

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105



12. Costa e Silva e Grandjean de Montigny: Dois Arquitectos Neoclássicos nos Trópicos

Eduardo Manuel Alves Duarte¹
Teresa Sequeira Santos²



Deria pouco provável que José da Costa e Silva (1747-1819) e Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850), dois arquitectos neoclássicos, estivessem no Brasil na primeira metade do século XIX. Dois arquitectos nos trópicos, no sentido do termo que Gilberto Freyre sistematizou, com as suas múltiplas influências e adaptações³.

Os dois arquitectos representam, sublinhe-se, duas atitudes neoclássicas diferentes, mas profundamente complementares e eruditas: uma de clara raiz italiana, no caso de Costa e Silva, e outra francesa, na figura de Grandjean de Montigny.

Mas os dois arquitectos revelam, nos trópicos, as duas mais distintas faces do próprio conceito de neoclassicismo no sentido que foi teorizado por Erik Forssman (1971), Adolf Max Vogt (1971) e, principalmente, John Summerson (1986).

Forssman afirmava que o neoclássico se revelou uma posição moderna em face do passado, o derradeiro esplendor do *Ancien Régime*, no qual a figura de Vitruvius foi absolutamente central⁴.

Numa das visões mais interessantes e originais do neoclassicismo, Max Vogt, partindo da ideia de Paul Klopfer, de 1911, considerava que o classicismo era uma espécie de “corrente”, que, em termos cronológicos, se desenvolveu numa

¹ Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBA-UL). Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

² Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBA-UL). Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

³ FREYRE, Gilberto. **Novo mundo nos trópicos**. São Paulo: Global Editora, 2011. A 1ª ed. data de 1971.

⁴ FORSSMAN, Erik. L'Antico come fonte dell'architettura neoclássica. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, XIII, p. 28-29, 1971.

secção longitudinal e nunca num corte transversal. Imaginava ainda o classicismo como uma espécie de rio, no qual se distinguia um curso superior, um curso médio e um curso inferior⁵. Quando o arquitecto clássico (e ainda mais o neoclássico) se move nesta corrente, tenta voltar sempre ao dogma do classicismo, numa metafórica contracorrente, dirigindo-se em direcção à fonte e não à foz. Na verdade, só se poderá entender o neoclássico se tivermos uma ideia relativamente distinta do clássico e do classicismo, sendo esta metáfora ligada aos rios particularmente eficaz.

Finalmente, John Summerson defendia que as raízes do neoclassicismo foram intelectuais, desenvolvendo-se sempre a partir de perguntas. Para este autor, o neoclássico envolvia, muito mais que teorias em livros, investigação arqueológica, por um lado, e invenção imaginativa, por outro. Deste modo, o neoclassicismo poderia ir do puritanismo do palladianismo inglês às vertigens românticas de Piranesi⁶ e, claro está, à utopia.

Em suma, o neoclássico, além de uma fundamentada teoria arquitectónica e artística, tinha de ter sempre uma componente arqueológica forte. Assim, o arquitecto neoclássico, além de forçosamente ser um artista culto e viajado (em grande parte para ver e estudar *in loco* as ruínas dos mais paradigmáticos monumentos e edifícios romanos e até gregos), quase sempre era possuidor de uma boa biblioteca ou mesmo de colecções, pois tinha de conhecer muito bem os fundamentos essenciais da teoria e da história da arquitectura e dos seus mais relevantes protagonistas: Vitruvius e Palladio, mas igualmente Vignola e Serlio, entre outros importantes tratadistas.

Mas o neoclássico também se funde com o romantismo. A ideia de copiar e do fazer mais puro e perfeito (mais grego que os antigos gregos, como fizeram na escultura Antonio Canova e Berthel Thorvaldsen) é, em si mesma, já profundamente romântica. Afinal, segundo Teófilo Braga, a musa do nosso poeta, escritor e dramaturgo Almeida Garrett, fundador do romantismo português, sempre

⁵ VOGT, Adolf Max. Le fasi storiche dell'architettura neoclassica. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, XIII, p. 75-77, 1971.

