antiga Sé - Ano de

1812 a 1813, fls. 26 (doc. 3) (Fot. 25.995)¹⁹².

- GB, Rio de Janeiro

Igreja N. S. do Carmo (O. 3^a) I, II
LIVRO 2^o de Receita e Despesa da Ordem 3^a
do Carmo, Rio, 1757 - p. 27lv (doc. 4).

LIVRO 3^o de Receita e Despesa da Ordem 3^a
do Carmo, Rio, 1781 (docs. 5, 6, 7, 8, 9 e
10).

LIVRO 1^o de Receita e Despesa da Capela do
Noviciado da Ordem 3^a de N. S. do Monte do
Carmo, 1773; pp. 25, 26 e 91 (docs. 11, 12
e 13).

LIVRO de Termos n^o 2, da Ordem 3^a de N. S.
do Monte de Carmo, ano de 1779, Rio, p. 15.

- GB, Rio de Janeiro

Igreja São Francisco de Paula (O. 3^a) I, II
LIVRO 1^o de Receita e Despesa da Ordem 3^a
dos Mínimos de São Francisco de Paula, 1750
até 1757 até 1897 (docs. 14 até 28) (Fots.
26.018 a 26.031-35).

b) Arquivo de Personalidade:

- Nome: SILVA, Valentim da Fonseca e

Fot. 25.995 (Registro do seu falecimento em
01/03/1813) (doc. 3).

Fot. 25.996 e 25.997 (Registro de Óbito -

¹⁹² Os livros da Irmandade, mencionados acima, perderam-se na ocasião de incêndio da Igreja do Rosário, segundo informação do secretário da Irmandade, de modo que as pastas da Igreja, organizadas por Noronha Santos, são os documentos existentes, assim como as fotos, que não possuem negativo.

Igreja do SS. Sacramento).

Fot. 26.000 (Livro de Irmãos da Igreja do Rosário e São Benedito).

c) Arquivo de Plantas:

- Chafariz da Praça XV

. Plantas: levantamento 239 a 243

. Plantas: terraço e baixa

- Chafariz das Saracuras

. Plantas: baixa, frente e detalhe da cartela

- Chafariz do Lagarto

. Planta baixa

-- Mapa Architectural da Cidade do Rio de Janeiro, 1874.

13.2. ARQUIVO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO E BOA MORTE

MACHADO, Alvaro. "A Igreja da Conceição e Boa Morte", in Mundo Católico. Rio, maio de 1956.

13.3. ARQUIVO DA VENERÁVEL IRMANDADE DO PRÍNCIPE DOS APÓSTOLOS SÃO PEDRO

LIVRO da Receita e Despesa correspondente ao período de 1793 a 1829.

13.4. ARQUIVO DA IRMANDADE DA CRUZ DOS MILITARES

LIVRO da Receita e Despesa, maço 1
12 de dezembro de 1812, Doc. nº 28
14 de abril de 1812, Doc. nº 82 ¹⁹³

13.5. INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO

(IHGB)

Rendimento dos Empregos e Ofícios das Diversas
Repartições da Cidade do Rio de Janeiro nos Tem-
pos Coloniais.

Tomo 4, 1842 e Tomo 51, vol. 77, 1888.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Valentim da Fon-
seca e Silva", Tomo XIX, Vol. 19. Rio, 1856.

13.6. ARQUIVO NACIONAL

Código 73 - Vice-Reinado - Portarias 1763-
1808, vols. nº 13 a 31
Volume pesquisado: nº 14.

13.7. MAPOTECA DO ITAMARATY

Planta da Cidade do Rio de Janeiro, 1808
J. C. Rivara.

¹⁹³ As cópias-xerox destes documentos foram doadas ao
S.P.H.A.N., pela pesquisadora.

13.8. ARQUIVO DO MUSEU ESTRADA DO AÇUDE (FUNDAÇÃO RAY-
MUNDO OTTONI DE CASTRO MAYA)

Ficha das pinturas de João Francisco Muzzi intituladas: "Fatal e Rápido Incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a Igreja, suas imagens e todo o antigo Recolhimento de N. S. do Parto, salvando-se unicamente ileso de entre as chamas a milagrosa imagem da mesma Senhora" e "Feliz e Pronta Reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de N. S. do Parto começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 8 de dezembro do mesmo ano". (sem número de tombamento)

Notícia da reconstrução do Recolhimento de N. S. do Parto publicada em Lisboa,
16 de Fevereiro de 1790.

13.9. BIBLIOTECA NACIONAL

Artigo de Luiz Edmundo sobre as festas populares do carioca no século XVIII.

O Jornal, Domingo 6 de Fevereiro de 1956.

14. DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA

Fig. 1 - BARREIROS, Eduardo Canabrava: "A Cidade do Rio de Janeiro nos princípios do século XVIII".

Baseada na planta de João MASSÉ (1713) e em informações históricas. In *Atlas da Evolução Urbana da Cidade do Rio de Janeiro. Ensaio-1565/1965*. Revista do IHGB, Rio de Janeiro, 1965 p. 15, pr. 10.

Fig. 2 - "Primeiro da Chafariz da Carioca - (1723)"

Litografia de Ludwig e Briggs. Coleção Biblioteca Nacional. Reproduzida em Vivaldo Coaracy. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Vol. 3. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, p. 132.

Fig. 3 - "Arcos da Lapa. Vista tomada do morro de S^{to} Antonio (1854)"

Litografia do desenho de Desmond. Do álbum *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*. Coleção Mauá II. Rio de Janeiro, Ed. Banco do Estado da Guanabara, 1963, prancha 8.

Fig. 4 - "Desenvolvimento de Lisboa antes de 1755"

In FRANÇA, José Augusto. Opus cit. (1965), p.24.

Fig. 5 - "Planos e Núcleos de Urbanização"

Ibidem, p. 89.

Fig. 6 - "A Baixa Pombalina"

Ibidem, p. 73.

Fig. 7 - "Projetos de Eugênio dos Santos para os novos conjuntos arquitetônicos de Lisboa"

Ibidem, p.

Fig. 8 - "Fatal e Rápido Incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a Igreja, suas imagens e todo o Recolhimento de N. Sra. do Parto, salvando-se unicamente ileza entre as chamas a milagrosa imagem da mesma Senhora"

MUZZI, João Francisco. Óleo s/tela. Coleção Museu Estrada do Açude. Fundação Raimundo Ottoni de Castro Maya. In VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio Barroco*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978, fig. 397.

Fig. 9 - "Feliz e Pronta Reedificação da Igreja do Antigo Recolhimento de N.Sra. do Parto, começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 8 de dezembro do mesmo ano"

MUZZI, João Francisco. Óleo s/tela. Coleção Mu-

seu Estrada do Açude. Fundação Raimundo Ottoni de Castro Maya. Ibidem, fig. 402.

Fig. 10 - "Mestre Valentim mostra o risco da reconstrução do prédio do Recolhimento do Parto a D. Luis de Vasconcelos (1789)"

Detalhe da pintura de Francisco Muzzi "Feliz e Pronta Reedificação". Ibidem, fig. 404.

Fig. 11 - "D. Luis de Vasconcelos e Souza"

Pintura de Leandro Joaquim. Século XVIII. Óleo s/tela. Coleção Museu Histórico Nacional.

Fig. 12 - "Rua do Sabão, da dos Ourives para o Bom Jesus" (onde se localizava a oficina e moradia, de Mestre Valentim)

Detalhe do "Mapa Architectural da Cidade do Rio de Janeiro, 1874"

FRAGOSO, João Luis da Rocha. Reprodução do Arquivo do SPHAN.

Fig. 13 - "Herma de Valentim, 1813"

MOREIRA JUNIOR, Joaquim. Escultura em bronze. Passeio Público. Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho.

Fig. 14 - "Placa comemorativa do centenário da morte de Mestre Valentim (1913)"

Gravura em bronze de Adalberto de Mattos. Localização: igreja do Rosário/RJ. Proprietário :

V. I^{de} de N. Sra. do Rosário e de S. Benedito.

Fig. 15 - "Jardins em terraço do Solar Bandeira", séc .
XVIII (Salvador-BA)

In Gilberto FERREZ. *As Cidades de Salvador e do Rio de Janeiro no Sêculo XVIII*. Rio de Janeiro, Ed. IHGB, 1963, p. 69.

Fig. 16 - "Jardins do Palácio Vaux-le-Vicompte, 16

Paisagista LE NÔTRE

In WOODBRIDGE.

Fig. 17 - "Jardins do Palácio Real de Queluz, 17

Paisagista ROBILLION

Cartão-postal.

Fig. 18 - "Planta da Cidade do Rio de Janeiro, 1769"

Francisco João Roscio. Arquivo Ultramarino de Lisboa. Cópia de Isabel Sangareau da Fonseca, Lisboa, 1959. Col. Mapoteca do Itamaraty.

Fig. 19 - "A Lagoa do Boqueirão da Ajuda (c. 1770-80)"

Pintura de Leandro Joaquim. Óleo s/tela. Um dos ovais que decoravam os pavilhões do Passeio Publico. Reproduzida em Vivaldo Coaracy. Opus cit., p.

Fig. 20 - "Planta da Cidade do Rio de Janeiro, 1808"

J. C. Rivara. Gravada e impressa na Impressão

Régia, 1812. Coleção Mapoteca do Itamarati. Có
pia.

Fig. 21 - "Planta do Primitivo Jardim do Passeio Públi-
co, (1783-1862)"

Publicada in Joaquim Manuel de Macedo. *Um Pas-
seio pela Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Ja-
neiro, Editora Zélio Varverde, 1942, il. 3. Có
pia da planta de RIVARA.

Fig. 22 - "Cânones de Villard de Honnecourt, séc. XIII"

In PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Ví-
suais* (1974), p. 125, fig. 24, e
VIEUX, Maurice. Opus cit. (1977), p. 63, fig .
11.

Fig. 23 - "Projeção do traçado do Passeio Público"

Estudo desenvolvido por Anna Maria Monteiro de
Carvalho para tese de mestrado.

Fig. 24 - "Detalhe de Planta da Cidade do Rio de Janei-
ro, 1808"

De J. C. Rivara, onde se pode perceber mais
claramente o traçado do Passeio Público.

Fig. 25 - "Planta do Jardim do Passeio Público após a re
forma do paisagista Glaziou (1864)"

Lápis e Aquarela. Coleção Biblioteca Nacional.

Cópia in José Mariano Filho. *Passeio Público*.
Rio de Janeiro, s/e, 1943, ilustração 23.

Fig. 26 - "Panorama do Rio de Janeiro, vendo-se o muro
que cercava o Passeio Público"

Desenho do Barão de Planitz. Litografia reproduzida no álbum *12 Vistas do Rio de Janeiro*.
Coleção Biblioteca Nacional. In Vivaldo Coaracy.
Op. cit., pp. 328-329.

Fig. 27 - "Muralha e Terraço do Passeio Público, com os
pavilhões do século XIX"

Litografia de Carl Linde do *Álbum do Rio de Janeiro*,
1860. Coleção Biblioteca Nacional. Cópia.

Fig. 28 - "Portão de Entrada do Passeio Público, em
1835"

Desenho de K. W. von Thiermin. Do álbum *Saudades do Rio de Janeiro*. Cópia in Vivaldo Coaracy.
Memórias da Cidade do Rio de Janeiro.
Opus cit., p. 152.

Fig. 29 - "Portal/Portão do Passeio Público, em 1983"

Fotografia pertencente ao acervo de Anna Maria
Monteiro de Carvalho.

Fig. 30 - "As duas Pirâmides do Passeio Público"

Fotografia pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho.

Fig. 31 - "Fonte dos Amores"

Desenho de Armando Magalhães Correa in "Fontes e Chafarizes". *Revista do IHGB*, vol. 170. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1939, p.

Fig. 32 - "Fonte dos Amores"

Fotografia pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1983).

Fig. 33 -- "Fonte dos Amores" (detalhe)

Fotografia pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1983).

Fig. 34 - "Fonte do Jardim de Netuno - Palácio Real de Queluz (Portugal)"

Fotografia pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1984).

Fig. 35 - "A Bica do Menino (Passeio Público)"

Fotografia pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1983).

Fig. 36 - "Terraço do Passeio Público"

Litografia do desenho de Desmond. Do álbum *Panorama do Rio de Janeiro* (1963), prancha 13.

Fig. 37 - "Vista do Passeio Público tirada da Igreja da Glória do Outeiro (1809)"

Richard Bates. Aquar. color. Original :
E. E. U. U. Reprodução in Biblioteca Nacional.

Fig. 38 - "4º Carro dos Moiros" (1786)

SOARES, Antônio Francisco - desenho a nankin, do manuscrito "Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura, perspectiva de fogos...". Rio de Janeiro, IHGB (), p.

Fig. 39 - "Passeio Público - Vista para o Chafariz de Mestre Valentim"

Thomas ENDER. Aquarelas. Originais: Akademie der Bildenden Künste (Viena - ÁUSTRIA); reproduzido no álbum *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender* organizado por Gilberto Ferrez, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1955, p. 73.

Fig. 40 - "O Passeio Público e suas Pirâmides"

Ibidem, p. 74.

Fig. 41 - MARTINET, Alfred. Litog. aquarelada. Original: Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional. In

Brazil Pitoresco, Histórico e Monumental ()
p.

Fig. 42 - "Pesca da Baleia" (1798)

LEANDRO, JOAQUIM. Óleo s/tela. Coleção Museu Histórico Nacional. In *História do Brasil* , vol. 1, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1972 , p. 200.

Fig. 43 - "Visita de uma Esquadra Inglesa " (1798)

Idem, ibidem, p. 200.

Fig. 44 - "Igreja de N. Sra. da Glória" (1798)

Idem, ibidem, p. 201.

Fig. 45 - "Chafariz das Marrecas - 1785"

Desenho de Desmond, (c. 1854). Litografia do álbum *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, cit., 1963, prancha 9.

Fig. 46 - "Chafariz das Marrecas"

Julien Armand Palière, (c. 1817). Aquar. Coleção Museu Histórico Nacional. Reproduzido em José Mariano Filho. Opus cit., 1943, p.

Fig. 47 - "Chafariz das Marrecas"

Desenho de Armando Magalhães Correa. In Opus cit., 1939 , p.

Fig. 48 - "Chafariz das Marrecas"

Croquis de Armando Magalhães Correa. Opus
cit., (1939), p. 57.

Fig. 49 - "Ninfa Eco. Escultura em metal do Chafariz das
Marrecas, tida como a primeira estátua fundida
no Brasil"

Acervo do Jardim Botânico do Rio de Janeiro
Fotografia de Anna Maria Monteiro de Carvalho
(1983).

Fig. 50 - "Ninfa - Tanque de Netuno. Palácio Nacional de
Queluz (Portugal)"

Fotografia pertencente ao acervo de Anna Maria
Monteiro de Carvalho (1984).

Fig. 51 - "Caçador Narciso. Escultura em metal do Chafa-
riz das Marrecas"

Acervo do Jardim Botânico. Foto de Anna Maria
Monteiro de Carvalho (1984).

Figs. 52 - "Ninfa Eco e Caçador Narciso" (detalhe)

e 53 Fotografias pertencentes ao acervo de Anna Ma-
ria Monteiro de Carvalho (1984).

Fig. 54 - "São João Evangelista" (detalhe). Escultura em
madeira.

Acervo do Museu Histórico Nacional. Fotografia

pertencente ao acervo de Sonia Rotberg (1983).

Figs.55 - "Ninfa Eco e Caçador Narciso" (detalhe)
e 56 Fotografias pertencentes ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1984).

Fig. 57 - "São João Evangelista" (detalhe)
Fotografia pertencente ao acervo de Sonia Rotberg (1983).

Fig. 58 - "Marrecas". Bicas de bronze do Chafariz das Marrecas.
Fotografia pertencente ao acervo de Elisabeth Baez (1983).

Figs.59,- "Três vistas do Chafariz do Lagarto, 1786"
60 Pedra, cal e metal.
e 61 Fotografias pertencentes ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1983).

Fig. 62 - "Planta do Chafariz do Lagarto"
Cópia do arquivo da SPHAN.

Fig. 63 - "Primeiro Chafariz da Praça do Carmo (1750)"
Planta de André Vaz Figueira. Coleção Mapoteca do Itamarati. In Gilberto Ferrez. Opus cit.,
p.

Fig. 64 - "Primeiro Chafariz do Largo do Carmo" (c.1749/50)

Panorama executado pelo Mal. de Campo Miguel Ângelo Blasco. Acervo do Patrimônio do Exército. In Gilberto FERREZ. *A Praça XV de Novembro, Antigo Largo do Carmo*. Rio de Janeiro, Publicação RIOTUR, Gráfica Olímpica Editora Ltda., 1979, p.

Fig. 65 - "Os três projetos de Jackes Funck para o Chafariz da Praça do Carmo" (1780)

Copiado em Armando Magalhães Correa. Opus cit. (1939), p.

Fig. 66 - "Revista Militar no Largo do Paço"

Óleo de Leandro Joaquim (séc. XVIII).

Fig. 67 - "Chafariz da Pirâmide no século XIX"

In DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834/39). Aquar.

Fig. 68 - "Aspecto imaginário do novo Terreiro do Paço"

(Lisboa - PORTUGAL)

Gravura em cobre (s/data e s/ass.)

In FRANÇA, José Augusto. Op.cit., (1965), p.88.

Fig. 69 - "Vista imaginária do Terreiro do Paço (1794)"

(Lisboa - PORTUGAL)

J. C. CIRÍACO - Pintura (Museu Nacional dos Coches). Ibidem, p. 112.

- Fig. 70 - "Chafariz da Pirâmide, 1789" Granito.
Cópia de planta do arquivo da SPHAN.
- Fig. 71 - "Chafariz da Pirâmide, 1789"
Cópia de planta do arquivo da SPHAN.
- Fig. 72 - "Chafariz da Pirâmide, 1789"
Cópia de planta do arquivo da SPHAN.
- Fig. 73 - "Chafariz da Pirâmide, 1789"
Cópia de planta do arquivo da SPHAN.
- Fig. 74 - "Chafariz da Pirâmide, 1789"
Planta-baixa, cópia do arquivo da SPHAN.
- Fig. 75 - "Chafariz da Pirâmide". Praça XV.
Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho.
- Fig. 76 - "Chafariz das Saracuras, 1795". Granito e metal.
Foto de Malta, 1911. Cópia pertencente ao arquivo da SPHAN.
- Fig. 77 - "Chafariz das Saracuras, 1795"

Cópia de planta-baixa pertencente ao arquivo da SPHAN.

Fig. 78 - "Fontana dei Fiumi, séc. XVII" (ROMA)

Giovanni Lorenzo Bernini. Mármore. Cópia de fotografia in Flávio Conti. *Como Reconhecer a Arte Barroca* (), p.

Fig. 81 - "Estátua Equestre de D. José I, 1775" (LISBOA)

Eugênio dos Santos e Machado de Castro (projeto e escultura), Bartolomeu da Costa (fundidor).

Gravura de Joaquim Carneiro da Silva (Museu de Arte Antiga). In FRANÇA, José Augusto. Op. cit., (1965), p. 137.

Fig. 80 - "Chafariz das Janelas Verdes"

Lisboa - PORTUGAL

Foto de Mário Cardoso.

Fig. 79 - "Praça de São Pedro" (ROMA)

Cartão postal (1984).

Fig. 82 - "Três vistas do Chafariz das Saracuras". Praça General Ozório.

Fotos pertencentes ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1987).

Fig. 83 - "Projeção do Passeio Público e das Fontes de
Água no Rio de Janeiro no século XVIII"

Fig. 84 - "Igreja da V. O. 3.^a de N. Sra. do Monte do Carmo,
Retábulo do altar-mor"
Foto arquivo da SPHAN - neg.

Fig. 85 - "Igreja da V. O. 3.^a de N. Sra. do Monte do Carmo,
Capela do Noviciado, Retábulo principal"
Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Mon-
teiro de Carvalho.

Fig. 86 - "Igreja da V. I.^{de} do Príncipe dos Apóstolos São
Pedro, Retábulo do altar-mor"
Foto arquivo da SPHAN - neg.

Fig. 87 - "Igreja da V. O. 3.^a de N. Sra. da Conceição e
Boa Morte, Retábulo do altar-mor"
Foto pertencente ao acervo de Sônia Rotberg.

Fig. 88 - "Igreja da V. I.^{de} de Santa Cruz dos Militares,
Retábulo do altar-mor"
Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Mon-
teiro de Carvalho.

Fig. 89 - "Imagem de São Mateus Evangelista"
Museu Histórico Nacional.
Foto pertencente ao acervo de Sônia Rotberg.

Fig. 90 - "Imagem de São João Evangelista"

Museu Histórico Nacional.

Foto pertencente ao acervo de Sônia Rotberg.

Fig. 91 - "Igreja da V. O. 3^a dos Mínimos de São Francisco de Paula, Retábulo da Capela do Noviciado"

Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho.

Fig. 92 - "Lampadário"

Igreja do Mosteiro de São Bento.

Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho.

A N E X O S

1799

O Sr. Valentin da Fonseca Silva, Parador, na Rua do Cabão da dos Durives p. o Bom Jesus sem no Termo de Entrada no Porto d'elles a 29 de 1799

M. da Silva
C. da Silva

Pagou sua Entrada ao Sr. J. da Costa Sr.	1800	1801	18600
Dem a mesmo	1800	1801	2960
Pagou a mesmo	1802		2480
Pagou ao Sr. Prudente P. da	1803		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1804		2480 80
Pag ao Sr. Ant. Andre	1805		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1806		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1807		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1808		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1809		2480
1810 Pag ao Sr. Ant. Andre	1810		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1811		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1812		2480
Pag ao Sr. Ant. Andre	1813		2480

*Falisco no primo de 1799
 com a sua condizida no 1799*

1799

O Sr. Antonio José Freire do Amaral, Parador, na Rua do Cabão da dos Durives p. o Bom Jesus sem no Termo de Entrada no L. d'elles a 29 de 1799

Pagou sua Entrada ao Sr. J. da Costa Sr. 18600

Éria dos Officiaes, que trabalharam na Obra da Igreja de S.^{ta} Cruz dos Militares desta
 cidade, melhoais que se coo proras do l.^o attho 15.^o de 88.^o e 1805, e.

Nomes

	Dias	Preço	Vencimento	Total
Mestre Valentin da Fonseca Silva, de sua administração	"	"	"	800
Joaquim da Macada	11 1/2	640	74360	
Elias da Cunha	13	600	70800	
Pedro Vas	12	560	67200	
Francisco da Paula	10 1/2	560	58800	
Antonio de Morais	13	560	72800	
Manoel Antonio	12	400	48000	
Joachim Torre	13	400	52000	
Pedro da Cunha	13	400	52000	
Antonio	3	400	12000	
Theodoro	13	320	41600	
Manoel	13	240	31200	580

Entalhadores

Bartolomeu Theodoro	11 1/2	640	74360	
João Joaquim	3 1/2	600	20100	
Francisco da Paula	13	560	72800	
Manoel	12 1/2	520	65000	
Francisco Xavier	13	480	62400	
Jerônimo da Sequeira	12	400	48000	
Feliciano Lou	11	320	35200	570

Apontador

Antonio Lou de Aze	13	1 r	10560	
Por 6 livros de Guia	a	900	4600	
Para Cartões, e agoa	"	"	4120	200

Comma

Importa, a Conta a soma em cento e setenta e oito mil e oitocentos e setenta e seis Reis e tantos em 16 de 1805.

Manoel
 Manoel

João Thomaz Bimentes

Valentin da Fonseca

Recim N. 1

Recibij do Sr. Sargento-Mor Miguel Nunes Vidigal, Theorouario da Comandada de
 S.^{ta} Cruz dos Militares desta Cidade, o que consta desta Nota desta Cidade e por verdade a passai e presentem
 em So munta assignado. 1805.

Valentin da Fonseca

25

Despesa que teve o Sr. Noriega, pelo agido Sr. M.

Despesa em arcaite para a lampada do altar.	10280
Commodos p. o estylo das processões de Luaremas em 92 passos. a 2000	180400
Commissões de Capel. C. Christo para a festa de S. Terça.	200000
Pelo que pagou ao Sr. Manoel Alves Schuyal, que se lhe devia como Sr. P. B. 525400, de onde se lhe como mostra o rubricado de	530400
Pelo que pagou ao Sr. Valentin da Fonseca, a conta do que se lhe deu de ouzo para o rubricado.	480200

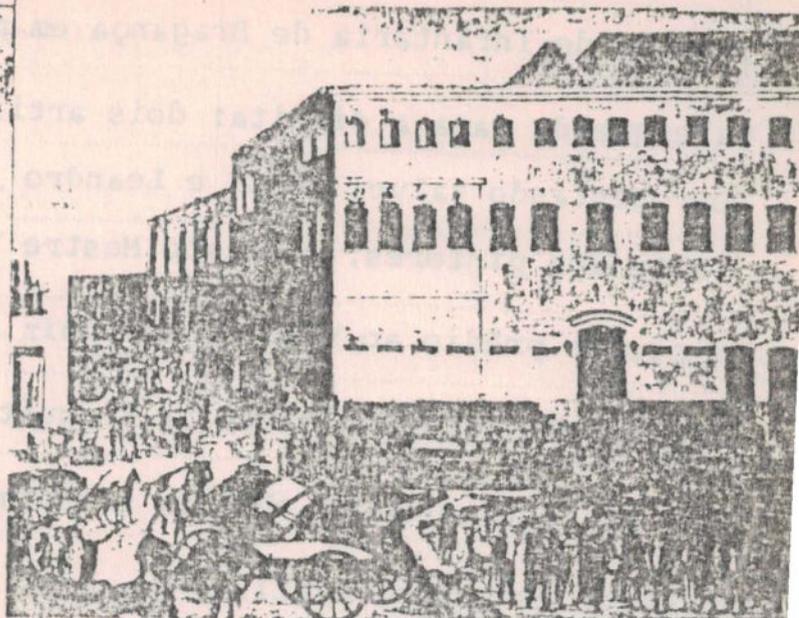
Despiza que teve onofre. *Imaõ*
 Juiz de Honra do Arcebispo de S. Francisco de Paula e Inaquem Joze de
 Almeida de M. de Julho de 1814. de Abril de 1812. asaber

Contributores			
M. Valentim de Sousa		128	128000
Manuel Fre		79 1/2	76320
Ditto		122	109800
Francisco de Paula		78	71880
Ditto		128 1/2	130800
Joze Carrola		81	77760
Ditto		87	76560
Manoel Caetano		5	4800
Antonio Francisco		18	16800
Antonio Torres		32	25600

FUNDAÇÃO RAIMUNDO OTTONI DE CASTRO MAYA

J S E U:

ESTRADA DO AÇUDE
Estrada do Açude nº 764
Alto da Boa Vista



CATEGORIA Pintura N.º N.º DE TOMBAMENTO

AUTOR Muzzi, João Francisco. TÍTULO Feliz e Pronta reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de N. S. do Parto S. CADA no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 8 de dezembro do mesmo ano.

REALIZAÇÃO Hall de entrada (antiga) ESCOLA CAIXOTÃO

DIMENSÕES 100,5 x 124,5 Moldura 112,5x137,5 TÉCNICA Óleo S/tela

DESCRIÇÃO O Recolhimento de N. S. do Parto após o incêndio, do qual vêm-se vestígios através de parte do telhado destelhado, janelas com grades ausentes e paredes chamuscadas. Nas ruas fronteiras e lateral grande movimento para a reconstrução—carroças trazem e descarregam materiais; tijolos, telhas, areia e madeira (Cont. Descr).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO Bom - restaurado (vide ficha)

SUPOORTE Tela MARCAS

FILMULHA PICTÓRICA PELICULA PROTETORA

SUPOORTE MASSIS MARCAS

MOLDURA Madeira-dourada, simples, escalonada e em meia cana. MARCAS

PROCEDÊNCIA (INCORPORAÇÃO, AQUISIÇÃO, DOAÇÃO TRANSFERÊNCIA, E PERMUTA)

FORMAS SOBRE A PROCEDÊNCIA Adquirida em Lisboa a Ricardo do Espírito Santo por 30.000 escudos no ano de 1942.

VALOR ESTÉTICO Doc.

