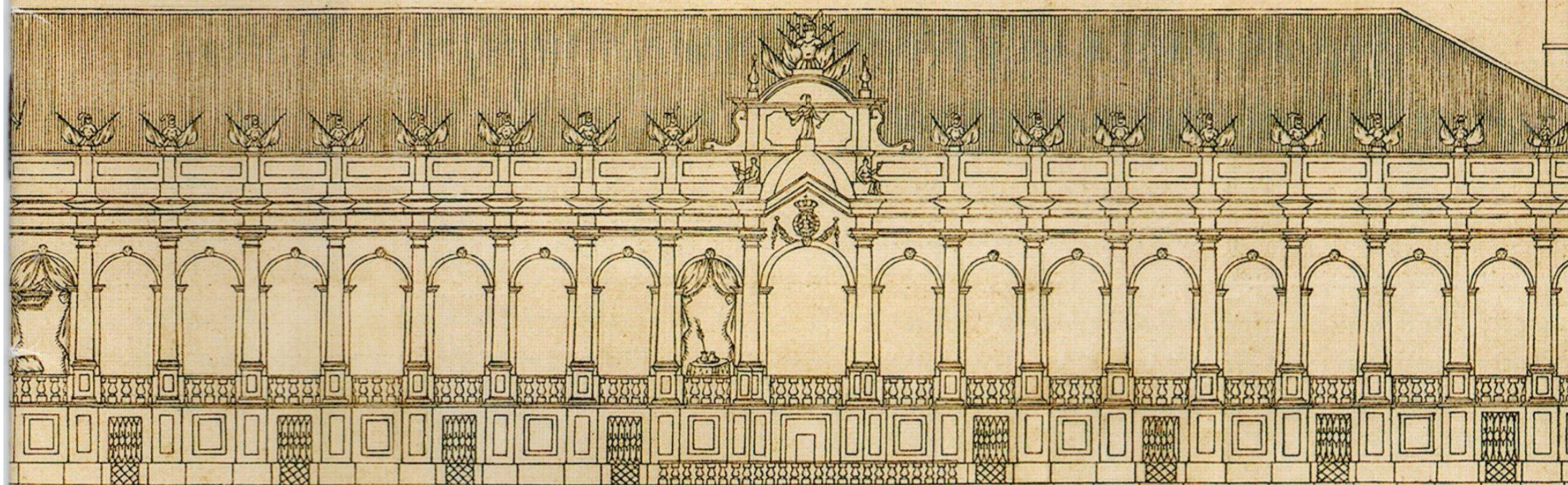


**OS FESTEJOS REAIS:
ARQUITETURAS EFÊMERAS DE
D. JOÃO VI A D. PEDRO II**



SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY



19 DE AGOSTO A 19 DE SETEMBRO DE 2008

O objetivo da exposição é apresentar a arquitetura efêmera do início do século XIX no Rio de Janeiro a partir dos principais festejos da família real, como eventos marcantes e cenário privilegiado, evidenciando o momento de transição da visão urbana barroco-colonial para uma representação neoclassicista que afirmará no período imperial. A referência desejada pelos monarcas é a Paris neoclássica de Napoleão, e os principais autores dessas arquiteturas de festa são os artistas que chegaram com a Missão Artística Francesa: o arquiteto Grandjean de Montigny, o pintor e desenhista Jean Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay assim como seus alunos, os irmãos Marc e Zéphérin Ferrez e Manuel Araújo Porto Alegre.

Esses grandes cenários cariocas, fadados ao desaparecimento, pretendiam anunciar por meio da construção ilusória de um teatro formado pelos arcos romanos, templos gregos e obeliscos egípcios a chegada da tradicional civilização nos trópicos.

O trabalho de pesquisa em que resultou esta iniciativa foi apresentado, em outro formato, no Seminário Pré-200 Anos, realizado pelo PROARQ da FAU/UFRJ, em dezembro de 2007, com organização do professor Luiz Manoel Gazzaneo a quem somos gratas pela colaboração.

Agradecemos ao professor Augusto Sampaio, vice-reitor para Assuntos Comunitários, PUC – Rio; professor Luiz Cesar M. Tardin, coordenador do CCESP, PUC – Rio; Suzana Kerber, Cornelia Reiter, Luiz Fernando Franco, Helena Ferrez, Mônica Carneiro, Flávio Limonic, Alberto Cohen e à equipe do Solar Grandjean de Montigny, Centro Cultural PUC-Rio.

Esta exposição integra a XII Mostra PUC-Rio e a participação desta Universidade nos festejos comemorativos aos 200 anos da chegada da família real ao Brasil.

Maria Pace Chiavari e Piedade Epstein Grinberg
curadoria

OS FESTEJOS REAIS:

arquiteturas efêmeras de D. João VI a D. Pedro II

Maria Pace Chiavari

Arquiteta pela Universidade de Florença (Itália), diploma de Estudos Avançados de Urbanismo da Universidade Paris VIII (França), pesquisadora, trabalha no Istituto Italiano di Cultura.

Piedade Esptein Grinberg

Mestre em história e crítica da arte, professora de história da arte, pesquisadora e diretora do Solar Grandjean de Montigny, Centro Cultural PUC-Rio.

As arquiteturas efêmeras, herdadas de Portugal que, por sua vez, as recebeu das seculares tradições européias, desde o Renascimento até as aristocráticas festas barrocas, aparecem no Brasil por ocasião dos grandes eventos festivos no século XVIII, e adquirem grande evidência na primeira metade do século XIX, em razão da presença da Corte na cidade do Rio de Janeiro. Os tradicionais festejos reproduzidos na realidade política e social brasileira, determinada por uma estrutura colonial e escravocrata, assumem um diferente significado tanto no nível arquitetônico e urbano quanto no social.

A Coroa portuguesa – identificação terrena do poder divino – demonstrava sua influência na Colônia estimulando a religiosidade dos fieis através da celebração das principais datas do calendário litúrgico com grandes festas, procissões e missas solenes. Ao longo de todo o ano eram essas as principais ocasiões sociais de encontro, deleite e distração da população às quais se juntavam acontecimentos excepcionais como os festejos da família real – nascimentos, casamentos, aniversários e funerais ou a vinda de Portugal de importantes autoridades institucionais e religiosas. As irmandades, organizações muito ativas na época e pelas quais se estabelecia a ligação entre a comunidade e o poder, participavam da produção dos eventos com o incentivo ao trabalho de artistas e artesãos.

A festa era uma oportunidade de encenação, e sua montagem respondia ao desejo de deslumbrar. Nesse contexto, o sacro e o profano conviviam; o banal e o trivial se transformavam em excepcional, graças a uma decoração, ainda que efêmera, capaz de compensar a pobreza do

material e dar, mesmo em poucos dias, a ilusão de riqueza com o efeito espetacular obtido pela mudança de escala, diferença de linguagem e variedade de formas, cores e fantasias. Mas o elemento fundamental da festa era a iluminação. Em uma cidade onde a iluminação era quase inexistente, devido ao alto preço do combustível, fosse óleo ou cera, as arquiteturas efêmeras contribuíam com a pompa e a suntuosidade da festa, por suas dimensões monumentais, e com a luminosidade que se irradiava à sua volta. De fato, essas arquiteturas estavam repletas de numerosas fontes de luz, tornando-se verdadeiras luminárias.

Uma série de eventos comemorativos foi organizada, em 1746, por ocasião da cerimônia de posse do bispo D. Antônio do Desterro Malheiro. O relato faz referência ao percurso do bispo marcado por sete arcos de triunfo, cujas medidas respeitam, nas dimensões e proporções, as normas de Vignola.¹ A presença de arquiteturas efêmeras no Rio de Janeiro de proveniência portuguesa traz uma ulterior confirmação, a tese do arquiteto Paulo Santos que, em sua obra de referência, *Quatro séculos de arquitetura*, constata na segunda metade do século XVIII no Rio de Janeiro “uma tendência italianizante e o gosto do monumental”, deduzindo “mais um anúncio do retorno ao classicismo”.² A igreja de Santa Cruz dos Militares é um exemplo de arquitetura permanente que confirma essa declaração, tendo seu projeto sido inspirado na igreja do Gesù em Roma, obra do mesmo Vignola. As arquiteturas efêmeras de inspiração classicista, construídas antes da chegada da Missão Francesa, validam, também, a posição defendida por Roberto Conduru³ sobre a existência no Rio de Janeiro

1 Nireu Cavalcanti. *Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 326-7.

2 Paulo Santos. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981. p. 30.

3 Roberto Conduru. “Araras gregas – a questão do neoclassicismo anterior à Missão Artística Francesa na história de arquitetura no Brasil”. Em *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 1, 1999. p. 147-157.

de tendências neoclassicistas, introduzidas via Portugal, e que conviviam com o maneirismo pombalino e o barroco colonial.

Com a chegada da Corte no Brasil, na impossibilidade de uma repentina transformação do Rio de Janeiro em uma civilizada capital do século XIX, como Lisboa ou Paris, o recurso, nas grandes ocasiões, à tradição das arquiteturas de festa parece antecipar o sonho de criar uma Europa nos trópicos. O caráter lúdico era capaz de distrair e atrair a população, paralelamente os eruditos cenários inspirados na arte e na mitologia grego-romanas desenvolviam uma função didática, e os códigos da festa renovavam costumes e hábitos de comportamentos.

Nos relatos de estrangeiros⁴ do final do século XVIII e início do século XIX, que as viagens transoceânicas conduziram ao porto carioca encontram-se opiniões diferentes sobre a cidade. Os elogios de alguns ao ordenamento regular das ruas e às arquiteturas e ornamentos das igrejas e mosteiros contrastavam com as críticas sobre as grandes sujeiras dos logradouros muito estreitos e a simplicidade das poucas edificações em pedra e das casas pobres construídas em terra.

O viajante e mineralogista inglês John Mawe, esteve no Brasil entre 1809 e 1810 e assim descreve o porto do Rio de Janeiro: *Nenhum porto colonial do mundo está tão bem localizado para o comércio geral, quanto o do Rio de Janeiro. Ele goza, mais do que qualquer outro, de iguais facilidades de intercâmbio com a Europa, América, África, Índias Orientais e as ilhas dos Mares do Sul, e parece ter sido criado pela natureza para construir o grande elo de união entre o comércio dessas grandes regiões do globo. Dominando também, como capital de vasto e rico território, imenso e valiosos recursos, exigia somente um governo eficiente, que lhe desse prestígio político, e agora adquiriu esta vantagem, ao ser escolhida para a residência da Corte de Portugal.*⁵

O Rio de Janeiro se apresenta à Corte portuguesa no seu desembarque em 9 de março de 1808, como uma maravilhosa localidade geográfica onde estava encravado um povoado moldado ao longo de mais de duzentos anos com a interferência de governadores antes e depois vice-reis

segundo os modelos importados da metrópole que foram se adaptando a um regime colonial com escassos recursos.