⁶ SUMMERSON, John. **The architecture of the eighteenth century**. Londres: Thames and Hudson, 1986, p. 11 e 15.

foi a melancolia o “único sentimento das suas obras de arte, a única expressão dos caracteres que concebeu, o único efeito dos seus quadros”⁷.

Na verdade, a melancolia parece ser algo que envolve a arte e a arquitectura neoclássica, os seus edifícios quase sempre nos impressionam não por aquilo que são, mas também por aquilo que podiam ter sido, se alguns deles tivessem sido construídos... Quase sempre revelam características, como a escala, a dimensão, o claro-escuro, o funcionalismo, a síntese, etc., que chamam a atenção e despertam a nossa imaginação. O sentido de rigor e, principalmente, de pureza e de racionalidade (ou mesmo de irracionalidade na sua razão...) é talvez um dos quadros mais distintos da arquitectura neoclássica.

Em Portugal, o período neoclássico tem tido um percurso muito atribulado, sendo, ainda hoje, das épocas menos estudadas da história da arte portuguesa⁸, provavelmente devido a complexas e difíceis questões sociológicas e políticas, nas quais se salientam as invasões francesas (1807-1810), a vinda da corte para o Brasil (1807), a independência deste (1822) e a guerra civil portuguesa (1828-1834), entre outras. De facto, a arte e a arquitectura entre as épocas de D. Maria I e D. Maria II⁹ está ainda, no essencial, por fazer.

O próprio neoclássico, enquanto conceito, tem sido bastante discutido em termos historiográficos gerais e também em Portugal¹⁰. Por exemplo, José Fernandes Pereira considera-o somente a fase final do classicismo¹¹ e José-Augusto França que, depois de ter estudado e aceite o termo, actualmente parece recusá-lo, preferindo antes a designação de pombalismo¹².

Além das referidas questões históricas vividas pela sociedade portuguesa que marcam o lento, mas inexorável, fim do *Ancien Régime*, o período neoclássico sofreu, pensamos, em termos historiográficos, pouco interesse e mesmo grande desconhecimento, por ser um dos períodos menos “queridos” da arte nacional.

⁷ BRAGA, Teófilo Braga. **História do Romantismo em Portugal**. Lisboa: Ulmeiro, 1984, p. 165 [fac-símile da edição de 1880].

⁸ Vd. a síntese de GOMES, Paulo Varela. **Expressões do neoclássico**. Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX. v. 14. Lisboa: Fubu Editores, 2009, p. 7-19.

⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*, p. 31-36.

¹¹ PEREIRA, José Fernandes. Neoclássico. **História da arte portuguesa**. v. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 183-205.

¹² FRANÇA, José-Augusto. **História da arte em Portugal**. O Pombalismo e o Romantismo. Lisboa: Editorial Presença, 2004; GOMES, Paulo Varela, op. cit., p. 34.

Desde logo, por estar entre dois períodos solidamente implantados: o barroco e o romantismo. Mas o neoclássico sofre também por ser um período de transição artística e cronológica. As pessoas tendem a pensar os finais de séculos como períodos muito complexos e o século XIX, ao contrário do XX, que está e sempre estará na “moda”, é também ele um período ainda hoje insuficientemente estudado no campo das artes plásticas.

Mas voltemos a Costa e Silva e Grandjean de Montigny e às faces do neoclassicismo. O primeiro revela um inequívoco italianismo, fruto da sua formação e aprendizagem em Itália durante dez anos. O segundo apresenta um neoclassicismo obviamente francês, mas igualmente consequência da sua aprendizagem na Itália e ainda, por vezes, um desenho que se pode relacionar com a arquitectura utópica, sua contemporânea, que se desenvolveu no período da Revolução Francesa. Os dois parecem definir, simultaneamente, um quase perfeito palladianismo e, o último, mesmo uma tendência para a utopia.