DE AUTENTICAÇÃO

ente dif-
va-York
grande
ongreio
omni-f-
negocia-
vinhão
a com-
emente

S. M.;
dem do
th, que
guarda
modê-
ventada
, por
r levan-
vimento
Julga-
oderá a

o novo
se olha
opa, e
do mais
ira a ba-
r ordem
que os
a voltar
a def-

Nas nove freguezias deita cidade hou-
verão em todo o anno proximo passado
423 baptismos, 367 obitos (incluſos 91
do Hospital) e 102 casamentos.

~~Lisboa 16 de Fevereiro.~~

Consta por cartas do Rio de Janeiro
que na madrugada do dia 23 d Agosto
proximo passado pegára fogo na Igreja
de N. Senhora do Parto daquella cida-
de, sem se saber o como, por effeito do
qual ardeo toda ella, e huma parte do
Recolhimento que lhe ficava contiguo.

Causou este delastre notavel sentimen-
to massim por terem aquelles dous edi-
ficios sido acabados havia pouco tempo,
como por se achar o primeiro enrique-
cido de boas Imagens, e magnificos re-
tabulos: para o que tudo contribuíra
muito a exemplar piedade do Excellen-
tissimo Vice-Rei daquelle Estado, o qual
se propunha com toda a efficacia a re-
edificação do mencionado Templo.

~~Efervem da Batalha que alli em ca-~~
sa de Carlos Barba Alardo de Casal se
acha hum preto, por nome Thomé de
Brito, o qual conta 107 annos de ida-
de, e está em tão vigorosa disposição,
que, sem embargo de lhe ter seu se-
nhor já dado carta de alforria, não só se
occupa ainda em o servir, mas tambem
vai duas, e tres vezes por semana com
cartas, e encommendas dos Religiosos
Dominicos daquella villa para os Bernar-
dos d'Alcobaca, donde volta com ou-

A CIDADE DO RIO DE JANEIRO
 NOS PRINCÍPIOS DO SÉCULO XX
 APÓS A REFORMA FERREIRA PASSOS
 BASEADA NA PLANTA DE 1910
 DO
 TENENTE FRANCISCO JAGUARIBE
 GOMES DE MATOS

- CONVENÇÕES
-  Área a ser edificada
 -  Área a ser desmatada
 -  Corres de Alvará existente
 -  Irregularidade
 -  Templos abertos

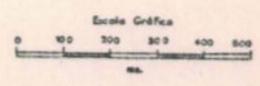


Fig.1 - "A Cidade do Rio de Janeiro nos princípios do séc. XVIII". In BARREIROS, E.C. *Atlas da Evolução Urbana...* (1965), nr. 10

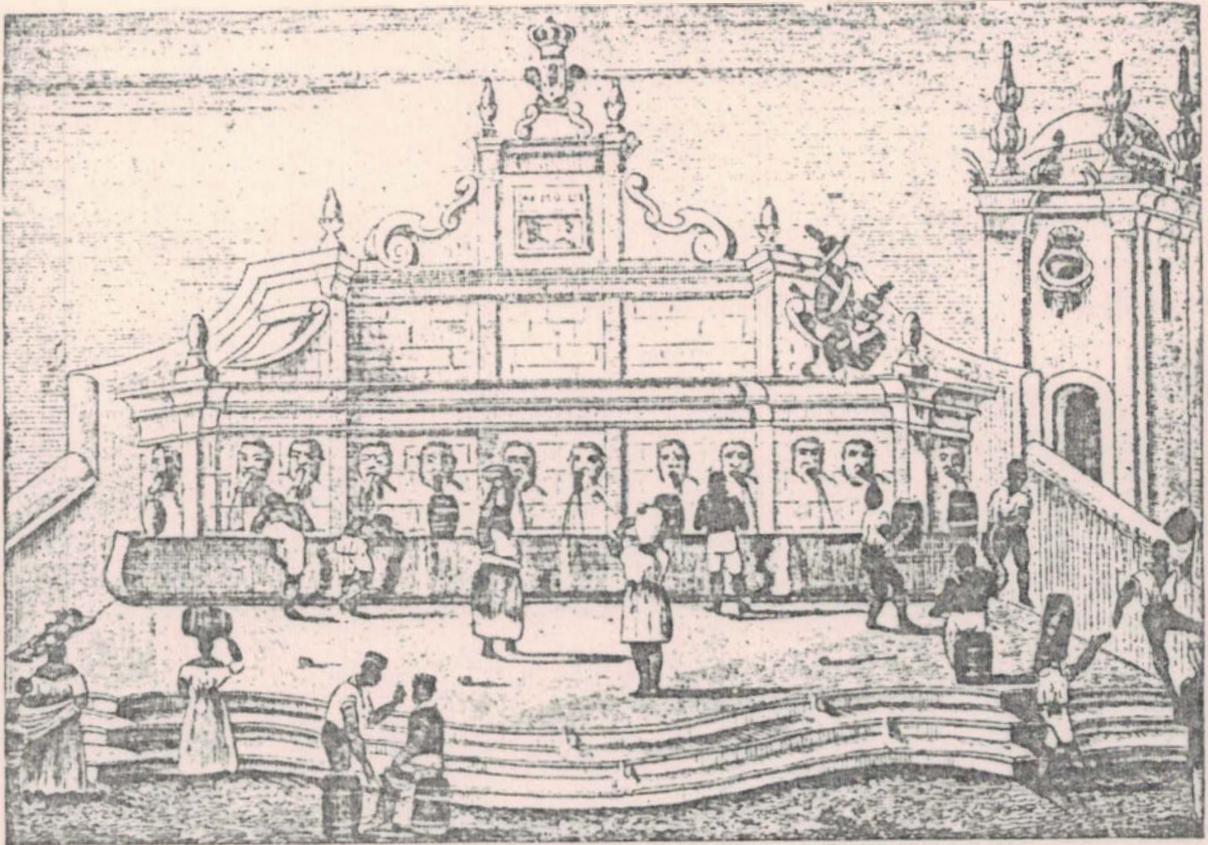


Fig.2 - "Primeiro da Chafariz da Carioca - (1723)" Lit.de Ludwig e Briggs.Col.Bibl.Nacional Repr. in COARACY,Vivaldo. *Memórias...* (1965.) p. 132.

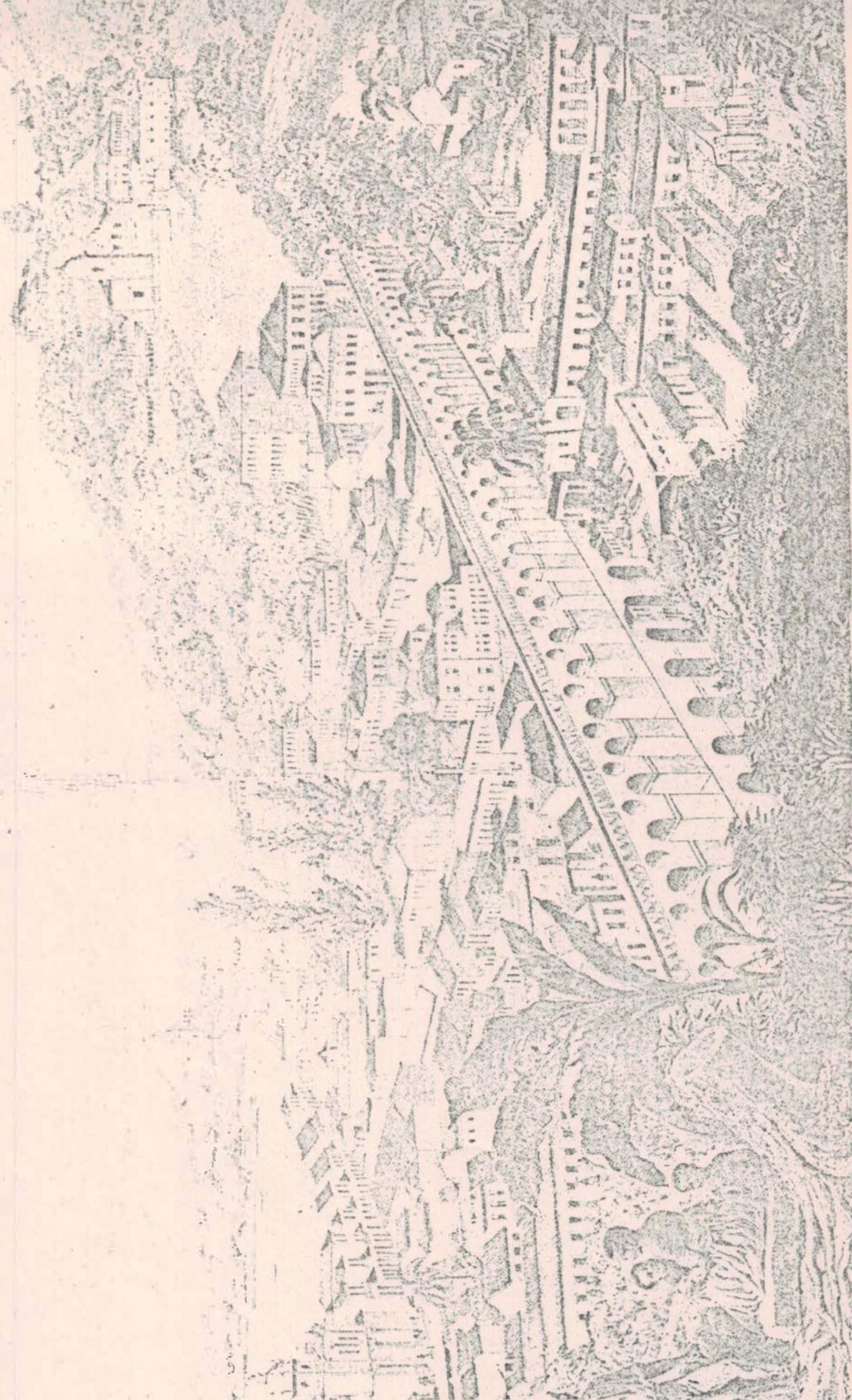


Fig.3 - "Arcos da Lapa.Vista tomada do Morro de S.Antonio(1854)
Lit.Desmond. Do álbum *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (1963), pr. 8.

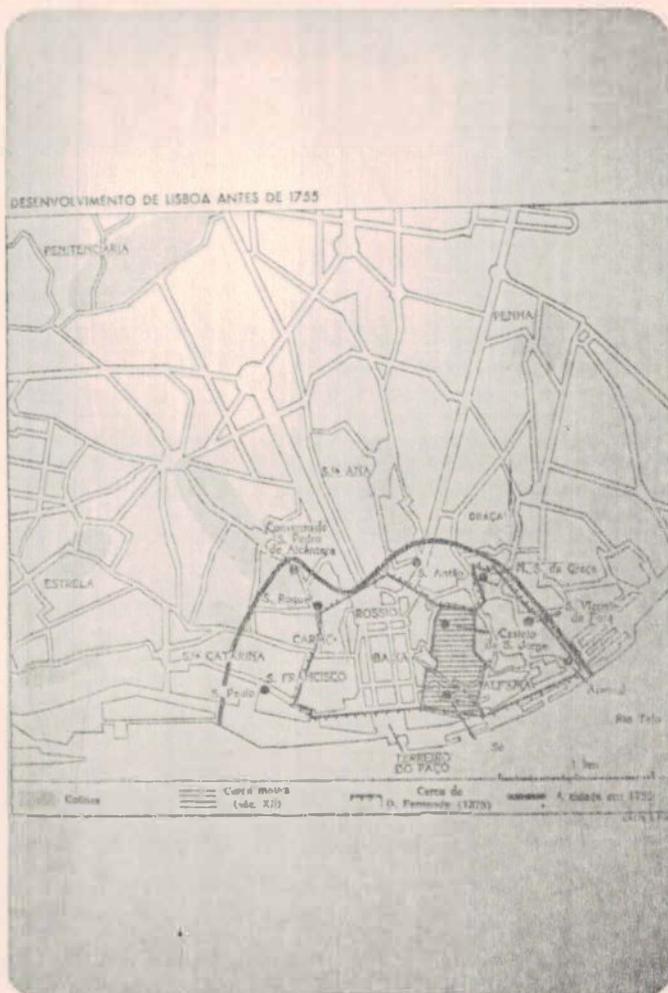


Fig.4 - "Desenvolvimento de Lisboa antes de 1755". In FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (1965), p. 24.

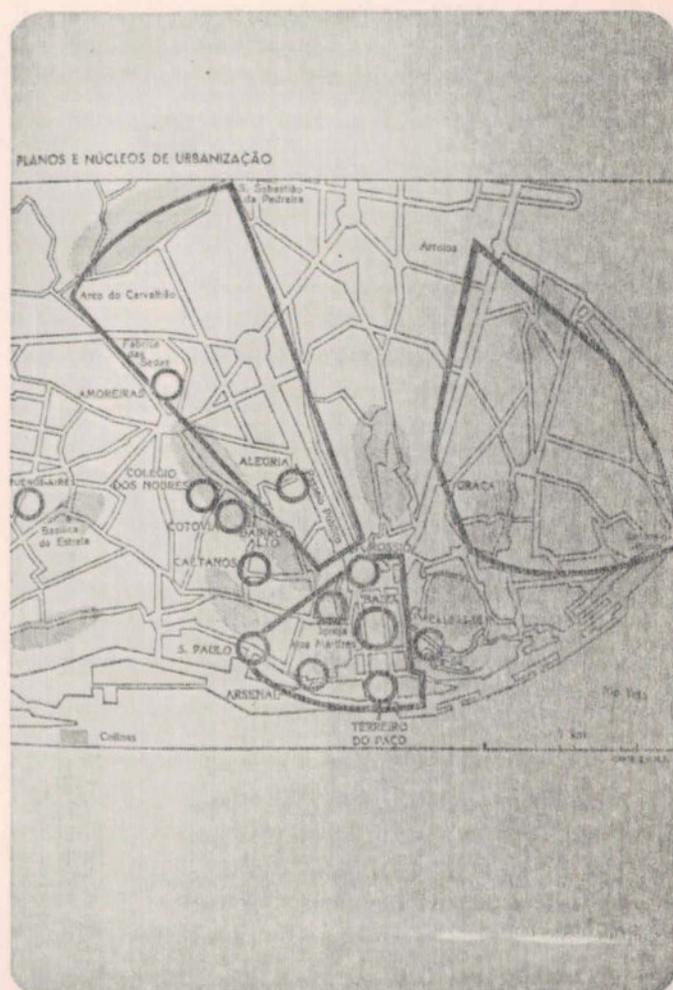


Fig.5- "Planos e Núcleos de Urbanização". In FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina...* (1965), p. 89.

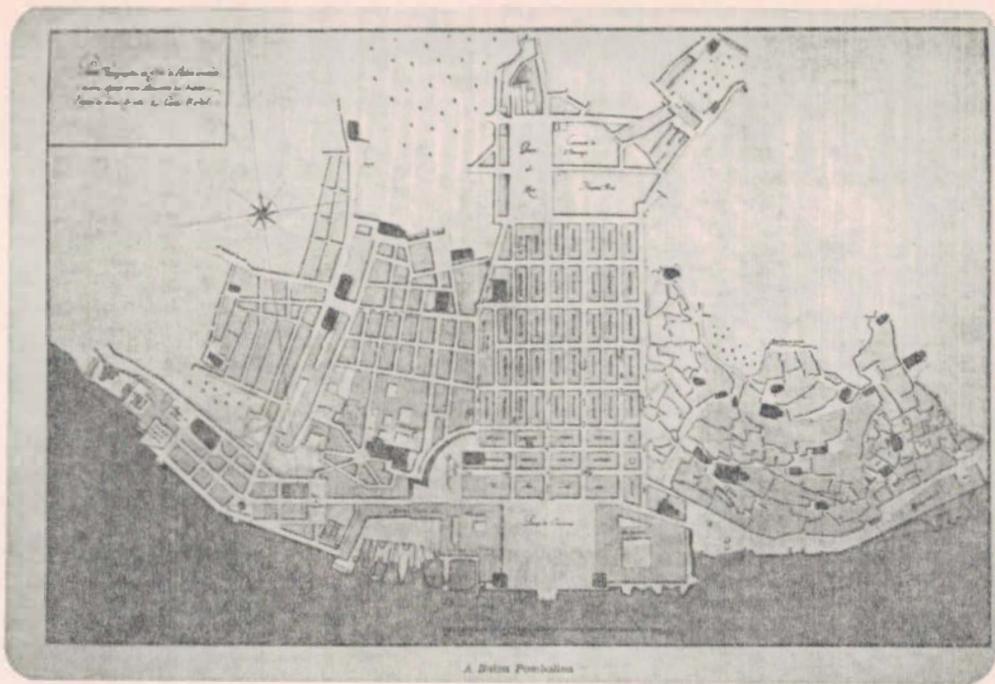


Fig.6 - "A Baixa Pombalina". In FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina...* (1965), p. 73.

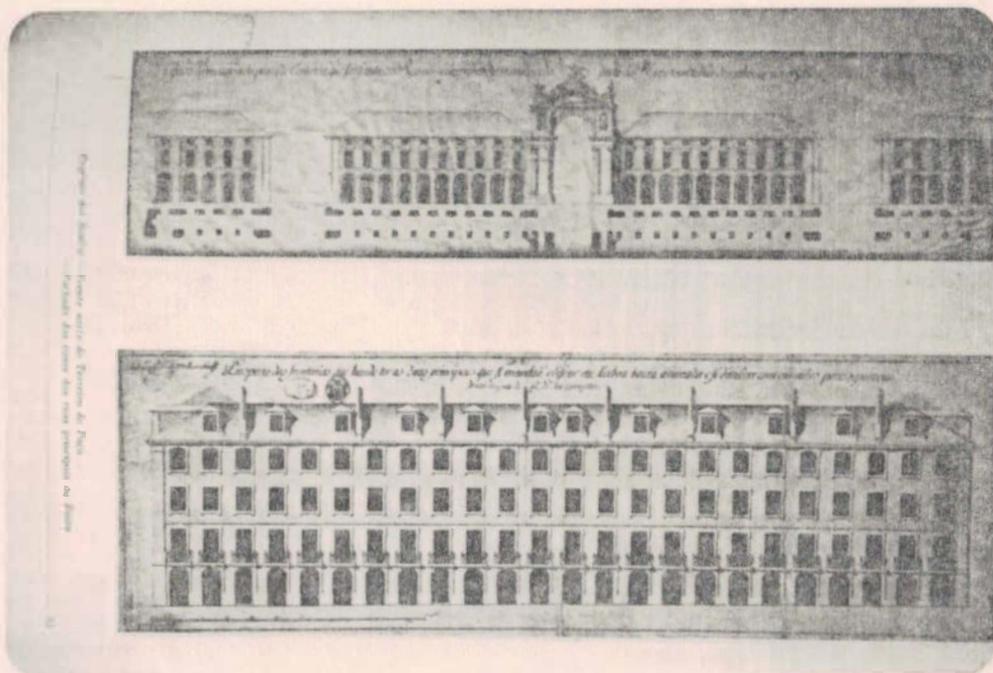


Fig.7- "Projetos de Eugênio dos Santos para os novos conjuntos arquitetônicos de Lisboa". In FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa Pombalina...* (1965), p.33

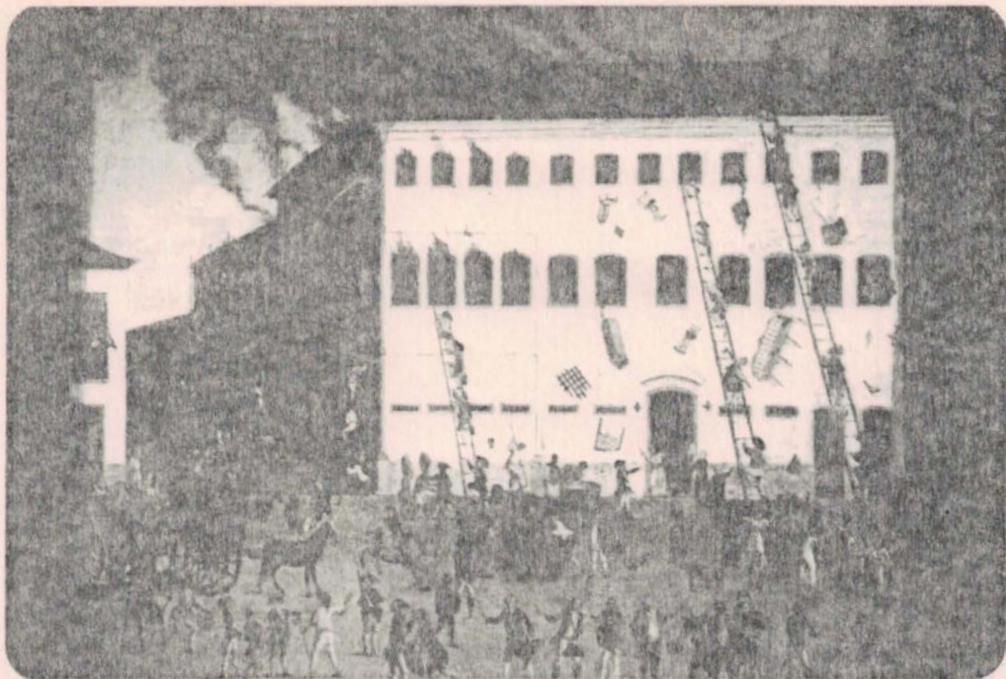


Fig.8 - MUZZI, J.Francisco.
"Fatal e Rápido Incêndio..."
Óleo s/tela. Col. CASTRO MAYA
In VALLADARES, C.P. *Rio Barroco*
(1978), fig. 397.

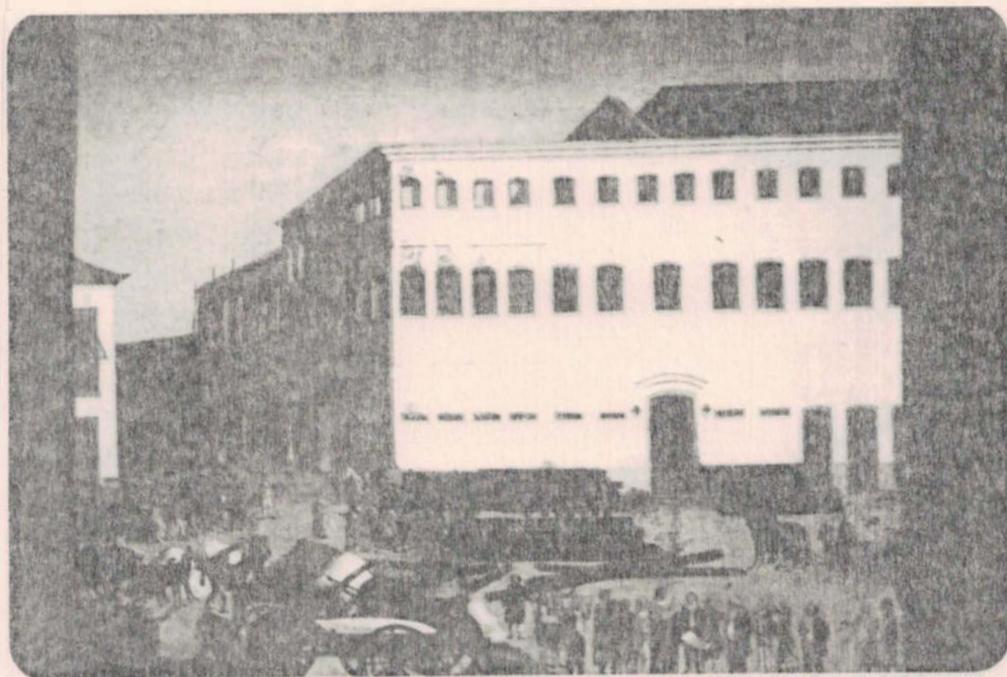


Fig.9 - MUZZI, J.Francisco. "Fe-
liz e Pronta Reedificação..."
Óleo s/tela. Col. CASTRO MAYA.
In VALLADARES, C.P. *Rio Barroco*
(1978), fig. 402



Fig.10 -MUZZI, J. Francisco. "Feliz e Pronta Reedificação..."
(detalhe) Óleo s/tela. Col. CASTRO
MAYA. In VALLADARES, C.P. *Rio Barroco* (1973), fig. 404.



Fig.11- "D. Luis de Vasconcelos e Souza". (séc. XVIII) LEANDRO JOAQUIM. Óleo s/tela. Col. Museu Histórico Nacional. Foto acervo M^ã Helena C. Junqueira.

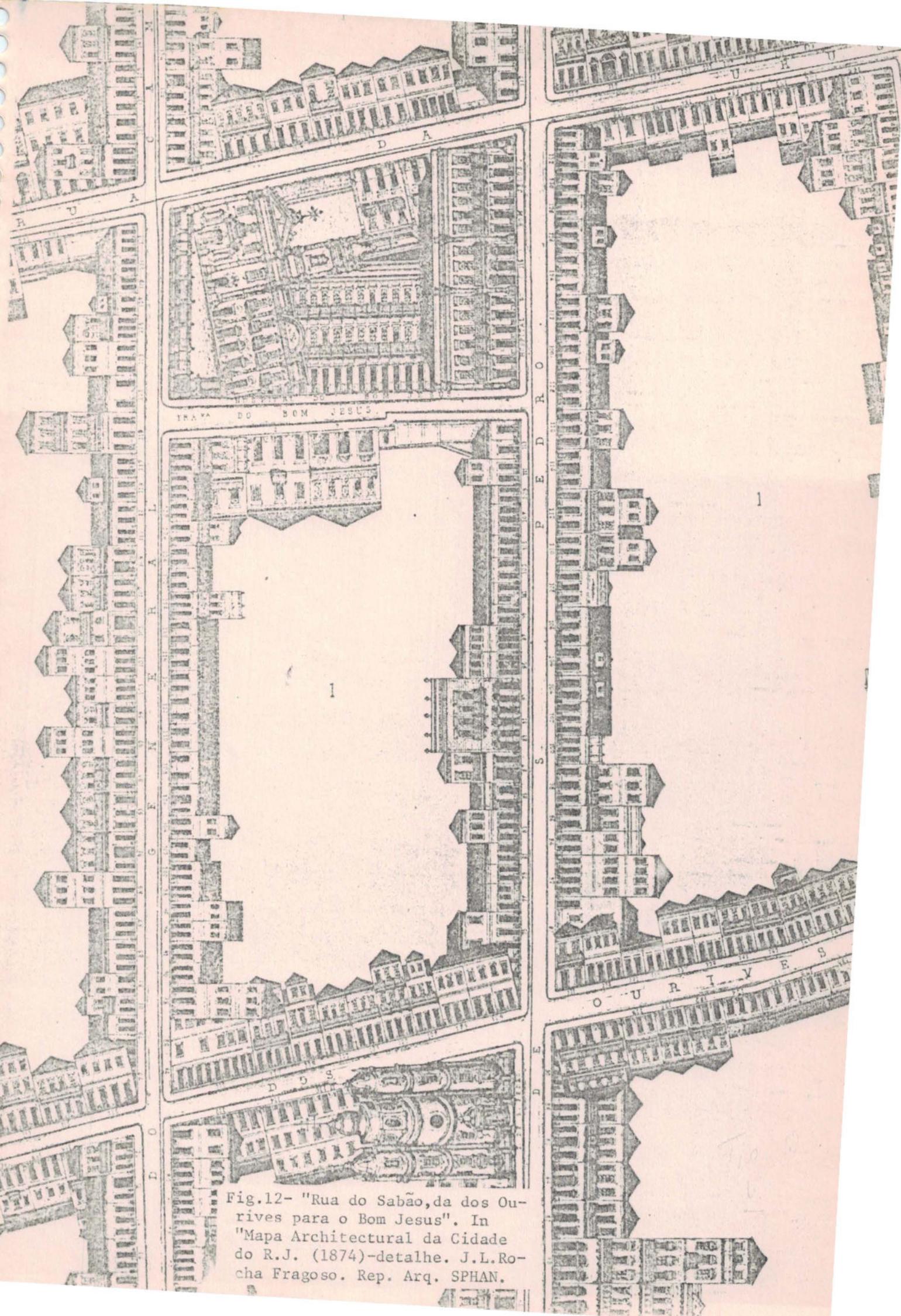


Fig.12- "Rua do Sabão, da dos Ourives para o Bom Jesus". In "Mapa Architectural da Cidade do R.J. (1874)-detalhe. J.L.Rocha Fragoso. Rep. Arq. SPHAN.



Fig.13-"Herma de Valentin,1913".
Escultura em bronze. Joaquim
MOREIRA JUNIOR. Passeio Público.
Foto acervo A. M. Monteiro de
Carvalho.

