

### **A distância entre a cidade efêmera e a memória das pedras: arquitetura e hierarquia no Rio de Janeiro do Período Joanino**

***The distance between the ephemeral city and the memory of the stones:  
architecture and hierarchy in Rio de Janeiro during the reign of Dom João***

**Carlos Eduardo Pinto de Pinto\***  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
dudachacon@gmail.com

**Resumo:** O artigo aborda o uso da arquitetura efêmera como forma de consolidação da sociedade de Corte no Rio de Janeiro durante o Período Joanino. Por meio de reflexões a respeito das origens barrocas desse recurso, se defende a existência de uma relação hierárquica entre a cidade ideal, manifestada nos aparatos efêmeros, e a cidade material. Esta, a cidade sombria, das indefinições físicas e sociais, dos ruídos, do mau-cheiro; aquela, a cidade iluminada, da ordenação simétrica e hierarquizada dos espaços e dos corpos, da música, do perfume. A comparação entre as duas, em busca de seus limites e interseções, determina a rota seguida pelo texto.

**Palavras-chave:** Arquitetura Efêmera. Hierarquia. Rio de Janeiro. Período Joanino.

**Abstract:** The article discusses the use of ephemeral architecture as means of consolidating the Court Society in Rio de Janeiro during the reign of Dom João. Regarding these manifestations in their dialogue with the Baroque, we defend the existence of a hierarchical relationship between the ideal city, manifested in ephemeral apparatuses, and the material one. This, the dark city, of the physical and social inaccuracies, of the noises and bad smell; that, the illuminated city, of the symmetrical and hierarchical ordering of spaces and bodies, of music and perfume. The comparison between both, regarding their limits and intersections, determines the route followed by the text.

**Keywords:** Ephemeral Architecture. Hierarchy. Rio de Janeiro. Reign of Dom João.

**Recebido:** 14 abr. 2018.

**Aprovado:** 24 maio 2018.

---

\* Professor do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui bacharelado e licenciatura em História pela UERJ, mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense.

*Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha;*

Ítalo Calvino. *As cidades invisíveis*.<sup>1</sup>

## Apresentação

Em março de 1808, Dom João, príncipe-regente de Portugal,<sup>2</sup> desembarcou no Rio de Janeiro junto com membros de sua família e de sua Corte depois de passar por Salvador. O evento era parte da estratégia de resistência à expansão napoleônica, para a qual o príncipe contava com dois trunfos: a amizade diplomática da Grã-Bretanha – principal adversária do império francês – e as possessões portuguesas na América, o Vice-Reino do Brasil. A fuga para o Rio de Janeiro – centro administrativo colonial desde 1763 – realizada com apoio militar inglês, permitiu a Dom João permanecer no poder, apesar do território português ter sido invadido pelas tropas napoleônicas. O novo Império Português seria administrado a partir do Rio de Janeiro até 1821, quando Dom João, já aclamado rei, retornou a Lisboa com sua Corte.

No período em que permaneceu aqui, o Rio de Janeiro passou por melhorias em sua infraestrutura, como era adequado à nova função de capital do Império. Contudo, ao fim do período, a cidade ainda estava longe de ser considerada refinada (do ponto de vista urbanístico, arquitetônico e das sociabilidades). Isso, entretanto, não se configurava como um problema, pois as limitações impostas pela materialidade da urbe eram superadas pela arquitetura efêmera. Mais do que um recurso para exibir e consolidar o poder real em terras tropicais, o aparato incrustava, entre as pedras da cidade, um cenário atraente e comunicativo, que ordenava a sociedade, demarcando os espaços das hierarquias sociais. Além disso, era a cidade ideal que daí surgia que acabava por cumprir o papel de capital do Império, subjugando a cidade material.

A arquitetura efêmera, caracterizada pelo erguimento de edifícios e aparatos cênicos temporários, teve presença marcante na cultura barroca, mas já era utilizada em outros momentos históricos e continua a ser mobilizada atualmente.<sup>3</sup> Em dados contextos, como as

<sup>1</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 15.

<sup>2</sup> A monarca, sua mãe, Dona Maria I, estava impedida de governar desde 1792, por conta de transtornos mentais.

<sup>3</sup> Os desfiles das escolas de samba no Brasil são um bom exemplo de uso contemporâneo da arquitetura efêmera, bem como festas, representações teatrais e exposições ao ar livre.

exposições internacionais que marcaram os séculos XIX e XX, edifícios complexos e habitáveis poderiam ser destruídos ao fim dos eventos, tão logo cumpriam sua função, marcando a efemeridade de sua existência.<sup>4</sup> Na maior parte das vezes, contudo, essa arquitetura foi construída com materiais de fácil manuseio e relativamente baratos, estilizados de modo a criar a ilusão de se tratar de outros, mais nobres – estruturas de madeira que imitavam colunas de mármore, por exemplo.

Foi seguindo essa lógica que arcos triunfais, colunas, obeliscos, fontes, carros alegóricos, varandas e altares efêmeros foram usados para criar as “imagens simbólicas que acompanharam os momentos de definição e institucionalização do poder monárquico no Novo Mundo”.<sup>5</sup> Primeiro, na celebração da chegada da Família Real ao Rio de Janeiro (1808), se repetindo em diversas ocasiões, com destaque para a elevação do Brasil à condição de Reino Unido (1815), os funerais da rainha Dona Maria I (1816), a chegada da princesa Dona Leopoldina (1817), bem como o seu casamento com Dom Pedro e a aclamação de Dom João (1818), por certo o mais luxuoso e complexo evento propiciado pela presença da Corte no Rio.<sup>6</sup>

Embora tenha marcado o período joanino, o recurso à arquitetura efêmera no Brasil não foi iniciado neste momento, já ocorrendo no período colonial. Tratando especificamente das festas e cerimônias religiosas, Cybele Fernandes comenta a representação das hierarquias sociais propiciadas por tais encenações:

há relatos que se referem às festas em que o papel da Igreja era primordial, especialmente na organização das procissões, que seguiam a tradição espanhola e portuguesa, nas quais a sociedade se fazia representar em suas diferentes camadas, como os religiosos, os homens nobres e de negócios, os militares, as ordens terceiras e as bandeiras de ofício, os homens simples, sendo famosos os relatos referentes à Bahia, a Pernambuco, ao Rio de Janeiro.<sup>7</sup>

Nireu Cavalcanti também chama a atenção para o uso da arquitetura efêmera no Rio de Janeiro setecentista, mobilizada tanto em festividades do calendário religioso, quanto nas celebrações de datas comemorativas da realeza, que, por meio de tais recursos, se fazia simbolicamente presente, encurtando a distância entre a colônia e a metrópole.<sup>8</sup> Essa constatação, contudo, não deve levar a crer que a chegada da Corte não tenha causado impacto no que se refere aos recursos utilizados nas festividades. A distinção dos cerimoniais

<sup>4</sup> PAZ, Daniel. Arquitetura efêmera ou transitória. Esboços de uma caracterização. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 102.06, Vitruvius, nov. 2008. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/97>>. Acesso em: 12 abr. 2018. Há casos de edifícios construídos para uso efêmero que se tornam permanentes, como o Palácio Monroe, concebido como Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1904, em Saint Louis, EUA. Remontado no Rio para sediar a Terceira Conferência Pan-Americana, em 1906, teria usos diversos, como o de sede do Senado. Em 1976 ocorreu sua polêmica demolição durante a ditadura civil-militar, considerada uma tentativa de apagamento da memória de um monumento representativo da história da democracia no país.