José da Costa e Silva¹³, o mais importante arquitecto português do período neoclássico, a par de Carlos Amarante (1748-1815)¹⁴, José Manuel de Carvalho Negreiros (1751-1815)¹⁵ e do bolonhês Francesco Saverio Fabri ou Francisco Xavier Fabri (1761-1817), deve ter sido, sem qualquer dúvida, um dos mais cultos arquitectos portugueses da sua época, graças à sua formação e estada em Itália com os melhores mestres e professores e, ainda, à notável biblioteca e colecções particulares que foi construindo ao longo da sua vida¹⁶.

¹³ Vd. SOUSA, Abade A. D. de Castro e. Elogio Histórico de José da Costa e Silva Architecto Portuguez. Recitado na associação dos architectos civis portuguezes, na sessão publica e solemne de 22 de Janeiro de 1865. **Arquivo de Architectura Civil**, 1, Julho, 1865, col. 9-13; ALVES, Artur da Mota. **José da Costa e Silva, Engenheiro-Arquitecto. Subsídios para a sua biografia**. Lisboa: Publicações dos Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais, 1936; CARVALHO, Ayres de. **Os três architectos da Ajuda. Do rocaille ao neoclássico**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1779; ANACLETO, Regina. Um arquitecto português em terras brasileiras. Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. **Actas/VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. 2007, p. 459-468.

¹⁴ DUARTE, Eduardo. **Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do classicismo. Um arquitecto de Braga e do Porto**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2000.

¹⁵ GOMES, Paulo Varela. Jornada pelo Tejo: Costa e Silva, Carvalho Negreiros e a cidade pós-pombalina. **Monumentos**, 21, p. 132-141, 2004. Este autor tem outros artigos sobre este arquitecto.

¹⁶ DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa. José da Costa e Silva (1747-1819): panorâmica da biblioteca de um arquitecto neoclássico. **Congresso Internacional sobre Arquitectura e Cultura do Século XVIII Books with a view. Celebrando o nascimento do arquitecto e engenheiro Eugénio dos Santos (1711-1760)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 23-25 de Novembro de 2011, no prelo.

Com o conhecimento actual, pensamos mesmo que a biblioteca, em geral, e a de arquitectura, em particular de Costa e Silva, era mais completa e superior à de qualquer outro arquitecto português seu contemporâneo¹⁷. A riqueza e a raridade da sua biblioteca talvez seja apenas comparável à do alemão Johann Frederick Ludwig ou João Frederico Ludovice (c. 1670-1752), o arquitecto do convento de Mafra, que, antes de chegar a Portugal, trabalhou em Itália.

Se a biblioteca de Costa e Silva reflecte uma indiscutível matriz italiana, possuía apenas como obra francesa o muito usado *Cours d'Architecture*, de Jacques François Blondel (1771), e *Les Plans et les Descriptions des... Maisons de Campagne de Plin*e, de Félibien (1707), a dos arquitectos portugueses e, sobretudo, a de Eugénio dos Santos (1711-1760) são claramente reveladoras de uma opção bibliográfica francesa¹⁸, mais acessível nos circuitos livreiros que chegavam a Portugal no século XVIII. Devido a este facto, pensamos que a antipatia que Costa e Silva sempre nutriu pela arquitectura pombalina se baseava não somente em questões pessoais, mas em razões teóricas e arquitectónicas. Se a matriz pombalina era claramente francesa¹⁹, a de Costa e Silva sempre foi italiana.