Por ocasião da chegada, os monarcas foram recebidos com grande festa na qual se destacavam arquiteturas efêmeras constituídas por arcos de triunfo, luminárias e painéis alegóricos.⁶ Os mesmos elementos alegóricos se repetem no aniversário do príncipe regente, como relata Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca) nas suas *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. No Largo do Paço teve a construção de um prospecto triunfal sustentado em arcos ricamente pintados e no meio estava o retrato de Sua Alteza Real com diferentes figuras simbólicas.

Em outubro de 1810, foi festejado o consórcio de D. Maria Teresa, filha primogênita de D. João VI, com o seu primo, o infante D. Pedro Carlos de Bourbon, sendo o palco privilegiado dessa celebração a Praça de Curros (touro), organizada por Paulo Fernandes Viana, nomeado conselheiro intendente geral da polícia que desde então assumiu o encargo de coordenador das festas. No Campo de Santana encontrava-se de fato um amplo curro que foi decorado e adornado para dar lugar a 348 camarotes destinados aos nobres para assistirem a danças, cavalhadas e desfile de carros que depois saíam à noite e desfilavam pelas ruas para entretenimento do povo até chegar ao Largo do Paço. Os dois logradouros escolhidos para as mais importantes encenações, o Largo do Paço e o Campo de Santana representam os mais importantes marcos urbanos, respectivamente a porta de entrada e de saída da cidade.

Na Praça de Curros, para a mesma ocasião, foi construída alguns dias depois uma arquitetura efêmera constituída por um oitavado. A peça era destinada à iluminação, e para os fogos de artifício foram usadas máquinas do mesmo tipo das construídas nas grandes festas européias do Antigo Regime e que terminavam queimadas junto com os fogos. A descrição é de uma arquitetura de oito faces de 48 palmos de altura (mais de 10 metros) em arcadas guarnecidas por balaustradas e completada por uma pirâmide arrematada por um sol.⁷

O neoclassicismo desenvolvido na Europa no contexto cultural do Iluminismo durante o final do século XVIII e assumido como o estilo

4 Jean Marcel Carvalho França. *Visões do Rio de Janeiro colonial – antologia de textos (1531-1800)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999 e *Outras visões do Rio de Janeiro colonial (1582-1808)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

5 John Mawe. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

6 José Neves Bittencourt. "Iluminando a colônia para a corte O Museu Real e a Missão Francesa como importantes marcos urbanos exemplares da política de administração portuguesa no Brasil" Em *Anais do Seminário Internacional D. João VI – um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Iphan/Ministério da Cultura, março de 2000. p. 119.

7 Maria Beatriz Nizza da Silva. *A Gazeta do Rio de Janeiro, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007. p. 48-50.



Jean-Baptiste Debret | Desembarque de D. Leopoldina no Brasil. | Original Fundação Biblioteca Nacional

do Estado sob os auspícios da Revolução Francesa e depois por Napoleão a uso patriótico, para dar visibilidade ao poder público e soberano, é instaurado “oficialmente” no Rio de Janeiro no início do século XIX. Elementos do neoclassicismo reproduzidos aleatoriamente nas arquiteturas de festa, definidas por Gustavo Rocha Peixoto de “deliciosas fraudes arquitetônicas”,⁸ permitem produzir espetaculares *mises-en-scènes*, e as *fraudes* se tornam auspícios para a formulação de uma renovada e civilizada capital.

A auto-imagem de capital desejada pelos monarcas portugueses não podia ser outra que Paris, lugar de experimentação onde os princípios da estética urbana, ditados por M. A. Laugier, e as idealizações monumentais de Ledoux, Boullée e Lequeu serviram de inspiração a gerações de arquitetos engajados nas grandiosas obras públicas de remodelação da cidade até adquirir sua imagem imperial.

A vinda ao Brasil, em março de 1816, de importantes artistas franceses que colaboraram com a ascensão de Napoleão, a chamada Missão

Artística Francesa, contribuiu para redirecionar o panorama cultural aqui vigente, coincidindo com a elevação do Brasil a Reino e com o novo papel social para sua capital. Os principais autores engajados na construção das grandiosas *mise-en-scènes* são o arquiteto Grandjean de Montigny, o pintor Jean Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay e os irmãos escultores Marc e Zéphirin Ferrez. Paralelamente, operam também artistas portugueses ligados à Corte, como João da Silva Muniz – arquiteto de Sua Majestade –, refletindo de forma polêmica a situação antagônica criada entre os dois grupos de artistas.

A chegada no Rio de Janeiro da princesa Leopoldina da Áustria, em 5 de novembro de 1817, e seu casamento com D. Pedro I, acontecido no dia sucessivo, constituem uma importante ocasião para D. João VI fazer a primeira apresentação oficial de sua corte nos trópicos. Jean Baptiste Debret e Grandjean de Montigny, respectivamente artista/pintor e arquiteto, participaram com projetos de algumas das arquiteturas provisórias das festas, utilizando as experiências desenvolvidas na França de Napoleão.

8 Gustavo Rocha Peixoto. *Reflexo das luzes na terra do Sol: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência 1808-1831*. São Paulo: ProEditores, 2000. p. 131.

A detalhada descrição da pomposa solenidade, encontrada nos jornais da época,⁹ tinha a intenção de passar ao leitor a impressão de um grande fausto. Parecia existir a preocupação em enfatizar o efêmero a fim de perpetuá-lo na memória coletiva. Constituía elemento de destaque, segundo a reportagem, a sucessão de arcos que marcavam o percurso do cortejo real que do Arsenal, lugar de chegada dos navios da comitiva da princesa Leopoldina, ia até a Real Capela. A descrição dessas celebrações se limitava, até então, a relatos literários.

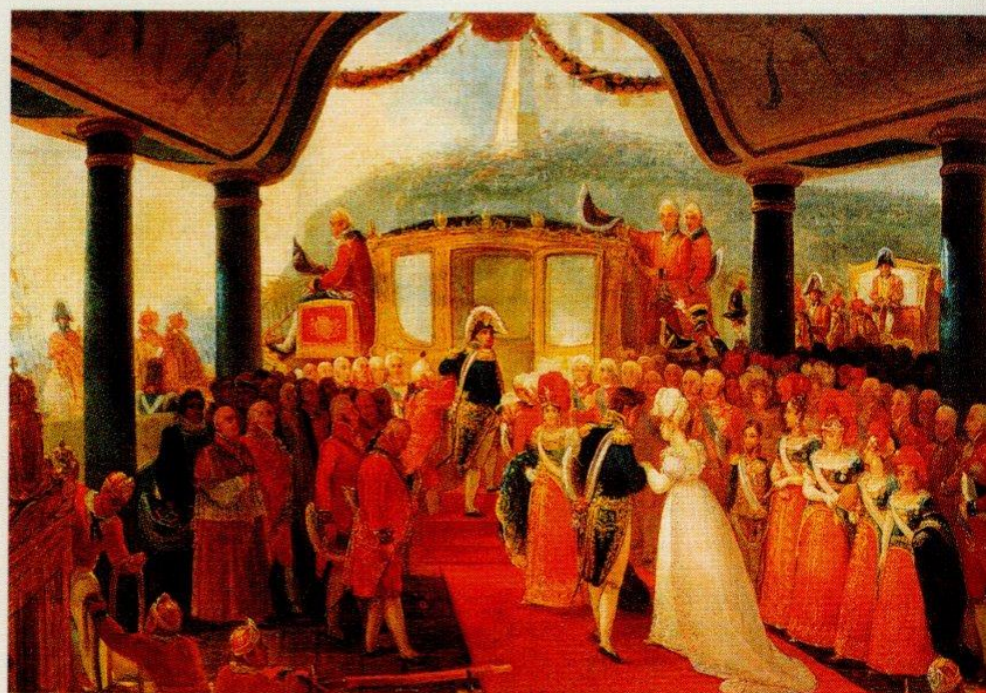
Para a celebração da chegada de Dona Leopoldina paralelamente à descrição textual, as festas são ilustradas, pela primeira vez, através de importante documento iconográfico. Na gravura *Desembarque de Dona Leopoldina*,¹⁰ na qual Debret retrata o desembarque da princesa no Arsenal pode-se ver, com bastante nitidez, o arco de triunfo, pavilhão de chegada, e sua localização em relação à cidade, aparecendo ao fundo o mosteiro de São Bento.

A permanente disputa entre os artistas portugueses e os franceses recém-chegados determina a quase inatividade destes últimos e pode ser constatada na observação crítica de Debret ao arco de triunfo construído para receber Dona Leopoldina no seu o desembarque, definido “em estilo português”, apresentando a “extravagância de detalhes arqueológicos”, e realizado “por oficiais da Marinha”. Uma outra pintura de Debret e sua reprodução em gravura realizada pelo suíço Charles Simon Pradier, a ele encomendada “por convite oficial do governo brasileiro para que estas imagens se tornassem populares”,¹¹ mostram a mesma cena, mas em plano mais aproximado. Isso permite ver mais detalhadamente o pavilhão, em forma de baldaquim, no qual as colunas de madeira pintada sustentam uma irregular abóbada com a função de oferecer aos importantes hóspedes um primeiro abrigo. Não existe na composição respeito aos códigos clássicos.

No artigo da *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 12 de novembro de 1817, que trata da festa, o comentário relativo ao Arco do Commercio – projeto do arquiteto Grandjean de Montigny e Debret, definidos como os “artistas pensionistas de Sua Majestade” – é muito detalhado e favorável tanto à arquitetura

quanto aos seus autores. São também citados os negociantes Joaquim José Pereira de Faro e Francisco Pereira de Mesquita, encarregados por parte da Junta do Commercio, que apoiou tal empreendimento. A função dessas arquiteturas era também de propaganda seja da parte do governo para se promover seja dos comerciantes que agradeciam dessa forma ao soberano pela abertura do Brasil aos países amigos.