<sup>5</sup> SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. O paço da cidade: biografia de um monumento. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Paço Imperial*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999, p. 72.

<sup>6</sup> LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 608.

<sup>7</sup> FERNANDES, Cybele Vidal Neto. Festas reais em Portugal e no Brasil Colônia: organização, sentido, função social. *Arte & ensaios*, Revista do PPGA/EBA/UFRJ, n. 23, nov. 2011, p. 53.

<sup>8</sup> CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

do período joanino residia justamente sobre a relação com a Corte, agora simultaneamente apresentada e representada (unindo-se a exibição da materialidade de seus membros às alegorias sensoriais da arquitetura efêmera). As festas e celebrações não precisavam mais evocar uma nobreza distante, mas contribuir para intensificar o seu esplendor, experienciado *in loco*. Oliveira Lima corrobora tal leitura, ao comentar:

A residência da família real tivera também por efeito adicionar um elemento novo e precioso às antigas diversões e folganças da colônia, e vinha a ser o espetáculo das festas de corte, das quais o anterior viver dos vice-reis mal podia dar uma ideia. [...] A população do Rio de Janeiro nem podia bem imaginar o que deviam ser os cortejos esplêndidos da realeza em toda sua pompa legendária. Entretanto entraram tais cortejos súbito a surgir para sacudir o torpor da pacata cidade ao mesmo tempo que lhe emprestavam as feições bem acentuadas de elegância, de distinção e de luxo.<sup>9</sup>

Antes de continuar a tratar da arquitetura efêmera, no entanto, vale compreender o impacto causado pela Corte Portuguesa na materialidade do Rio de Janeiro. Afinal, embora a cidade ideal se postasse hierarquicamente acima da cidade material, não estava apartada dela. Considero estratégico, portanto, refletir brevemente sobre tal materialidade.

## A chegada da Corte e a expansão urbana

A ideia de transferência da Corte para o Brasil não surgiu apenas a partir da pressão napoleônica, nem foi uma fuga arquitetada às pressas (embora se possa dizer que sua execução tenha sido, de fato, intempestiva). Na última década do século XVIII já vinha sendo sondada como forma de “salvar a Casa de Bragança e garantir a integridade e a dignidade do trono”.<sup>10</sup> Antes das ameaças francesas, portanto, tal estratégia já era aventada, como forma de redefinir as relações de forças no equilíbrio europeu. Fora da Europa e perto da sua principal fonte de riquezas, o governo português estaria mais seguro.<sup>11</sup>

Contudo, se a mudança não era novidade do lado de lá do Atlântico, na sede do Vice-Reino ela aconteceu à base de improviso. O crescimento acelerado de sua população – aproximadamente 15 mil pessoas<sup>12</sup> em uma cidade com capacidade para abrigar entre 45 e 50 mil habitantes<sup>13</sup> – impôs um alargamento de seus limites. Num movimento lógico diante de tamanho inchaço populacional, era necessário construir mais moradias, ocupar terrenos baldios e urbanizar as zonas rurais. O chefe da Intendência Geral da Polícia, Paulo Fernandes Vianna, é figura incontornável ao se abordar tal empreendimento. A suas atribuições eram bastante amplas, como se pode observar no comentário de Vivaldo Coaracy:

<sup>9</sup> LIMA, Oliveira. *D. João VI... Op. cit.*, p. 603.

<sup>10</sup> SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *O paço da cidade... Op. cit.*, p. 68.

<sup>11</sup> Cf.: PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

<sup>12</sup> As apostas oscilam entre 10 e 15 mil pessoas, havendo referências de que, do número total, 7 mil fossem de empregados.

<sup>13</sup> LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Na velha linguagem, tinha o vocábulo **polícia** extensão muito mais ampla do que hoje lhe reconhecemos. Não se limitava [...] à manutenção da ordem pública e à prevenção e repressão de crimes e delitos. Estendia-se, poderosa, aos mais variados setores da vida da comunidade. O Intendente-Geral da Polícia era autoridade de alta categoria e amplos poderes, cujas funções abrangiam, além da organização e direção dos serviços policiais propriamente ditos, outras seções da administração, compreendendo encargos que hoje cabem à magistratura, à prefeitura e ao conselho municipal, à repartição de higiene a até ao Ministério da Agricultura, por excessivo que pareça. Cargo de tão grande importância só podia ser exercido por personalidade que à sólida competência reunisse absoluta confiança do soberano.<sup>14</sup>

A respeito da atuação do Intendente nas transformações urbanas do Rio Janeiro, Marieta de Carvalho percebe os mesmos princípios que direcionaram a atuação do poder local na segunda metade do século XVIII, associados às ideias do urbanismo ilustrado postas em prática em Portugal e em suas possessões pelo governo do Marquês de Pombal: higiene, beleza e circulação.<sup>15</sup> Coube a ele, ao longo do Período Joanino, o gerenciamento da construção do cais do Valongo e de quatro quartéis; o aterro de manguezais; a abertura, calçamento e alinhamento de ruas e estradas; a construção de pontes; a instalação de fontes (chafarizes), após obras de captação de água para incrementar o abastecimento da cidade.

A mais urgente de suas tarefas foi, por certo, continuar a acomodar todos que haviam chegado com o rei em 1808. De modo emergencial, o problema havia sido resolvido – antes de sua nomeação para o cargo – com os decretos de Aposentadoria Real, concedidos a qualquer membro da Corte que requisitasse algum imóvel para sua moradia. O edifício escolhido, por sua vez, recebia as iniciais P.R. (Príncipe Regente), popularmente rebatizado de “Ponha-se na rua”, conforme divulgado pelos memorialistas.<sup>16</sup> O problema, contudo, continuava a existir, pois os desalojados seguiam sem ter onde morar. Ainda, sentiam-se impelidos a não construir novas casas, com receio de que fossem novamente requisitadas. Para evitar tal problema, a Aposentadoria Real foi abolida e novas construções incentivadas – surgiram em torno de 600 casas e 150 chácaras entre 1808 a 1818<sup>17</sup> –, havendo indícios de intensa atividade urbanística.<sup>18</sup>

A urgência dessa atividade construtora não deve levar à conclusão de que as novas residências deveriam ser utilitárias, servindo apenas para abrigar os recém-chegados ou desalojados. A beleza era um dos fatores que embasava as atividades do Intendente, conforme indicado acima. A presença da cultura moura, por exemplo, erradicada de Portugal desde as guerras da Reconquista Católica nos séculos XV e XVI, certamente incomodava bastante. Ruas estreitas lembrando mourarias,<sup>19</sup> casas exibindo gelosias<sup>20</sup> – uma treliça de

<sup>14</sup> COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1988, p. 162.

<sup>15</sup> CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de d. João VI (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Odisséia, 2008, p. 103.

<sup>16</sup> BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. *Entre a corte e a cidade: o Rio de Janeiro no tempo do Rei (1808-1821)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

<sup>17</sup> LIMA, Oliveira. *D. João VI... Op. cit.*, p. 81.

<sup>18</sup> BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. *Entre a corte... Op. cit.*, p. 107. Como exemplo, o autor comenta que Paulo Fernandes Vianna prescindiu de hotelões vindos de Lisboa, mas não de calceteiros, devido à urgência das obras pelas quais passava a cidade.