Na verdade, são conhecidas as críticas do arquitecto neoclássico à “monotonia, que dezagrada às pessoas inteligentes”²⁰ e à “monotonia” da Praça do Comércio que contrariava os “preceitos do bom gosto”, considerando “bastantemente dezagradavel”²¹ no geral o pombalino. Além disso, era grande a aversão de Costa e Silva pela construção de trapeiras e de mansardas, que o pombalino usou e disseminou pela Baixa e mesmo por toda a cidade de Lisboa. Costa e Silva, de acordo com o gosto italiano, preferia os telhados baixos ou, se mais altos e visíveis, como nas *villas* palladianas, sem quaisquer mansardas ou

¹⁷ Temos conhecimento dos inventários das bibliotecas dos arquitectos, da época barroca e pombalina: Ludovice, Rodrigo Franco, Caetano Tomás, Manuel Caetano de Sousa e de Eugénio dos Santos. Vd. BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira. **Polivalência e Contradição. Tradição Seiscentista. O Barroco e a inclusão dos sistemas ecléticos no século XVIII. A Segunda Geração de Arquitectos**. Lisboa: FAUTL, 1990. Tese (Doutoramento em Arquitectura, Especialidade de História da Arquitectura), policopiada; e FERRÃO, Leonor. **Eugénio dos Santos e Carvalho: arquitecto e engenheiro militar, 1711-1760: cultura e prática de arquitectura**. Lisboa: FCSH, 2007. Tese (Doutoramento em História da Arte), policopiada.

¹⁸ DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa, op. cit.

¹⁹ DUARTE, Eduardo. De França à Baixa, com passagem por Mafra. As influências francesas na arquitectura pombalina. **Monumentos**, 21, p. 76-87, 2004.

²⁰ CARVALHO, Ayres de, op. cit., p. 99 e 122.

²¹ *Ibidem*, p. 123.

trapeiras. De facto, a construção em altura e o aproveitamento dos telhados para habitar é uma das características mais indeléveis do pombalino, de origem tipicamente francesa, diríamos mesmo de estilo gótico, que havia sido adaptada e usada por Sebastião Serlio (1475-1552), quando foi para França, em 1541, e amplamente disseminada pelos livros que constituem o seu importante tratado de arquitectura (1537-1557).

As críticas de Costa e Silva às mansardas eram devidas à menor robustez do telhado com estas aberturas e aos maiores riscos de infiltrações pela chuva. Em vez desses elementos nos telhados e devido à constante necessidade de os proprietários alugarem as suas casas e de fazerem habitar os telhados, o arquitecto propunha antes a construção de um pequeno andar sobre a cimalha antes do telhado²², à maneira de um ático, como ainda hoje se observa em algumas casas pombalinas, as quais não deixam de ter por cima, e ironicamente para Costa e Silva, mansardas e trapeiras.

A partir da notável biblioteca de Costa e Silva é possível detectar uma importante presença do arquitecto Andrea Palladio (1508-1580). Na verdade, possuía uma edição original do célebre *I quattro Libri di Archittetura* (1570) e outra edição de 1741, além das duas importantes obras de Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabrique e desegni di Palladio...* (1776) e *Le terme dei romani disegnati da Andrea Palladio...* (1785) que estudavam o célebre arquitecto do Veneto. Além dessas obras, possuía quatro importantes edições de Vitruvius, Alberti (duas edições), Serlio, Labacco, Cataneo, Scamozzi, Vignola (três edições), Bibiena, Pozzo e Rusconi, entre outras²³.

Com efeito, Palladio deve ter sido para Costa e Silva o seu mais perfeito modelo, pois, segundo as suas próprias palavras, o célebre arquitecto de Vicenza era “sempre grande” e “sempre incomparável”²⁴.

Após ter estudado no Colégio dos Nobres em Lisboa, Costa e Silva esteve quase dez anos em Itália, de 1769 a 1778, tendo estudado na Academia Clementina de Belas-Artes de Bolonha, com Petronio Fancelli e Carlo Bianconi, na qual obteve dois prémios (1771 e 1772) e o título de Académico Clementino. A ida a Itália foi

²² Ibidem, p. 98 e120.

²³ DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa, op. cit.