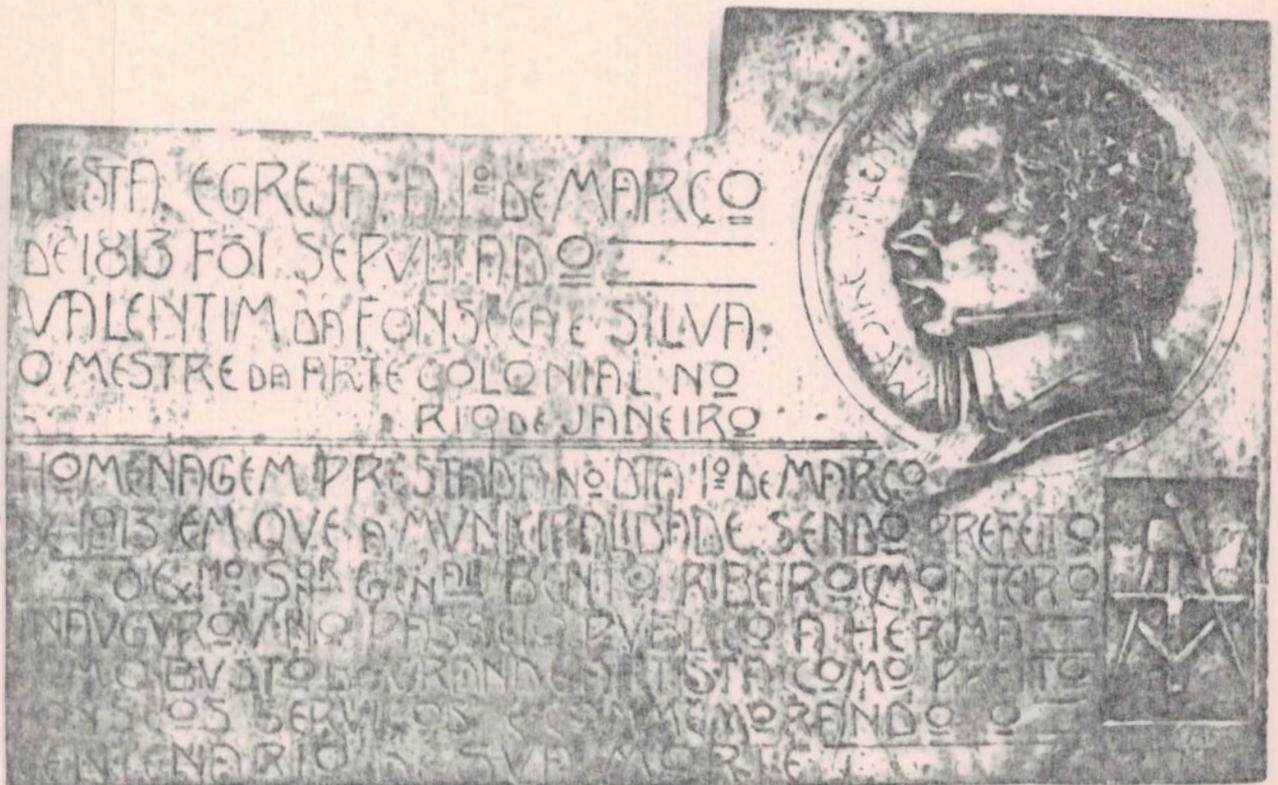
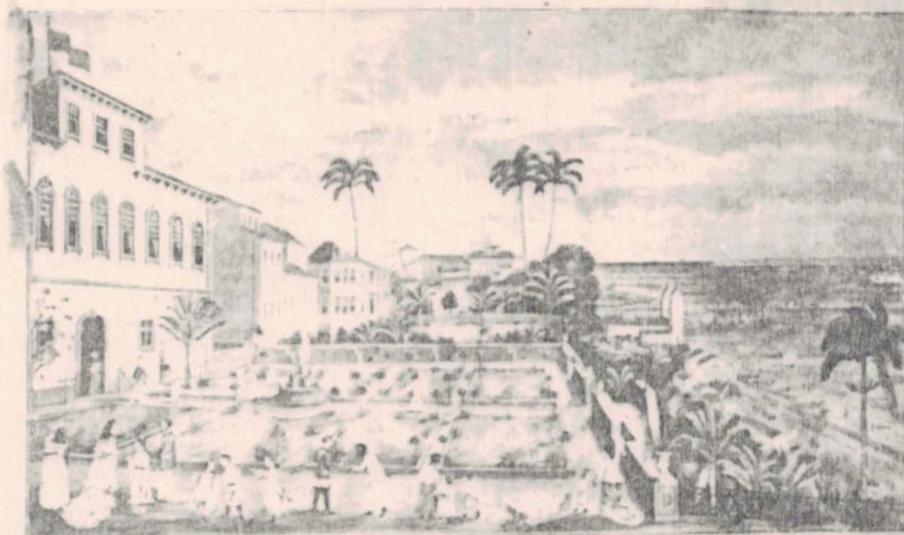


Fig. 14- "Placa comemorativa do
centenário da morte de Mestre
Valentim, 1913". Grav. em bronze.
Adalberto de MATTOS. Ig. do Rosa
rio, R.J. Foto acerc. A. Carvalho



Paz Schloss Soledade  an der Hal von Bahia.
 Von dem Baron von Alencar Frau von Ferreira Bandeira.

Fig.15-"Jardins em Terraço do Solar Bandeira". Séc.XVIII (Salvador-BA) In FERREZ, Gilber to. *As Cidades...* (1963) p. 69.

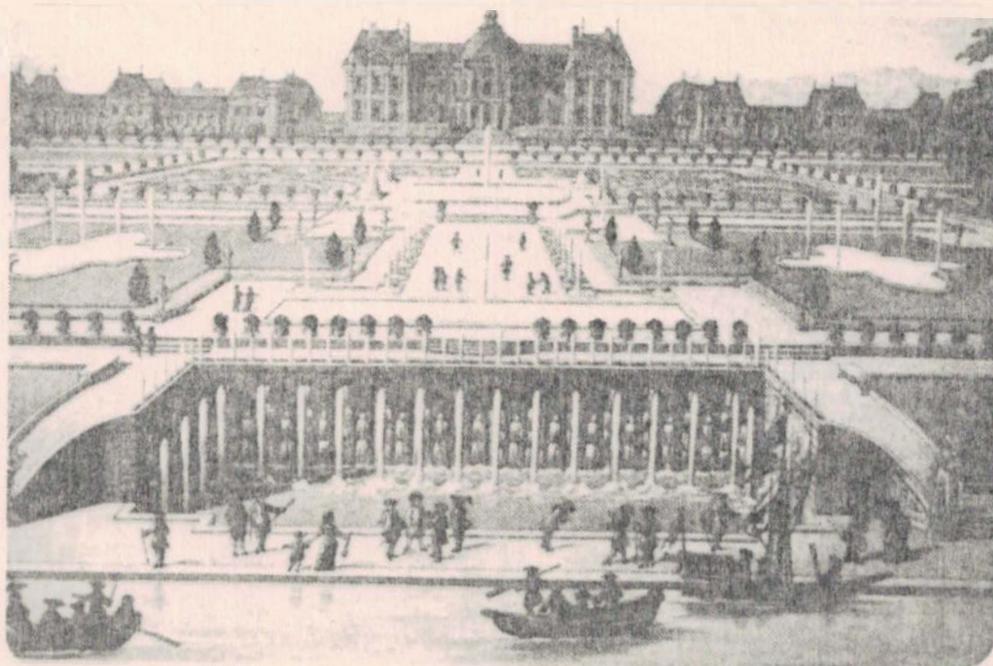


Fig.16-"Jardims do Palácio Vaux-le Vicompte" Séc.XVII. Paisagista Le Nôtre. In WOODBRIDGE, K. *Princely Gardens* (1986), p.190

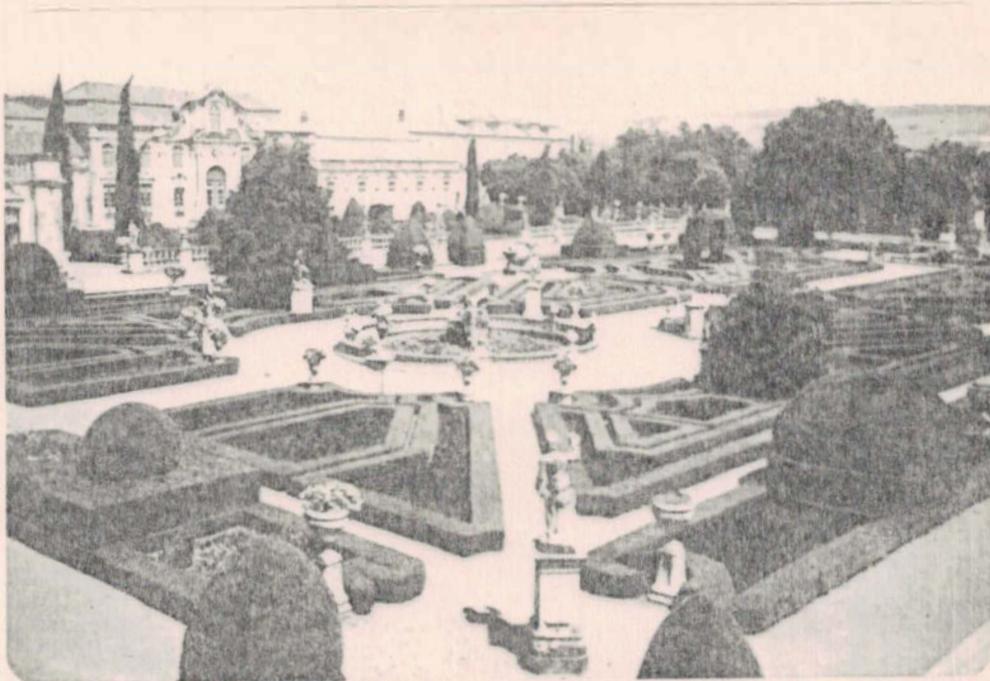
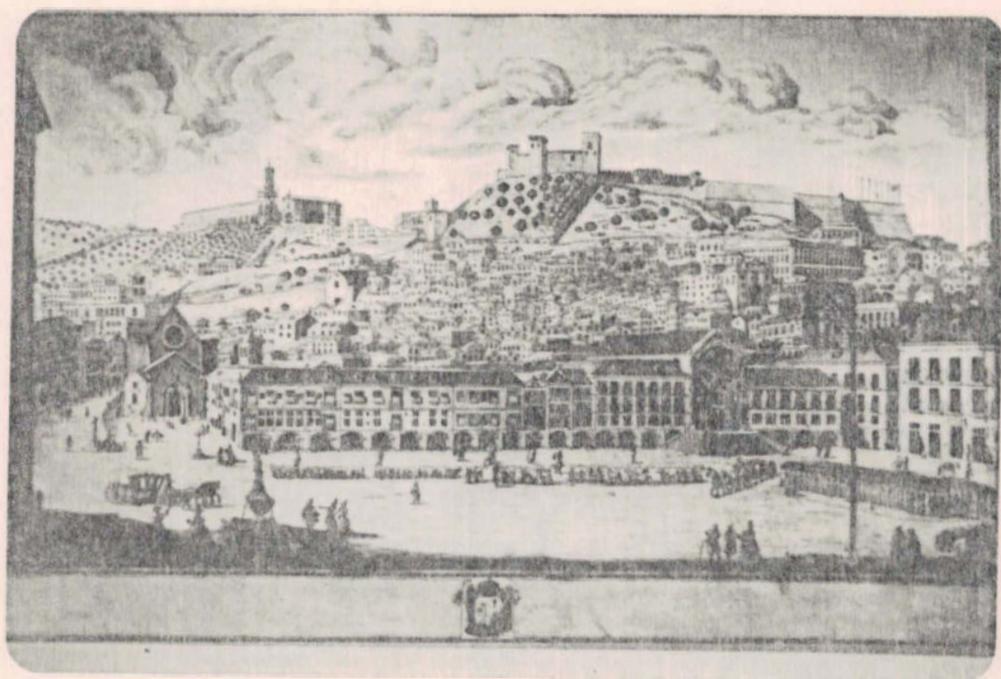


Fig.17- "Jardins do Palácio
Real de Queluz"
Paisagista Robillon.
Cartão-postal.



"Castelo de São Jorge"
e os Hortus Conclusus medi-
evais
FRANCO, A. J. A. op. cit., pr
nº 3.

Plano da Cidade do Rio de Janeiro Capital do Estado do Brazil

- A. A. Rio para e foyzhar esta Cidade pela parte de terra, do de Val de Cambo, de a Lagoa de S. Lucia
- B. C. Canho destinado para occupar o Sabarao mais proximo da Cidade, e de la para C. para embarcar a passagem da Lagoa
- D. G. G. G. p. introduzir a agua do Mar nos rios e de dar estada a C. de S. Joao

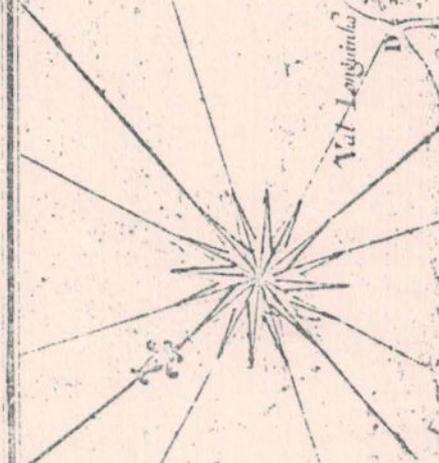
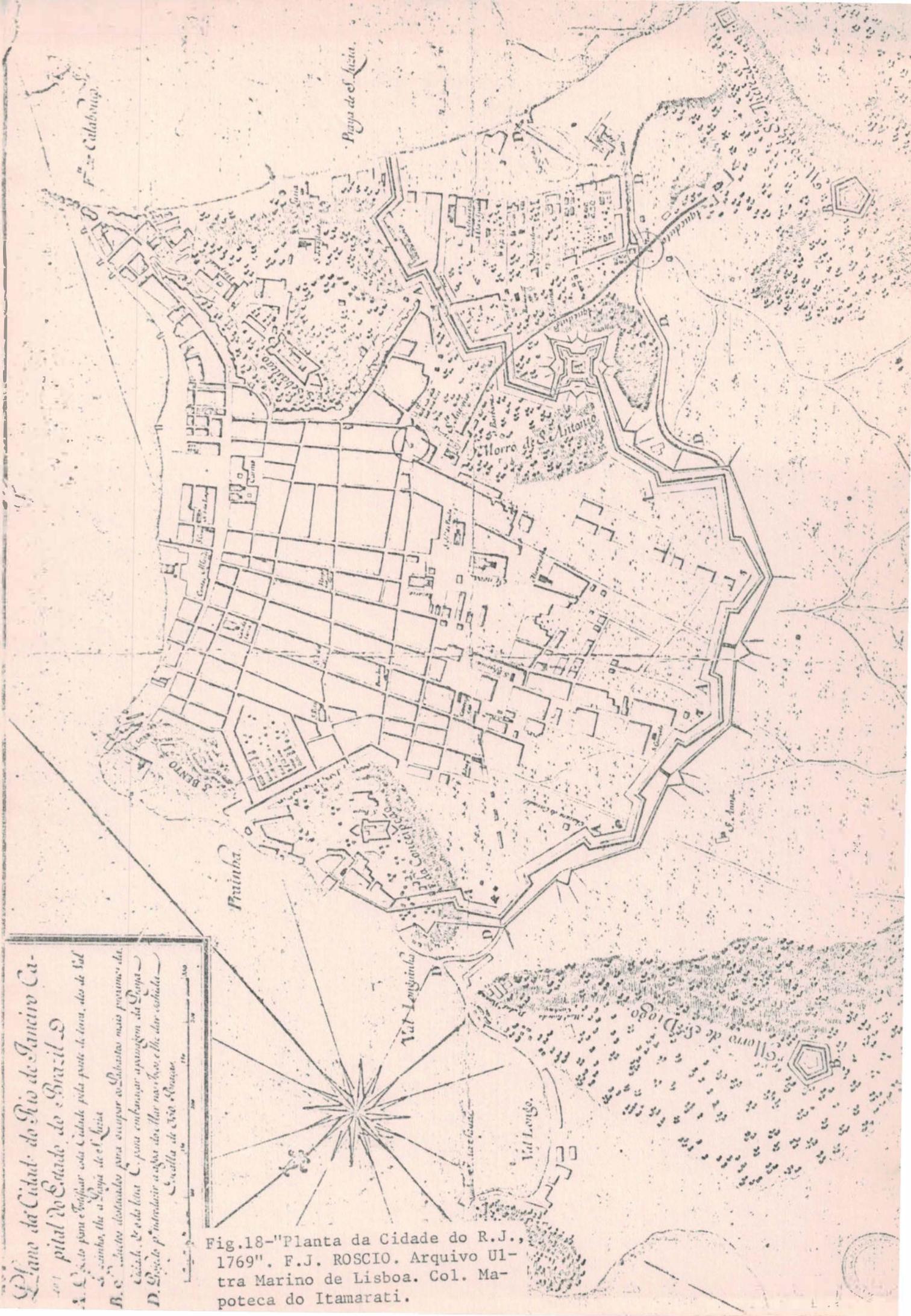


Fig.18-"Planta da Cidade do R.J., 1769". F.J. ROSCIO. Arquivo Ultra Marino de Lisboa. Col. Mapoteca do Itamarati.



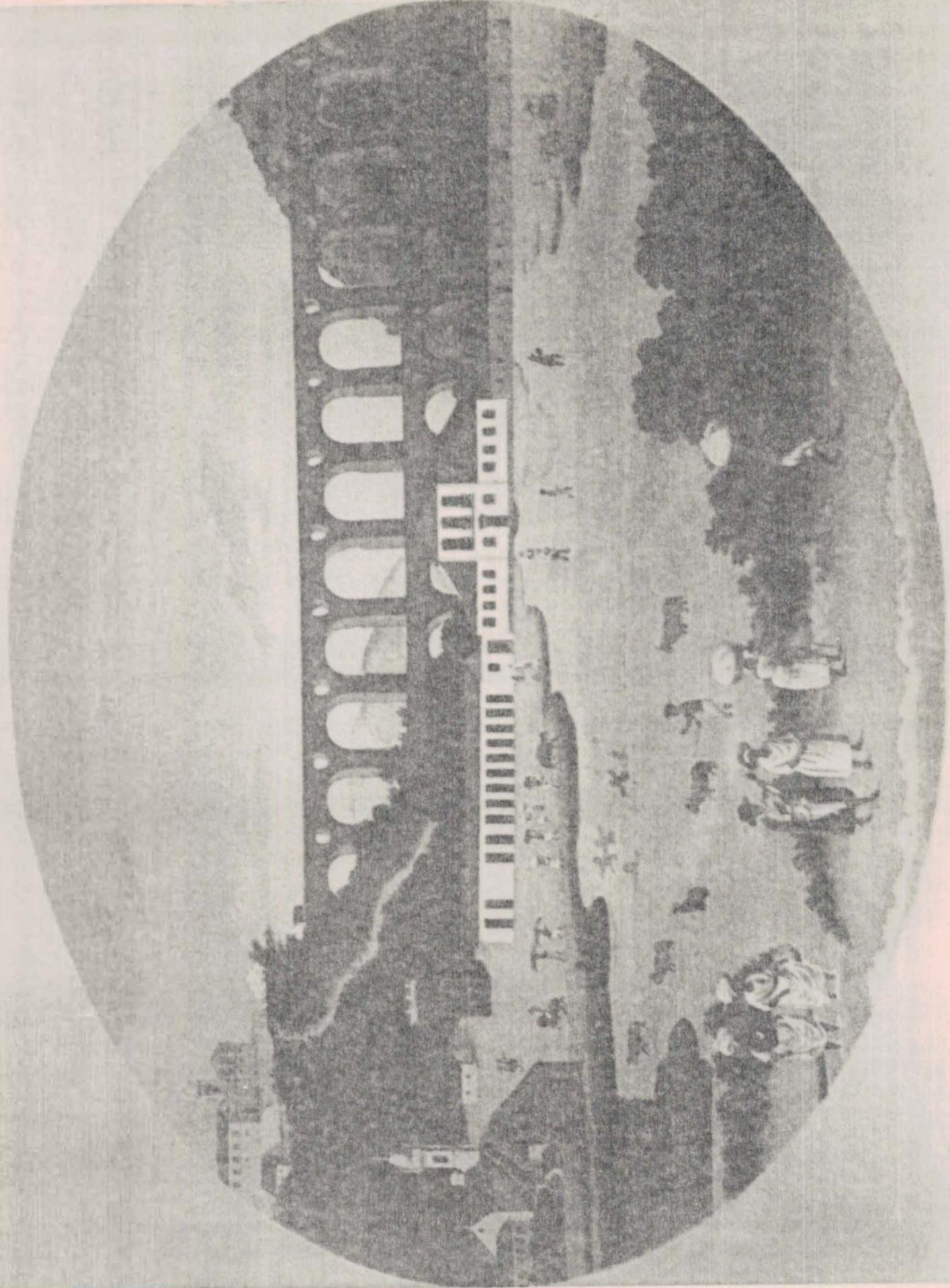
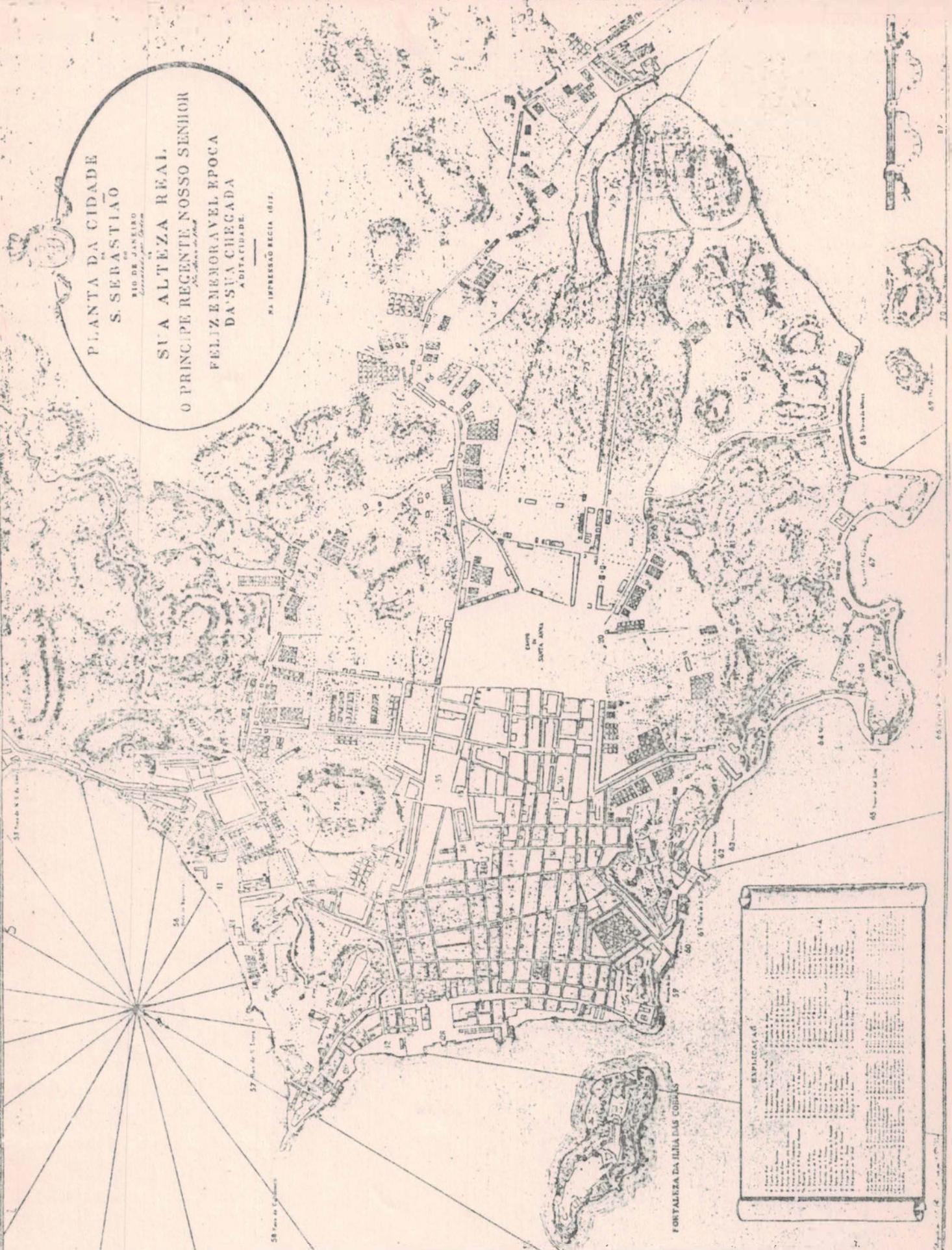


Fig.19- "A Lagoa do Boqueirão da Ajuda" (c. 1770/80) LEANDRO JOAQUIM. Óleo s/tela. Rep.COARACY Vivaldo. *Memórias ...* (1965), p.



PLANTA DA CIDADE
 DE
 S. SEBASTIAO
 RIO DE JANEIRO
 Em 1808
 O PRINCIPE REGENTE NOSSO SENHOR
 FELIZ MEMORAVEL EPOCA
 DA SUA CHEGADA
 A DITACIÃO DE
 NA IMPRESSÃO REGIA 1812

EXPLICACAO

1	Palacio Real
2	Palacio Nacional
3	Palacio de S. Pedro
4	Palacio de S. Antonio
5	Palacio de S. Joao
6	Palacio de S. Francisco
7	Palacio de S. Paulo
8	Palacio de S. Carlos
9	Palacio de S. Joao de Deus
10	Palacio de S. Joao de Brito
11	Palacio de S. Joao de Brito
12	Palacio de S. Joao de Brito
13	Palacio de S. Joao de Brito
14	Palacio de S. Joao de Brito
15	Palacio de S. Joao de Brito
16	Palacio de S. Joao de Brito
17	Palacio de S. Joao de Brito
18	Palacio de S. Joao de Brito
19	Palacio de S. Joao de Brito
20	Palacio de S. Joao de Brito
21	Palacio de S. Joao de Brito
22	Palacio de S. Joao de Brito
23	Palacio de S. Joao de Brito
24	Palacio de S. Joao de Brito
25	Palacio de S. Joao de Brito
26	Palacio de S. Joao de Brito
27	Palacio de S. Joao de Brito
28	Palacio de S. Joao de Brito
29	Palacio de S. Joao de Brito
30	Palacio de S. Joao de Brito
31	Palacio de S. Joao de Brito
32	Palacio de S. Joao de Brito
33	Palacio de S. Joao de Brito
34	Palacio de S. Joao de Brito
35	Palacio de S. Joao de Brito
36	Palacio de S. Joao de Brito
37	Palacio de S. Joao de Brito
38	Palacio de S. Joao de Brito
39	Palacio de S. Joao de Brito
40	Palacio de S. Joao de Brito
41	Palacio de S. Joao de Brito
42	Palacio de S. Joao de Brito
43	Palacio de S. Joao de Brito
44	Palacio de S. Joao de Brito
45	Palacio de S. Joao de Brito
46	Palacio de S. Joao de Brito
47	Palacio de S. Joao de Brito
48	Palacio de S. Joao de Brito
49	Palacio de S. Joao de Brito
50	Palacio de S. Joao de Brito
51	Palacio de S. Joao de Brito
52	Palacio de S. Joao de Brito
53	Palacio de S. Joao de Brito
54	Palacio de S. Joao de Brito
55	Palacio de S. Joao de Brito
56	Palacio de S. Joao de Brito
57	Palacio de S. Joao de Brito
58	Palacio de S. Joao de Brito
59	Palacio de S. Joao de Brito
60	Palacio de S. Joao de Brito
61	Palacio de S. Joao de Brito
62	Palacio de S. Joao de Brito
63	Palacio de S. Joao de Brito
64	Palacio de S. Joao de Brito
65	Palacio de S. Joao de Brito
66	Palacio de S. Joao de Brito
67	Palacio de S. Joao de Brito
68	Palacio de S. Joao de Brito
69	Palacio de S. Joao de Brito
70	Palacio de S. Joao de Brito
71	Palacio de S. Joao de Brito
72	Palacio de S. Joao de Brito
73	Palacio de S. Joao de Brito
74	Palacio de S. Joao de Brito
75	Palacio de S. Joao de Brito
76	Palacio de S. Joao de Brito
77	Palacio de S. Joao de Brito
78	Palacio de S. Joao de Brito
79	Palacio de S. Joao de Brito
80	Palacio de S. Joao de Brito
81	Palacio de S. Joao de Brito
82	Palacio de S. Joao de Brito
83	Palacio de S. Joao de Brito
84	Palacio de S. Joao de Brito
85	Palacio de S. Joao de Brito
86	Palacio de S. Joao de Brito
87	Palacio de S. Joao de Brito
88	Palacio de S. Joao de Brito
89	Palacio de S. Joao de Brito
90	Palacio de S. Joao de Brito
91	Palacio de S. Joao de Brito
92	Palacio de S. Joao de Brito
93	Palacio de S. Joao de Brito
94	Palacio de S. Joao de Brito
95	Palacio de S. Joao de Brito
96	Palacio de S. Joao de Brito
97	Palacio de S. Joao de Brito
98	Palacio de S. Joao de Brito
99	Palacio de S. Joao de Brito
100	Palacio de S. Joao de Brito

Fig.20- "Planta da Cidade do R.J.
 1808". J.C. RIVARA. Imprensa Re-
 gia, 1812. Col. Mapoteca do Ita-
 marati.