<sup>19</sup> BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. *Entre a corte... Op. cit.*

madeira que servia de janela, que D. João mandou eliminar assim que chegou ao Rio, junto com as rótulas – eram indícios desta presença árabe que viera com os colonizadores e plantara raízes aqui. A substituição das gelosias por janelas de vidro – obrigatórias nas novas residências – indicam a eleição de novos parâmetros arquitetônicos para a cidade. Assim como a interdição à construção de casas térreas e incentivo aos sobrados que, além de considerados mais belos e nobres, ainda contribuía para o saneamento.<sup>21</sup>

Diante dessas evidências, é seguro afirmar que o Rio de Janeiro de 1821 não se equiparava àquele de 1808. Contudo, afirmar que se tornara uma cidade bela, com boa infraestrutura e saneada exigiria um risco maior. Afinal, há relatos que denunciam seu aspecto acanhado e falta de infraestrutura antes e depois da instalação da Corte. Uma visada panorâmica sobre as impressões de personagens históricos que escreveram sobre o período oscila entre a ojeriza e a louvação.<sup>22</sup> Neste cenário, não há como escapar do questionamento a respeito dos referenciais das testemunhas e da conclusão, um tanto óbvia, de que a definição do que era e do que se tornou o Rio depende intrinsecamente das respostas a essa indagação. Aqui, não me ateno a esse debate. Interessa apenas afirmar que houve transformações – que, provavelmente, deixaram a cidade a meio caminho entre um e outro extremo –, mas essas não foram suficientes para garantir à cidade um caráter monumental, salvo alguns exemplos isolados, comentados a seguir. Desse modo, a importância da arquitetura efêmera é redobrada, pois é ela que garante, a despeito dos problemas infraestruturais, o brilho cortês ao Rio de Janeiro.

## A arquitetura efêmera

A cidade que se expandia para além de seus limites coloniais era agora sede do império Português, uma cidade-corte à espera da instalação dos símbolos ligados ao desempenho da função de capital.<sup>23</sup> Carlos Lessa afirma que a “cidade como capital é o ápice da realidade cívico-cultural do estado. Constituída pelo homem como centro político de um corpo social, é o núcleo soberano do território nacional”.<sup>24</sup> Nas palavras de Marly Motta, referenciada em Giulio

---

<sup>20</sup> MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>21</sup> CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de... Op. cit.* A autora enfatiza que as casas térreas, além de reterem mais umidade – devido ao contato imediato com o solo – também não favoreciam a circulação do ar, o que, em contrapartida, era facilitado pela altura dos sobrados.

<sup>22</sup> Entre os mais conhecidos, o português Luís Joaquim dos Santos Marrocos e o inglês John Luccock tecem críticas severas à cidade, enquanto o padre brasileiro Luiz Gonçalves dos Santos (vulgo padre Perereca) assume uma postura laudatória que o coloca no extremo oposto aos outros dois. Cf. LIMA, Oliveira. *D. João VI... Op. cit.*

<sup>23</sup> Os termos “corte” e “capital”, neste momento, são intercambiáveis. Cf.: ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009, p. 97.

<sup>24</sup> LESSA, Carlos. *O Rio de todos... Op. cit.*, p. 64.

Carlo Argan,<sup>25</sup> seria “foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória”.<sup>26</sup>

Embora o Rio de Janeiro já possuísse capitalidade, apresentando “condições de ser um centro articulador de políticas”,<sup>27</sup> antes mesmo de ocupar o papel de capital do Vice-Reino, não resta dúvidas de que a presença da Corte Portuguesa foi um agente catalisador da maturação dessa característica. Segundo Carlos Lessa, a partir de então “o Brasil teria importado em bloco a superestrutura do Estado português”,<sup>28</sup> formando o que o autor apelida de “Quasímodo”,<sup>29</sup> com cabeça gigantesca e corpo esquelético (estrutura colonial). Como, no plano físico, o Rio correspondia a essa cabeça, era necessário, portanto, que crescesse na proporção do poder que exercia. E o verbo “crescer”, aqui, deve ser tomado em sentido literal e figurado. Além de se expandir, a cidade deveria ser *melhor*.

A sede tropical de uma Corte europeia precisava, deste modo, apresentar uma infraestrutura e monumentalidade de acordo com tal posto. Segundo Sérgio Barra, os edifícios que deveriam “refletir, através de sua arquitetura e de sua função, a magnificência, poder e a *Civilização do Império*”<sup>30</sup> eram poucos, mas existiam:

...por exemplo, o Real Teatro São João (situado no Largo do Rocio e inaugurado em 1813), a Casa da Moeda (situada na Rua do Sacramento e concluída em 1814), o Quartel do Campo de Santana (concluído em 1818), que abrigava divisões da Guarda Real de Polícia e Regimentos das Tropas de Linha, ou a nova Praça do Comércio, obra do arquiteto francês Grandjean de Montigny (inaugurada em 1820).<sup>31</sup>

Ainda que chame a atenção para tais construções, o autor enfatiza que a principal transformação ficava por conta da encenação do poder (acompanhada ou não do erguimento de novos edifícios). Não era, portanto, por meio da monumentalidade dos poucos edifícios que poderiam cumprir essa função que o fausto da Corte se evidenciava, mas nos cerimoniais teatralizados em que se envolviam seus membros. Tais encenações poderiam ocorrer no interior dos teatros – sobretudo do Real Teatro São João – mas também nos palácios e nas igrejas. E, sobretudo, nas ruas – ocasiões em que a arquitetura efêmera desempenhava papel central. É a partir dessa dinâmica que se poderia defender uma dicotomia entre Corte e Cidade: aquela, teatro do poder; esta, lugar das tensões sociais e da desobediência às novas regras.<sup>32</sup> Outra metáfora aplicável à sociedade de Corte, e complementar à da teatralidade, seria a moda, tomada como uma espécie de “figurino” a ser usado fora dos palcos, no dia a dia. Em ambos os casos, é a *aparência* que conta<sup>33</sup> – a cidade concebida como cenário ou

<sup>25</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 16.

<sup>26</sup> MOTTA, Marly Silva da. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 9.

<sup>27</sup> RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. Em algum lugar do passado. Cultura e história na cidade do Rio de Janeiro. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002, p. 19.

<sup>28</sup> LESSA, Carlos. *O Rio de todos... Op. cit.*, p. 78.

<sup>29</sup> Em referência ao protagonista do romance *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo.

<sup>30</sup> BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. *Entre a corte... Op. cit.*, p. 116. Grifo do autor.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 116 e ss.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

como atriz é sempre meio e agente da exibição dos símbolos do poder. Nessa variação do *cogito* cartesiano – “sou visto, logo, existo” – mais importante que ter riquezas e poder, seria dar *visibilidade* a suas *representações*.

Já na chegada da Corte, a cidade foi revestida com aparatos cênicos, conforme a descrição de Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa:

Ao cair da noite, revelaram-se as iluminações que por toda parte se acendiam e em especial a que fora mandada colocar no largo do Paço pelo Senado da Câmara, que despendeu com a obra a extraordinária soma de quatro contos de réis. Era uma aparatosa edificação de arquitetura efêmera, com amplas arcadas, destinada a celebrar sob a forma de uma alegoria a chegada do príncipe ao Brasil e a simbolizar a sua entrega ao príncipe. Sob o arco central do conjunto, um grande medalhão com a efígie do regente, apoiada por dois gênios que o apresentavam ao Brasil, personificado por um índio, ajoelhado, que lhe oferecia os tesouros da terra – ouro e diamantes – e principalmente o coração.<sup>34</sup>

Embora não se trate de uma cerimônia da Corte no sentido literal (já que foi preparada justamente para recebê-la), já apresenta alguns elementos basais desse tipo de encenação: as iluminações e o aparato cênico criado por meio da arquitetura efêmera. O conjunto entre iluminação e arquitetura (perene ou efêmera) gerava uma atmosfera feérica em uma cidade que, em seu cotidiano, era muito mal iluminada. As lâmpadas (que poderiam ser coloridas) alteravam o contorno dos edifícios já existentes e potencializavam a impressão causada pelos aparatos efêmeros (por si já tomados como uma quebra da lógica espacial comezinha).