²⁴ ALVES, Artur da Mota, op. cit., p. 10.

possível graças à protecção do italiano Giovanni Ângelo Brunelli que havia ido ao Brasil em 1753, no âmbito de um grupo de cientistas e académicos com o objectivo de delimitar o território português na América após o Tratado de Madrid (1750). Na Itália, Costa e Silva visitou Génova, a Lombardia, a Toscana, o Veneto, a maior parte dos Estados Pontifícios, Roma e uma parte do reino de Nápoles. Além de Bolonha, o arquitecto destacou Génova, Veneza, Florença, Roma e, principalmente, Vicenza, como cidades fundamentais para o estudo da arquitectura. Como era normal na época e como verdadeiro arquitecto neoclássico que era, Costa e Silva demorou-se ainda no estudo das ruínas de Pompeia e de Herculano²⁵.

De regresso a Portugal, Costa e Silva foi nomeado professor de arquitectura civil na Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, importante instituição fundada por D. Maria I em 1781, o que revelava a sua enorme competência técnica e notável currículo.

No contexto da sua produção, iremos tentar aprofundar algumas das suas raízes tratadísticas que são, julgamos, principalmente palladianas. Do elenco das suas obras e projectos destacam-se o Real Erário (1789), o Teatro de S. Carlos (1792), ambos em Lisboa, o Asilo Militar de Runa, perto de Torres Vedras (1792), o Palácio de Seteais em Sintra (1793); o Palácio do 2º Marquês de Pombal em Queluz (1795) e o Palácio Real da Ajuda (1802) em Lisboa, este último com a colaboração de Francisco Fabri.

Cirilo Volkmar Machado, pintor, teórico e memorialista, quase sempre comedido nos elogios e, por vezes, muito crítico em relação aos arquitectos e à arquitectura do seu tempo, escreve que, depois do terramoto de 1755, das grandes obras construídas, as “mais notáveis” tinham sido Runa e o Teatro de S. Carlos²⁶. Pensamos que esta referência deve ser entendida desde logo como uma inequívoca prova de admiração pela arquitectura e qualidade de Costa e Silva.

Já com 65 anos, em 1812, o arquitecto foi chamado pelo Príncipe Regente para ir para junto da corte no Brasil, tendo sido nomeado Arquitecto Geral de todas as Obras Reais. No Brasil, Costa e Silva realizou poucos trabalhos, devendo ter efectuado, sobretudo, transformações, melhoramentos em edifícios já construídos e

²⁵ Idem.

²⁶ MACHADO, Cyrillo Volkmar. Breve discurso sobre o principio, e progressos da Architectura. In **Collecção de Memórias**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 132. [1ª ed. de 1823].

vistorias. Em 1813, o Príncipe enviou-o a Salvador para se inteirar dos estragos na cidade provocados pelas fortes chuvas. No Rio, fez pequenas modificações na igreja de Nossa Senhora do Carmo, que funcionava como Capela Real. Foram colocadas hipóteses de ter tido alguma responsabilidade na fachada do Palácio de S. Cristóvão, no destruído Teatro de S. João, no Palácio do Barão de Rio Seco, na Praça do Capim²⁷ e também no projecto da Praça do Comércio de Salvador²⁸. Apesar de palladiano, este último edifício apresenta uma composição e proporções que nunca teriam sido utilizadas por Costa e Silva, a menos que o seu desenho tenha sido bastante modificado. Ao contrário, deve ser seu o projecto para o Palácio do Barão de Rio Seco no sítio de Mata-porcos, na estrada que ia para S. Cristóvão, além de um obelisco para o Rossio no Rio de Janeiro, que está assinado²⁹.