O arco de triunfo do Commercio foi erigido em frente ao Arsenal Real da Marinha, ladeado por dois pedestais que sustentavam de um lado as esculturas simbólicas do Rio de Janeiro e do Danúbio; uma com as armas do Reino de Portugal, Brasil e Algarves e outro as águias do império austríaco, símbolos dos dois países. O monumento era constituído por três arcos: o central, maior de todos, sob o qual passava o cortejo, com largura de 20 palmos (um pouco mais de 4 metros) era sustentado por oito colunas em estilo dórico romano. Para cada lado, entre as colunas havia um espaço livre de 8 palmos (menos de dois metros) por onde o público passava. Entre as colunas havia também dois pedestais onde, no momento da passagem da carruagem real, dois meninos fantasiados de Amor e Himeneu apresentavam ao casal real homenageado uma coroa de flores de mimosas, espalhando ao mesmo tempo flores na rua, verdadeiros *tableaux vivants* como era hábito nas encenações religiosas ou nas festas populares para diversão do povo. Ornavam o arco baixos-relevos com imagens simbolizando a Abertura dos Portos, que permitiu ligar o Velho ao Novo Mundo, e com figuras que presenteavam os noivos reais, nos quais se destacavam cifras



Jean-Baptiste Debret | Estudo para o desembarque de D. Leopoldina no Brasil | Original Coleção Museu Nacional de Belas Artes / IPHAN, Rio de Janeiro

9 Suzane Worcman. “Grandjean de Montigny, a Missão Francesa e o Rio de Janeiro pela imprensa”. Em *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC-Funarte-Fundação Roberto Marinho, 1979. p. 38.

10 O original dessa obra encontra-se no acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

11 Pedro M.C. Xexéo. “As artes visuais e a Missão Francesa no Brasil no século XIX”. Em *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003. p. 121.

12 O desenho deste arco a lápis assinado por Debret como *Arco alegórico. A feliz união – o comercio* [projeto 1816-1818 (38,9 x 27,7cm)] encontra-se no Museu Raymundo Ottoni Castro Maya/Iphan, Rio de Janeiro, mas sua leitura é muito comprometida.

gravadas com os nomes unidos. Em baixo da grande cornija que coroava o arco estava escrito “A Feliz União – O Commercio”¹². A altura total do arco era de 50 palmos (cerca de 12 metros) correspondente a um prédio de três andares.

Na cidade colonial, tais arquiteturas efêmeras assumiam uma imponência monumental em comparação à escala urbana da arquitetura permanente constituída, à exceção dos conventos e das igrejas, de numerosos sobrados e casas térreas, cuja construção pela nova legislação era proibida.

Segundo a mesma *Gazeta do Rio de Janeiro*, um outro arco “elegante” estava colocado na rua Direita (atual Primeiro de Março), na altura da rua do Sabão (hoje próximo à Candelária), com uma largura de 50 palmos (cerca 12 metros), dos quais 28 palmos correspondiam à passagem central para a carruagem real e os outros 22 destinados às duas passagens laterais para pedestres e utilizados como base das 8 colunas que o sustentavam. A altura era no total de 86 palmos (aproximadamente 39 metros) até as cabeças das figuras de Himeneu, Gloria e Fama, que estavam sentadas em pedestais sobre a varanda. Nos pedestais da base das colunas apresentavam-se as quatro partes do mundo e na parte interna do arco, entre as mesmas colunas, dois grandes vasos utilizados para lançar perfumes na ocasião da passagem do casal real. Tais monumentos eram realizados em madeira sobre a qual era moldado um papel e cartão para criar o efeito de baixo-relevo. Os ornatos eram realizados com festões de flores e os medalhões, revestidos de tecido de seda cor de ouro ou de seda azul bordados. Nas três noites durante as quais durou a celebração da chegada e do casamento de Dona Leopoldina, os arcos ficaram iluminados com cera colocada em vidros e globos coloridos.

O terceiro, não propriamente um arco, foi definido por seu autor, Grandjean de Montigny, como “hum triunfo Romano feito às pressas”.¹³ Encontrava-se na rua Direita em frente à igreja de Santa Cruz dos Militares. Suas pilastras laterais foram realizadas com oito estandartes fincados na terra e presos com guirlandas de flores, e a folhagem das palmeiras se espalhava, coroando a obra. Nas partes laterais foram colocados medalhões com *as graças e os talentos* da princesa, *Bondade*,



Thomas-Marie Hippolyte Taunay | D. Pedro e Leopoldina passam por debaixo do Arco do Triunfo, especialmente projetado por Grandjean de Montigny, s.d. | Original Fundação Biblioteca Nacional



Thomas Ender | Arcos triunfais na Rua Direita | Original Biblioteca da Academia de Belas Artes de Viena Reproduzido de O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender, São Paulo, Edições Melhoramentos, [1957]

Doçura, Sensibilidade, Beneficência, Constância, Espírito, Talento, Ciência, Modéstia, e em baixo, *Felicidade Pública*. O uso dos medalhões fazia parte de uma antiga tradição festiva, como pode se ver em gravuras alemãs ou holandesas anteriores ao ano de 1700, no Museu de Arte de Düsseldorf.¹⁴

Uma litografia de Hippolythe Taunay reproduz esse *triumfo romano*¹⁵ na rua Direita em frente à rua do Ouvidor, com a carruagem real passando debaixo dele. No desenho de Thomas Ender, *Arco triunfal na rua Direita*, pode-se ver em primeiro plano o mesmo *triumfo romano* visto pelo lado oposto em relação ao de Taunay, em frente da igreja de Santa Cruz dos Militares. O ângulo visual escolhido permite observar a seqüência dos arcos: o *triumfo romano* e o *arco romano* erigido pelos comerciantes.

12 *Gazeta do Rio de Janeiro*, quarta feira 12 de novembro de 1817. Op. cit.

14 Werner Oechslin e Anja Buschow. *Architecture de fête – l'architecte comme metteur en scène*. Liège: Pierre Mardaga, 1987. p.46 e 62.

15 Passagem de S.S.M.M. e A.A.R.R. por baixo do Triunfo romano. Litografia pertencente ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Esses arcos, construções banais repetitivas, se articulam para dar um conjunto significativo e majestoso e assumem a função de elementos de ligação entre partes da cidade que se pretendia resgatar através de uma nobreza mesmo que provisória.

A coroação de Dom João VI, em fevereiro de 1818, representa a primeira oportunidade de encenar uma grande parada festiva capaz de demonstrar a mudança do novo regime, exaltando o poder terreno do soberano e a secularização do Estado. Mais do que qualquer texto, as imagens conseguem transmitir a mensagem, especialmente dirigida a uma população de origens e etnias diferentes e ainda mais com um altíssimo índice de analfabetismo.

A preocupação de D. João foi investir na figura pública do soberano, e a nova imagem da Corte serviria como seu reflexo. Era preciso iniciar a construção de uma “história oficial” do jovem país uma vez desvinculado do pacto colonial, fundamental para dar grande visibilidade a essa mudança. A ligação do monarca com a Antiguidade clássica graças ao simbolismo do ritual e às figuras utilizadas era uma forma de buscar um exemplo de virtude no passado atemporal, mesmo que tal “tradução” nos trópicos não se tornasse tão direta.¹⁶

O Terreiro do Paço se transformou para a ocasião em um grande palco. As janelas de todos os edifícios que formavam o quadrado da praça exibiam cortinas de damasco carmesim. As principais arquiteturas efêmeras confiadas ao arquiteto Grandjean de Montigny e aos artistas Auguste Marie Taunay e Jean Baptiste Debret encontravam-se nessa mesma praça.¹⁷ No meio erigia-se um obelisco de feições egípcias, com mais de 20 metros de altura e cujo material “fingia ser de granito” iluminado com muitas luzes que, segundo o Padre Perereca, “parecia uma pirâmide de fogo”.¹⁸ Na frente do chafariz, a Real Junta do Comércio mandou “erigir uma iluminação da qual constava um Arco de Triunfo que se referia aos antigos arcos romanos”.¹⁹ É interessante destacar que a descrição do arco está inserida no texto das *Memórias* do Padre Perereca quando ele se dedica a descrever a iluminação da qual o arco

faz parte e a importância dessa forma de iluminação para mostrar e expandir o monumental da construção e do evento.

As dimensões do arco são de 14 metros de largura e de mais de 12 metros de altura. De ambos os lados havia oito colunas isoladas. As 16 colunas laterais do arco eram da ordem dórico-romana e “fingiam ser de granito cinzento”. Cada face do arco tinha quatro colunas de ordem coríntia sobre pedestais que sustentavam a cimalha. As colunas do arco “fingiam ser de granito rosa e toda a mais fábrica de granito cinzento”.²⁰

A abertura do arco central era de 4.40 metros e de altura 6.60 metros e nos intercolúnios estavam nichos com a figura de Minerva e Ceres representando as Ciências e a Agricultura. Os baixo-relevos; um representando o desembarque de Sua Majestade na cidade do Rio de Janeiro sustentado pela América, e o outro, El Rei agasalhando as Artes e o Comércio. Grandjean de Montigny e Debret são os artífices dessas duas arquiteturas encomendadas pela Junta do Comércio, da mesma forma que os arcos construídos pelas celebrações da princesa Leopoldina. Estes últimos foram, de fato, conservados para serem, de novo, iluminados nesta ocasião. Trata-se de uma verdadeira operação de recuperação e reciclagem, adaptando os arcabouços às novas funções. Inverteram-se os emblemas, mudaram-se as cifras, o Tejo substituiu o Danúbio e no friso, no lugar da *A Feliz União* foi gravado “*Ao Sexto, ao Grande, ao Imortal João*”. Não há dúvida que para o Carnaval carioca as arquiteturas efêmeras representam um interessante precedente e um ponto de referência a ser estudado. As poucas descrições relativas à execução material dessas cenografias mostram a pobreza no uso do papelão, madeira e das transparências. A *mise-en-scène* se apóia, sobretudo, na pintura *trompe l'oeil* dos artistas franceses, que conseguem encobrir as deficiências da execução.