Os autores se referem também a tapetes e “chuva” de flores, salvas de tiros, execuções de música sacra e repicar de sinos – acrescentando, ao deslumbramento visual, aquele possibilitado por outros sentidos. Vale reforçar que as flores, ao mesmo tempo que enfeitam, liberam odores agradáveis capazes de disfarçar o mau-cheiro causado pelos dejetos. Por ocasião da elevação do Brasil a Reino Unido, em 1815, os mesmos autores fazem menção a outra peça fundamental das encenações: os fogos de artifício.<sup>35</sup> Capazes de agregar em seu mecanismo o fascínio pelo ruído e pelas luzes coloridas, os fogos ainda tinham a vantagem de subir aos céus (numa época em que isso ainda era privilégio de pássaros e seres sobrenaturais), desvanecendo-se nas alturas com a mesma intempestividade com que tinham ascendido. A reação do povo, que assistia a tudo saudando ruidosamente com vivas e palmas, fazia igualmente parte do espetáculo.

Embora não tivessem natureza festiva, as exéquias de Dona Maria I, em 1816, também foram celebradas por meio de aparatos cênicos que, no lugar das efusivas demonstrações de júbilo, se esperava que gerassem manifestações de dor. O cerimonial, bastante complexo e desenvolvido ao longo de alguns dias, teve na exibição do mausoléu (uma obra de arquitetura efêmera) na Capela Real, um de seus pontos marcantes, conforme a descrição de Luiz Gonçalves do Santos, vulgo padre Perereca:

O real mausoléu, pela sua altura, beleza da arquitetura, e riqueza de armação, atraía as vistas, e a admiração de todos. Elevava-se esse soberbo mausoléu no

<sup>34</sup> PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI. Op. cit.*, p. 213.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 308.



plano entre as capelas fundas, e a capela-mor; a sua figura era octógona; oito colunas sustentavam a cúpula, a qual era por dentro forrada de lhamas de prata; e pela parte de fora, como também a coluna, suas bases, e todas a arquitetura, era tudo revestido de veludo preto, e ornado com finos galões de ouro, e prata.<sup>36</sup>

Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa, ao comentarem que “tão suntuosa cerimônia exigiu das outras instituições, tanto religiosas quanto civis, uma resposta no mesmo nível”,<sup>37</sup> remarcam a dinâmica subjacente aos cerimoniais da Corte. Sem dúvida destinadas a reforçar a demonstração de poder e esplendor do Rei e do Império, também serviam (quando organizadas e bancadas por políticos e civis) à criação de elo com a realeza. Trata-se de um diálogo construído numa linguagem sensorial, em que cabiam as palavras, porém contavam mais as imagens e os estampidos (de tiros e fogos).

O ano de 1816 também foi marcado pela chegada ao Rio de um grupo de artistas franceses patrocinados por Dom João, com a finalidade de implementar as *artes úteis* no país, por meio da criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. O príncipe pagaria aos artistas e artífices uma pensão anual, além do envio diário de alimentos. Posteriormente, o grupo ficaria conhecido como Missão Artística Francesa, denominação com a qual se consolidou na historiografia e na memória nacional. A atuação de seus componentes na criação de aparatos efêmeros nas festividades da Corte foi marcante, conforme apresento mais adiante. Antes, vale refletir um pouco a respeito do caráter desse empreendimento.

Pode soar estranho que, oito anos depois da transferência da Corte para o Brasil impulsionada por uma invasão francesa, Dom João decidisse convidar justamente artistas franceses para compor a Escola. Para entender essa aparente contradição, é preciso ter em conta que a França era o principal centro artístico da Europa desde o século XVIII, o que “devia-se em grande parte à tradição do ensino acadêmico e à maturidade alcançada por meio da especulação teórica promovida dentro das instituições acadêmicas”.<sup>38</sup> Além disso, a derrota dos exércitos napoleônicos pelas forças aliadas europeias havia tornado possível uma reorientação da política diplomática portuguesa. No mesmo ano da chegada da Missão Artística, foi também estabelecida uma embaixada diplomática francesa, chefiada pelo conde de Luxemburgo. As duas cortes passaram a manter relações diplomáticas, em nome da estabilidade política e comercial futura. Vale notar, contudo, que tais relações não evitariam marchas e contramarcas nas negociações entre António de Araújo e Azevedo (1754-1817), Conde da Barca – representante da Coroa portuguesa – e Joachim Lebreton, responsável por arregimentar os artistas e artífices, evidenciando um caminho mais complexo do que uma primeira visada poderia supor.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943, p. 503.

<sup>37</sup> PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI*. *Op. cit.*, p. 312.

<sup>38</sup> LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 24.

<sup>39</sup> DIAS, Elaine. Correspondência entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, nº2, São Paulo, jul.-dez. de 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142006000200009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200009)>. Acesso em: 14 jun. 2018; e, La difficile réception de la tradition académique française au Brésil. *Figura* –

A atuação dos convidados foi balizada pela vontade de Lebreton de construir uma Escola de Belas-Artes e o desejo da Coroa portuguesa de desenvolver as artes úteis na América. Tal dubiedade poderia ser percebida já no decreto de fundação, que explicava os objetivos da Missão a partir da “necessidade do ‘estudo das Belas-Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos’”.<sup>40</sup> Os impasses entre os objetivos dos artistas e as intenções do rei fizeram com que a criação da Academia só viesse a acontecer em 1826, dez anos após a chegada da Missão e quatro após a Independência do Brasil.

Lúcia Maria Bastos é da opinião de que a Coroa tinha dificuldade para distinguir o sentido *moderno* de artista (um *criador*) do simples artesão ou artífice, e acabava por isso rendendo-se mais às necessidades de sofisticação da vida de Corte. Nesta leitura, é acompanhada de Maria Beatriz de Mello Souza, que defende ser papel dos artistas durante o Período Joanino menos o de ensinar Belas Artes e mais o de exaltar o rei.<sup>41</sup> Vale notar que, além das figuras que se tornariam as mais eminentes no Brasil – os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e os escultores Auguste-Marie Taunay e Marc Ferrez – havia também dois gravadores (Zeferino Ferrez e Charles Simon Pradier), um perito em mecânica (François Ovide),<sup>42</sup> um mestre serralheiro (Nicolas Magliogi Enout), um mestre ferreiro e perito em construção naval (Jean Baptiste Level), dois carpinteiros e fabricantes de carros (Louis Joseph e Hypolite Roy) e ainda surradores de peles (Fabre e Pilite).<sup>43</sup>

Chama a atenção, nessa lista, a quantidade de artífices especializados em atividades basais para a confecção dos aparatos efêmeros. A atuação desses novos personagens potencializou o impacto das celebrações reais, que já era grande, atingindo o clímax entre 1817 e 1818, com a recepção à arquiduquesa da Áustria, Dona Leopoldina e a Aclamação de Dom João.<sup>44</sup> Dona Leopoldina, já casada por procuração com o príncipe Dom Pedro na Europa, foi recebida pelo marido em sua chegada, havendo em seguida uma rápida celebração, marcada pelo refinamento, sobretudo no aparato efêmero erigido em forma de cais para o desembarque. Os comerciantes mandaram ainda erigir cenários na Rua Direita (atual Primeiro de Março) com imagens e dizeres enaltecendo a Áustria. O participantes do cortejo

à entrada da rua Direita passaram sob o primeiro arco trinufal, que o corpo do comércio mandara levantar e que fora desenhado pelos artistas da Casa Real, o arquiteto Grandjean de Montigny e o pintor Jean-Baptiste Debret. Ao fundo da rua atravessaram o segundo arco, oferecido também por dois negociantes entre os principais da cidade. O terceiro exibia as armas – as águias – da casa de

---

Studi sull'immagine nella tradizione classica, n. 2, 2014. Disponível em: <[http://figura.art.br/2014\\_13\\_dias.html](http://figura.art.br/2014_13_dias.html)>. Acesso em: 14 jun. 2018.