O projecto do Real Erário seria construído em Lisboa no local onde, em 1833, se abriu a Praça do Príncipe Real. O projecto, datado de 1789, ficou apenas por duas fiadas de cantarias e foi abandonado em 1797. A enorme construção era constituída por uma enorme planta quadrangular com noventa metros de lado. No seu interior, um grande edifício octogonal, encimado por cúpula e zimbório exterior, estava ligado por seis grandes alas ao quadrado. Cada uma delas era uma contadoria do reino e o edifício, além de Real Erário, deveria ainda abrigar o Registo da Secretaria das Mercês e a Torre do Tombo. O exterior revela uma linguagem muito mais palladiana que serliana, que, aliás, só surge na arcada exterior, verdadeira *loggia* veiculada pelo tratado de Serlio que se vê no Teatro de S. Carlos e que já havia sido usada, por Diogo de Torralva, nos Açougues de Beja (actual Igreja da Misericórdia), c. 1550³⁰. De facto, o edifício é profundamente palladiano (rusticado, pilastras, cúpula dentro de quadrado, que nos remete, por exemplo, para a célebre Villa Rotonda, estátuas sobre a balaustrada, etc.) Este projecto revela também um novo e notável espírito funcionalista na sua estrutura

²⁷ ANACLETO, Regina, op. cit., p. 462.

²⁸ Para este edifício Vd. SALGADO, Ivone. **A presença do neopalladinismo inglês na Praça do Comércio em Salvador**. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/viewFile/1423/953>

²⁹ DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa. José da Costa e Silva (1747-1819): o legado de um arquitecto neoclássico no Brasil. 6º Colóquio do PPRLB, Portugal no Brasil: Pontes para o presente. **Anais...** 9-13 abril de 2012, no prelo.

³⁰ ANACLETO, Regina, op. cit., p. 460, defende que o Erário Régio “inspira-se, claramente, em modelos do tratado de Serlio”. Contudo, pensamos que as referências do edifício são claramente palladianas.

interior, pois cada ala possuía uma função específica e separada, encontrando-se ao centro, por baixo da cúpula, a Sala das Conferências, verdadeiro lugar do controle e da administração central das finanças do reino. Esse funcionalismo do espaço é ainda bastante evidente pelas amplas e inúmeras janelas que esse edifício administrativo teria. A ter ser sido construído, hoje albergaria, com toda a certeza, o Tribunal de Contas ou o Ministério das Finanças (que funciona actualmente num monótono e triste edifício pombalino junto da Praça do Comércio...).

O alçado do Real Erário baseia-se na sua quase totalidade em Palladio³¹, com pequenas diferenças, como a supressão do entablamento sobre as colunas e no telhado. Outras pequenas alterações são apenas de pormenor (arco sobre as janelas do piso térreo, mas mantendo o rusticado, e as varandas no primeiro piso sem balaústres).

Ao nível da planta, Costa e Silva pode ter-se inspirado num pormenor de um desenho de Palladio, um pátio quadrado com linhas que se assemelham às alas das contadorias³². Contudo, a planta octogonal inscrita num quadrado com várias alas pode ainda ter sido uma inspiração barroca, como, por exemplo, o Palácio de Stupinigi em Turim (1728-30), de Filippo Juvara.

O Teatro de S. Carlos, construído em 7 meses, inspira-se nos edifícios seus congéneres italianos e na sua fachada destaca-se a *loggia* serliana, já referida, e que tinha como função proteger os espectadores da chuva e do vento, possibilitando ainda a passagem e a manobra das carruagens.

Outro edifício ainda pouco investigado é o Asilo Militar de Runa. Neste caso, Costa e Silva parece ter aplicado uma linguagem bastante serliana, quase pombalina, na repetição dos vãos das numerosas janelas. Com a igreja ao meio – como era normal em todas as construções hospitalares, desde o Renascimento –, apresenta uma planta centralizada com zimbório, feito posteriormente e que não seguiu o projecto original. O edifício, de 61x99 m, tem um grande impacto visual e revela um enorme cuidado e correcção nas suas proporções. Em Runa, estamos diante do mesmo espírito funcional de Costa e Silva, só a igreja é que apresenta

³¹ PALLADIO, Andrea. **I Quattro Libri dell'Architettura**. Venetia: Apresso Domenico de'Franceschi, 1670, Livro Secondo, p. 9. (Utilizámos o fac-símile de Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1990). A fachada da p. 23 é, em termos compositivos, semelhante à da p. 9, mas com mais elementos escultóricos.