Em frente ao Real Palácio foi colocado um templo de ordem dórico-grega, dedicado a Minerva, deusa da sabedoria, encomendado a Grandjean de Montigny e a Debret pelo Senado da Câmara. Com uma altura de 290 palmos o equivalente a 63,60 metros, o templo – todo imitando mármore branco com veios – estava numa posição

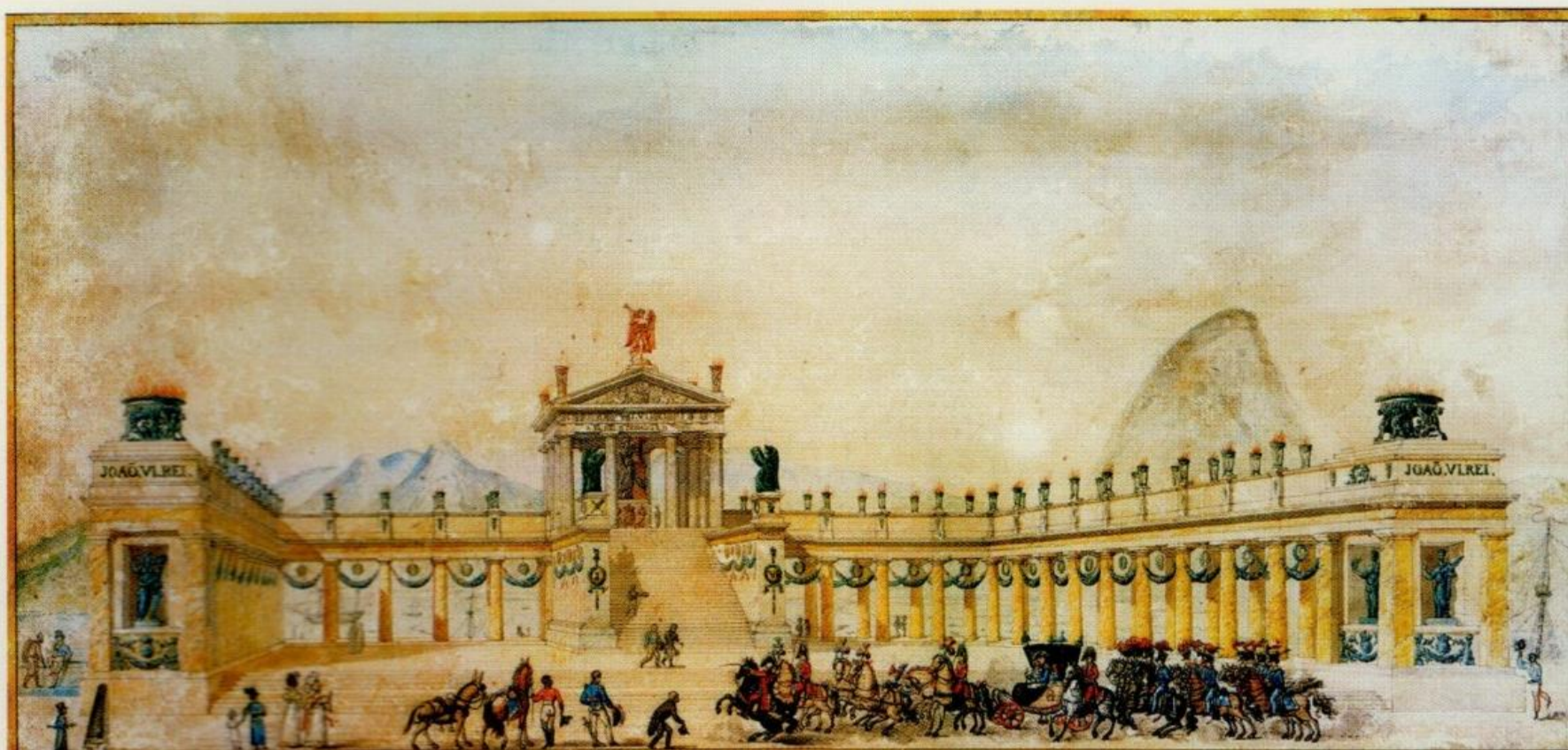
16 Lilia Moritz Schwarcz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

17 Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca). *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1981, p. 154-6.

18 Op. cit., p. 166.

19 Id. ib., p. 165.

20 Id. ib., p. 66.



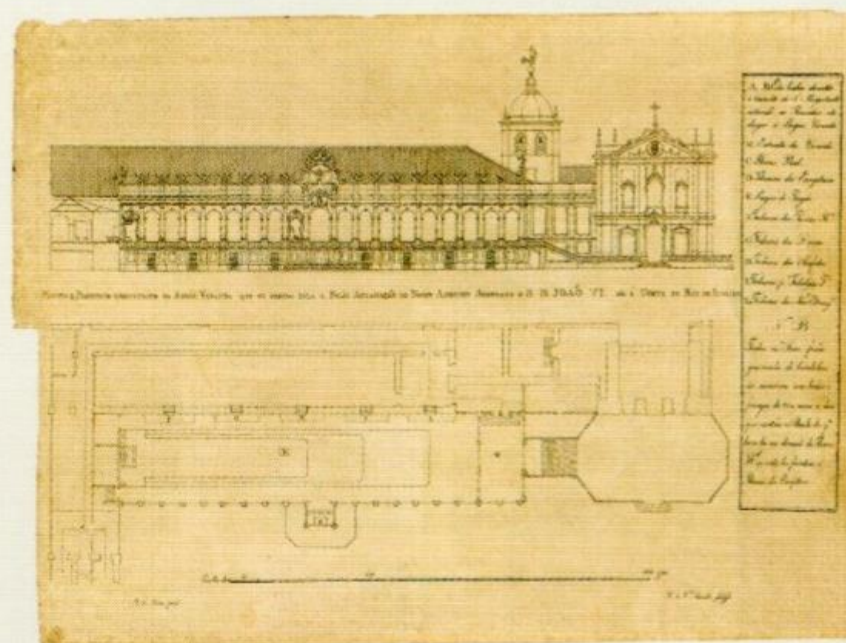
Nicolas Antoine Taunay | Monumento erigido pelo Senado do Rio de Janeiro em 6 de fevereiro de 1808, por ocasião da aclamação de D. João como rei do Reino Unido. | Original Palácio Nacional d'Ajuda, Lisboa | Reproduzido de A Missão Francesa. Rio de Janeiro, Editora Sextante Artes, 2003

elevada, acima de uma escadaria ladeada por dois pedestais onde ficavam duas estátuas – da Poesia e da História –, tendo ao centro um recinto formado por trinta e duas colunas lisas que imitavam granito rosa. O entablamento e o ático fingiam granito cinzento, e as molduras das cornijas eram bronzeadas. O templo era de forma quadrada sustentado por doze colunas de ordem dórica, estriadas. Sobre o teto havia esculturas de bronze verde nas quais estavam as letras do soberano, *J. VI* e a coroa real sobreposta. Os baixo-relevos da empena fingiam bronze dourado. No interior do templo sobre um pedestal encontravam-se duas estátuas fingindo mármore alvíssimo e de dimensões colossais; uma era o busto do soberano ao qual Minerva cobria com a égide.²¹ A grande estátua de Minerva, bem como a da História e da Poesia e outras figuras de motivos mitológicos e baixos-relevos foram executadas pelo escultor Auguste Marie Taunay.²²

A descrição contida nas memórias de Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca) pode ser confrontada com a imagem deste templo numa aquarela de Nicolas Antoine Taunay.²³ Tal iconografia permite apreciar a escala monumental dessa *mise-en-scène* que parece competir com o Pão de Açúcar e as com as montanhas ao fundo. Debret também faz uma minuciosa descrição deste templo na *Viagem pitoresca*; e enfatiza o efeito da iluminação utilizada para dar destaque à decoração e à *arquitetura inteiramente de estilo grego*. O que diferenciava os artistas franceses dos

portugueses era o rigor dos primeiros em relação à harmonia clássica da composição, sendo a regra do neoclassicismo a fidelidade às leis da arquitetura greco-romana. Por isso Debret, ao descrever o desembarcadouro erigido para a chegada da princesa Leopoldina, o define como “monumento fantasista”. A mesma definição poderia ser utilizada para a galeria da Aclamação construída em frente ao antigo convento dos Carmelitas.

No fundo do Largo do Paço foi erigida a varanda-galeria da aclamação, o elemento mais tradicional dessas celebrações e por isso encomendada a João da Silva Muniz, arquiteto de Sua Majestade; a obra foi administrada pelo barão do Rio Seco. O comprimento dessa arquitetura era de cinquenta e cinco metros (250 palmos), e sua frente ia do passadiço que unia o palácio real ao antigo convento do Carmo até o átrio da capela Real. A largura era de cerca



Caetano Alberto Nunes de Almeida | Planta e prospecto geométrico da régia varanda para a feliz aclamação de D. João VI na corte do Rio de Janeiro, s.d. | Original Fundação Biblioteca Nacional

21 Id. Ib., p. 188.

22 Afonso de E. Taunay. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983, p.211

23 Nicolas Antoine Taunay (1755-1830). Monumento erigido para o Senado do Rio de Janeiro, em 6 de fevereiro de 1818, por ocasião da coroação de D. João como rei do Reino Unido, aquarela. Coleção do Palácio Nacional D'Ajuda, Lisboa.

de oitenta e oito metros (40 palmos) e sua altura quase alcançava a cimalha do antigo convento, cujo telhado prosseguia para cobrir a nova construção. Sobre a cimalha real da varanda estava um parapeito ornado de troféus e nos ângulos sobre pedestais, estátuas que representavam as virtudes do soberano. Na varanda em frente à praça, abriam-se dezoito arcos, e entre eles altas colunas davam a impressão de ser os elementos de sustentação da construção. No centro da frontaria da varanda sobressaía um pavilhão quadrado com três arcos, um na frente e dois ao lado. Esquemas semelhantes são encontrados em gravuras, ilustrando decorações temporárias em ocasião de bailes ou cerimônias de casamento realizadas em Paris no século XVIII.