<sup>40</sup> NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. A missão artística francesa. *Rede de Memória Virtual Brasileira*, Fundação Biblioteca Nacional. (Site). Disponível em: <<http://catalogos.bn.br/redememoria/creditos.html>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

<sup>41</sup> SOUZA, Maria Beatriz de Mello. Três monumentos, três artistas, três reinos, um rei: as obras de aclamação real de D. João VI (Rio de Janeiro, 1818). *180 anos de Escola de Belas Artes – Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

<sup>42</sup> GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio: e da sua liderança na história política do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

<sup>43</sup> NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. A missão artística francesa. *Op. cit.*

<sup>44</sup> MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio... Op. cit.*

Áustria. Esse espetáculo chamava o povo, que enchia as ruas, bradando vivas e lançando flores à passagem das pessoas reais e em particular dos príncipes.<sup>45</sup>

Segundo Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa, apesar das críticas direcionadas à quebra de algumas regras de etiqueta “os festejos pela chegada da arquiduesa e pelo seu consórcio com o príncipe d. Pedro seguiram com rigor o plano traçado e, portanto, cumpriram o seu objetivo ritual aos olhos de quem os preparara”.<sup>46</sup> No ano seguinte, 1818, o mesmo da Aclamação, o Senado da Câmara do Rio de Janeiro ofereceu novas festividades pelo matrimônio, mais faustosas e estendidas ao longo de dias. O padre Perereca, com a abundância de detalhes que lhe é peculiar, descreve um dos carros alegóricos exibidos na parte mais popular das celebrações, ocorridas no Campo de Santana. A meticulosidade com que o cronista apresenta o objeto de sua admiração permite perceber a complexidade do engenho:

...começou logo o divertimento desta tarde, entrando pelo arco triunfal o magnífico, e lindo carro d’América, cuja aparição encheu todas a praça de sumo prazer, manifestado pelo geral acolhimento, e aplauso, que merecia a beleza, a perfeição, e a riqueza, com que fora construído. Formava este carro uma grandiosa concha de madrepérola [...], conduzida por dois hipocampos (cavalos marinhos), lançando água pelas ventas, governados por Netuno com seu tridente na mão direita, e as rédeas de ouro na esquerda, indo sentado na volta da concha, que fazia a proa. [...] Em um pedestal de esmalte cor de pérola, que ocupava o centro do carro, e todo revestido de flores, estava assentada a América, ricamente ornada [...]. Este carro representava rodar sobre as águas com rodas movediças, que giravam entre as ondas, mostrando fazer o seu movimento sobre o mar pelos mesmos cavalos marinhos que iam com as mãos sobre as ondas, que rodeavam o carro.<sup>47</sup>

Vale notar a necessidade de ter, além de domínios da estética (de modo a fazer materiais simples parecer nobres), conhecimentos técnicos sofisticados, como o de engenharia hidráulica, para permitir que os cavalos-marinhos lançassem água “pelas ventas”.

A Aclamação de Dom João ultrapassou todas as celebrações anteriores, a começar pela construção de uma varanda efêmera em torno do Convento do Carmo (neste momento, parte do complexo edílico que, tendo o Paço como corpo principal, se estendia também pela Cadeia Velha e pela Igreja do Carmo, convertida em Capela Real). Cybele Fernandes descreve:

... foi erguida a Varanda da Aclamação, projeto do arquiteto português João da Silva Muniz. Fazia face com a frontaria do antigo Convento do Carmo, abrindo-se para a praça através de 19 arcos, sendo o central destacado do plano de fundo, em formato de tribuna. No interior, ricos lustres de cristal, paredes revestidas de veludo e seda, e pinturas alegóricas no teto comemoravam as virtudes de dom João. Ali o rei, sentado no trono, de uniforme e segurando o cetro – de acordo com a tradição e o protocolo – foi aclamado, mas não coroado. A coroa foi depositada em uma almofada a seu lado, durante a cerimônia.<sup>48</sup>

O Largo do Paço, onde ocorreu a cerimônia, exibia outros exemplares de arquitetura efêmera: um templo de Minerva, arquitetado por Grandjean de Montigny, um arco do triunfo

<sup>45</sup> PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI. Op. cit.*, p. 317.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>47</sup> SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir... Op. cit.*, p. 686.

<sup>48</sup> FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Festas reais em... Op. cit.*, p. 57 e ss.

concebido por Debret, posicionado em frente ao chafariz do Mestre Valentim e, no meio da praça, um obelisco imitando granito vermelho, realizado pelo escultor Taunay.<sup>49</sup> A parte popular da festa ocorreu no Campo de Santana, “transformado em um jardim, com um palacete central de madeira, cujos terraços serviam à família real de tribuna, e com fortins fingidos, nos quatro cantos, em cujas esplanadas tocavam músicas e em cujas salas d’armas se serviam café e refrescos”.<sup>50</sup>

Pelas descrições dos cronistas, fica patente o envolvimento da Missão Artística Francesa na produção das festividades da Corte entre 1817 e 1818. Embora haja algumas referências a artistas portugueses (como João da Silva Muniz, que arquitetou a Varanda da Aclamação), a maior parte dos comentários enfatiza a atuação dos artistas da Missão. O papel desempenhado pelos artistas e artífices durante o Período Joanino e Imperial é fundamental para se compreender os rumos das artes no Brasil. Para alguns, eles seriam os inauguradores da arte acadêmica, ultrapassando os limites das manifestações barrocas; para outros, teriam impedido o desenvolvimento de uma arte com cores locais, atrelando a produção brasileira ao academicismo europeu. Lúcia Bastos contemporiza, ao afirmar que, mais importante do que tais polêmicas, é reconhecer que “contribuíram para o ingresso do Império nascente numa certa senda de civilização, em que o país real, o dos escravos e misérias, era redesenhado sob a aparência de um país ideal, de acordo com o modelo da civilização francesa”.<sup>51</sup>

Ainda que se refira a um recorte cronológico mais amplo, o comentário de Lúcia Bastos corrobora a hipótese principal desse artigo: a contribuição da arte (aqui, mais especificamente, da arquitetura efêmera) para a constituição de uma imagem ideal da sociedade brasileira manifestada na conformação da capital do império. Uma cidade material monumental não seria necessária, porque a cidade ideal, efêmera, dava conta de representar a monumentalidade da Corte. A partir de agora, teço algumas considerações a respeito da natureza da arquitetura efêmera – associando-a, sobretudo, à cultura barroca – de modo a tentar esmiuçar o papel que ela cumpriu no período joanino.