³² *Ibidem*, p. 21.

maior cuidado nos elementos decorativos, tendo uma serliana ou motivo palladiano na entrada que se repete nas três janelas superiores, sendo o resto do edifício simples, funcional, dir-se-ia quase higiénico.

Os palácios que Costa e Silva projectou apresentam características profundamente palladianas. O de Seteais, em Sintra, ainda não foi devidamente estudado, tendo sofrido algumas transformações posteriores, que dificultam o seu entendimento e cronologia. Em termos compositivos, o palácio mais do que palladiano, parece ser neopalladiano e muito próximo das propostas inglesas, talvez por ter sido uma obra mandada construir pelo cônsul holandês em Lisboa.

O Palácio do 2º Marquês de Pombal em Queluz é dos edifícios mais palladianos da arquitectura portuguesa [Figura 12.1]. A fachada deriva claramente de Palladio e de um seu desenho particular³³. Partindo da composição original do arquitecto de Vicenza [Figura 12.2], Costa e Silva simplificou-a (retirou as pilastras e todo o primeiro andar, diminuiu ainda o telhado, preferindo um telhado italiano mais baixo). O carácter rigoroso do palácio, como se fosse uma peça de joalheria, é sublinhado ainda pela escultura (os relevos rectangulares por cima das janelas derivam do desenho palladiano). Enfim, toda a composição define uma notável reinvenção de Costa e Silva sobre uma composição de Palladio.

O projecto inicial do Palácio da Ajuda, realizado por Costa e Silva e Francisco Fabri, consistia num enorme edifício, tendo-se construído menos de um terço do projecto original. Ao centro, possuía uma enorme cúpula, como o Real Erário (mais uma das estruturas que nos remetem para Palladio e para a Antiguidade e para o célebre Panteão de Roma), e um conjunto de escadarias monumentais cuja composição se assemelhava à zona central do Erário. O Palácio da Ajuda, de uma rigorosa linguagem palladiana, apresenta ainda semelhanças formais com a Caserta que Costa e Silva visitou e elogiou.

No Brasil, julgamos que o desenho para o palácio do Barão de Rio Seco revela claras afinidades com as obras de Costa e Silva e, em termos compositivos, com a fachada do Teatro de S. Carlos. No entanto, por se tratar de uma construção para um nobre, e talvez por se situar nos trópicos, o edifício exhibe uma síntese e uma grande economia de elementos decorativos que o remetem para um serlianismo

³³ Ibidem, p. 17.

de tradição portuguesa. O corpo central elevado, como o Teatro de S. Carlos, e o telhado visível e inclinado, certamente para o escoamento das fortes chuvas, como a ausência de mansarda ou de trapeiras, revelam inequivocamente o desenho do arquitecto. Ainda as almofadas reentrantes sobre o primeiro piso e as pequenas aberturas na cave são igualmente palladianas.

Se excluirmos o epifenómeno do neoplladianismo no Porto, que René Taylor designou por *The architecture of Port Wine*³⁴, Costa e Silva foi, sem qualquer dúvida, o mais palladiano dos arquitectos portugueses, graças à sua formação italiana e académica.

A outra face do neoclassicismo, francesa e ligada à utopia, encontra-se na obra construída e, sobretudo, projectada, de Grandjean de Montigny, agraciado, como Costa e Silva, com a Ordem Militar de Cristo.

Como arquitecto neoclássico, a sua aprendizagem passou também pela Itália e pelo estudo dos edifícios antigos, tendo, inclusivamente, publicado um livro sobre a arquitectura Toscana³⁵.