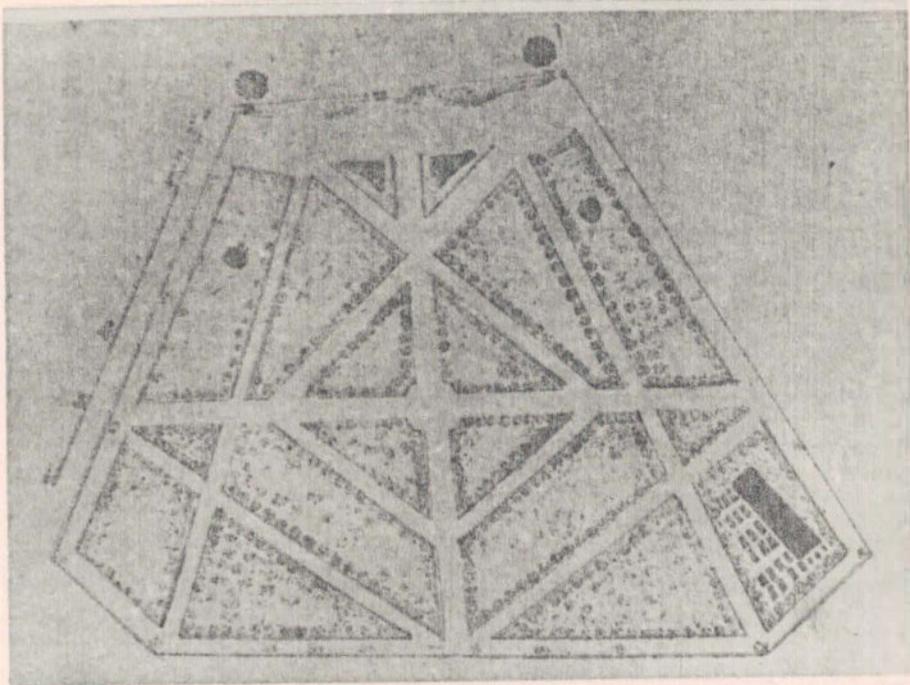


Fig. 21- "Planta do Primitivo Jardim do Passeio Público". Cópia de RIVARA. Publ. MACEDO, J.N. *Um Passeio...* (1942), il. 3

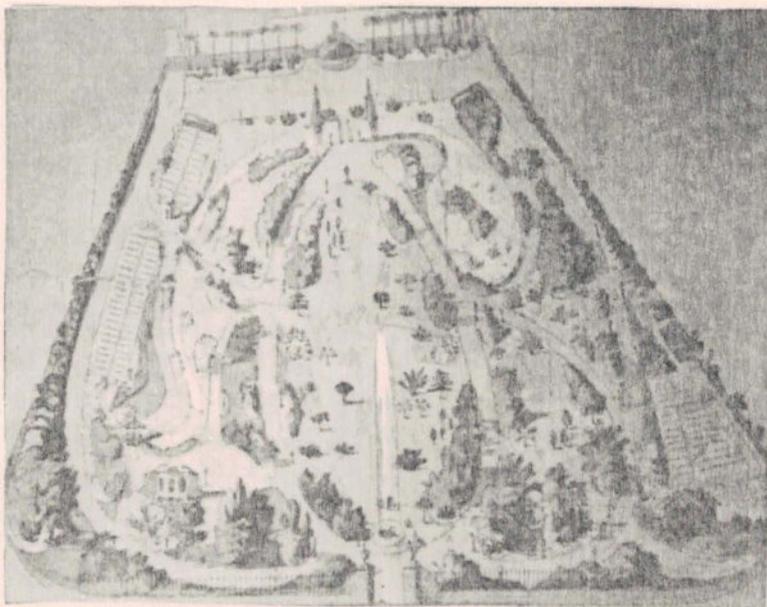
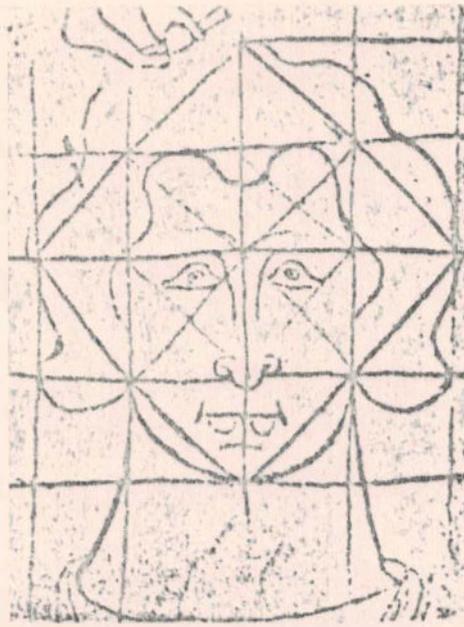
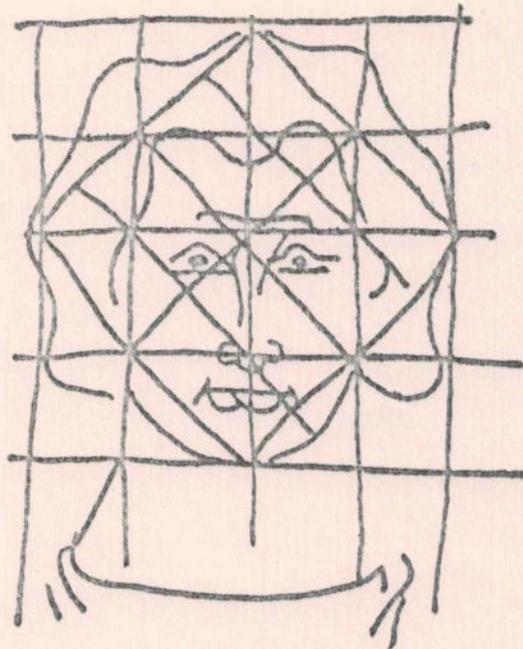


Fig. 25- "Planta do Jardim do Passeio Público após a reforma do paisagista GLAZIOU, 1864". Lápis e aquar. Col. Bibl. Nacional.



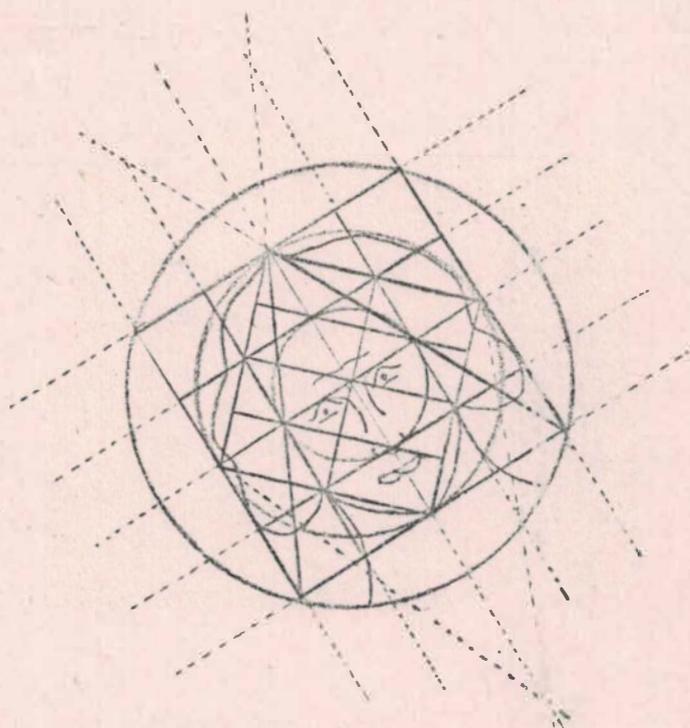
24. Villard de Honnecourt. *Cabeça construída*. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 19093, f^o 19v.



SEGUNDO VILART DE HONNECOURT

Fig. 10

Fig.22-"Cânones de Villard de Honnecourt, s^{ec} XIII". In PANOFSKY, E. *Significado...* (1974), fig. 24 VIEUX, M. *O Segredo...* (1977), fig.10



Portraiture de Villard (sec.XIII)
princípio planimétrico.
unidade: comp. nariz (Cânone de
Monte Ato) construído a partir
dos \triangle \square \diamond \star

Fig.23-"Projeção do Traçado do Passeio Público". Estudo desenvolvido por Anna Maria Monteiro de Carvalho para tese de Mestrado.



Praia de N. S. da Glória

Praia do Hoquizará

Fig.24- "Detalhe de Planta da Cidade do Rio de Janeiro,1808".

J.C. RIVARA

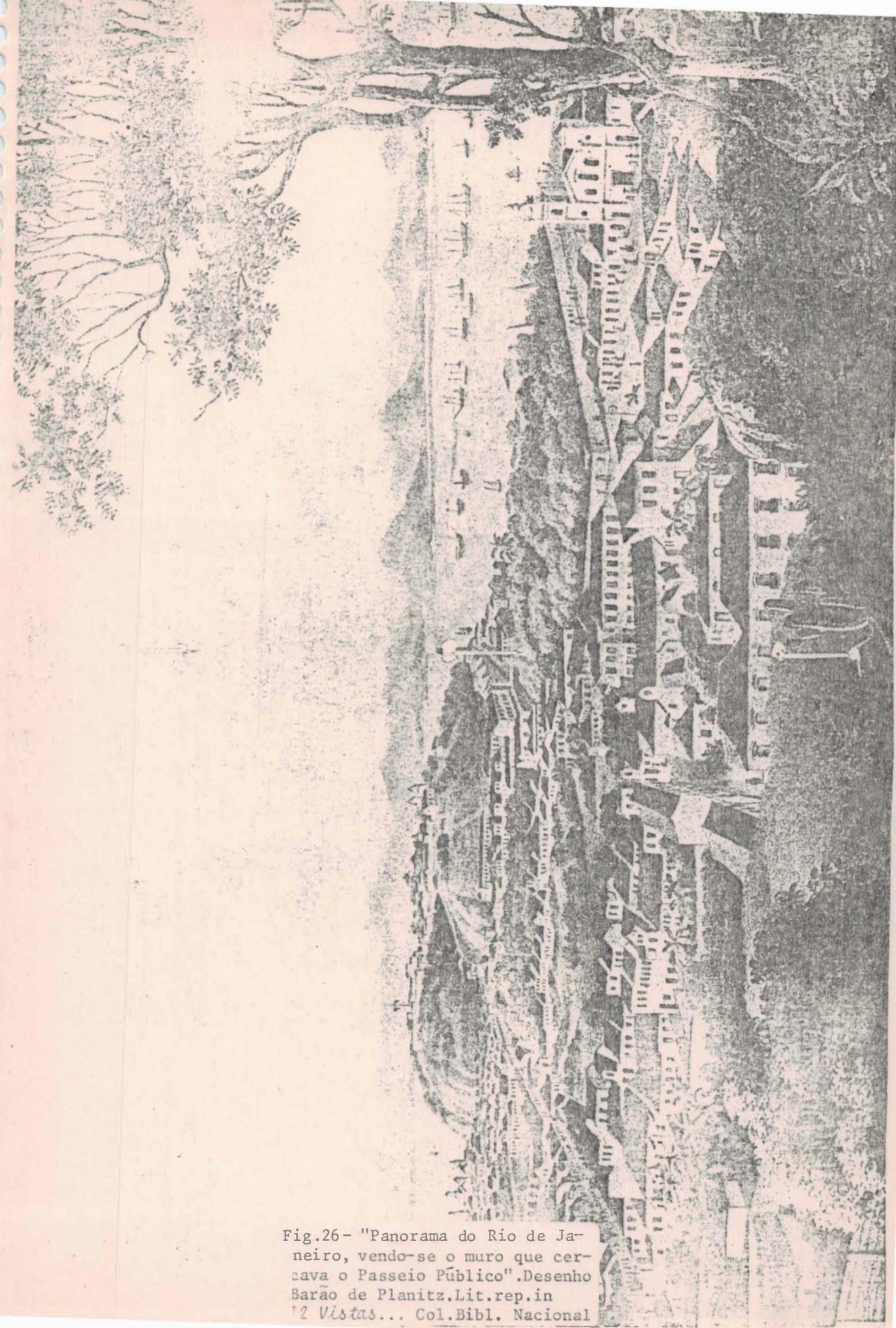
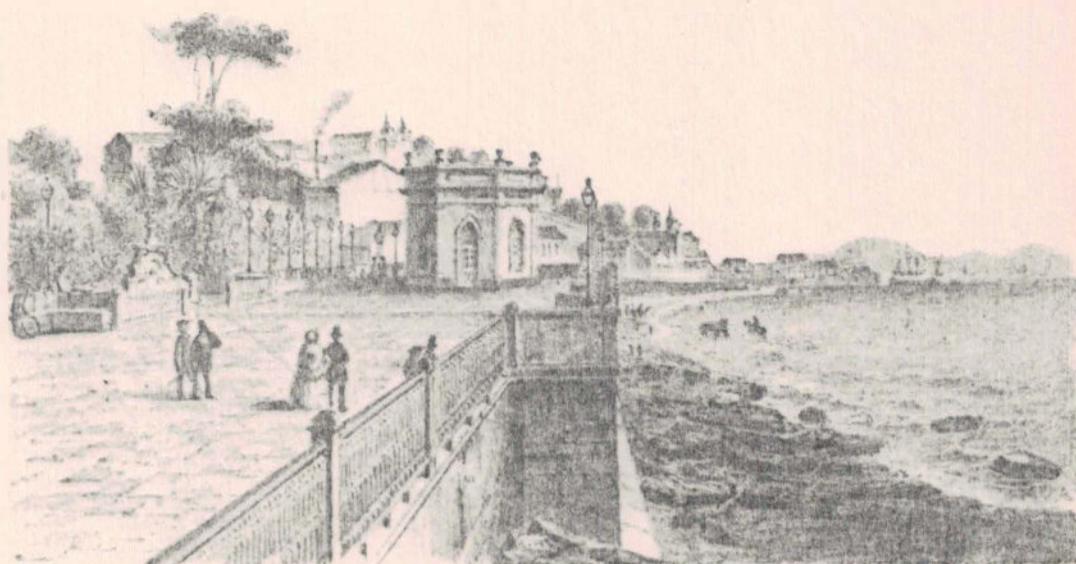


Fig.26- "Panorama do Rio de Janeiro, vendo-se o muro que cercava o Passeio Público". Desenho Barão de Planitz. Lit.rep.in '2 Vistas... Col.Bibl. Nacional



Passeio Público.

Fig.27- "Muralha e Terraço do Passeio Público com os pavilhões do século XIX". Lit.de Carl LINDE. Do *Album do...* (1860). Col. Biblioteca Nacional.

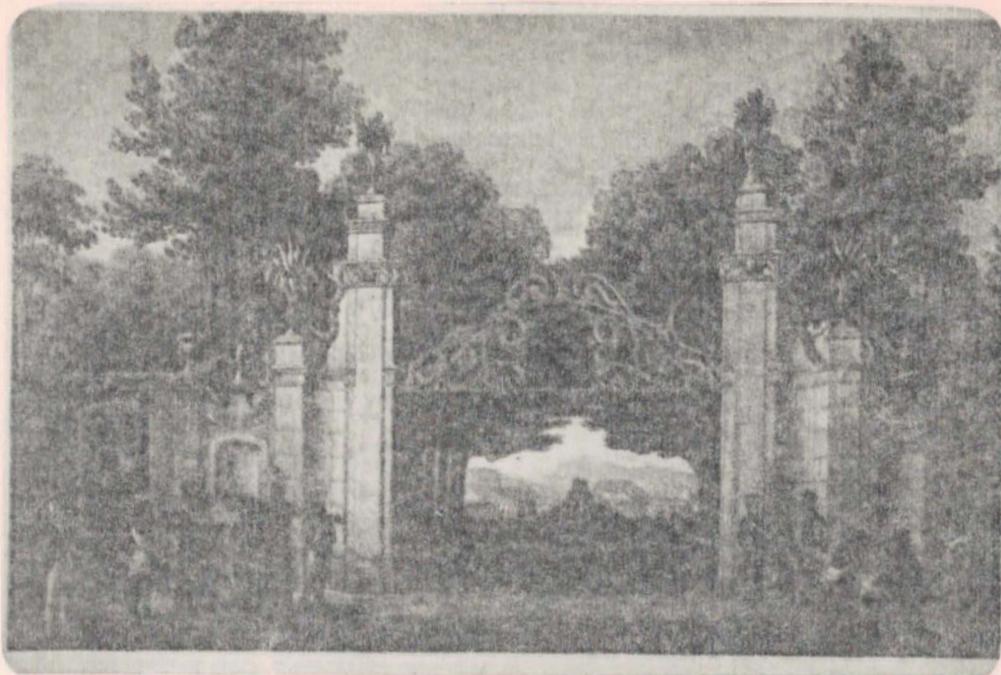


Fig.28- "Portão de Entrada do Passeio Público em 1835".Des.de K.W. von THEREMIN.Do álbum *Saudades do...* Cópia in COARACY,V. *Memórias...* (1965), p. 152.

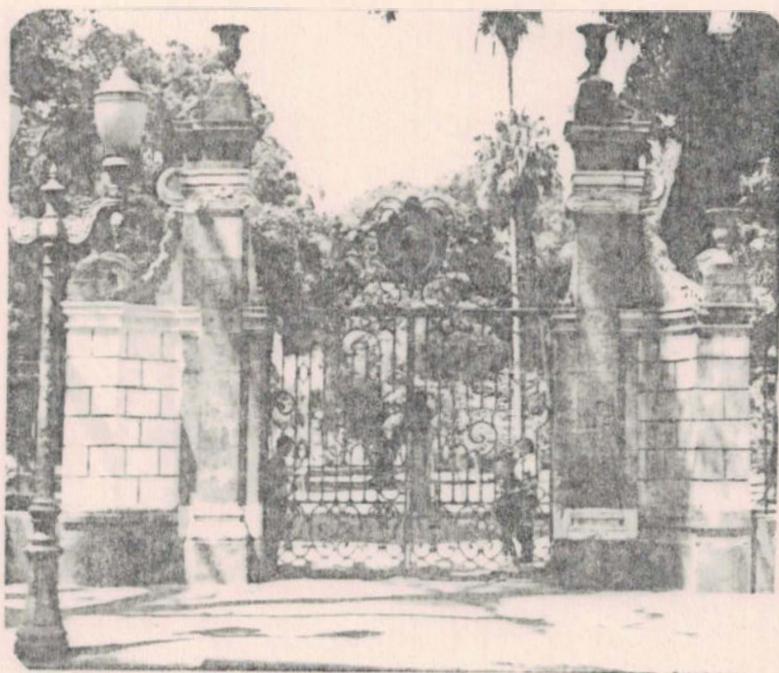


Fig.29-"Portal/Portão do Passeio Público em 1983". Fot.pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho

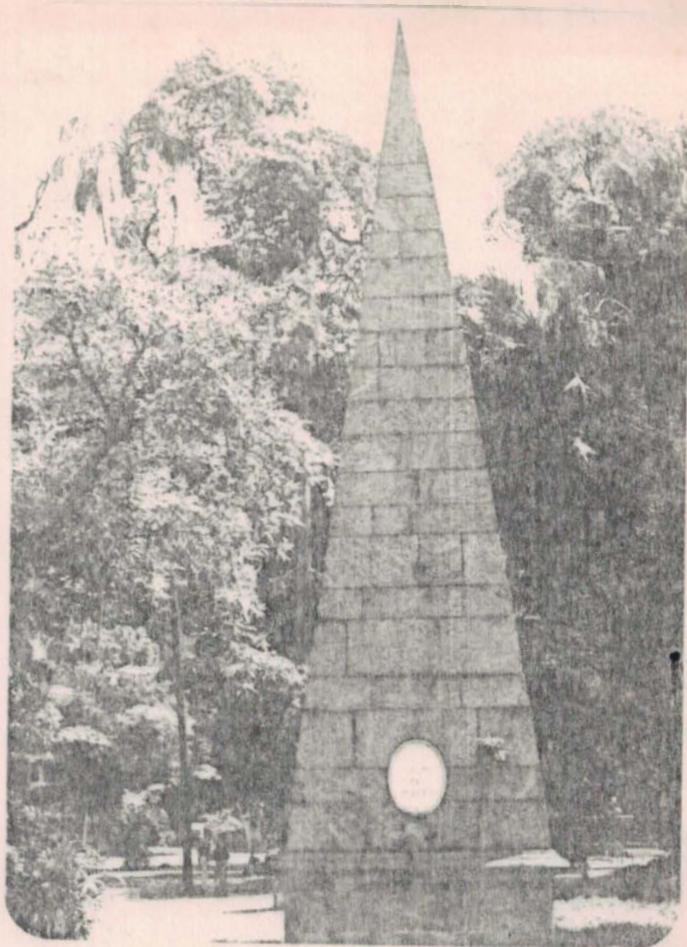


Fig.30- "As Duas Pirâmides do
Passeio Público". Foto pertencente
ao acervo de Anna Maria
Monteiro de Carvalho

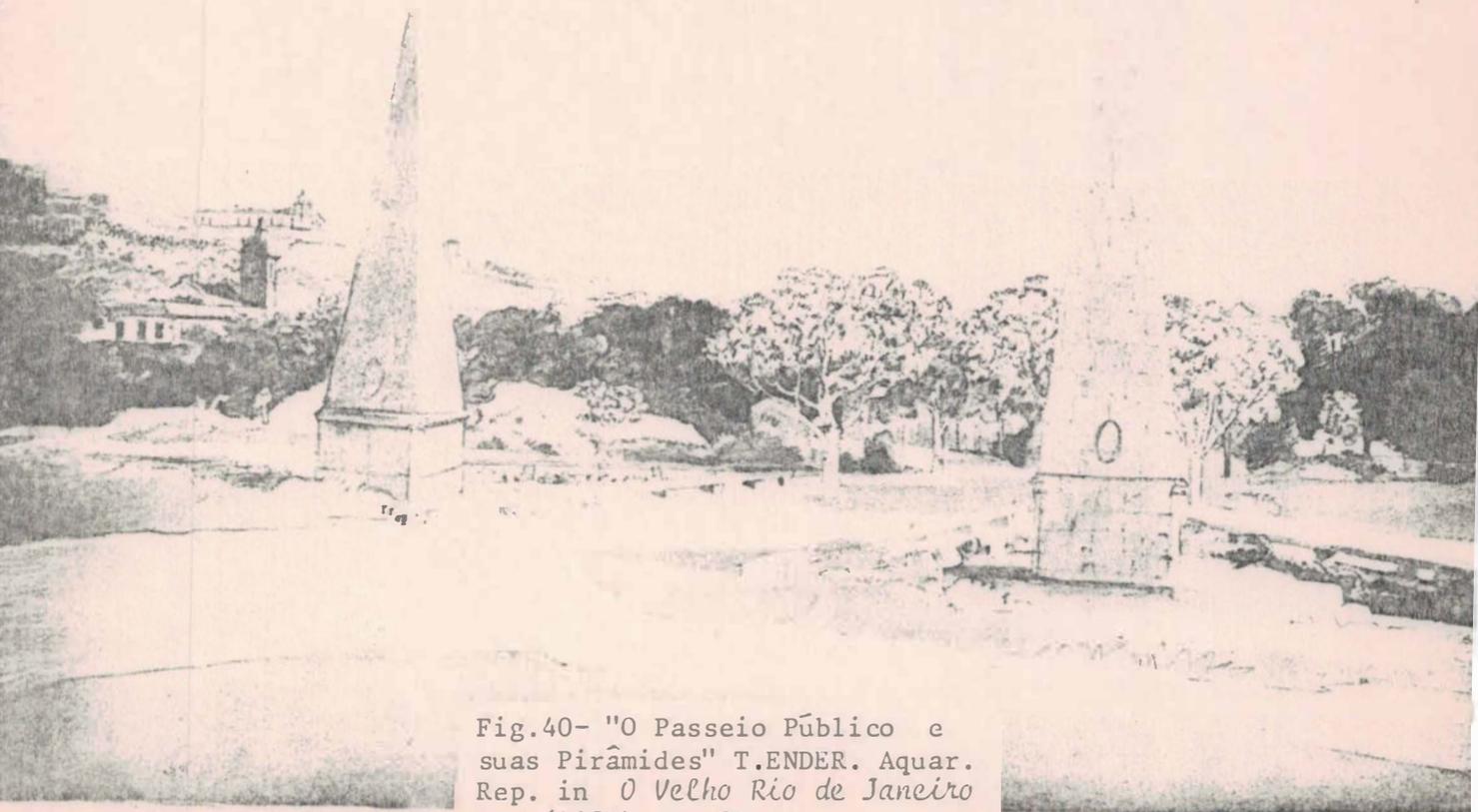


Fig.40- "O Passeio Público e
suas Pirâmides" T.ENDER. Aquar.
Rep. in *O Velho Rio de Janeiro*
... (1955), p. 74.

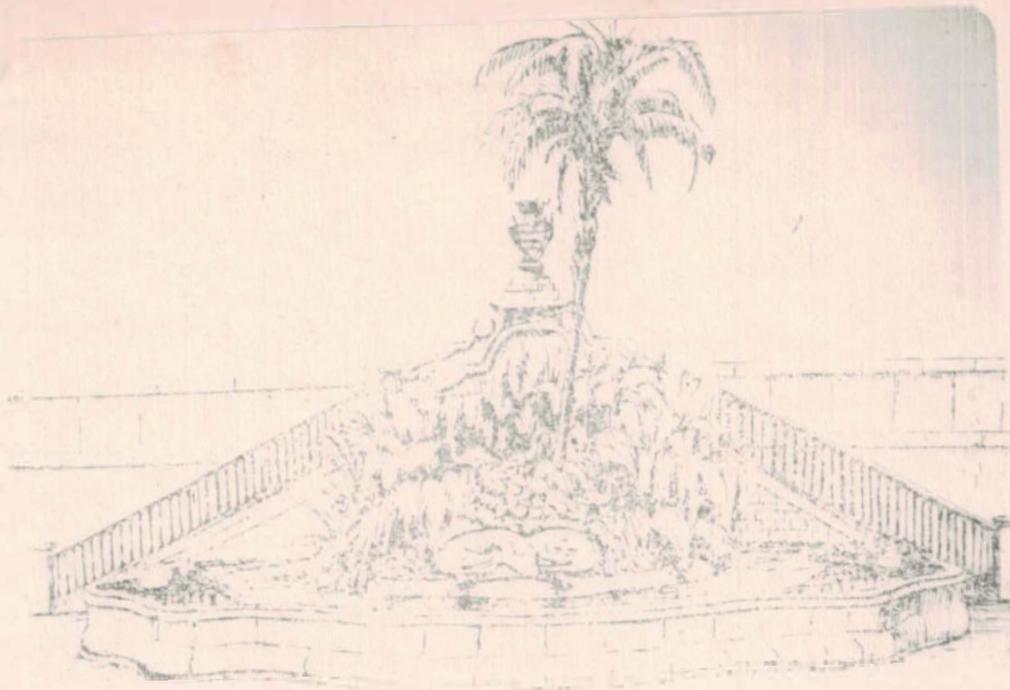


Fig.31- "Fonte dos Amores"
Desenho de A.MAGALHÃES CORREA.In
"Fontes e Chafarizes", IHGB
(1939), p.