## **Cidade material e cidade ideal: interfaces**

Ao aproximar os dois movimentos apresentados até aqui – as obras de melhoramentos a cargo do Intendente Paulo Vianna e a criação de uma cidade ideal por meio do uso da arquitetura efêmera –, uma questão se impõe: por que não foi realizada no Rio de Janeiro uma remodelação estrutural da cidade, como a empreendida pelo Marquês de Pombal em Lisboa, após o terremoto de 1755? Afinal, mesmo sem se configurar como um terreno praticamente livre (como Lisboa após o desastre), o Rio possuía áreas verdes para onde se expandir e apresentava uma malha urbana pela qual os recém-chegados não nutriam, de modo geral,

<sup>49</sup> LIMA, Oliveira. *D. João VI... Op. cit.*, p. 610.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 610.

<sup>51</sup> NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *A missão artística francesa... Op. cit.*

muito apreço. Logo, havia condições para que os princípios da Ilustração, ao invés de apenas funcionarem à maneira de um planejamento urbano – conforme defende Marieta de Carvalho<sup>52</sup> – tivessem se convertido, efetivamente, num plano de reforma, como em Portugal. A ausência desse plano contribui para a defesa da hipótese de que a arquitetura efêmera – ao conferir monumentalidade e fausto às feições da sede da Corte –, desenvolveu o mesmo papel que uma reforma urbana radical teria, tornando-a, portanto, desnecessária. Antes de prosseguir com esta defesa, no entanto, vale conjecturar sobre outras respostas possíveis.

O primeiro aspecto a considerar é a possível falta de interesse da Coroa em investir em uma capital provisória. Tal ponto pode ser facilmente contestado quando se percebe o anacronismo de tal raciocínio. Afinal, em 1808 não era possível afirmar que a Corte voltaria *necessariamente* para Lisboa e tal desfecho não seria divisado até que a Revolução do Porto, em 1820, o exigisse. Outra explicação para a ausência de um plano de reformulação seria a ausência de profissionais capazes de realizar tarefa de tal envergadura. No entanto, além de não haver certeza quanto a esta ausência no início do período, ela definitivamente não se sustenta após a chegada de Grandjean de Montigny, com a Missão Artística Francesa. O arquiteto tinha competência para realizar um plano de remodelação urbana devido a suas ligações com as reformas de Paris durante o Império Napoleônico – tanto que, posteriormente, traçaria um projeto de reurbanização do Rio de Janeiro, nunca realizado.<sup>53</sup>

A falta de recursos financeiros para a execução das obras de remodelação não deve ser logo afastada como hipótese. Contudo, há relatos de gastos excessivos da Corte com atividades ligadas à ostentação, como a contratação de músicos e *castrati*,<sup>54</sup> o que permite pensar que tais somas poderiam ser revertidas na remodelação urbana, se houvesse interesse. Ainda contribui para a fragilidade de tal conjectura o fato de que a arquitetura efêmera, por sua vez, não se apresentava como uma opção pouco onerosa. Em citação comentada acima, Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa afirmam que o Senado da Câmara gastou “a extraordinária soma de quatro contos de réis” para executar uma obra de arquitetura efêmera para celebrar a chegada de Dom João. Rosana Marreco Brescia, referindo-se ao uso de aparatos efêmeros nas festividades da colônia no século XVIII, afirma que “as despesas relativas à realização de festas poderiam atingir cifras tão elevadas que, por vezes, as Câmaras precisavam solicitar ajuda financeira à Coroa”.<sup>55</sup> Ainda, comenta que as tarefas de arquitetura efêmera poderiam aumentar consideravelmente o prestígio pessoal de um artesão,

---

<sup>52</sup> CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de... Op. cit.*

<sup>53</sup> COUSTET, Robert. Grandjean de Montigny, urbanista. In: *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC; FUNARTE; Fundação Roberto Marinho, 1979. Cf., também: MELLO JUNIOR, Donato. *Rio de Janeiro: planos, plantas e aparência*. Rio de Janeiro: Edição da Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1988.

<sup>54</sup> WILCKEN, Patrick. *Império à deriva: a corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. Os castrati eram cantores castrados, muito requisitados nas cortes europeias até o século XVIII, mas ainda custosos no século XIX. Vale informar que o autor não cita suas referências.

<sup>55</sup> BRESCIA, Rosana Marreco. Le Théâtre de l'Éphémère au XVIII<sup>e</sup> siècle en Amérique Portugaise: fêtes publiques et représentations théâtrales. *Caravelle*, 100, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/caravelle/220>>. Acesso em: 14 jun. 2018. Tradução livre de: "Les dépenses concernant la réalisation des fêtes pouvaient atteindre des chiffres si élevés que, parfois, les Câmaras devaient solliciter l'aide financière de la couronne".

fazendo com que fossem muito concorridas.<sup>56</sup> Cybele Fernandes, também tratando do século XVIII, corrobora, ao fazer menção a cenários e carros alegóricos de “difícil execução”, para a qual acorriam do “mais simples artesão ao mais bem formado”.<sup>57</sup>

Diante das considerações tecidas até aqui, fica difícil sustentar que a arquitetura efêmera tenha sido mobilizada como paliativo a supostos desinteresse ou incapacidade (técnica ou financeira) de se proceder a uma reformulação radical do traçado urbano do Rio de Janeiro. De fato, sua utilização parece estar mais associada aos sentidos que assumia na cultura barroca, transformando-se num instrumento eficiente para garantir o fausto de que o Rio de Janeiro carecia para cumprir a função de cidade-capital do Império português. Parte da literatura a respeito da arquitetura efêmera no século XVII enfatiza sua centralidade nos mecanismos de exibição da Igreja ou do Estado.<sup>58</sup> Além de emular uma arquitetura refinada, os aparatos efêmeros eram parte intrínseca de rituais (festivos ou ltuosos) em que a representação do poder ocorria numa atmosfera de suspensão das lógicas espaciotemporais. Esta vivência sensorial da natureza faustosa da Igreja e das monarquias se dava num recorte cronológico preciso (determinando a efemeridade do evento), após o qual a vida retomava seu ritmo, mas indelevelmente marcada pela experiência excelsa.

Antes de prosseguir com tal raciocínio, considero prudente tecer um alerta: não desejo afirmar que os aparatos efêmeros só façam sentido na lógica barroca, nem que a sua utilização, por si, confira um caráter barroco a qualquer momento histórico. Contudo, creio que as estreitas conexões entre o Barroco, a constituição da Sociedade de Corte e a invenção das cidades-capitais funcionem como lentes adequadas à leitura dos eventos ocorridos no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821, motivo pelo qual as mobilizo como chave interpretativa do uso da arquitetura efêmera nesse contexto.

Algo a ser levado em conta para a compreensão da arquitetura efêmera é o contraste apontado por Lewis Mumford entre o tempo e o espaço barrocos. Enquanto o primeiro era não-cumulativo, ancorado nas ideias de novidade e moda (não apenas a do vestuário, mas também a das práticas sociais, que talvez seja mais bem expressa pelo termo “modismo”), o segundo era regular e simétrico. Portanto, o transitório e inefável era experimentado com fascínio, em contraste com a ordenação extremamente bem calculada do espaço – fachadas uniformes que emolduravam as grandes avenidas perspectivas (uma invenção do urbanismo barroco), traçadas sobre planos urbanos em forma de tabuleiro de xadrez (se não na totalidade, ao menos como um desenho almejado).<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> BRESCIA, Rosana Marreco. *Le Théâtre de... Op. cit.*

<sup>57</sup> FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Festas reais em... Op. cit.*, p. 57. A autora se refere a inúmeros contratos assinados por esses artífices, bem como aos processos movidos pelos mesmos, por falta de pagamento.