Debret nos fornece uma documentação dessa solenidade numa aquarela, quase uma imagem de repertório. Ao fundo aparece a frente principal da varanda e atrás dela pode-se perceber o sino da Capela Real. Em primeiro plano, a multidão no largo do Paço aclama o rei.²⁴

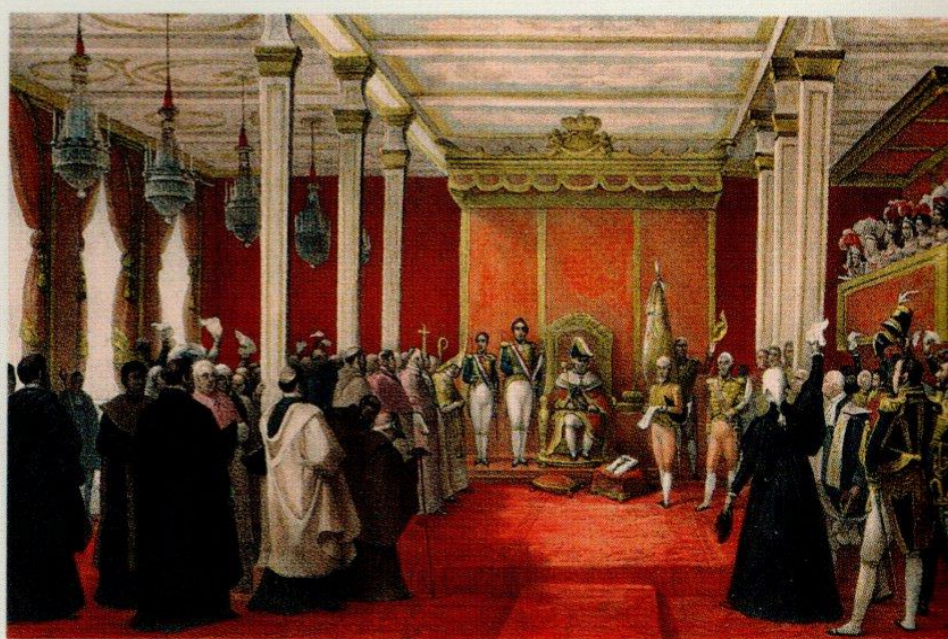
Nas memórias do Padre Perereca são relacionados com o usual deslumbramento os interiores da varanda da aclamação,²⁵ espaço que permitia aos nobres participar com conforto da cerimônia e onde ficava o trono de El Rei para receber os cumprimentos das autoridades. A construção era toda de madeira simulando, por meio dos artifícios da pintura, materiais preciosos como ouro, mármore e bronze. Do exterior, por uma escada, adentrava-se no vestibulo com colunas quadradas que dava acesso ao amplo salão, dividido em três naves com a mesma ordem de colunas quadradas de cor azul, cujos capitéis e bases eram dourados assim como as cimalthas e os ornatos das esculturas, as franjas e os cordões das cortinas de seda carmesim. No teto da nave central havia uma sucessão de pinturas, obras dos melhores artistas locais com molduras em ouro brunido. O pavimento era dividido em três tabuleiros que se elevavam em degraus e ao nível mais alto estava colocado o Trono Real ladeado por portas que permitiam o acesso direto ao Paço. Tal descrição pode ser confirmada pela aquarela, obra de Debret,²⁶ *Aclamação de D. João VI*, que reproduz a parte relativa ao Trono Real.

Além das arquiteturas efêmeras públicas existem também as arquiteturas particulares. A intensidade e a quantidade da iluminação eram

uma demonstração de posse. Muitos moradores para se destacar transformavam as próprias casas em verdadeiras luminárias, servindo-se de uma estrutura provisória para que a decoração e os ornatos na moda transformassem suas fachadas em uma fictícia arquitetura. O conselheiro Amaro Velho da Silva²⁷ construiu uma galeria de quase treze metros de comprimento ornada por estátuas de mármore e bronze, simulando um baixo-relevo e com grandes transparências onde se viam templos e figuras simbólicas em homenagem ao rei e ao novo Reino. Essa arquitetura possuía setenta e cinco mil luzes e teve a honra de ser visitada por Sua Majestade e pela família real. A presença nos bairros da Glória e do Catete desta e de outras arquiteturas, geradoras de uma profusão de iluminação, foi uma demonstração da expansão da cidade em direção à Zona Sul, integrando esses bairros residenciais à área urbana.

A notícia da aclamação de D. Pedro I com o título de Imperador do Brasil foi divulgada na *Gazeta do Rio de Janeiro* do dia 15 de outubro de 1822. No dia 17 foi comentado no mesmo jornal que “o título do rei era pequeno e pouco acomodado à capacidade da vastíssima extensão” do Brasil. O ato de aclamação aconteceu no dia 12 de outubro, dia do aniversário de D. Pedro.²⁸

A aclamação de Dom Pedro I representou nova ocasião para transformar a cidade em um grande teatro. O local designado para os grandes festejos foi o Campo de Santana, onde foi reedificado o “palacete” construído para Dom João VI assistir aos fogos de artifícios durante sua aclamação. O Senado tinha encomendado um projeto ao arquiteto Grandjean de Montigny para a



Jean-Baptiste Debret | Aclamação do rei D. João VI no Rio de Janeiro, 1835. | Original Fundação Biblioteca Nacional

24 Jean-Baptiste Debret. Aclamação do rei D. João VI no Rio de Janeiro, 1835. Original Fundação Biblioteca Nacional

25 Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca). Op.cit. p. 156.

26 Jean-Baptiste Debret. Vista do exterior da galeria da Aclamação do rei D. João VI no Rio de Janeiro, 1835. Original Fundação Biblioteca Nacional

27 Luiz Gonçalves dos Santos (Padre Perereca). Op. cit., p. 172.

28 Maria Beatriz Nizza da Silva. Op. cit. p. 276-7.

29 Maria Beatriz Nizza da Silva. Op. cit. p. 50.

30 Sônia Gomes Pereira. “A arquitetura na cidade do Rio de Janeiro no tempo de João VI”. Em *Anais do Seminário Internacional D. João VI – um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Iphan/Ministério da Cultura, março de 2000. p. 40.

31 Esboço para a aclamação de D. Pedro I, óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Iphan/Rio de Janeiro.



Jean-Baptiste Debret | Vista do exterior da galeria da Aclamação do rei D. João VI no Rio de Janeiro, 1835. | Original Fundação Biblioteca Nacional

remodelação da Praça do Curro, e a execução foi dirigida pelo arquiteto Manuel da Costa e executada por José Feliciano de Oliveira. *Mandou erigir no vastíssimo Campo de Santana uma praça magnífica, construída com o mais apurado gosto, a fim de dar ao povo, em públicos divertimentos por seis dias sucessivos de touros e de cavalcadas interpoladamente, um dilatado teatro para ostentar seus leais sentimentos.*²⁹ Foi assim previsto no Campo de Santana,³⁰ em volta do grande espaço central destinado às cavalcadas, toureadas e desfile de carros, um anfiteatro dominado pelo tal “palacete”. A intenção era reunir num “dilatado teatro”, na mesma praça, as diferentes classes, ainda que em lugares separados, para assistir aos espetáculos organizados para os festejos.

As decorações com colchas preciosas de seda decoravam casas e palacetes, desde a cidade nova em volta do Campo de Santana, rua da Constituição, largo de São Francisco de Paula e rua do Ouvidor, até chegar à rua Direita e ao Largo do Paço. A área em torno do Campo Santana, antes área periférica popular, torna-se uma área nobre da cidade.

As diversas corporações mandaram erigir ao longo desse percurso realizado pelo imperador seis arcos de triunfos. Jean Baptiste Debret reproduz um momento da cerimônia, mostrando em primeiro plano um pódio de arquitetura provisória, extensão do “palacete” onde estava a família real acenando para a multidão concentrada no Campo de Santana, vendo-se, ao fundo, o Museu de História Natural.³¹



Um desenho do pintor austríaco Franz Fruhbeck³² representa o Campo de Santana, onde é visível o estádio elíptico inspirado nas arenas romanas, construído em outubro de 1818 pelo natalício de D. Pedro. Entrava-se por um arco de triunfo encimado por uma escultura que representava o Carro do Sol e, em sua frente, ficava a Tribuna Real em forma de templo grego hexastilo.

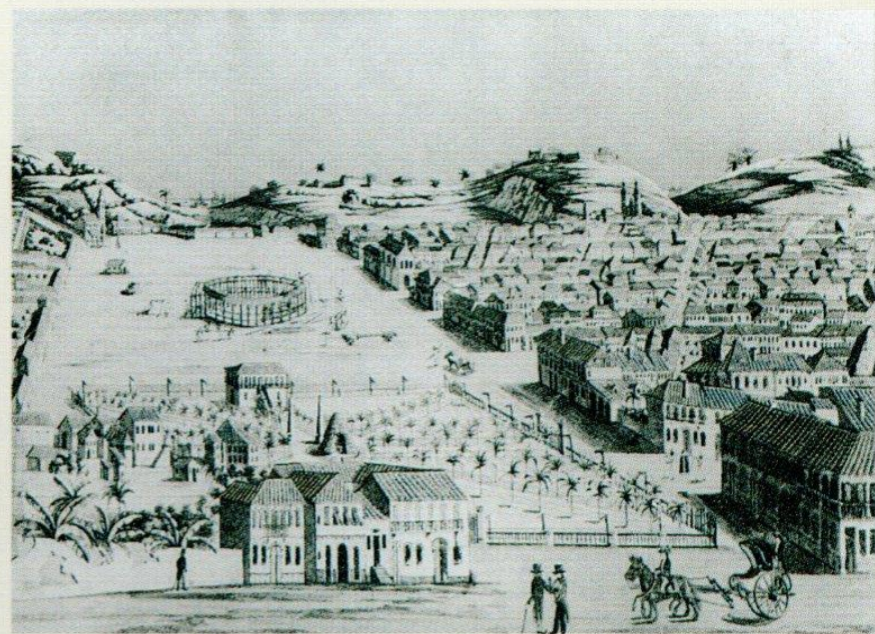
Thomas Ender pela mesma ocasião retrata o Largo do Paço, onde se desenvolviam as cerimônias oficiais com um enquadramento da cena muito similar à pintura da aclamação de Dom João VI de Debret, com a varanda ao fundo, mas no primeiro plano apresenta um ordenado desfile de milicianos todos em uniformes.³³

Richard Bate mostra numa aquarela a cidade em festa e em particular um trecho da rua Direita, onde a Junta do Comércio tinha mandato construir um arco de triunfo, cujo desenho se aproxima aos arcos da Revolução Francesa como o que aparece na gravura de Pierre Gabriel Berthault, *Acceptation de la Constitution Republique*, Paris no dia 10 agosto de 1793.

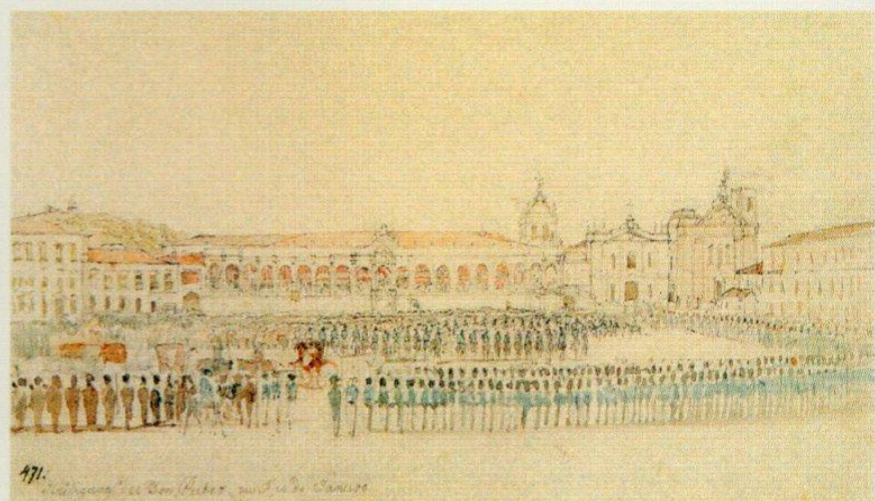
Os arcos de madeira de inspiração napoleônica, projetados por Grandjean de Montigny, por ocasião da chegada de Dona Leopoldina e reutilizados na aclamação de Dom João VI, são novamente reciclados para a coroação de Dom Pedro. Uma outra visão do arco de triunfo da rua Direita é apresentada em um desenho de Rugendas que mostra o cortejo imperial.³⁴

As últimas arquiteturas efêmeras projetadas por Grandjean de Montigny foram realizadas por ocasião da chegada, em 16 de outubro de 1829, de Dona Amélia Augusta Eugênia Napoleona, que será a segunda imperatriz do Brasil.³⁵ Dessa vez a encomenda foi oficial, não mais da Junta do Comércio, mas uma encomenda dos Guardas Nobres. O governo reconhece no arquiteto Grandjean de Montigny a posição oficial do profissional.