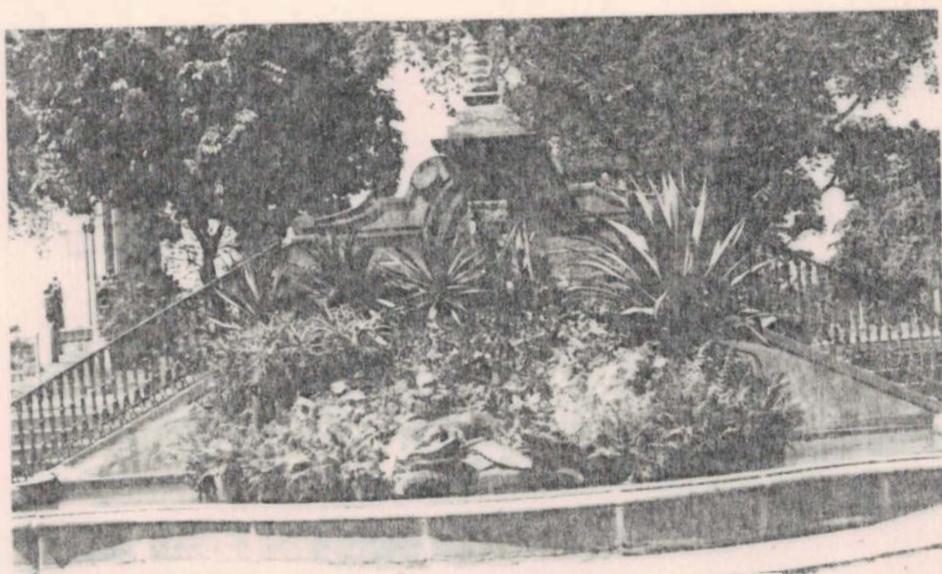


Fig.32-"Fonte dos Amores"
Fot. pertencente ao acervo de
Anna Maria Monteiro de Carva-
lho, 1983.

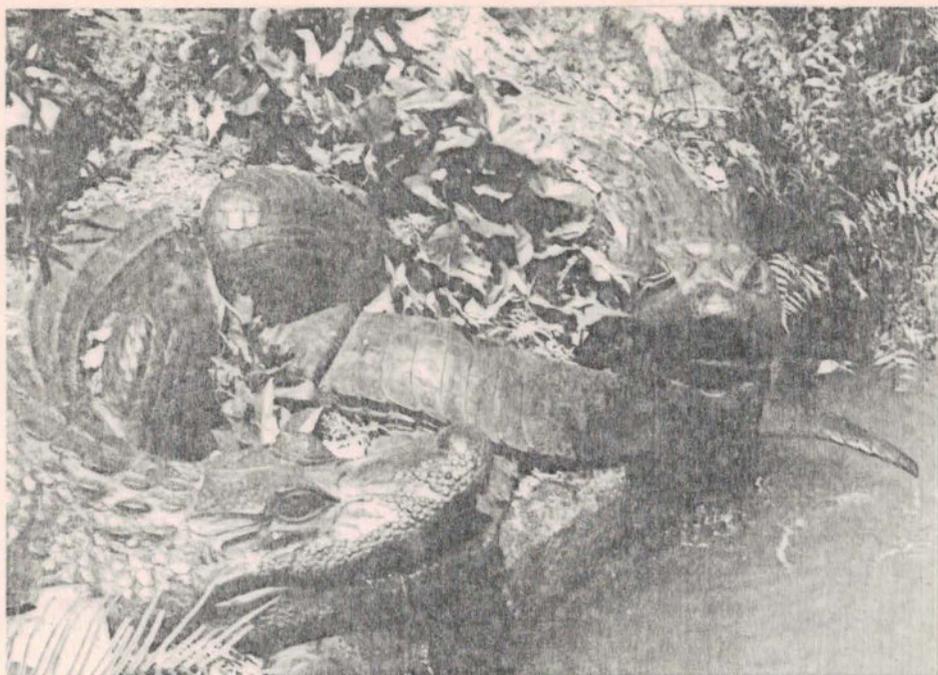


Fig.33- "Fonte dos Amores" detalhe. Fot. pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho, 1983.

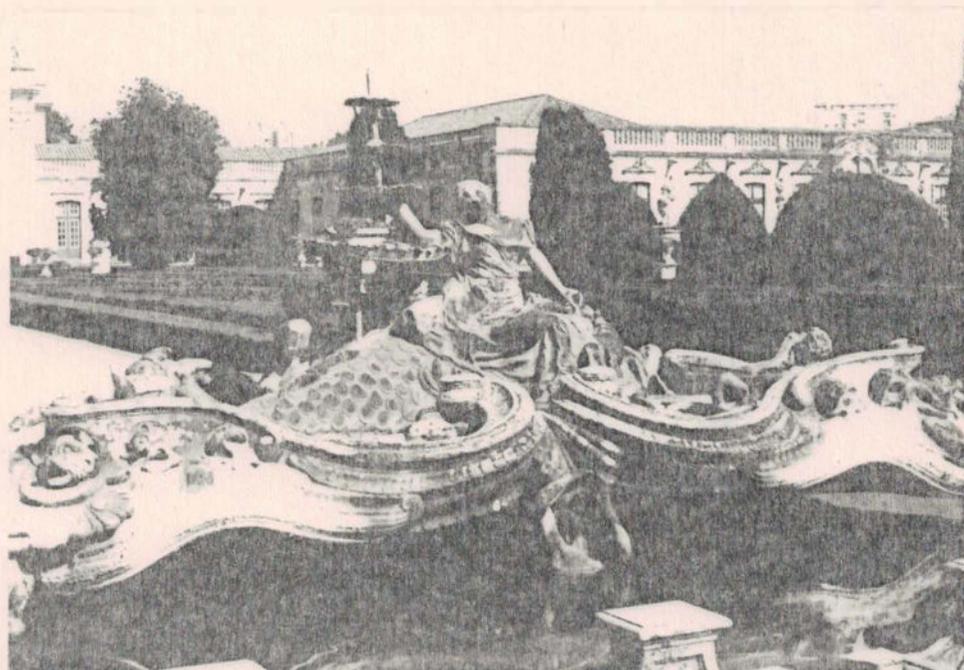


Fig.34-"Figura do Jardim de Neptuno - Palácio Real de Queluz (PORT)". Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho, 1984.

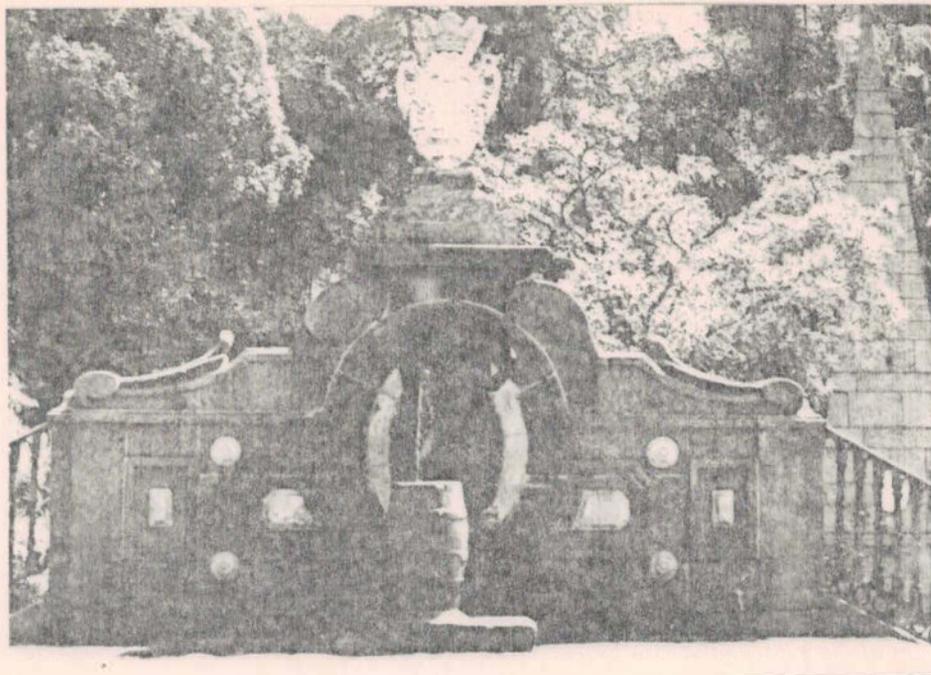


Fig.35-" A Bica do Menino - Pas-
seio Público". Foto pertencente
ao acervo de Anna Maria Monteiro
de Carvalho, 1983.

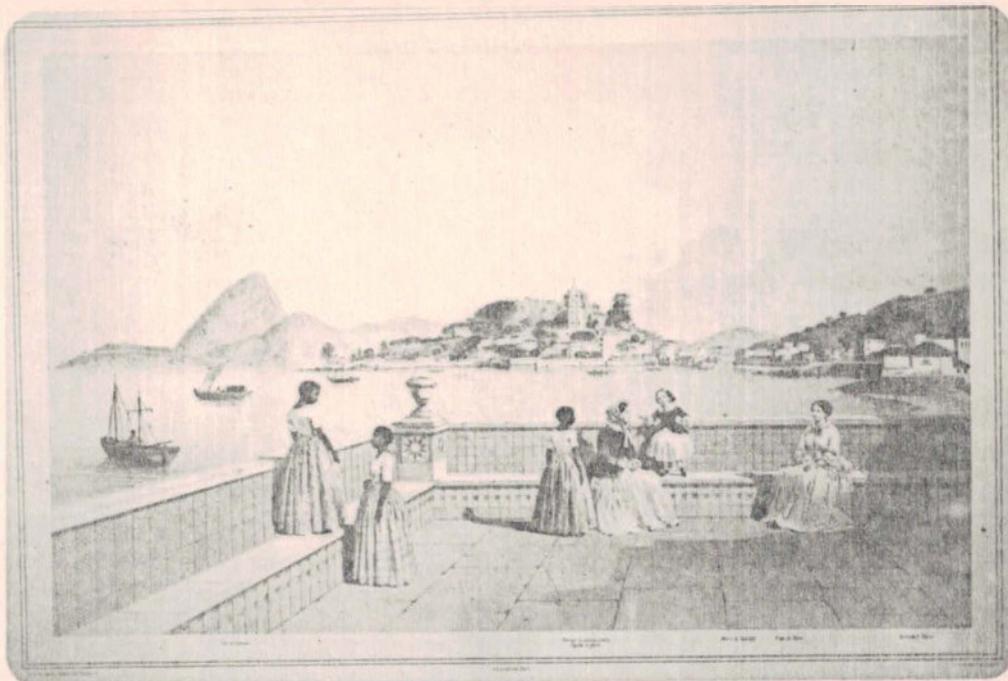


Fig.36- "Terraço do Passeio Público". Lit.do desenho de DESMOND.Do álbum *Panorama do Rio de Janeiro* (1963), pr. 13.

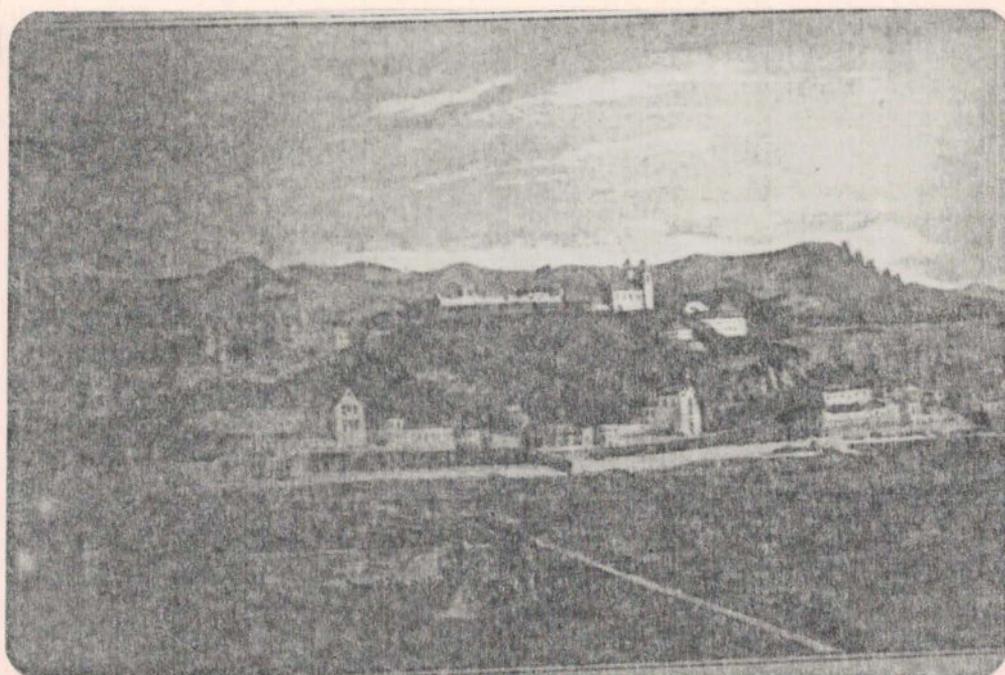


Fig.37-"Vista do Passeio Público tirada da Ig.da Glória do Outeiro 1809". Richard BATES. Aq. color. Rep. Biblioteca Nacional.



Fig.39-"Passeio Público-Vista
para o Chafariz de Mestre Valen-
tim". T. ENDER, Aquar. Rep.in
O Velho Rio de Janeiro...
(1955), p. 73

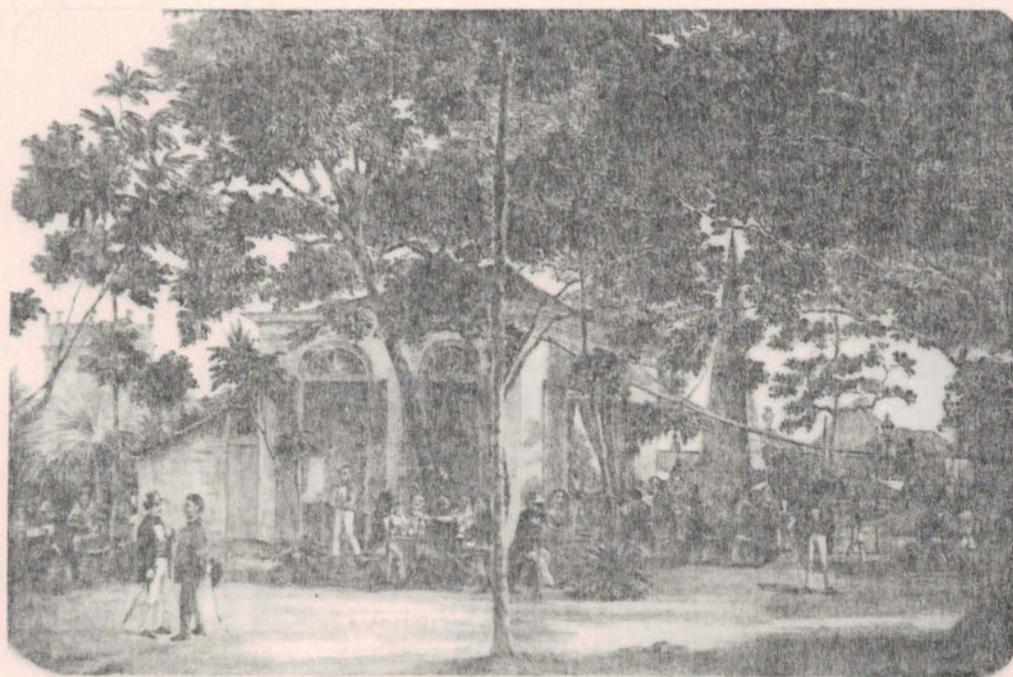


Fig.41-"Passeio Público no séc.
XIX". Alfred. MARTINET.Lit.Aquar.
Col.Bibl.Nacional. Rep.in *Brasil
Pitoresco...* (), p.

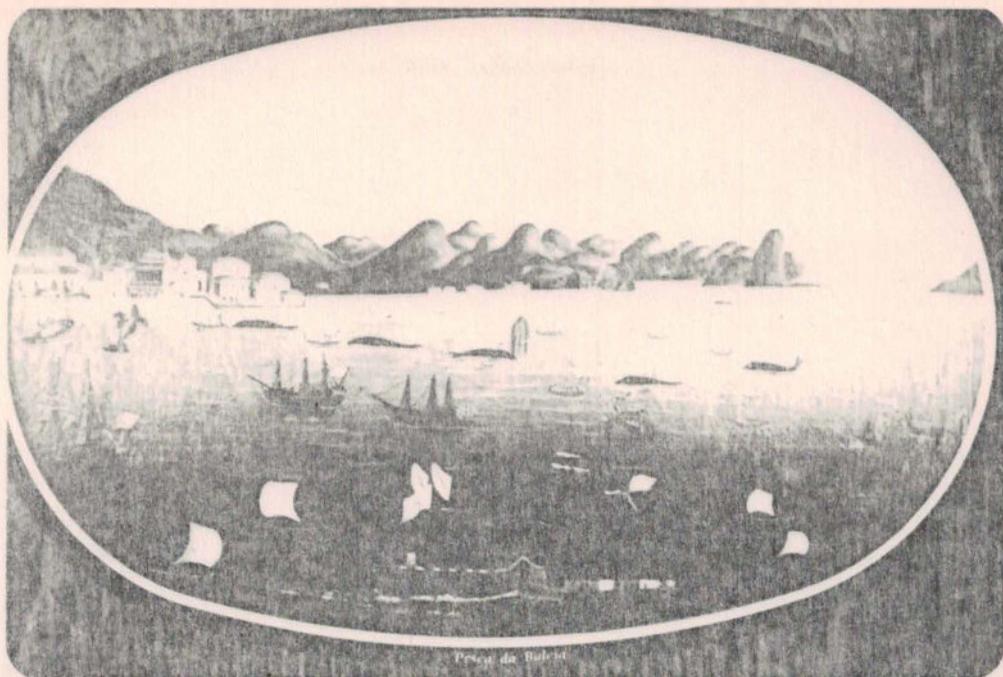


Fig.42-"Pesca da Baleia-1798"
LEANDRO JOAQUIM. Óleo s/tela.
Col. Museu Hist.Nacional. In *His-
tória do Brasil*, Bloch Ed.
(1972), p. 200.

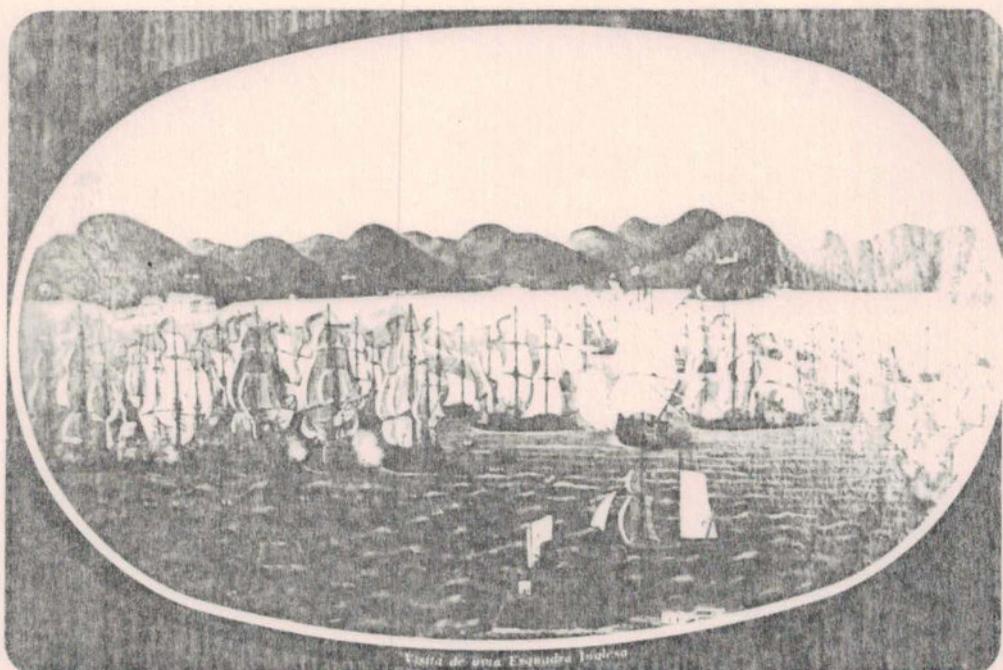


Fig.43-"Visita de uma Esquadra
Inglesa-1798". LEANDRO JOAQUIM.
Óleo s/tela.Col.M.Hist.Nacional.
In *História do Brasil*, Bloch Ed.
(1972), p.200.

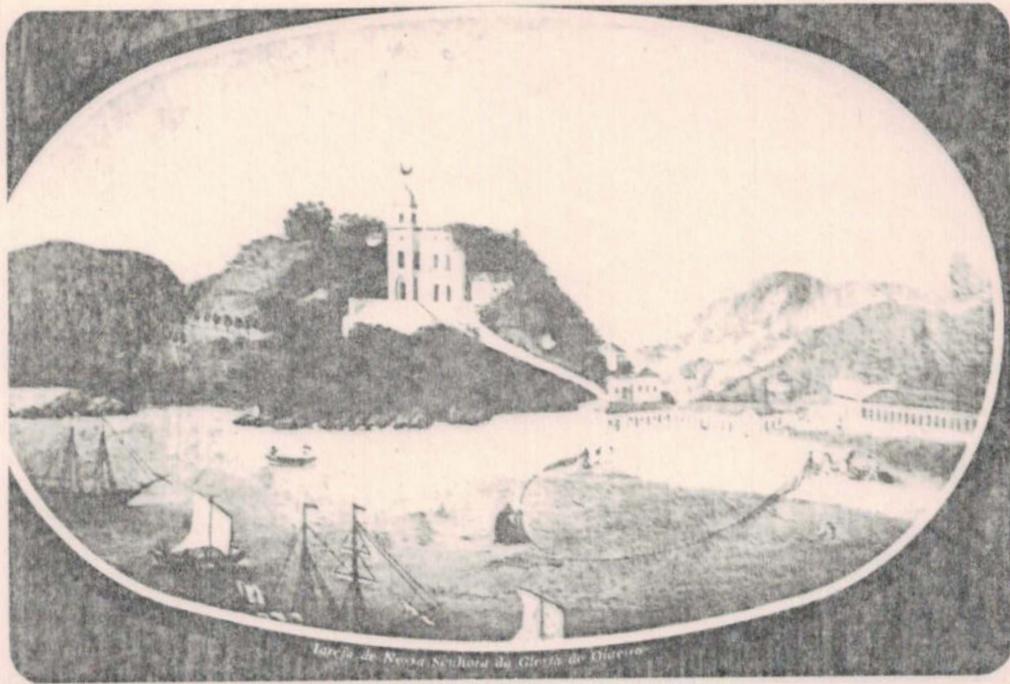
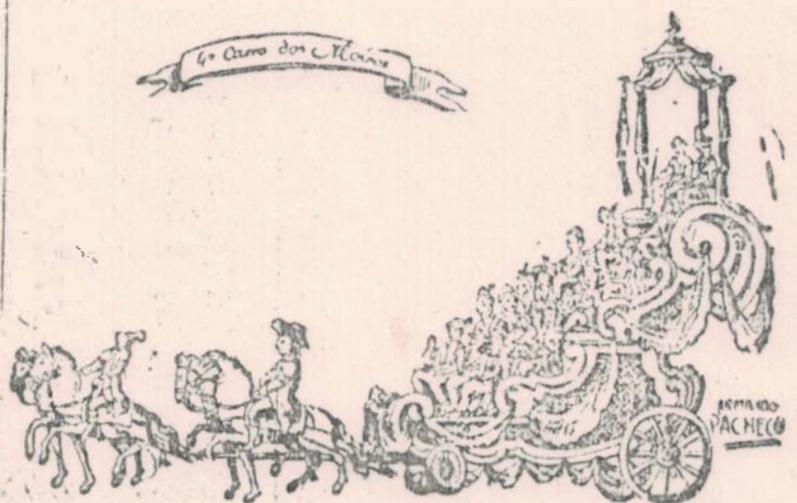


Fig.44-"Igreja de N.Sra.da Glória - 1798".LEANDRO JOAQUIM.Óleo s/tela. Col.M.Hist.Nacional.In *História do Brasil*, Bloch Ed. (1972), p. 201.



Carro allegorico que se exhibiu nas festas do Passeio Publico, em 1787. Este é o quarto carro dos monros.

Fig. 38-"Quarto carro dos moiros". SOARES,A.F. Desenho à nanquin. In "Relação dos Magníficos Carros...", IHGB, p.

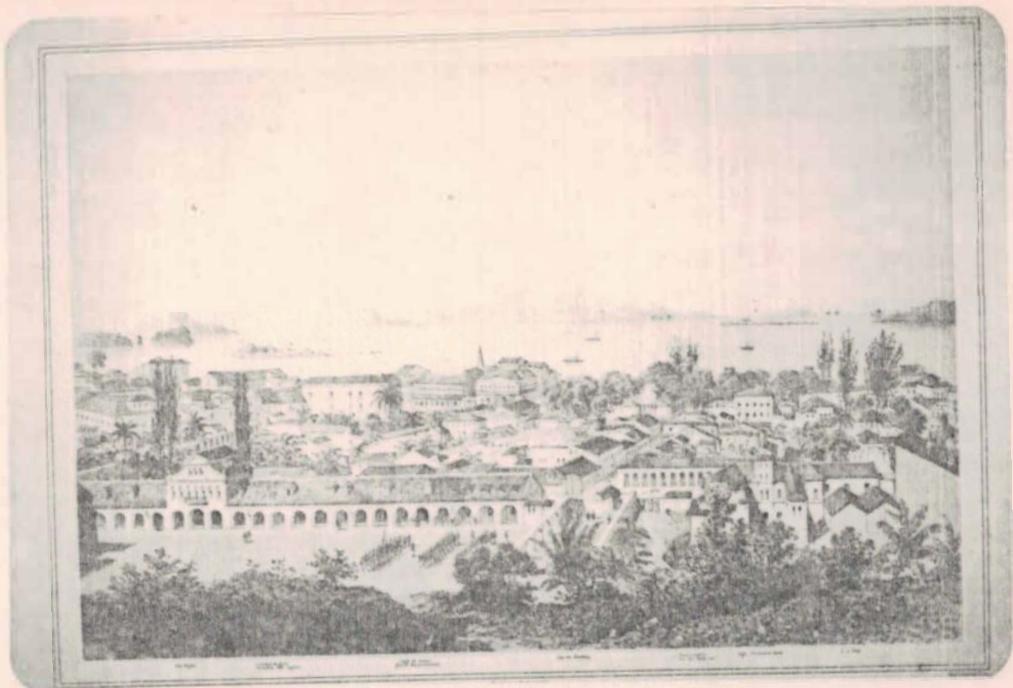


Fig. 45-"Chafariz das Marrecas-1785". Des. de DESMOND. Do álbum *Panorama...* (1963), pr. 9.