<sup>58</sup> Cf.: CIRAFICI, Alessandra. *De la machine de la fête baroque à la performance urbaine: éphémère éternel. Ambiances*, 3, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ambiances/991>>. DOI: <10.4000/ambiances.991>. Acesso em: 14 jun. 2018. ÁVIALLA, Affonso. *Festa barroca: ideologia e estrutura*. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1993.

<sup>59</sup> MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

A partir da dicotomia apresentada acima, pode-se notar que a arquitetura efêmera se encontrava no interstício entre o modo de vivenciar o tempo e a organização do espaço na sociedade barroca – apesar de também ser ordenada, sua presença acabava por romper a ordem estabelecida no espaço urbano, instaurando uma experiência isolada no tempo – pontual e intensa. Alessandra Cirafici a apresenta como um modo específico de vivência das cidades, atraindo os cidadãos para a fruição de “performances” que auxiliariam na criação de uma identidade urbana (acompanhada da sensação de pertencimento aos lugares).<sup>60</sup> “Mais ainda do que o teatro, a festa possibilitava a um público numeroso se sentir representado; o arquiteto, com sua arte da ‘mise en scène’, desempenhava o papel de mediador”.<sup>61</sup> Conforme defende Maravall, as “festas são um aspecto característico da sociedade barroca. São cantadas pelos poetas, narradas pelos escritores, em louvação de sua magnificência e em exaltação do poder dos senhores e da glória da monarquia”.<sup>62</sup>

Vale se atentar, no entanto, para o fato de que a festa não era a única maneira de vivenciar a transitoriedade, havendo uma grande atração “pelos motivos e representações de cunho dramático, noturno, lutuoso”.<sup>63</sup> O fascínio exercido pelo mausoléu de Dona Maria I seria também uma face da cultura barroca experimentada no Período Joanino:

Uma sociedade de tal forma voltada para o culto da morte não poderia ter como melhor expressão da sua cultura senão a arte funerária, a qual já se apresentava como uma arte efêmera, pois as Eças e Mausoléus construídos para as Exéquias das grandes personalidades eram obras que, muito adequadamente, comportavam todo o requinte e o fausto da arte barroca aliados à atração pelo transitório, [funcionando como] a alegoria da vida, breve como ela, o que levava a que, logo após o término do culto, fosse imediatamente demolida apesar do esmero com que havia sido construída.<sup>64</sup>

Desse modo, o irrompimento dos aparatos efêmeros na vida das Cortes ou das cidades era um modo de quebrar a lógica espacial racionalista, instaurando a novidade por meio do impacto causado pela festa ou pelo luto. A inovação se fazia presente, nestes casos, pela própria presença dos aparatos (inaugurando um tempo diverso dentro do cotidiano), mas também pela natureza que os mecanismos apresentavam, criados a partir de uma lógica refinada ao combinar o domínio da estética e da engenharia para causar assombro nos participantes. Vale informar que Argan define os vulgarmente reconhecidos “excessos” da arte barroca como “virtuosismos técnicos, uma demonstração das possibilidades quase ilimitadas da mente e das operações humanas”.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> CIRAFICI, Alessandra. De la machine... *Op. cit.*

<sup>61</sup> *Idem.* Livre tradução de: “Plus encore que le théâtre, la fête permettait à un large public de se représenter; l’architecte, avec son art de la mise en scène, jouait le rôle de médiateur”.

<sup>62</sup> MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Ed. USP, 1997, p. 381.

<sup>63</sup> ÁVILLA, Affonso. Festa barroca... *Op. cit.*, p. 259.

<sup>64</sup> RIBEIRO, Nelson Porto. Iconologia do espaço arquitetônico na cultura luso-americana. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel B. (orgs.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 497.

<sup>65</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão... Op. cit.*, p. 62.

Não resta dúvida de que este era o modo como a arquitetura efêmera era mobilizada na Corte de Dom João no Rio de Janeiro, mas ainda é preciso se questionar se as características morfológicas da cidade corresponderiam ao modelo barroco. O principal ponto a ser enfrentado na tentativa de responder a essa questão é o traçado da cidade, estabelecido no quadrilátero entre os morros do Castelo, de Santo Antônio, de São Bento e da Conceição. Tal dado, se serve à defesa de um urbanismo ilustrado, conforme faz Marieta de Carvalho,<sup>66</sup> também poderia corroborar uma leitura que enfatizasse suas características barrocas. Nelson Porto Ribeiro, por exemplo, alerta para o fato de que eixos ortogonais, praças simétricas, planos racionais de distribuição do espaço e implementos urbanos, como água e esgoto, eram experiências pertencentes a “tradições do passado, tanto do passado longínquo, como o das cidades romanas, quanto a um passado recente, o das cidades barrocas”.<sup>67</sup> Note-se que o autor não nega as influências do urbanismo pombalino sobre o Rio, mas considera Lisboa “... com suas ruas regulares e a amplidão de seus espaços públicos [como] palco privilegiado para as demonstrações das últimas festas e cerimônias organizadas pela cultura do Barroco”.<sup>68</sup>

Embora tal debate mereça ser levado adiante, para o que busco responder aqui basta constatar que, independentemente de ser considerada uma cidade barroca ou ilustrada, o Rio oferecia condições para a vivência do contraste entre o tempo e o espaço barrocos. A arquitetura efêmera se inscrevia no tecido urbano como exceção das lógicas espaciais estabelecidas, instaurando a monumentalidade de que a cidade carecia.<sup>69</sup> Vale lembrar que, para Argan, “o processo típico do ‘monumental’ é a alegoria [no sentido de uma] tradução em figura de conceitos universais”<sup>70</sup> – e a linguagem utilizada pela arquitetura efêmera era, essencialmente, a alegórica.

Assim, a cidade ideal possibilitada pelo uso da arquitetura efêmera convivía com a cidade material – ordenada, mas ainda débil no que se refere à monumentalidade. A partir de agora passo a refletir sobre o modo como se dava essa convivência e que tipos de relações eram estabelecidas entre as duas cidades.

## **Cidade material e cidade ideal: relações hierárquicas**

Como apresentado, desde a chegada da Família Real portuguesa havia esforços por transformar em verdadeira Corte – dotada de evidências de poder na monumentalidade das pedras – a cidade classificada por Oliveira Lima como uma “uma mesquinha sede de

---

<sup>66</sup> Segundo a autora, “a expansão para a várzea ainda no século XVII ocorrera a partir da adoção de um traçado retilíneo”. CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de... Op. cit.*, p. 57.

<sup>67</sup> RIBEIRO, Nelson Porto. A Entrada Real enquanto festa barroca e a Lisboa pombalina. *ANAIS do XXII Encontro da ANPUH*, 2003, p. 2.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>69</sup> Ainda que timidamente alcançada por alguns edifícios. Cf. BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. *Entre a corte... Op. cit.*, p. 116 e ss.