Trata-se de dois templos: o primeiro dedicado ao Amor, lembrando o Temple de l'Amour, do Parque do Petit Trianon, em Versalhes, monóptero com uma cúpula sustentada por colunas, e o segundo dedicado a Himeneu. O corpo central deste último era de uma semi-rotunda com duas alas que se abria para toda a praça lembrando



Franz Fruhbeck | O Campo de Santana no Rio de Janeiro
Reproduzido de *Brazilian Journey*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1960.



Thomas Ender | Homenagem a D. Pedro no Rio de Janeiro
Original Biblioteca da Academia de Belas Artes de Viena Reproduzido de *O velho Rio de Janeiro* através das gravuras de Thomas Ender, São Paulo, Edições Melhoramentos, [1957]



Richard Bate | Arco Triunfal erigido na Rua Direita por ocasião da coroação de Dom Pedro como imperador do Brasil.
Original Universidade Cornell, Ithaca, NY | Reproduzido de *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro, Editora Sextante Artes, 2003.



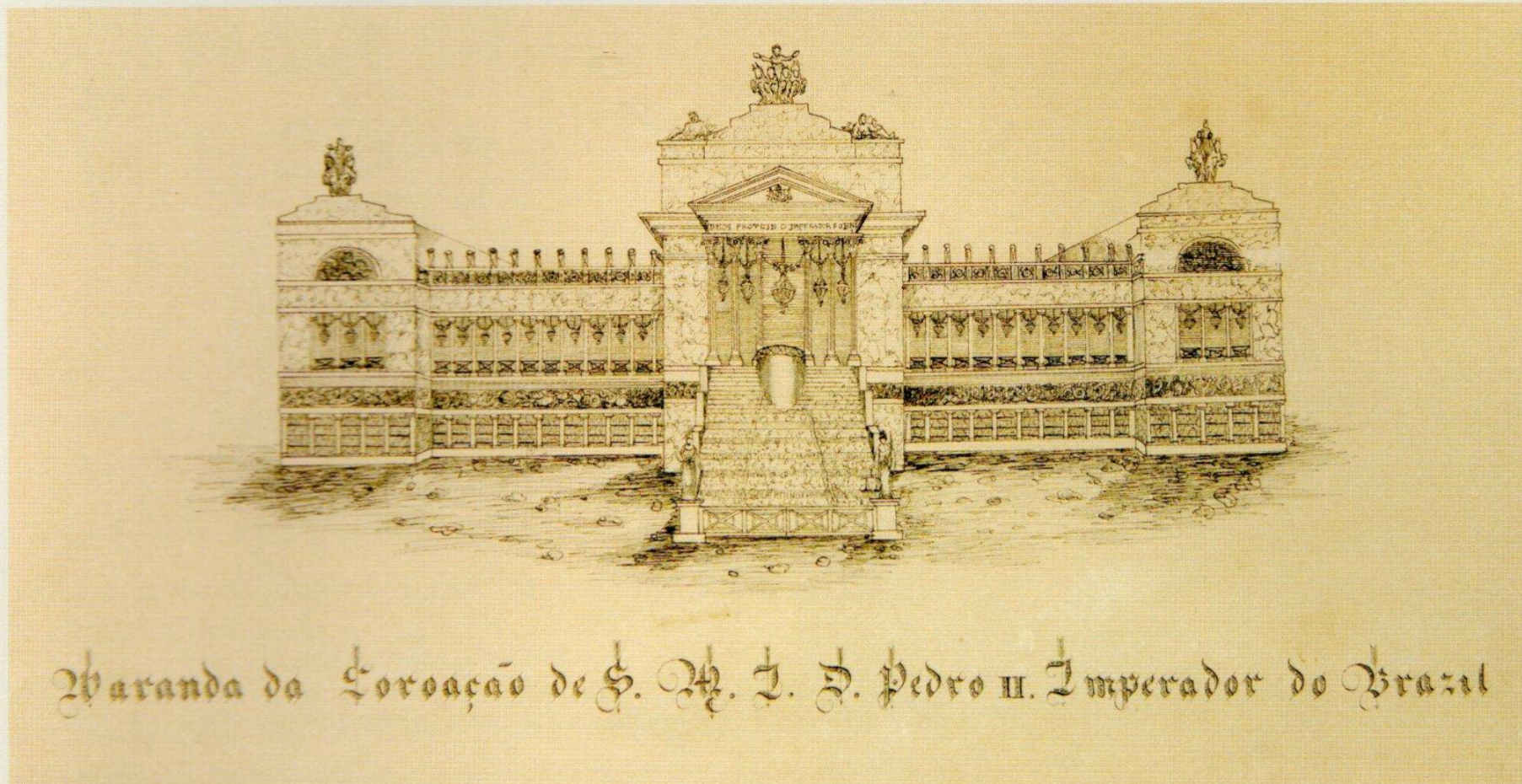
Johann Moritz Rugendas | Cortejo Imperial e coroação de D. Pedro I, a primeiro de dezembro de 1822. | Original Biblioteca Municipal de São Paulo | Reproduzido de *Viagem Pitoresca ao Brasil*, São Paulo, Livraria Martins Editora e Circulo do Livro, s.d.

32 Franz Fruhbeck. *O Campo de Santana no Rio de Janeiro*, reproduzido em Smith, R. Ferrez Gilberto. *Franz Fruhbeck's Brazilian Journey*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1960.

33 Thomas Ender. *Homenagem a D. Pedro no Rio de Janeiro*, lápis aquarelado. Gabinete de Gravura da Academia de Belas Artes de Viena.

34 Original pertence à Biblioteca Municipal de São Paulo.

35 Adolfo Morales de los Rios. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941. p. 239.



Rafael Mendes de Carvalho | Varanda de coroação de S.M.I. D. Pedro II Imperador do Brasil | Original Fundação Biblioteca Nacional

as *loggias* florentinas. No largo São Francisco de Paula, o francês Pedro José Pézerat (desde 1828 o arquiteto do imperador D. Pedro I) projetou para o mesmo festejo uma coluna, pretendendo imitar a coluna de Trajano de Roma. A obra lhe foi encomendada pelos residentes franceses, e sua realização contou com a ajuda dos marinheiros do almirante Grivel.

A última grande festa real foi a coroação de Dom Pedro II marcada também pela presença da arquitetura efêmera. A iconografia que chegou até nós é a da varanda da aclamação que mostra uma evolução no gosto e uma adesão muito mais próxima ao neoclassicismo francês.

A Real Academia tinha dado seus frutos, os artistas da Missão Francesa tinham legado seus ensinamentos a seus discípulos, e algumas arquiteturas pontuais eram marcos da cidade como a Alfândega (1820) e o prédio da Academia de Belas-Artes (1826), ambos de Grandjean de Montigny, além de outros menos monumentais como palacetes particulares que contribuíram para a mudança do aspeto da cidade.

A coroação de Dom Pedro II, no dia 18 de junho de 1841, depois de longo período de Regência, foi na ocasião uma grande festa.

A varanda da aclamação, cujo plano e a descrição da obra são de Araújo Porto Alegre, tem três corpos que sobressaem do amplo corredor colado no antigo convento dos Carmelitas. A frente do corpo central assume o aspecto de um templo grego encimado por um tímpano.

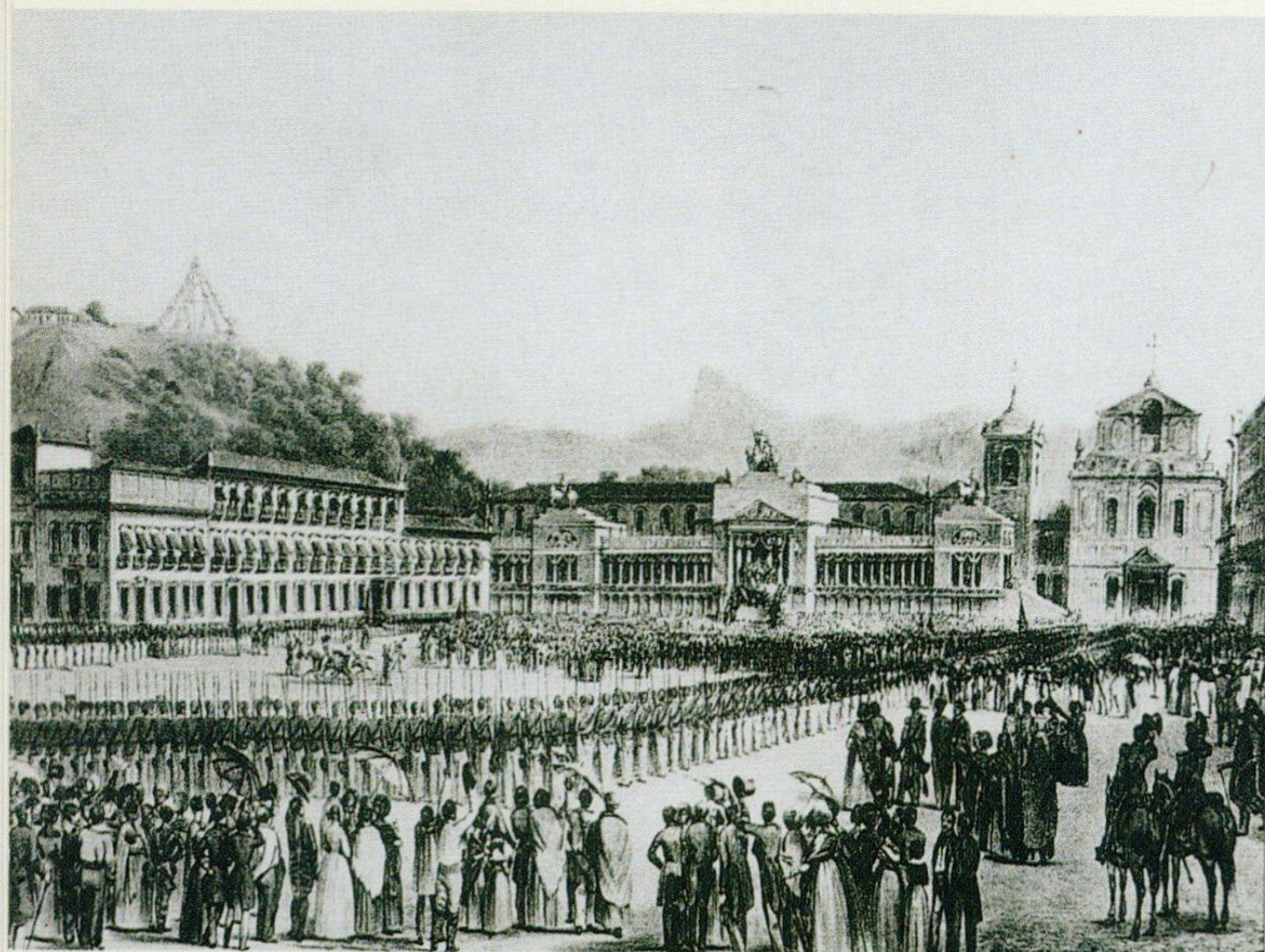
Sobre cada telhado dos três corpos sobressalentes são colocadas estátuas executadas por Marc Ferrez, e os baixos-relevos em pintura imitando bronze são do professor José dos Reis Carvalho. O quadro do Fundador do Império, colocado no teto da varanda, foi desenhado e pintado num só dia por Manuel Araújo Porto Alegre, as outras obras de pintura foram executadas por seus jovens discípulos.³⁶