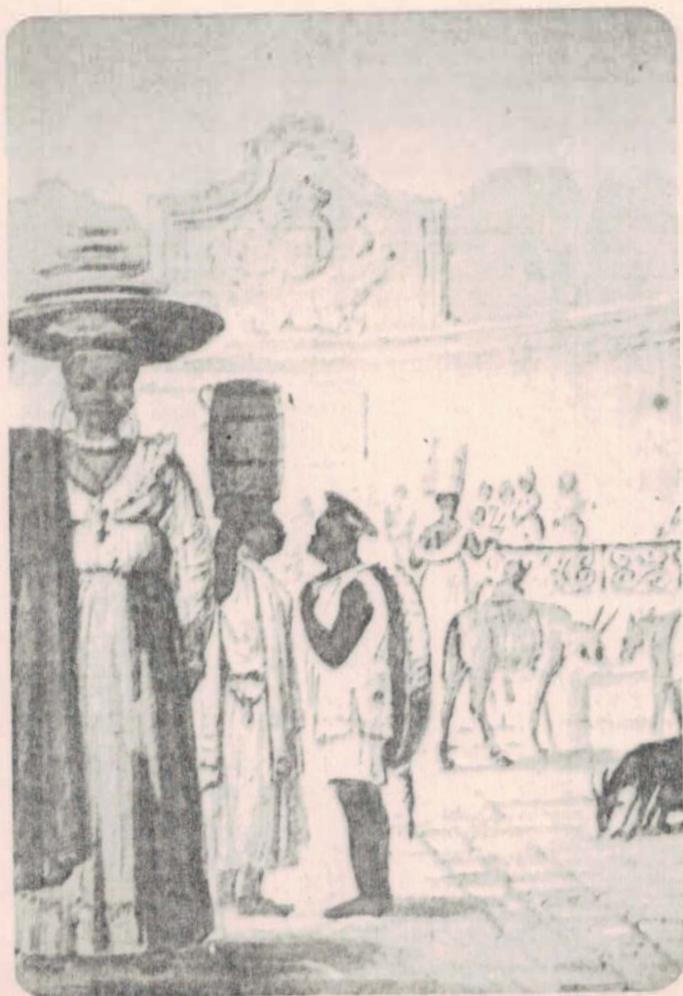


Fig. 46-"Chafariz das Marrecas-1817". J.A. PALIÈRE. Aquar. Color. Museu Hist. Nacional. Rep. in José Mariano Filho. *Passeio Público...* (1943), pr. 1

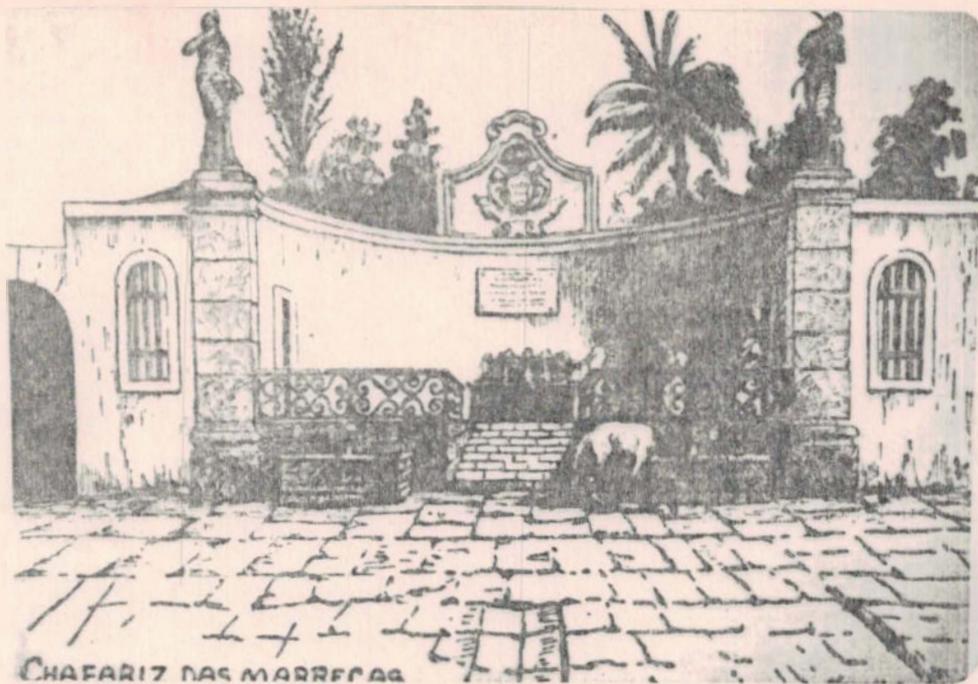
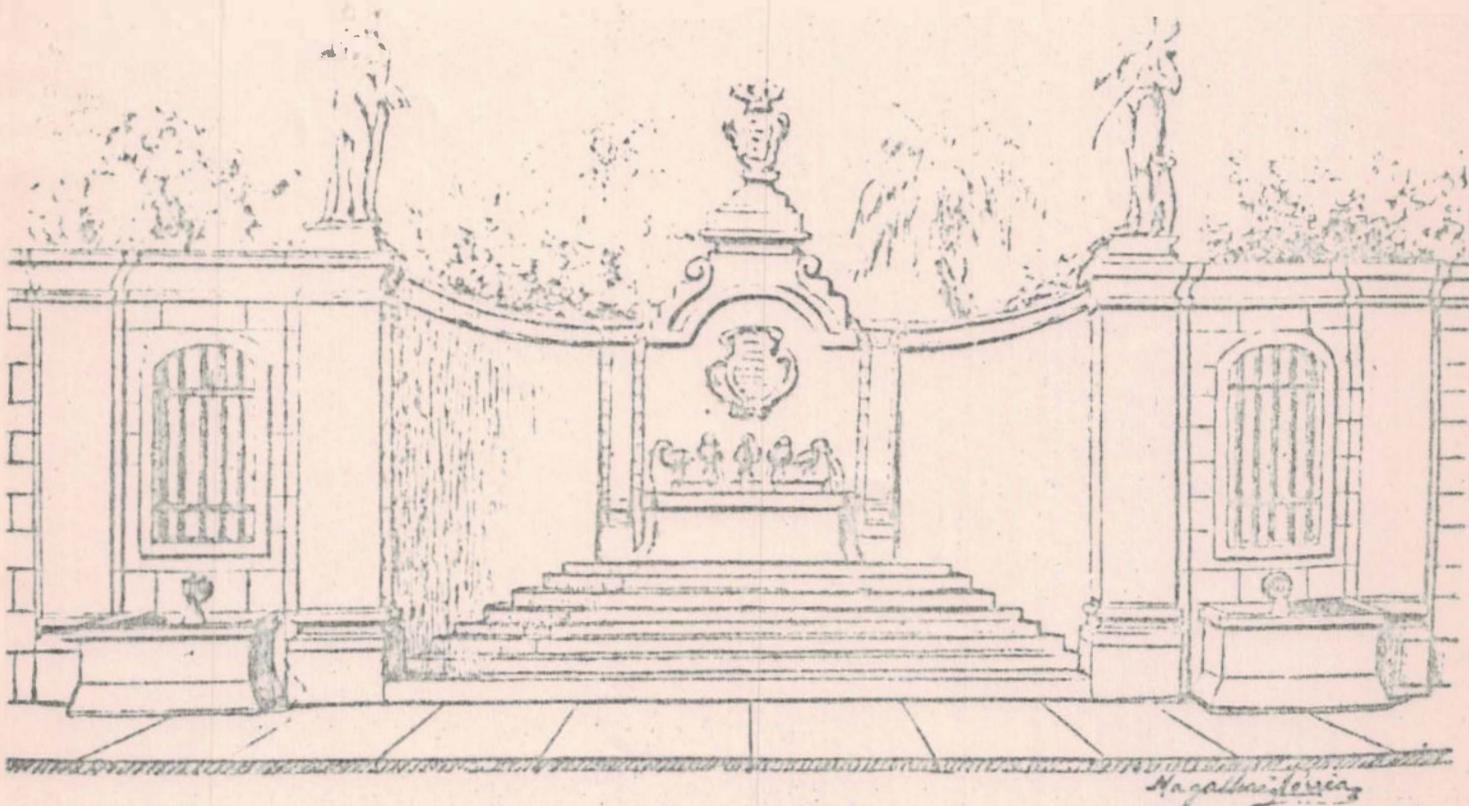


Fig.47-"Chafariz das Marrecas". Des. de Armando MAGALHÃES CORREA. In Op. cit, (1939), p.



Chafariz das Marrecas

Fig.48-"Chafariz das Marrecas"
Croquis de Armando MAGALHÃES
CORREA, In Op. cit (1939),
p. 57.



Fig.49- "Ninfa Eco"
Escultura em metal do Chafariz
das Marrecas, tida como a 1^a es-
tátua fundida no Brasil. J.Botâni-
co. Fot. Anna M.Carvalho, 1983.



Fig.50-"Ninfa - Tanque de Netuno"
Palácio Nac.de Queluz-PORT. Foto
do acervo de Anna Maria Monteiro
de Carvalho, 1984.





Fig.51- "Caçador Narciso"
Escultura em metal do Chafariz
das Marrecas. J. Botânico. Foto
A.M. Monteiro de Carvalho, 1984.





Fig.52- "Ninfa Eco" detalhe
Foto pertencente ao acervo de
Anna Maria Monteiro de Carvalho
1984.



Fig.53-"Caçador Narciso" detalhe
Foto pertencente ao acervo de
Anna Maria Monteiro de Carvalho
1984.



Fig.54-"S.João Evangelista" de-
talhe - escultura em madeira.
Museu Histórico Nacional.Foto do
acervo de Sônia Rotberg, 1983.



Fig.58- "Marrecas". Bicas de bronze do Chafariz das Marrecas
Foto pertencente ao acervo de Elizabeth Baez, 1983.

Obs.: M. NOGUEIRA DA SILVA, da Academia Carioca de Letras, em Artigo para A Notícia, Rio, 30/7/1941, afirma não serem as Marrecas, que estão no Museu da Cidade, as originais de Mestre Valentim, tendo sido fundidas em 1880, na Inspetoria de Águas da antiga Corte.

"A conferência do Sr. José Mariano Filho, meu dileto amigo e um dos mais autorizados conhecedores das coisas tradicionais da cidade, na qual afirmou serem de Valentim, faz-me vir dizer que isso não é a expressão da verdade. As duas "Marrecas", que estão no Museu da Cidade, trazem a data de 19 de junho de 1880. Vêem-se ainda gravadas sob o ventre dos palmípedes as seguintes letras, nesta ordem: O.F. 1ª D. O.P.C.. Sob as caudas lê-se: L.A.S... Entretanto, há um ponto que deve ser desde logo afirmado. É a que a fundição dessas "Marrecas" não honra o fundidor. Os dois palmípedes foram fundidos em cinco peças: o corpo, as asas e os pés. Neles há vestígios de passar a água de cauda para o bico, percorrendo o interior do corpo... O Mestre Valentim, no fim do séc. XVIII, fundiu de um só jato os seus jacarés". (in Arquivo do SPHAN)



Fig. 55-"Ninfa Eco" detalhe
Foto pertencente ao acervo de
Anna Maria Monteiro de Carvalho
1984.



Fig. 56-"Caçador Narciso" deta-
lhe. Foto pertencente ao acer-
vo de Anna Maria Monteiro de
Carvalho, 1984.



Fig. 57-"São João Evangelista"
detalhe. Foto do acervo de
Sônia Rotberg, 1983.

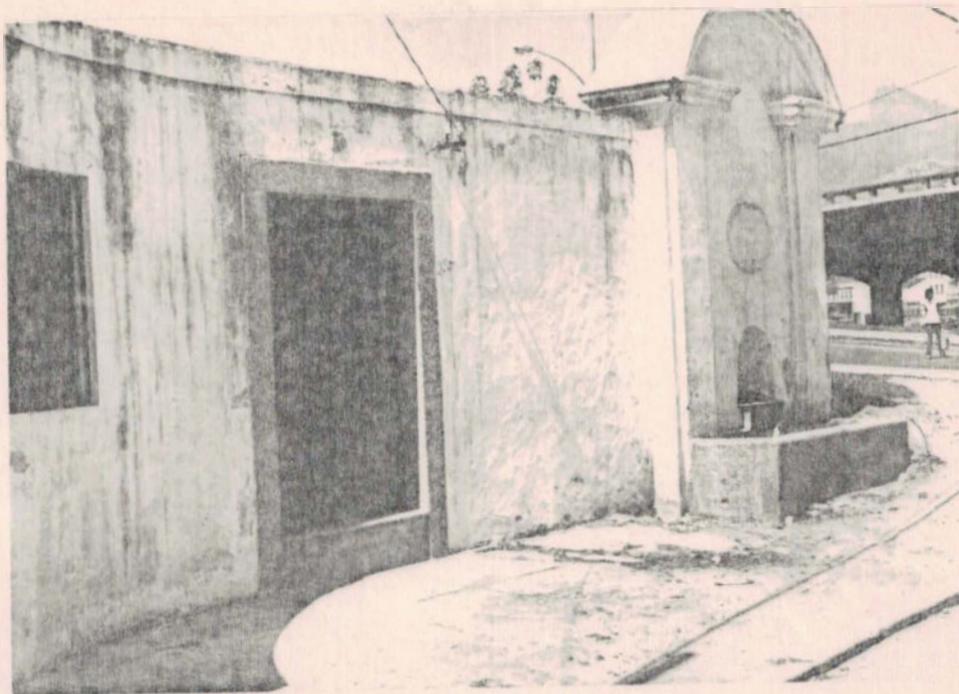


Fig.59-"Vista do Chafariz do Lagarto - 1786". Pedra,tijolo, cal e metal. Foto do acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho 1983.

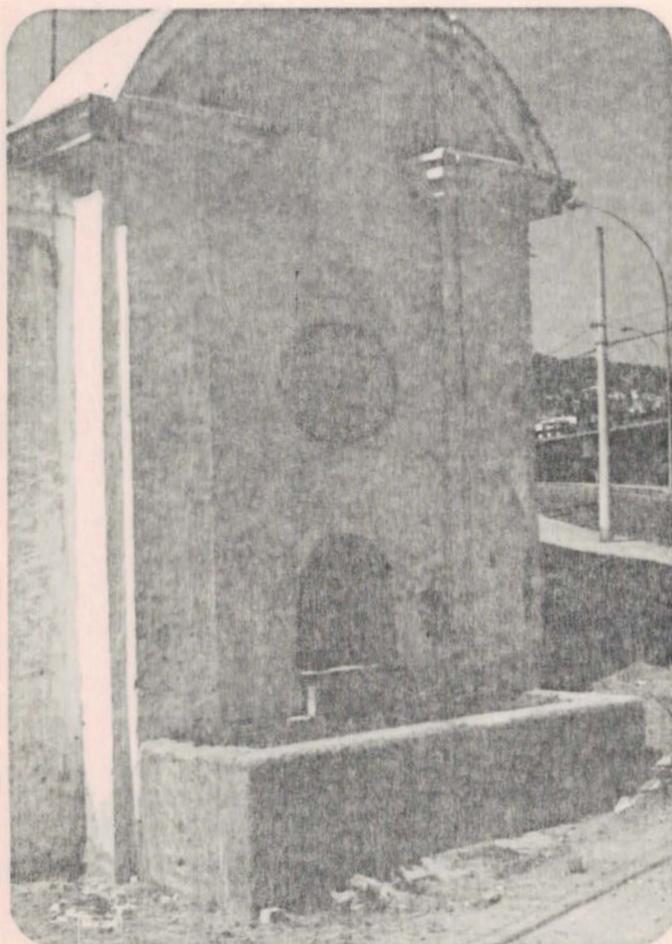


Fig.60-"Vista do Chafariz do Lagarto - 1786". Pedra,tijolo, cal e metal.Foto do acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho 1983



Fig.61-"Chafariz do Lagarto-1786" detalhe.Pedra, tijolo cal e metal Foto do acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho, 1983.

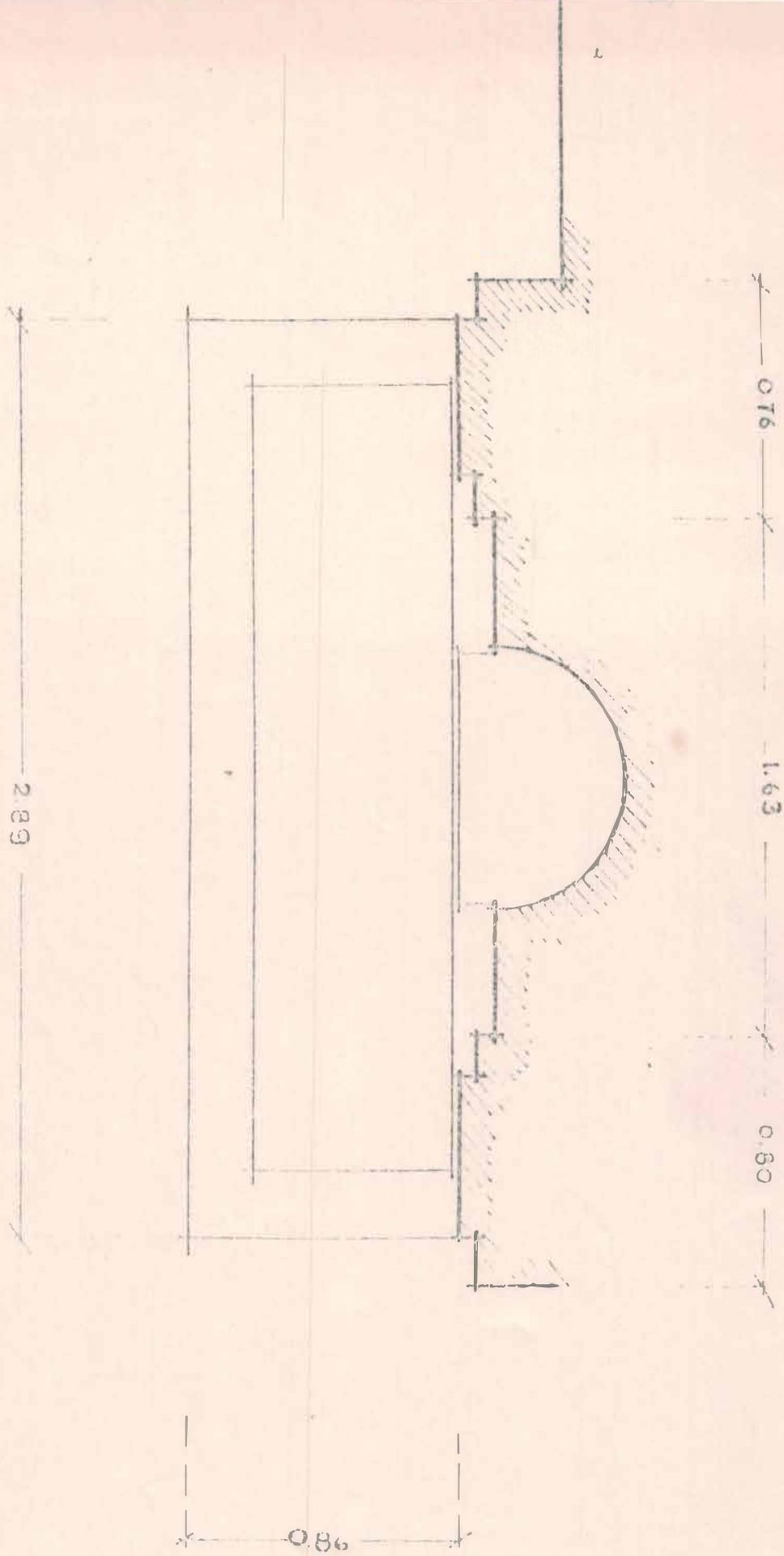


Fig.62-"Planta do Chafariz do Lagarto".
 Cópia do Arquivo do SPHAN.

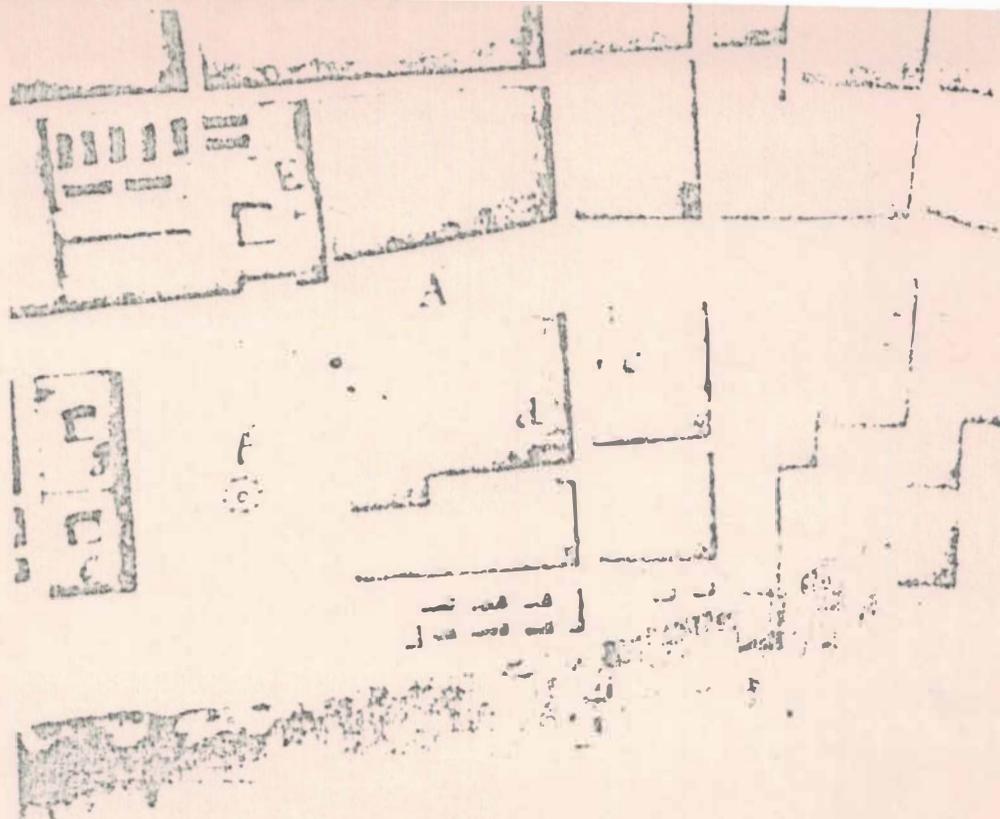


Fig.63-"1º Chafariz da Praça do Carmo - 1750". Planta de André Vaz FIGUEIRA.Col.Mapoteca do Itamarati.In FERREZ,G. *A Praça XV...* (1979), E.3



Fig.64-"1º Chafariz do Largo do Carmo (c.1749/50)". Panorama de M.A. BLASCO.In FERREZ,G. *A Praça XV...* (1979), E.2

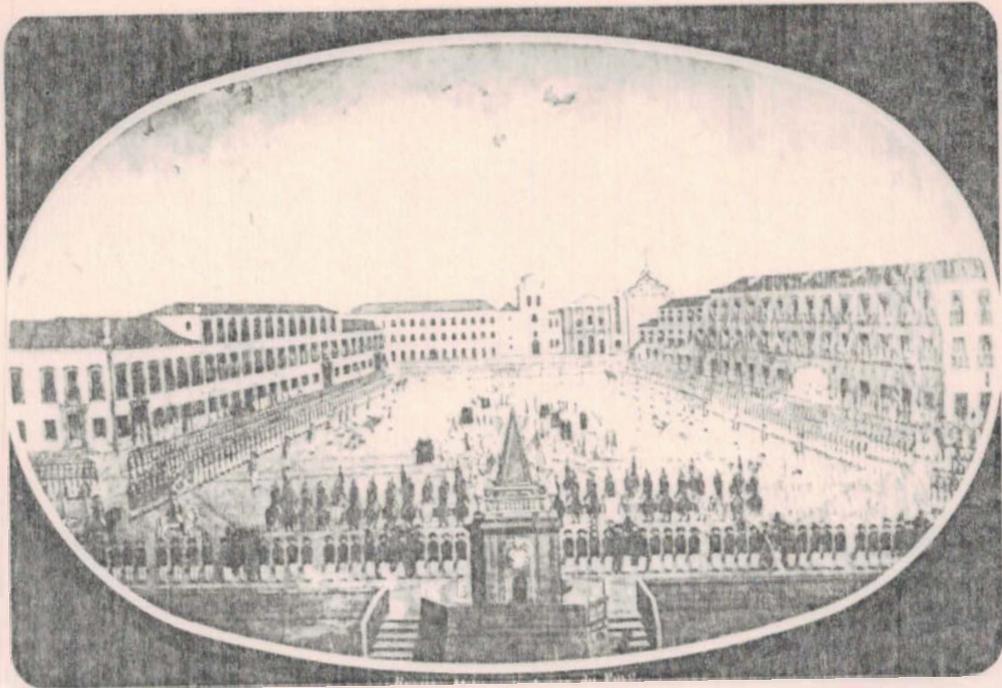


Fig.66-"Revista Militar no Largo do Paço" . LEANDRO JOAQUIM. Séc. XVIII. In *História do Brasil* Bloch Ed. (1972), p.



Fig.67- "Refresco após o Jantar". In DEBRET. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834/39), prancha



Fig.68-"Aspecto imaginário do novo Terreiro do Paço" (PORT)
 Gravura em cobre (s/d e s/as)
 In FRANÇA, J.A. Op.cit. (1965)
 p.88.

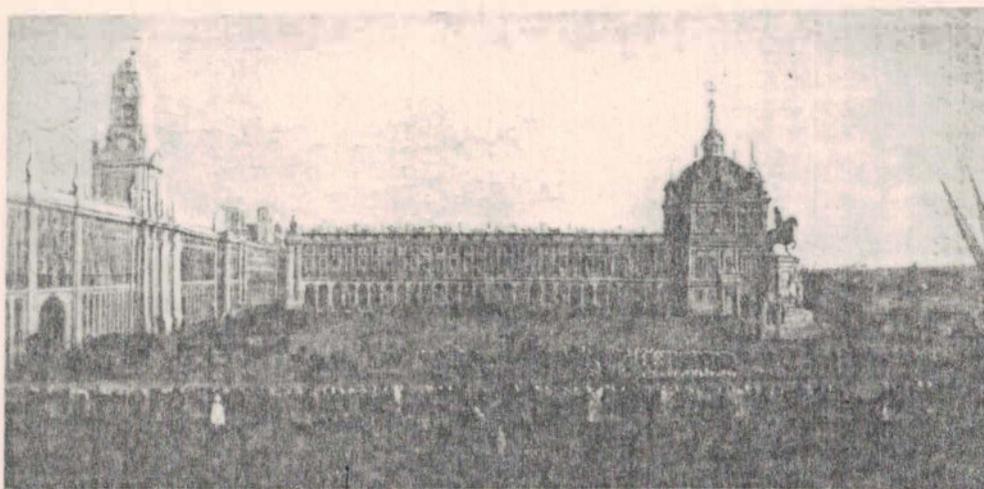
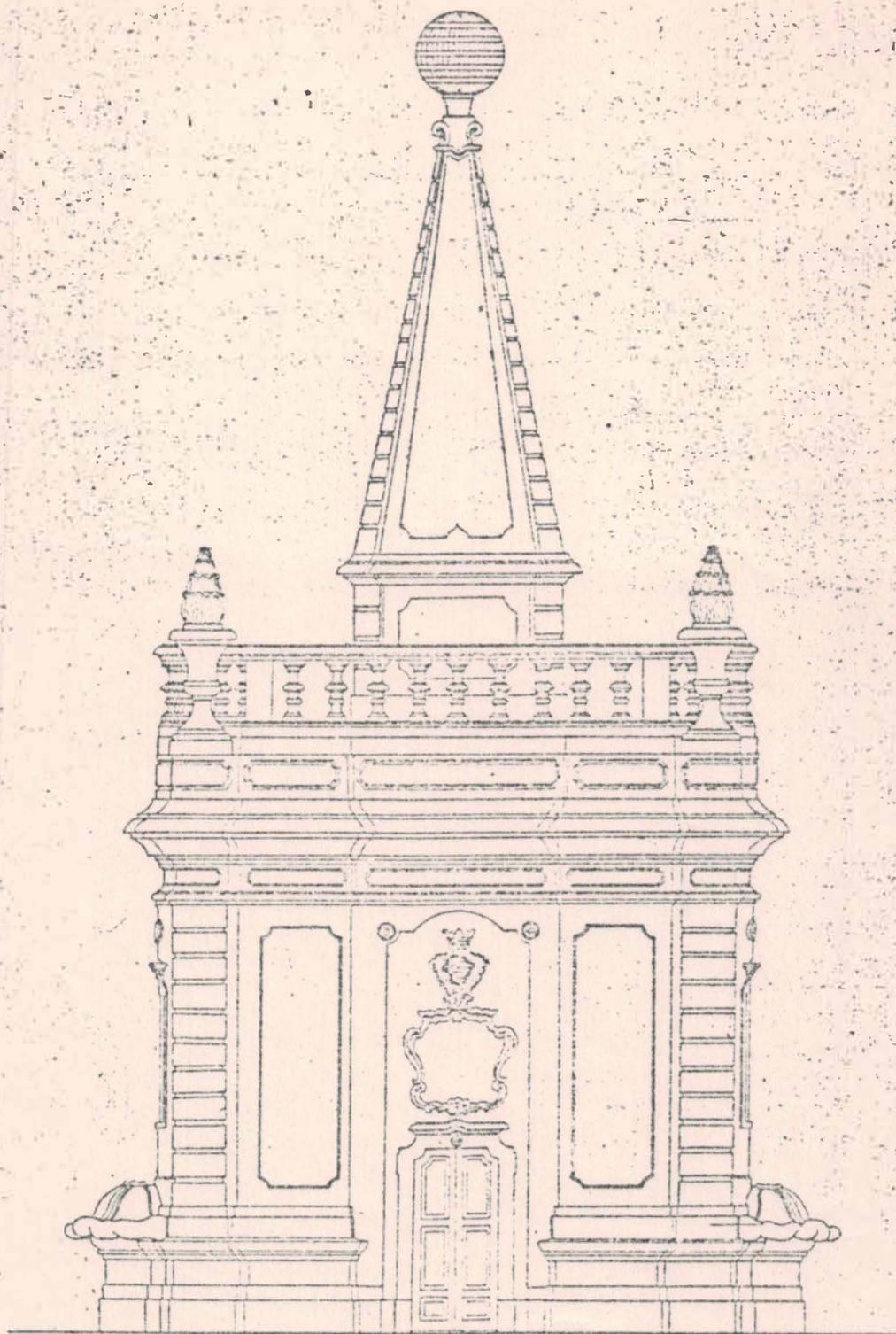


Fig.69-"Vista imaginária do Terreiro do Paço (1794)". (PORT)
 J.C.CIRÍACO-Pintura (Museu Nac. dos Coches). In FRANÇA, J.A. Op. cit. (1965), p. 112.