<sup>70</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão... Op. cit.*, p. 87.



monarquia”.<sup>71</sup> Mesmo apresentando uma transformação infraestrutural, a cidade continuava, no fim do período, a ter limitações do ponto de vista da materialização de sua nobreza. Contudo, durante as celebrações, esta cidade se transformava: além de receber os aparatos efêmeros, as ruas, sempre mal cheirosas devido aos dejetos, eram limpas, ganhavam tapetes de areia colorida ou de flores e folhas e incensos eram queimados. Já as cerimônias montadas para festejar a elevação do Brasil a Reino Unido permitiriam,

através da encenação do poder régio, estreitar os vínculos do príncipe d. João com os seus súditos [...]. No Rio de Janeiro, as festividades tiveram uma dimensão pública, abrindo-se à participação do povo nas ruas, ao qual se oferecia o espetáculo da música, das luminárias e dos fogos de artifício. Tudo foi, porém, rodeado da maior solenidade – que a longa cerimônia religiosa desde logo assegurou – e do mais memorável aparato.<sup>72</sup>

Assim, em tais cerimônias se reforçava a ideia de *maravilha*<sup>73</sup> (assombro diante da suspensão da lógica cotidiana), ao modo da questão hipotética que Maravall associa ao espectador do espetáculo efêmero: “qual não será o poder de quem faz tudo isso para, aparentemente, alcançar tão pouca coisa, para a brevidade de uns instantes de prazer”.<sup>74</sup> Importante frisar que, no caso do Rio, tal questionamento, normalmente feito em relação ao poder monárquico e religioso, também poderia ser feito pelo Rei em relação a alguns vassallos, que aproveitavam as festividades para oferecer aparatos efêmeros como regalos. Conforme assinala mais acima, por meio das encenações ocorria um diálogo cifrado, a partir do qual as hierarquias eram (re)desenhadas. De acordo com Jorge Pedreira e Fernando Dores Costa, “os monumentos oferecidos pelo corpo de comércio e pelos grandes negociantes [mostravam] que a riqueza facilitava outras formas de representação aos que buscavam um lugar de maior primazia e de maior proximidade ao trono”.<sup>75</sup>

Desse modo, havia uma *mise em scène* na cidade ideal, em que aparatos e partícipes eram ordenados segundo uma graduação social. Contudo, não eram somente os nobres a entrar em cena – os abastados ainda destituídos de títulos e os empregados também estavam lá. Por exemplo, vale observar o modo como Oliveira Lima descreve o cortejo de celebração das núpcias de Dom Pedro e Dona Leopoldina:

À frente um destacamento de cavalaria, a que se seguiam os lacaios e palafreiros do Paço em cavalos ricamente ajaezados, transportando dois deles os escabelos forrados de damasco vermelho para os noivos; atrás a música da cavalaria; logo oito marceiros, os reis d’armas e arautos, montados todos e trajando de grande gala. Vinham depois a carro os conselheiros reais, o mordomo-mor, os camaristas, acompanhados, coches e berlindas, de lacaios a pé. O estribeiro-mor, ou antes quem suas vezes fazia, precedia imediatamente o coche real, que escoltava o capitão da guarda de archeiros e ladeavam os moços da câmara, de cabeça descoberta.<sup>76</sup>

<sup>71</sup> LIMA, Oliveira. *D. João VI... Op. cit.*, p. 67.

<sup>72</sup> PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI. Op. cit.*, p. 308.

<sup>73</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Festa e imagem da cidade na Itália barroca. *Rua*, Campinas, n. 2, 1996.

<sup>74</sup> MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco... Op. cit.*, p. 377.

<sup>75</sup> PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI. Op. cit.*, p. 320.

<sup>76</sup> LIMA, Oliveira. *D. João VI... Op. cit.*, p. 607 e ss.

É mister perceber que tal enfileiramento, de organização complexa, não segue uma ordem decrescente de importância social, posto que os serviçais pareciam com os nobres a quem deveriam servir – ou seja, nada deve levar a crer que estar no início ou no fim do cortejo significaria ter mais ou menos poder. Contudo, “a rigidez do cerimonial [...] fixava o lugar de cada ator no cortejo real, de modo a garantir a fiel representação visual da hierarquia social”.<sup>77</sup> Logo, ainda que a ordenação não exibisse uma escala decrescente da hierarquia, existia uma lógica a ser seguida. Segundo Norbert Elias, os modos de distribuição dos indivíduos no espaço “eram documentações literais da existência social, ou seja, do lugar que o indivíduo ocupava na hierarquia da sociedade de corte naquele momento”,<sup>78</sup> conforme se explicita na distribuição dos convidados na Varanda efêmera construída para a Aclamação de Dom João:

A ordem por que atrás de d. João entraram os vassallos e os lugares que lhes estavam destinados no pavilhão eram tudo menos irrelevantes. Em toda encenação o rei era certamente o protagonista indisputado, mas o jogo da primazia e da proximidade definia o estatuto das demais personagens umas perante as outras. Nesse jogo de representação contemplava-se a própria sociedade, que as distinções de honra em boa parte configuravam. A ordem das precedências confundia-se com a ordem social, pelo menos a ordem social idealizada.<sup>79</sup>

As distinções hierárquicas não aconteciam apenas no interior da cidade ideal, mas se estabeleciam também no contraste entre os atores sociais que poderiam participar das encenações e os que estavam fora dela. Afinal, mesmo o serviçal que ocupasse o lugar menos prestigiado num cortejo, ainda estaria acima dos que dele não poderiam participar: os desprovidos de títulos de nobreza e os trabalhadores braçais (escravizados em sua quase totalidade), escondidos nas sombras da cidade material. Na cidade ideal, representativa da sociedade de Corte, todos eram protagonistas e coadjuvantes no “grande teatro do mundo”,<sup>80</sup> mas na cidade material restavam aqueles a quem cabia ser somente espectadores, descritos de forma poética por Oliveira Lima:

Como, sem faltar à verdade de uma reconstrução literária, expulsar do tablado fluminense da época esse mundo animado de barbeiros ambulantes armados de medonhas navalhas, cesteiros vendendo samburás que teciam, mercantes de galinhas, de caça, de palmitos, de leite, de capim para forragem, de milho, de carvão, de cebolas e alhos, de sapé para colchões, quitandeiras de angu e café, carregadores, condutores de carros de bois que chiavam desesperadamente pelas ruas sem calçamento ou guarnecidas de lajes, puxadores de carretas com fardos, quatro adiante e dois atrás empurrando, à moda japonesa.<sup>81</sup>

Desse modo, a cidade efêmera, apesar de não estar ancorada na materialidade das pedras, reorganizava o espaço urbano, abrindo brechas espaço-temporais onde parte da população da cidade poderia se inserir, deixando a maioria de fora (mesmo nos dias e locais destinados a eles, os “populares” não faziam parte das encenações, apenas assistindo a elas).

<sup>77</sup> BARRA, Sérgio Hamilton da Silva. *Entre a corte...* Op. cit., p. 161.

<sup>78</sup> ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 111.

<sup>79</sup> PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI*. Op. cit., p. 319.

<sup>80</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão...* Op. cit., p. 76.

<sup>81</sup> LIMA, Oliveira. *D. João VI...* Op. cit., p. 595.

Ainda, era a cidade efêmera que marcava determinadas localidades urbanas como espaços cerimoniais – a rua Direita, o Largo do Paço e o Campo de Santana (este, o local das festas populares) se repetiam como localidades privilegiadas, mais adequadas às encenações. Pairando acima desses trechos da cidade material – o que já instaurava uma relação hierárquica – a cidade ideal ainda exigia, pela lógica dos rituais, que homens e mulheres fossem reordenados segundo sua posição na sociedade. Por essas características, defendo que este Rio de Janeiro idealizado foi a verdadeira capital do Período Joanino, cuja existência sazonal, com seu brilho cortesão, sobrevive apenas em forma de sombra na memória das pedras.