Uma litografia de François René Moureaux (1807-1860) retrata em detalhes a varanda enquanto uma outra, de Moureaux e Buvelot, oferece uma visão do conjunto com a parada militar que ocupa o primeiro plano. Nessa visão parece existir um diálogo entre perene e efêmero. A coleção de desenhos das principais iluminações utilizadas na coroação de D. Pedro II confirma o uso dos arcos de triunfo como elementos decorativos e simbólicos e, ao mesmo tempo, utilitários.

A máquina de propaganda do poder permanece, portanto, exercendo por meio da iconografia seus mecanismos de persuasão ou sedução associados à natureza retórica e, na maioria das vezes, usada como recursos metafóricos com seus relativos aspectos cênicos.

Os conceitos barrocos de *teatro do mundo* ou *praça universal* superados na idade moderna assumem um novo significado, mas a *praça* permanece como um ícone de autoridade e de força da nação. Os desfiles militares, quando os uniformes transmitem o conteúdo da festa de maneira codificada, presentes nas representações

36 Coleção de desenhos das principais iluminações nos dias da coroação de D. Pedro II pelo brasileiro Rafael Mendes de Carvalho, desenhista da Casa Imperial. Original Fundação Biblioteca Nacional.



Louis A. Moreaux e A. Louis Buvelot
Coroação de D. Pedro II em
18 de julho de 1841.
Original Fundação Biblioteca
Nacional

Rafael Mendes de Carvalho
Iluminação da Rua Direita
Original Fundação Biblioteca
Nacional

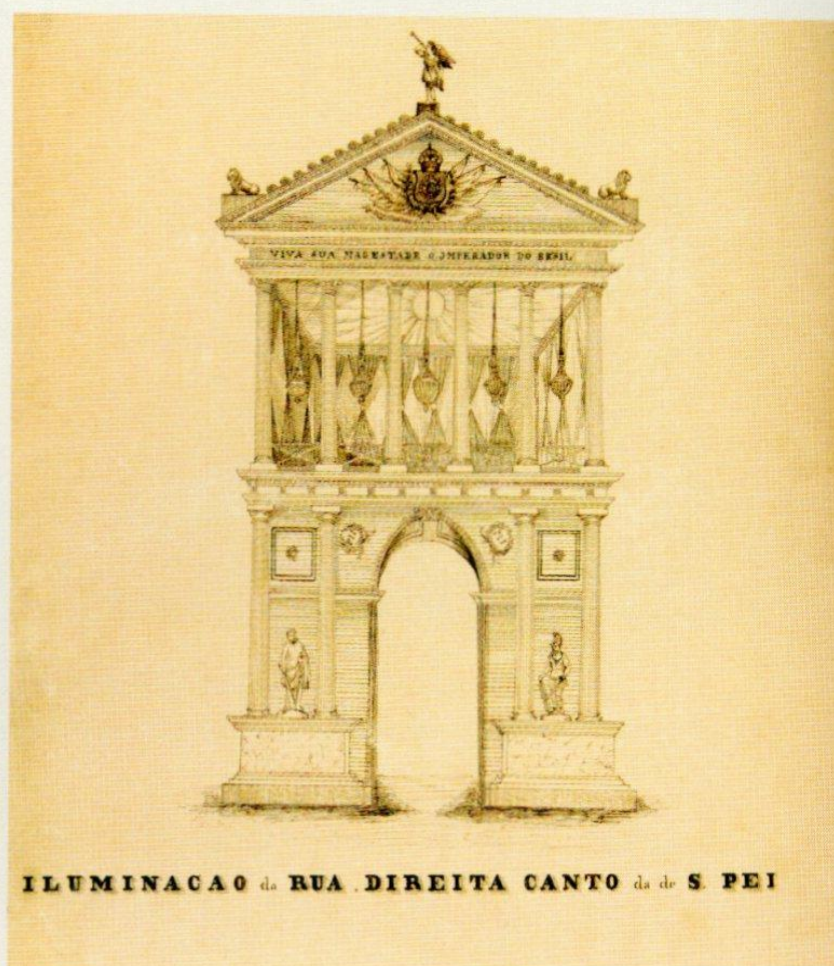
Rafael Mendes de Carvalho
Iluminação Rua Direita,
Canto S. Pedro
Original Fundação Biblioteca
Nacional

Rafael Mendes de Carvalho
Iluminação da Rua de S. Pedro
Original Fundação Biblioteca
Nacional

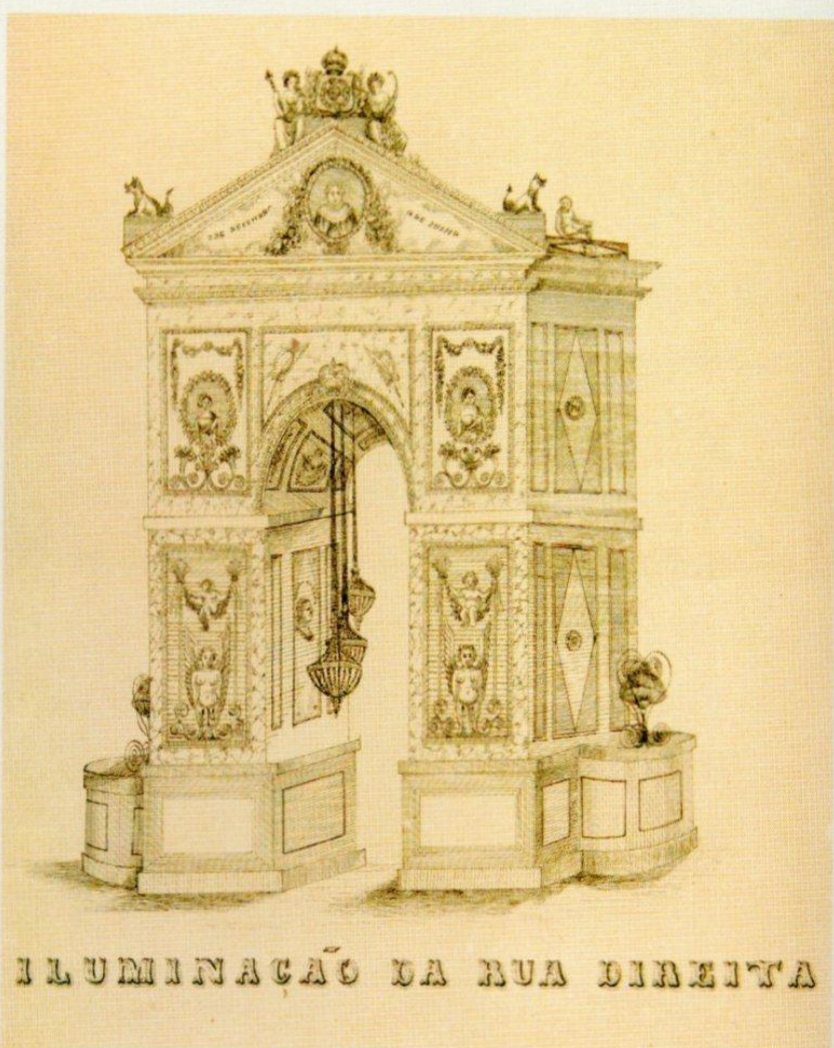
do Largo do Paço por ocasião dos festejos, eram um claro exemplo da ligação com a antiga praça militar e o palco do teatro de guerra da Idade Média, construída segundo a lógica castrense.

Na arquitetura da varanda da aclamação de Dom Pedro II, o rigor na composição não exclui certa liberdade nos acoplamentos de elementos provenientes de diferentes estilos clássicos que prenunciam o surgimento do historicismo na arquitetura da segunda metade do século XIX. O efêmero, nesse caso, tem uma vocação de memória no sentido que ela mesma faz parte de uma tradição secular. O seu uso lúdico de festa não diminui a capacidade crítica de polémica e ruptura em relação ao perene existente. O efêmero é por si mesmo transitório e responde aos apelos mutantes do presente e pode chamar a atenção sobre as novas tendências como elemento de contemporaneidade.