FACHADA PRINCIPAL

Fig.70-"Chafariz da Pirâmide,
1789" Granito
Cópia da planta do arquivo da
SPHAN.

Quatros de Calçada (pint.)	
OPHAN	PROJ. Nº
ASSUNTO	LEV. Nº
ESC.	239
PA. Nº	A
ANO. Nº	

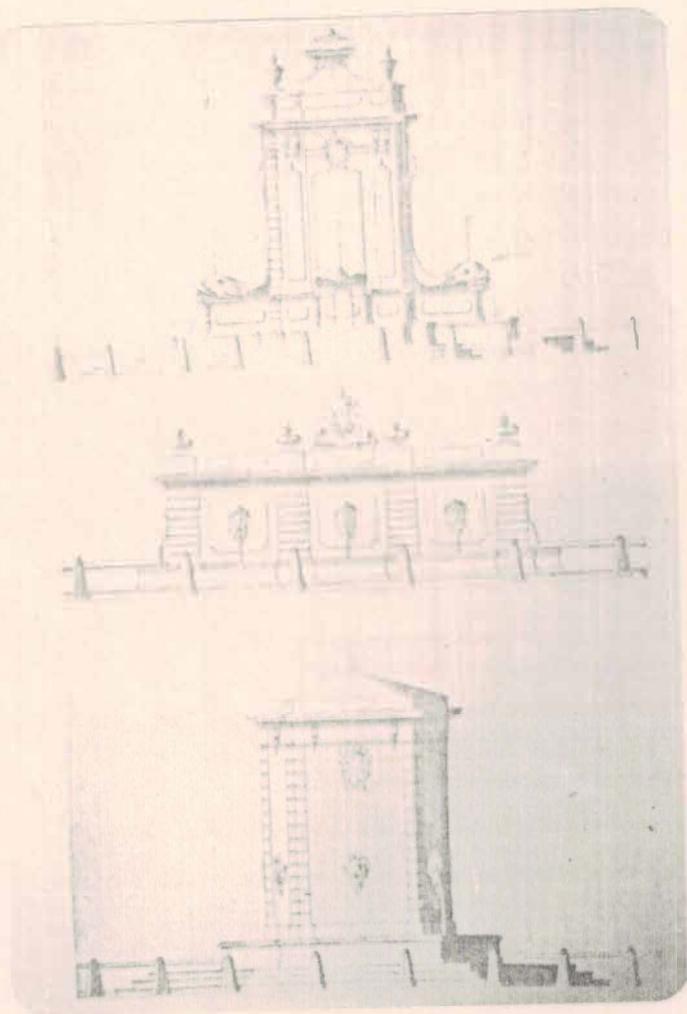
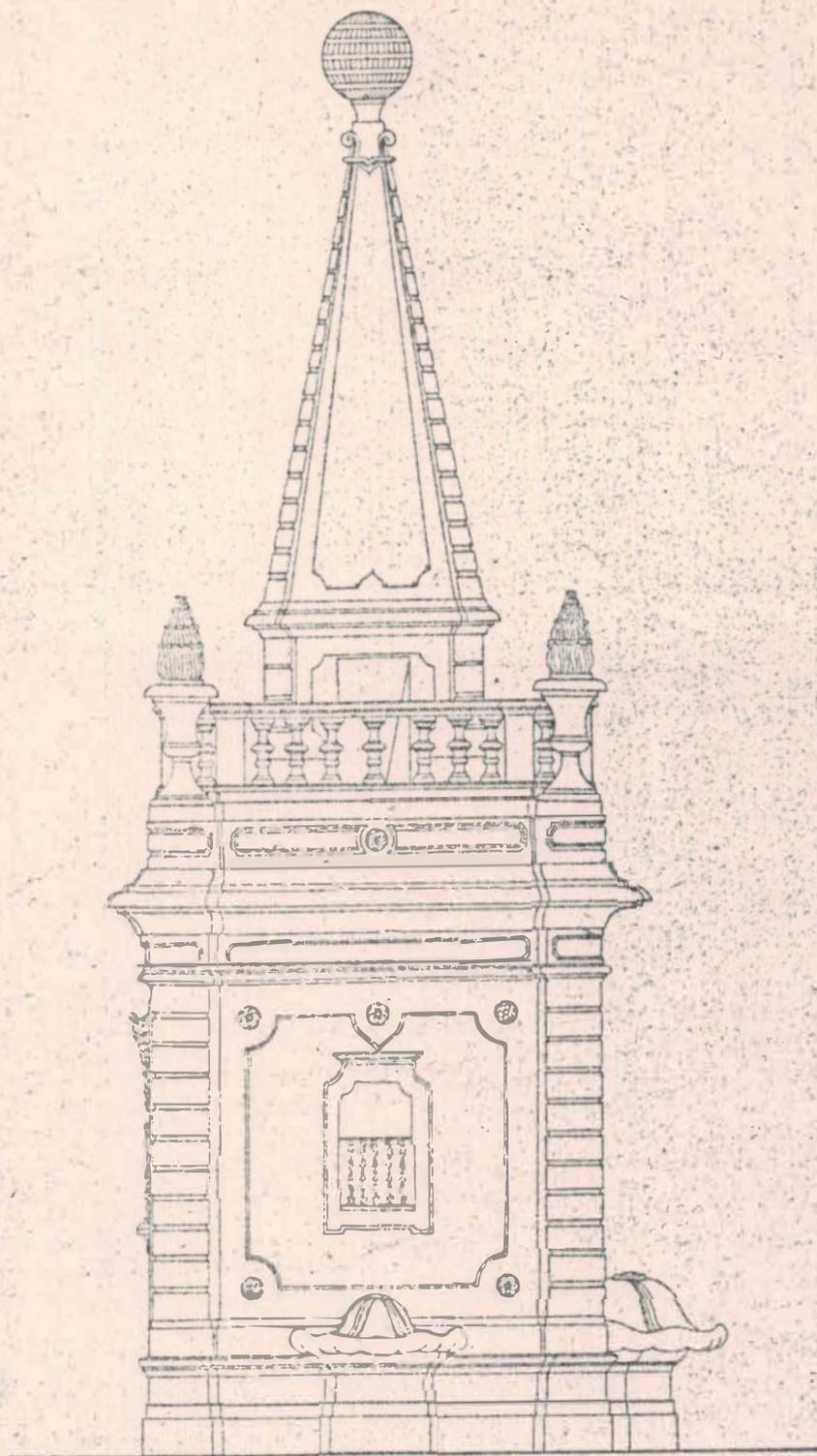


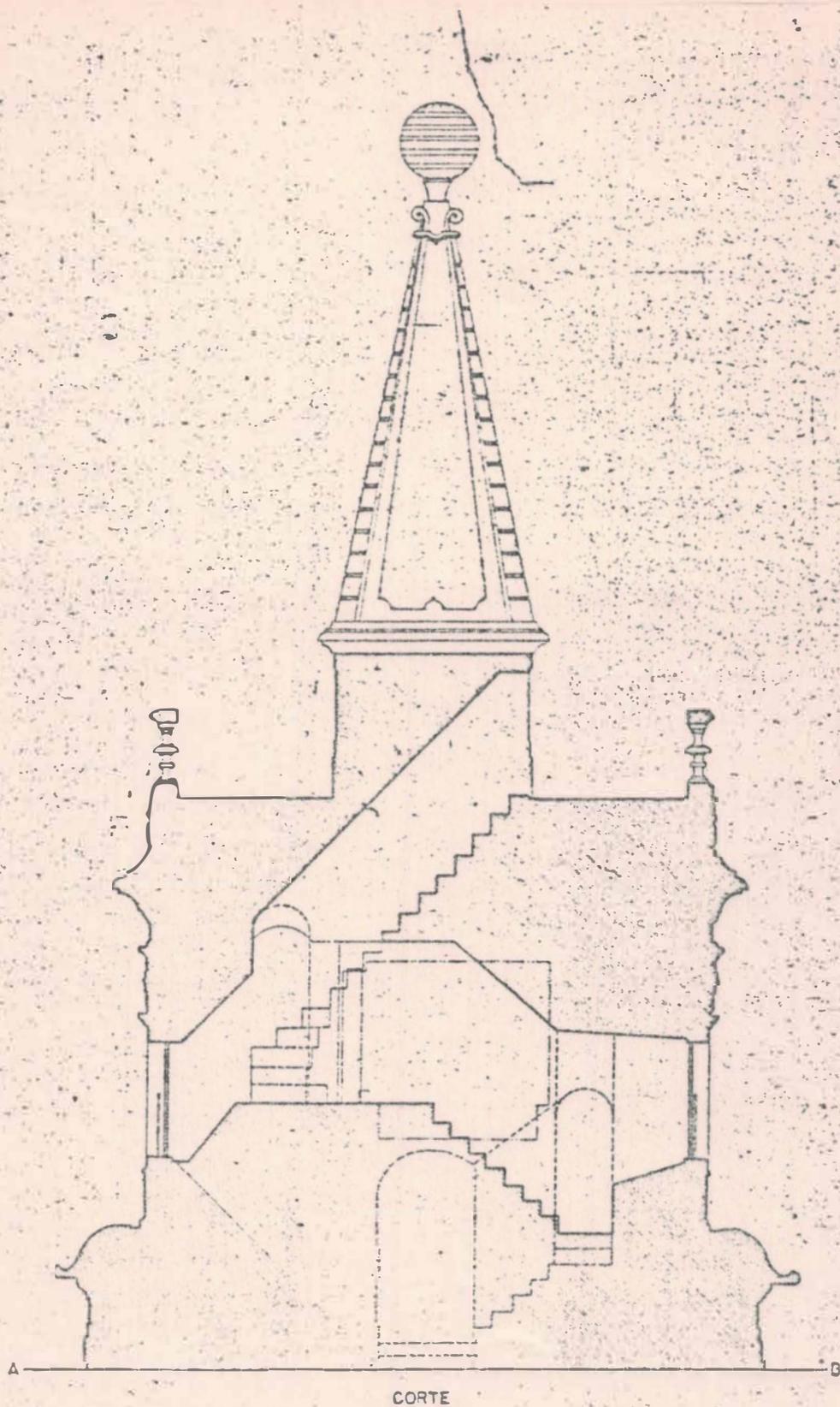
Fig.65-"Os 3 Projetos de J.Funck para o Chafariz da Praça do Carmo - 1780".Cop. in CORREA,A.M. Op. cit. (1939), p.31



FACHADA LATERAL

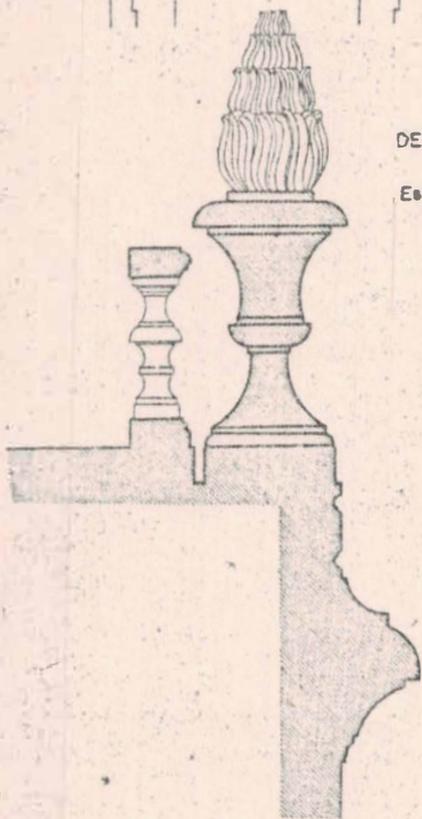
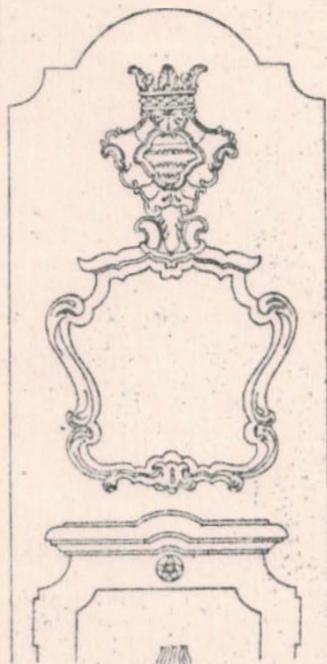
Arquivo do Chafariz da Pirâmide
 SPHAN
 PROJ. Nº
 340
 ESC. Nº
 1/100
 AN. Nº
 1910

Fig.71- "Chafariz da Pirâmide,
 1789"
 Cópia de planta do arquivo da
 SPHAN.



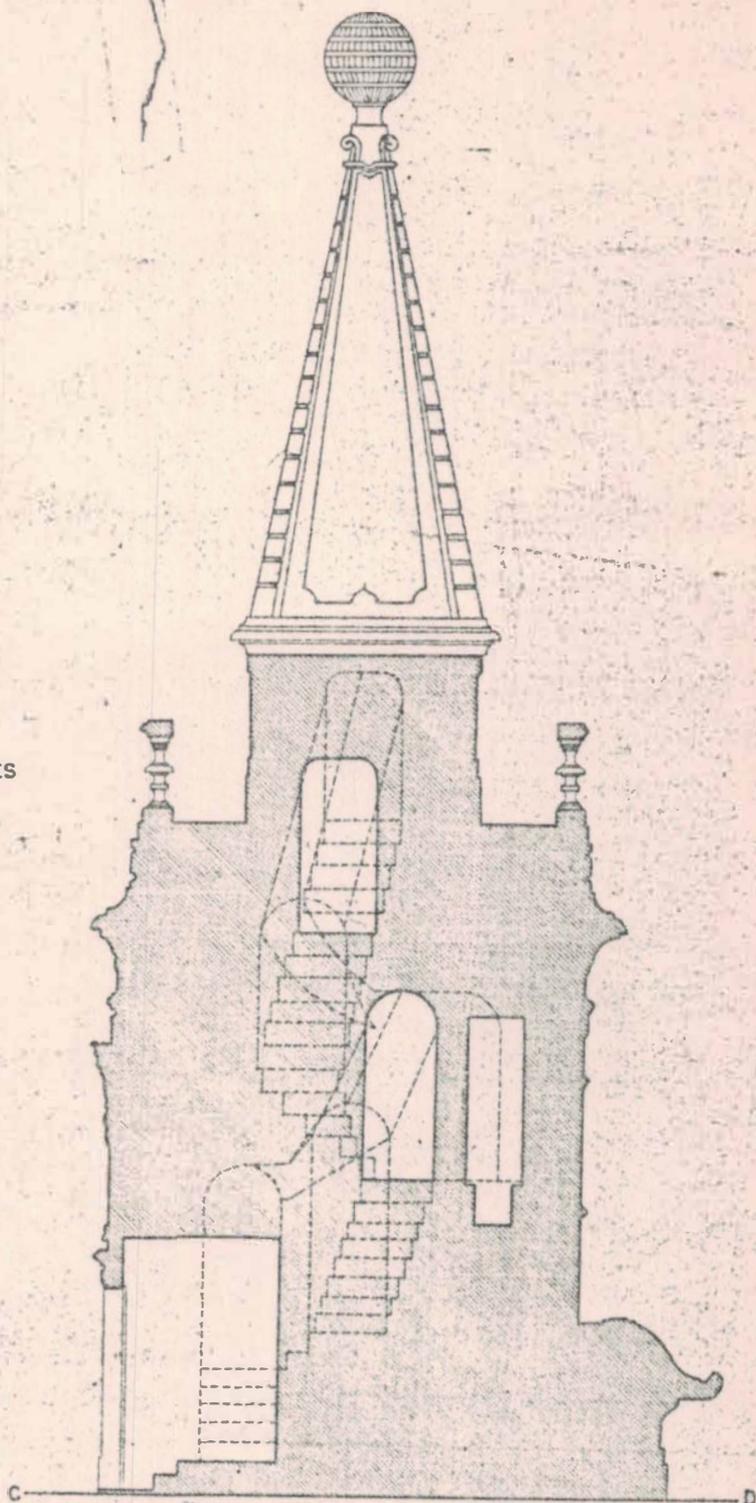
Desenhado por: Sr. de G. (Gonçalves)
 DE PHAN
 ASSUMTO
 PROJ. Nº 219
 AN. Nº 1
 ESC. A

Fig. 72- "Chafariz da Pirâmide,
 1789"
 Cópia de planta do arquivo
 da SPHAN.



DETALHES

Esc: 1:20



CORTE

Esc.	Proj. nº	LEV. nº	ARQ. nº
		243	A
Faculdade de Engenharia - 15 de Mar. (página) DPHAN Assunto			

Fig.73-"Chafariz da Pirâmide, 1789".
 Cópia de planta do arquivo da SPHAN.

PLANTA BAIXA

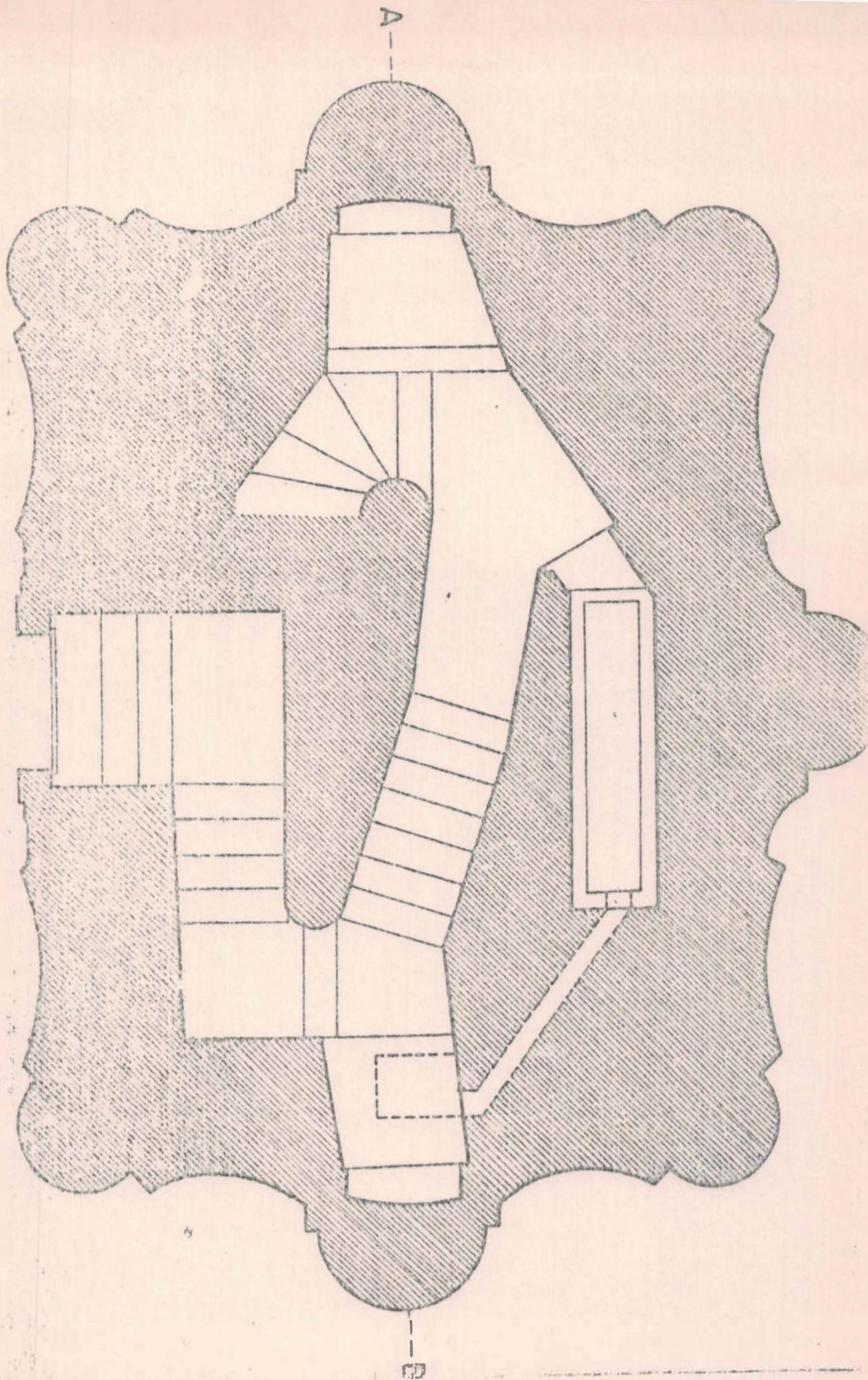


Fig.74-"Chafariz da Pirâmide,
1789"
Planta-baixa, cõpia do arquivo
da SPHAN.

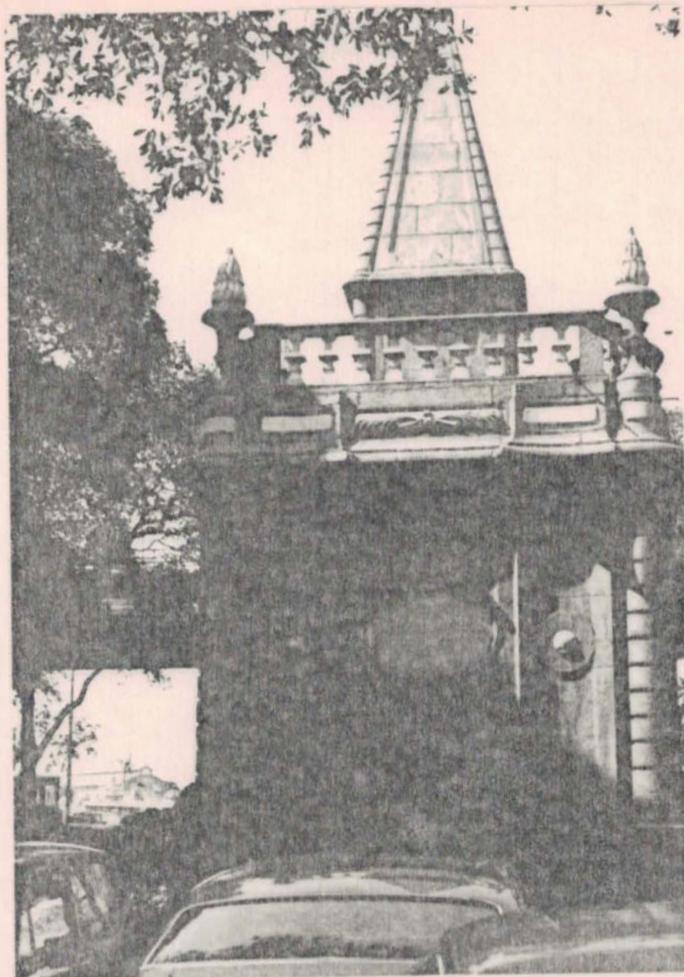


Fig.75-"Chafariz da Pirâmide"
Praça XV. Foto pertencente ao
acervo de Anna Maria Monteiro
de Carvalho.

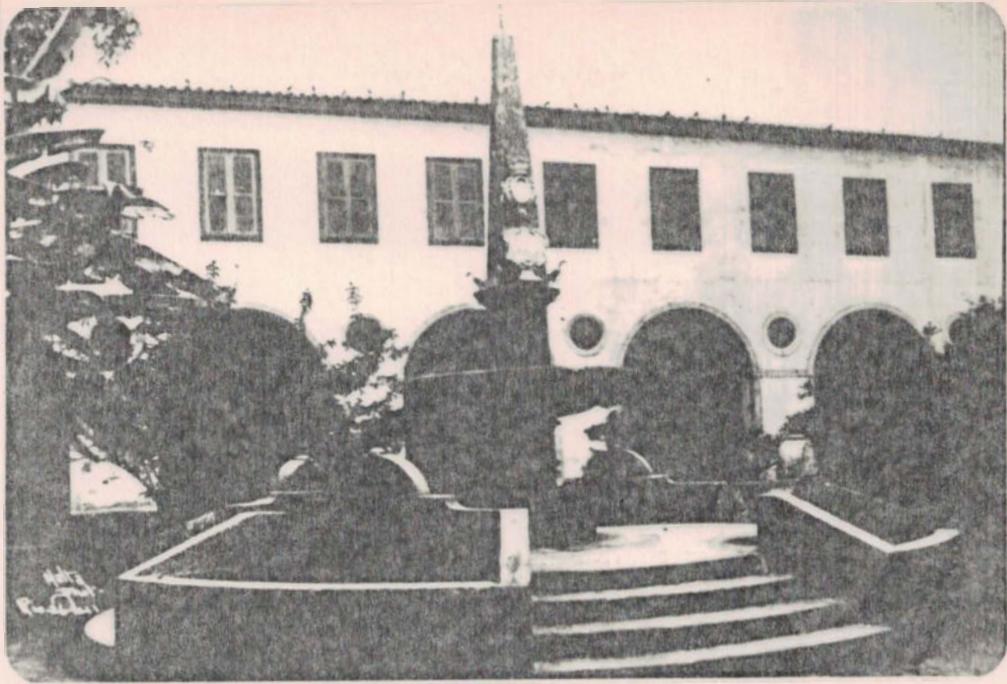


Fig.76-"Chafariz das Saracuras, 1795" Granito e metal.
Foto de MALTA, 1911. Cópia per-
tencente ao arquivo da SPHAN.

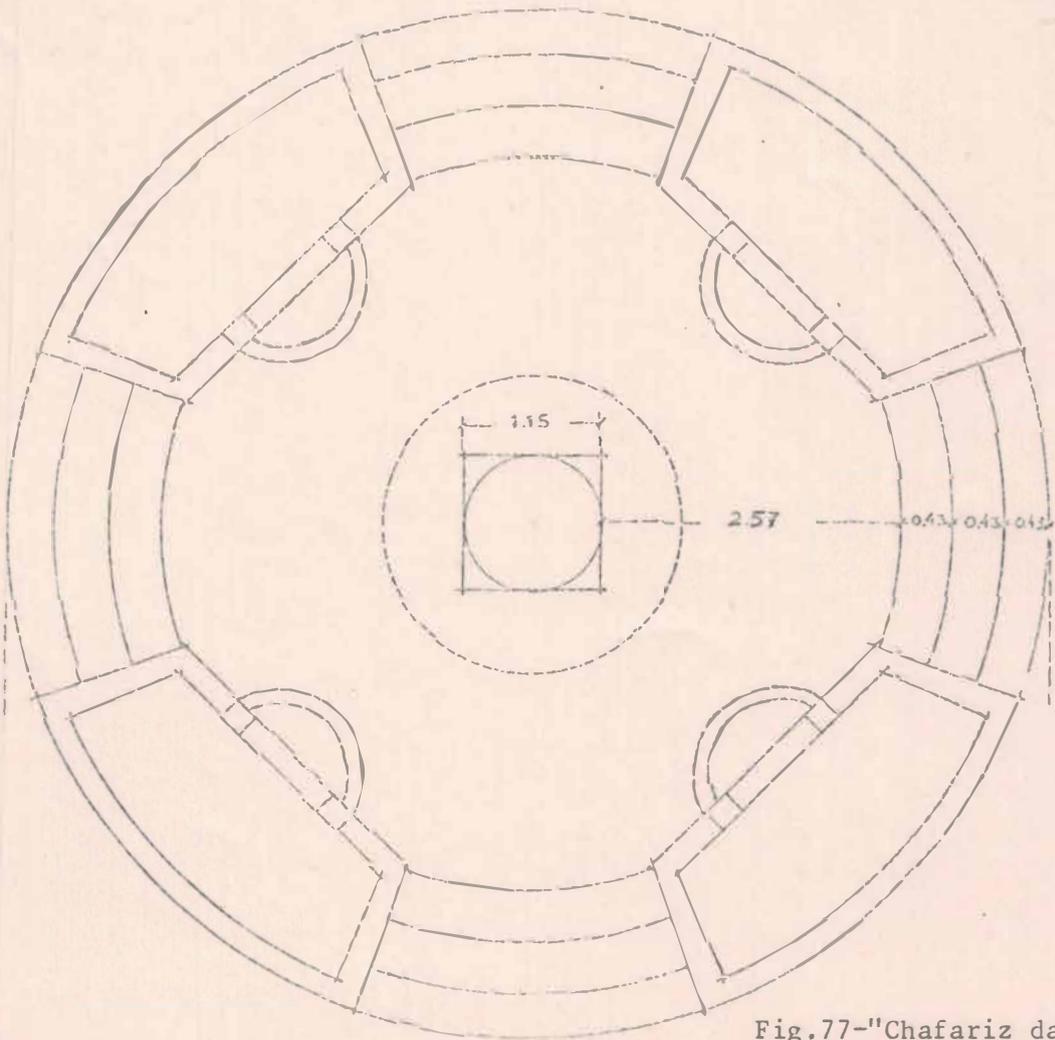


Fig.77-"Chafariz das Saracuras, 1795". Cópia de planta-baixa
pertencente ao arquivo da SPHAN.