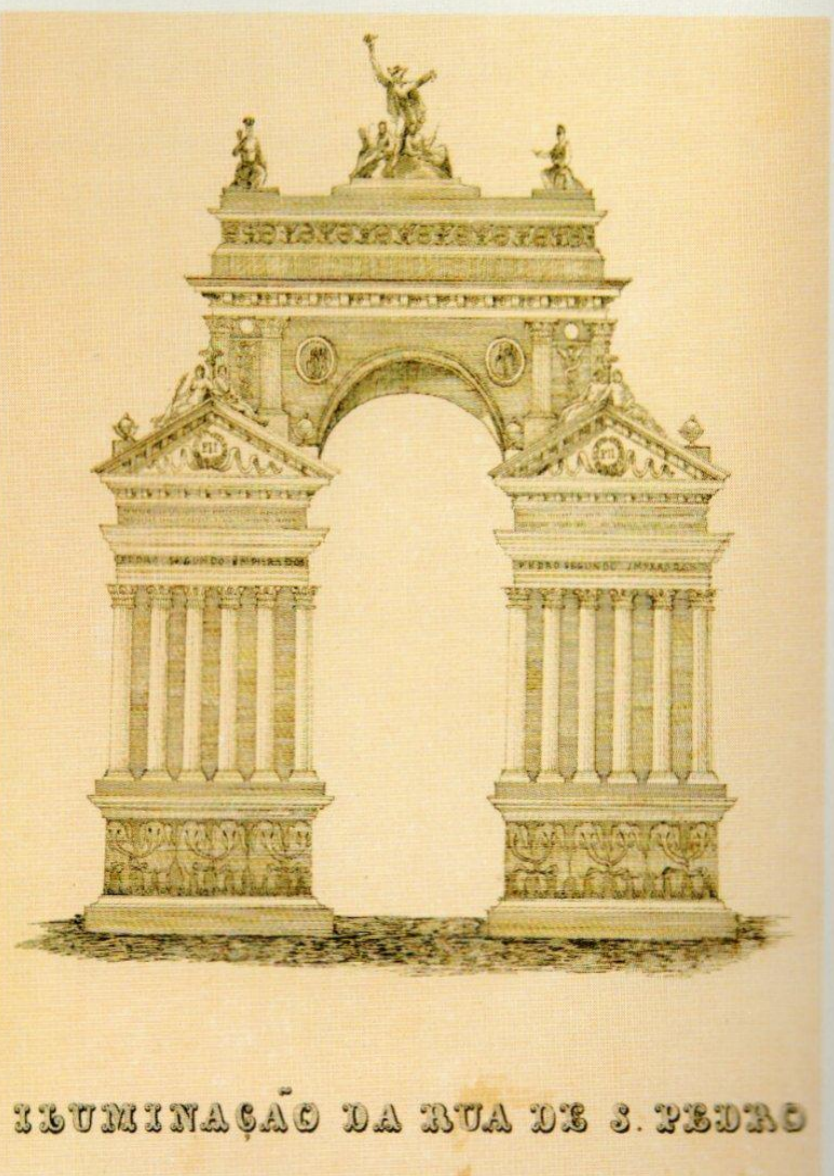
Com a decoração da aclamação de D. Pedro II fecha-se um ciclo da arquitetura efêmera que se renova assumindo outra forma no Centenário da Abertura dos Portos, quando tal arquitetura, fingindo-se “industrializada”, se torna portadora de novas idéias, novos sonhos, um novo estilo, novos princípios que a República quer transmitir.



ILUMINAÇÃO da RUA DIREITA CANTO da S. PEI



ILUMINAÇÃO DA RUA DIREITA

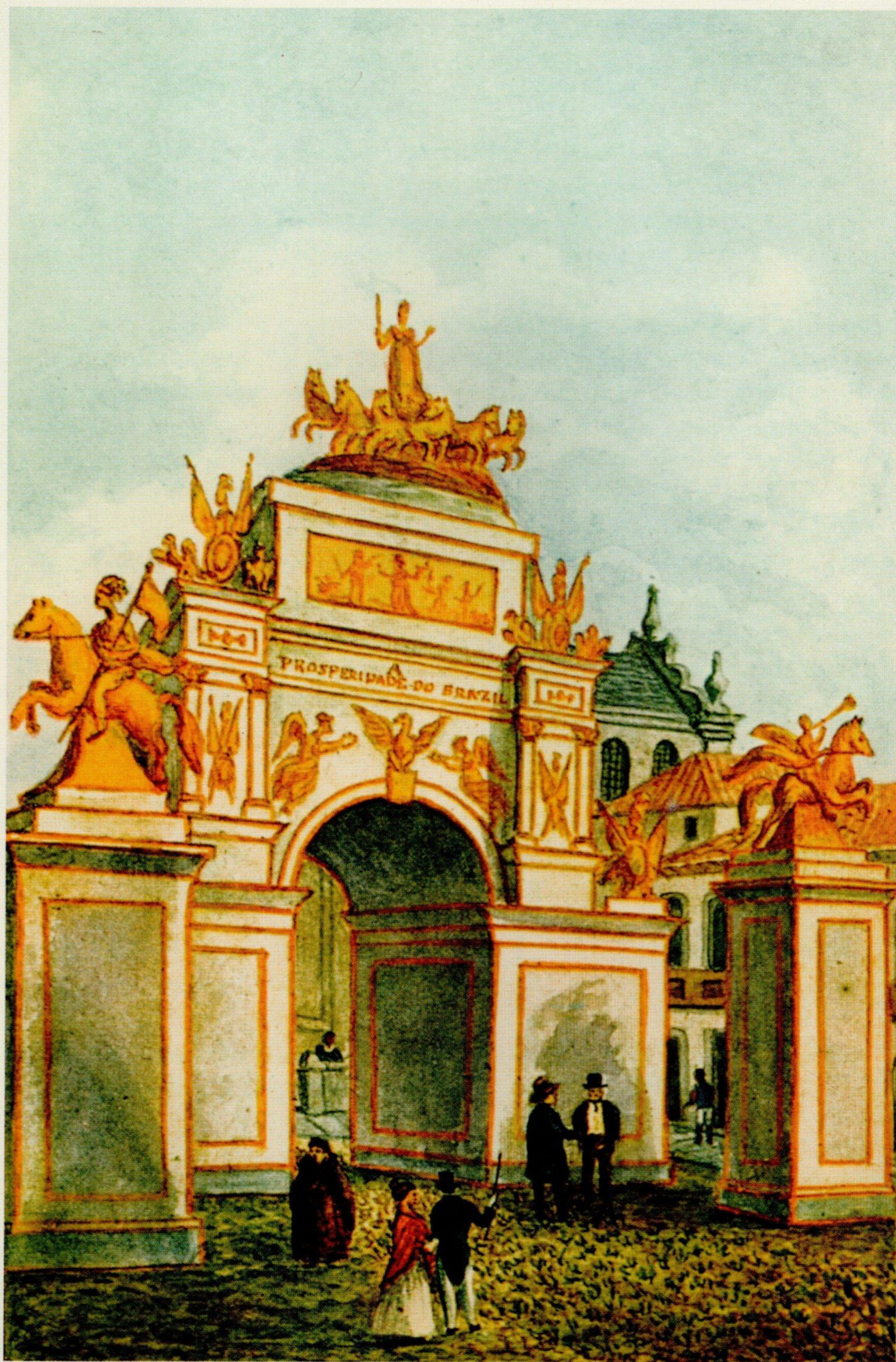


ILUMINAÇÃO DA RUA DE S. PEDRO

Bibliografia Geral

- ABREU, Mauricio de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. IPHAN-RIO. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1988.
- ARESTIZÁBAL, Irma e DEL BRENNNA, Giovanna. "Rio Neoclássico" in *Rio Guia para uma história urbana*. Rio de Janeiro, Fundação Rio, 1981.
- BANDEIRA, Júlio, XEXEO Pedro M.C. e CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro, Editora Sextante Artes, 2003.
- BARATA, Mário. "Significado da Missão Francesa de 1816" em Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil* São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983 vol.I.
- BITTENCOURT José Neves "Iluminando a colônia para a corte O Museu real e a Missão francesa como marcos exemplares da política de administração portuguesa no Brasil – in anais do Seminário Internacional D.João VI – um rei aclamado na América. Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional, Ministério da cultura/IPHAN, março de 2000.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira o Século XIX*. Rio de Janeiro, Ed. Pinakothke, 1983.
- CONDURÚ, Roberto. *Awrraras gregas – a questão do Neoclassicismo anterior à Missão Artística Francesa na História de Arquitetura no Brasil in Anais do Museu Histórico Nacional, volume I, 1999.*
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e História ao Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1978.
- DEBRET. *Coleção Museus Castro Maya*, 2003.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (Coord.). *Uma Cidade em Questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*, Solar Grandjean de Montigny - PUC-Rio, 1979.
- FRANÇA Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro Colonial – antologia de textos (1531-1800)* Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.
- _____. *Outras visões do Rio de Janeiro colonial (1582-1808)* Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.
- FREIRE, Laudelino de Oliveira. *Um século de pintura: apontamentos para a História da Pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro, Tipografia Rohe, 1916.
- LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2004
- MARTINS, Carlos (org. geral). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro, BNDES/Cultura, setembro/novembro 1999.
- MAWE, John. *Viagem ao interior do Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1978.
- MORALES, DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, Empresa A Noite, 1941.
- NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz. *A Gazeta do Rio de Janeiro, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2007.
- OECHSLIN e BUSCHOW Anja *Architecture de Fête – L'architecte comme metteur en scène Liège(Belgica)* Pierre Mardaga, edit. 1987.
- PEIXOTO, Gustavo Rocha *Reflexos das Luzes na terra do Sol: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência:1808-1831* São Paulo, ProEditores, 2000.
- PEREIRA Sonia Gomes *A Arquitetura na cidade do Rio de Janeiro no tempo e João VI in anais do Seminário Internacional D.João VI – um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional, Ministério da cultura/IPHAN, março de 2000
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.
- REIS JR., José Maria dos. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo – Editora "Leia", 1944.
- SANTOS, Luiz Gonçalves dos. (Padre Perereca). *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia, São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981.
- SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de Arquitetura*, Rio de Janeiro, Coleção IAB, 1981.
- TAUNAY, Afonso E. *A Missão Artística de 1816*. Col. Temas Brasileiros, Brasília. Ed. Universidade de Brasília, 1983.
- VAINFAS, Ronaldo (org.) *Dicionário do Brasil Imperial, (1822-1889)* Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2002
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio Neoclássico*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978.

Richard Bate | Arco Triunfal erguido na Rua Direita por ocasião da coroação de Dom Pedro como imperador do Brasil. Original Universidade Cornell, Ithaca, NY Reproduzido de A Missão Francesa. Rio de Janeiro, Editora Sextante Artes, 2003.



XII
MOSTRA
PUC
RIO

Centro Cultural PUC-Rio
SOLAR
GRANDJEAN DE MONTIGNY



Exposição

Realização e Produção
Vice-Reitoria Comunitária PUC-Rio
Solar Grandjean de Montigny

Curadoria e pesquisa
Maria Pace Chiavari e Piedade Epstein Grinberg

Design de exposição e produção
UNIDESIGN | Glaucio Campelo

Plotagem
Studio Oficina

Catálogo

Edição e textos
Maria Pace Chiavari e Piedade Epstein Grinberg

Revisão
Rosalina Gouveia

Design Gráfico
UNIDESIGN | Glaucio Campelo