Fig.78-"Fontana dei Fiumi, séc. XVII" (ROMA) BERNINI. Marmore. Fot. in CONTI, F. *Como Reconhecer a Arte Barroca*. (1984), p.27

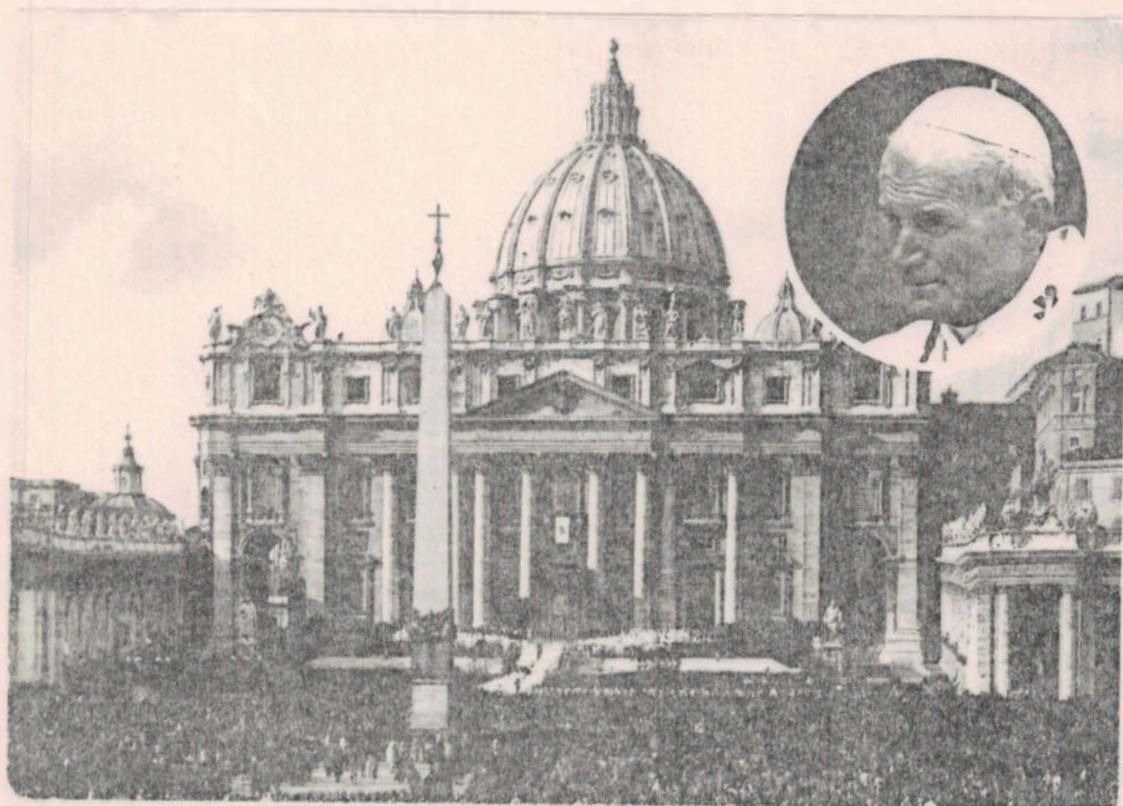


Fig.79-"Praça de São Pedro" (ROMA) Cartao-postal 1984.

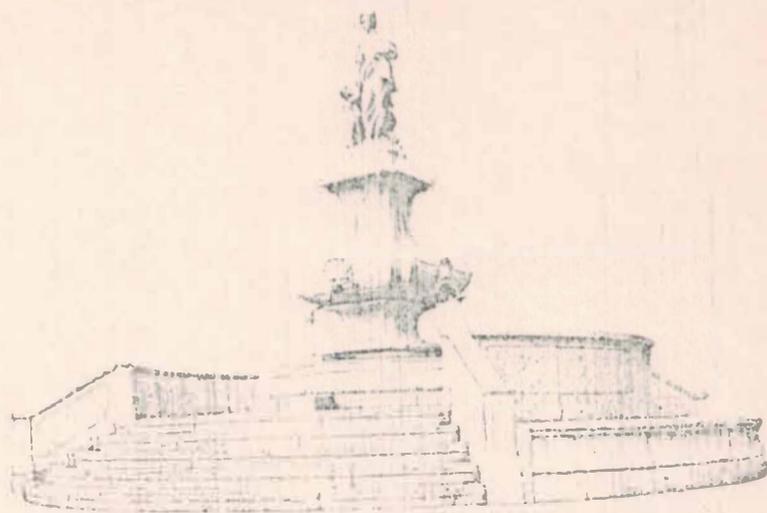


Fig.80-"Chafariz das Janelas Verdes"

de Mário Cardoso

Lisboa - PORTUGAL
Foto de Mário Cardoso

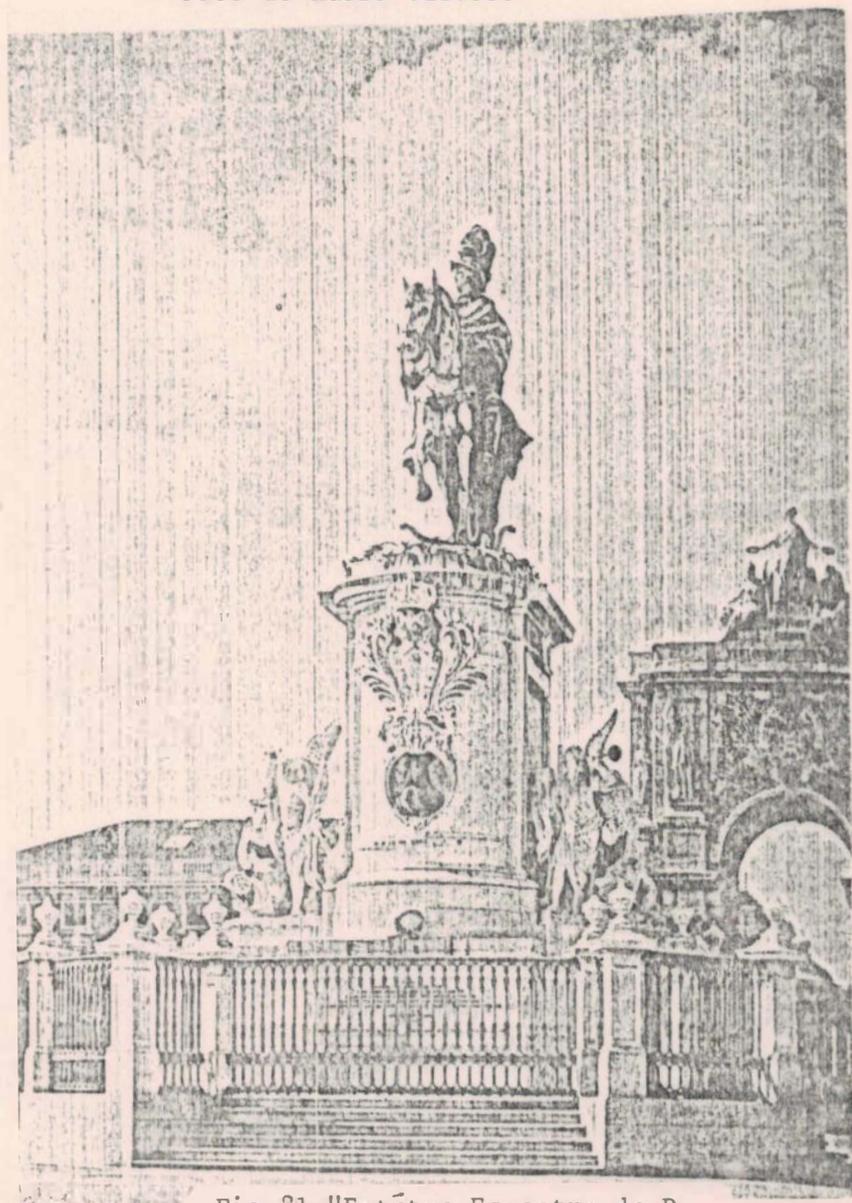


Fig.81-"Estátua Equestre de D.
José I, 1775" (LISBOA)
Escult.E.SANTOS e M.CASTRO
In FRANÇA, J.A. Op.cit,(1965)
p.137

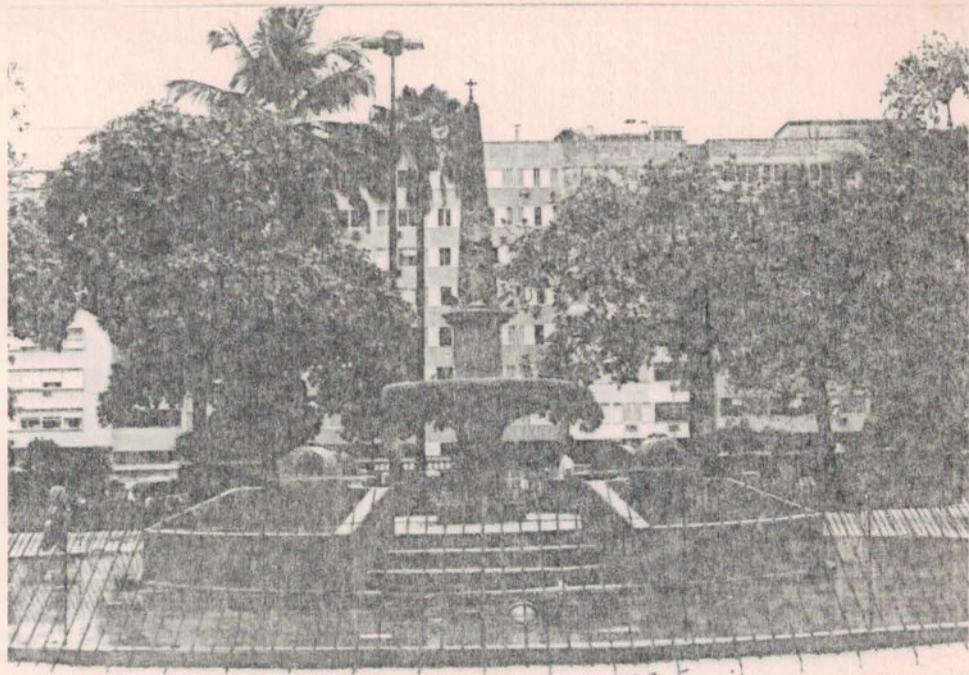
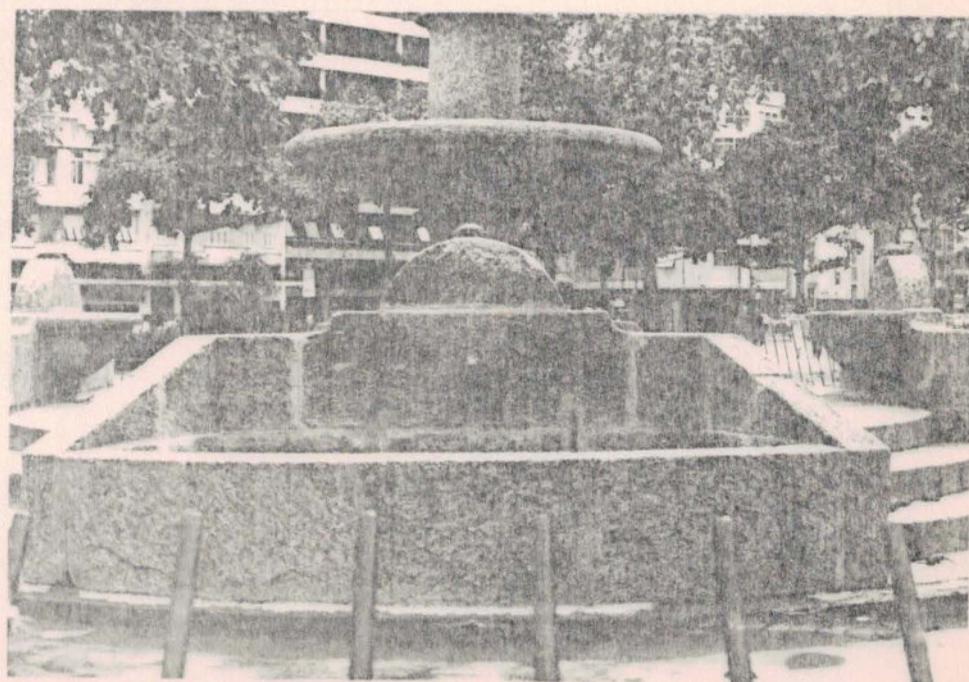


Fig.82-"Três vistas do Chafariz das Saracuras".Pr.Gen. Ozório Fotos pertencentes ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho (1987).



- | | |
|---|---------------------|
| 1 | C. da GLÓRIA |
| 2 | ARCOS da LAPA |
| 3 | C. da CARIOCA |
| 4 | FONTE dos AMORES |
| 5 | C. das MARRECAS |
| 6 | C. do LAGARTO |
| 7 | C. da PIRÂMIDE |
| 8 | C. das SACACURAS |
| 9 | C. do Lgo. do MOURA |

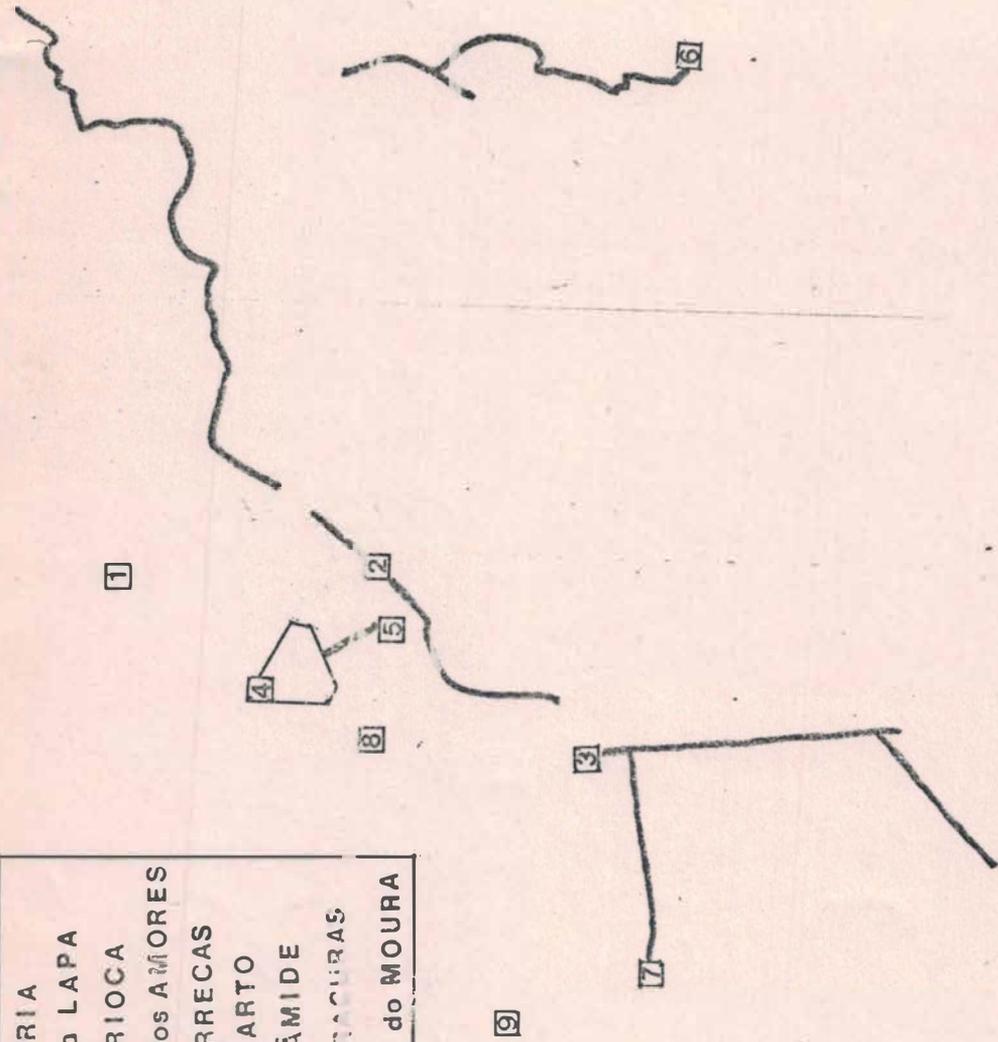
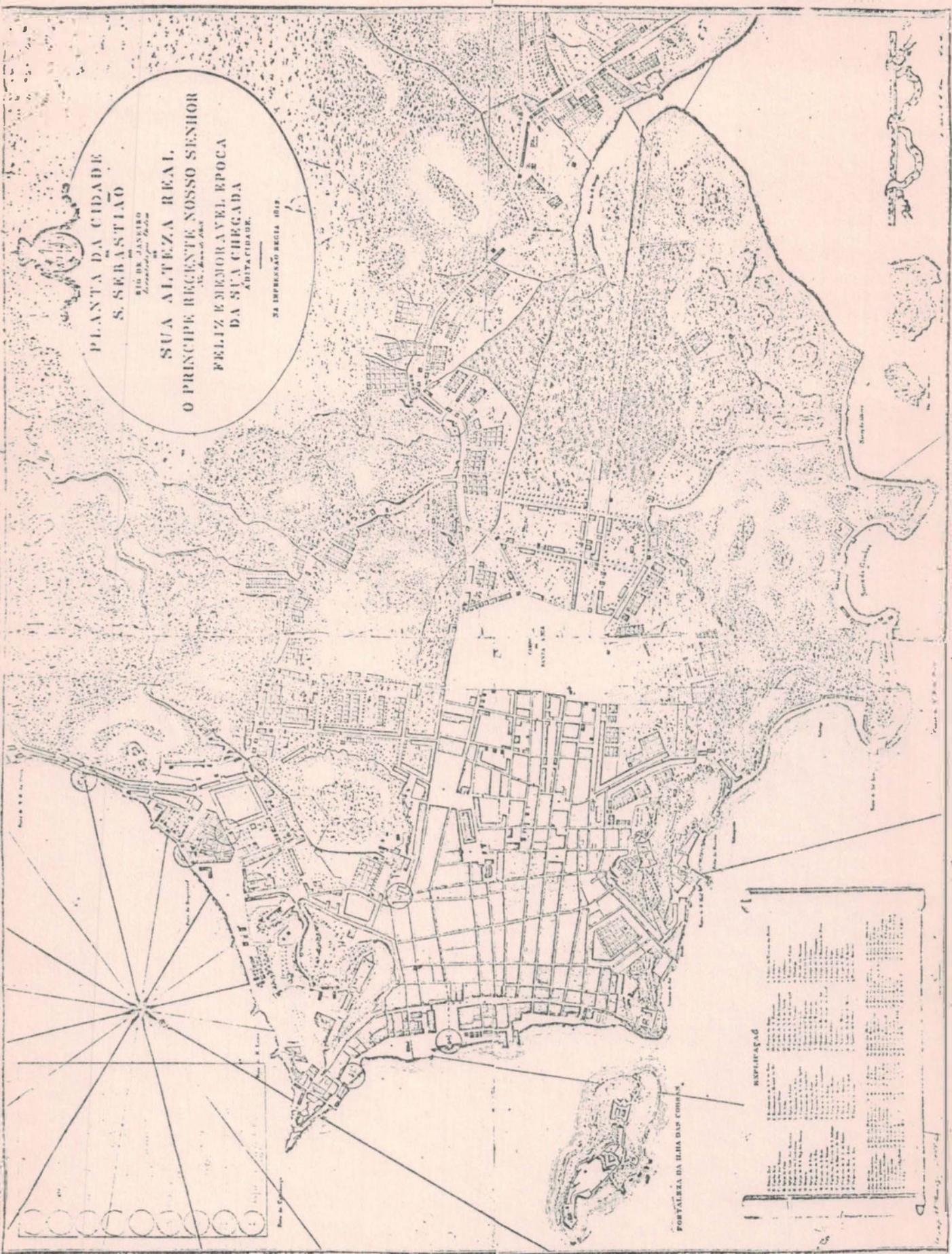


Fig. 83—"Projeção do Passeio Público e das Fontes de Água no Rio de Janeiro no século XVIII"

PLANTA DA CIDADE
S. SEBASTIAO
 RIO DE JANEIRO
 1570
SUA ALTEZA REAL,
O PRINCIPE REGENTE NOSSO SENHOR
FELIZ E MEMORAVEL EPOCA
DA SUA CHEGADA
 ADITACIÃO DE 1819

NA IMPRESSÃO REGIA 1819



EXPLICAÇÃO

1	Palácio Real	11	Convento de São Francisco
2	Palácio do Governador	12	Convento de São João
3	Palácio da Câmara	13	Convento de São Pedro
4	Palácio da Real Audiência	14	Convento de São Paulo
5	Palácio da Real Casa da Moeda	15	Convento de São José
6	Palácio da Real Casa da Câmara e Cadeia	16	Convento de São Antonio
7	Palácio da Real Casa da Misericórdia	17	Convento de São Carlos
8	Palácio da Real Casa da Saúde	18	Convento de São Bento
9	Palácio da Real Casa da Educação	19	Convento de São Domingos
10	Palácio da Real Casa da Agricultura	20	Convento de São Martinho

FORTALEZA DA ILHA DAS COCHOAS

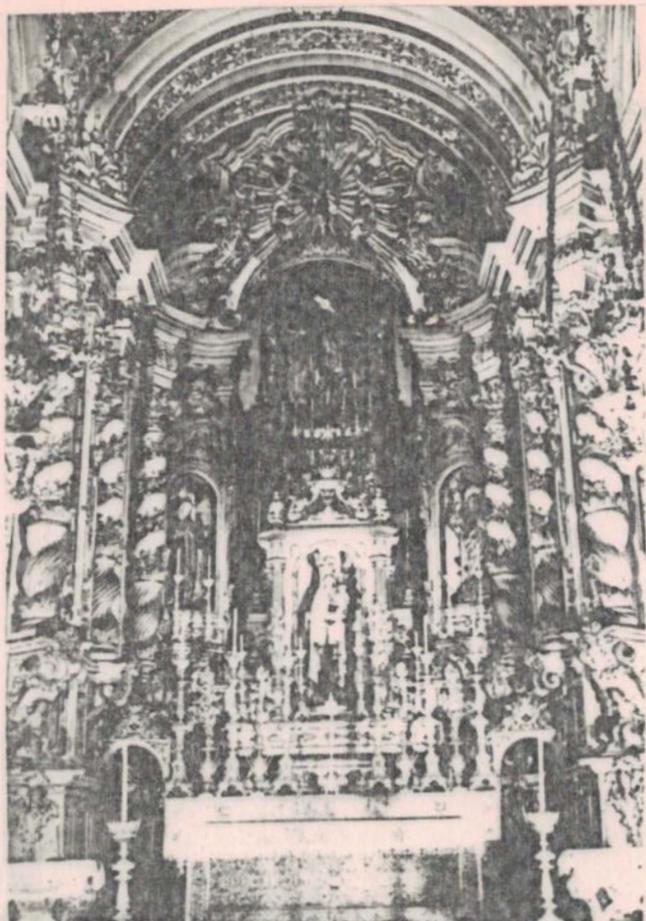


Fig.84- "Igreja da V.O.3ª de N. Sra. do Monte do Carmo, Retábulo do Altar-mor"
Foto arquivo da SPHAN - neg.



Fig.85-"Igreja da V.O.3ª de N. Sra. do Monte do Carmo, Capela do Noviciado, Retábulo principal" Fot.pert. ao acervo de A.M. Monteiro de Carvalho



Fig.86-"Igreja da V. Ide. do Príncipe dos Apóstolos São Pedro, Retábulo do altar-mor"
Foto arquivo da SPHAN - neg.



Fig.87 - "Igreja da V.O.3ª de N. Sra. da Conceição e Boa Morte, Retábulo do altar-mor"
Foto pertencente ao acervo de Sonia Rotberg.



Fig. 88- "Igreja da V. Ide. de Santa Cruz dos Militares, Retábulo do altar-mor" Foto pertencente ao acervo de Anna Maria Monteiro de Carvalho.



Fig.89-"Imagem de São Mateus Evangelista" Museu Hist.Nacional Foto pertencente ao acervo de Sonia Rotberg.



Fig.90-"Imagem de S. João Evangelista" Museu Hist.Nacional Foto pertencente ao acervo de Sonia Rotberg.



Fig. 91 - "Igreja da V.O.3ª dos
Mínimos de S. Francisco de Paula,
Retábulo da Capela do Noviciado"
Foto pertencente acervo Anna M.
Monteiro de Carvalho.

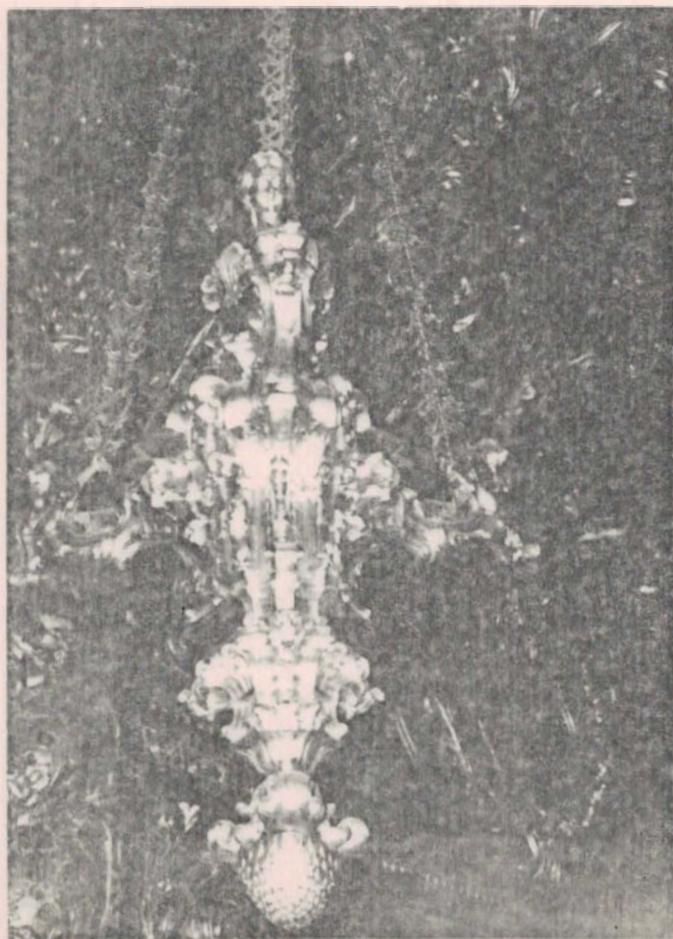


Fig.92- "Lampadário."
Igreja do Mosteiro de S.Bento
Foto pertencente ao acervo de
Anna Maria Monteiro de Carvalho