No contexto da Missão Francesa de 1816, pensamos que o contributo de Montigny se situa a dois níveis: em primeiro lugar, por um inequívoco palladianismo e, por outro lado, pelo carácter algo utópico de alguns dos seus edifícios³⁶. Também não deixa de ser evidente a influência que a arquitectura Toscana teve sobre a sua própria produção, nas proporções, aberturas de portas e de janelas, rusticado, etc.

A sua casa no Rio de Janeiro é claramente palladiana, com as colunas à volta do edifício, o que parece ter sido uma concessão à temperatura dos trópicos, mas igualmente uma adaptação à arquitectura colonial brasileira, que, antes de ser palladiana era, pensamos, na melhor tradição portuguesa, definida pelo tratado de Sebastião Serlio, o livro que mais inspirou e influenciou a arquitectura portuguesa do século XVI ao XVIII, e ainda o tratado de Pietro Cataneo *I quattro primi libri di*

³⁴ TAYLOR, René. *The Architecture of Port Wine*. **The Architecture Review**. Westminster, 129, 772, 1961, p. 389-398. O Hospital de Santo António de John Carr (1770, edifício inacabado) e a Feitoria Inglesa de John Whitehead (1785), ambos no Porto, são os edifícios mais importantes.

³⁵ MONTIGNY, A. Grandjean. **Architecture Toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane**. Paris, 1815.

³⁶ ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Grandjean de Montigny: um utópico no trópico. **II Encontro de História da Arte**, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas, SP. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(52\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(52).pdf)

architettura (1554), pelo aspecto forte e sólido da construção e despojamento de ornamentos, principalmente no exterior dos edifícios.

Entre os projectos de Montigny que pudemos observar, destacamos a Praça do Comércio, que claramente deriva de um modelo palladiano (frontão, janelas termais, cúpula e esculturas). O interior do edifício [Figura 12.3] é o mais interessante e quase utópico na sua escala, no espaço e na relação das colunas com a cúpula. Neste aspecto, mesmo com colunas de madeira pintada a imitar pedra (na melhor tradição portuguesa barroca), este espaço lembra, salvo as dimensões, o interior da Basílica Metropolitana (1781-1782) desenhada por Étienne-Louis Boullée (1728-1799) [Figura 12.4].

Pensamos que os projectos de Montigny, como a Academia de Belas-Artes, entre outros, derivam, como os de Costa e Silva, de uma matriz palladiana.

A utopia na arquitectura da época, que coincide com o final do *Ancien Régime* e com a Revolução Francesa, é, em grande parte, a utopia do próprio desenho e do seu grafismo dramático: das sombras; dos vãos das janelas, portas, pórticos; dos volumes cúbicos e paralelepípedicos; das meias-esferas, das cúpulas; da paisagem; das nuvens. Outra dimensão claramente utópica é a escala e a dimensão, aproximando-se esta do carácter gigantesco do sublime, paradigmaticamente explorado e teorizado por Boullée.

Curiosamente, se Montigny podia ter sido utópico, por vezes, parece ter tido essa tentação, Costa e Silva foi-o também pelos vários projectos grandiosos, muitíssimo bem arquitectados, mas, infelizmente, muito modificados, truncados ou não construídos. Um deles, como o Palácio da Ajuda, é ainda hoje uma ruína clássica e romântica na zona ocidental de Lisboa. Os dois arquitectos partilham igualmente a utopia dos desenhos e dos projectos raramente construídos, mas também a cultura arqueológica, arquitectónica e artística que levaram para os trópicos, e o rigoroso palladianismo, como aquele que, por via inglesa, entrara mais a norte, nos Estados Unidos.

Costa e Silva morreu em 1819 e a sua possível herança neoclássica portuguesa e italiana parece ter-se esfumado em Portugal e no Brasil. Restava o neoclassicismo francês de Montigny e alguns, poucos, edifícios que foram construídos, nos quais é possível detectar méritos, dificuldades e adaptações à

geografia e ao clima. Mas Montigny foi também um muito importante professor de arquitectura, que formou inúmeros discípulos.

No fim de contas, Costa e Silva, certamente o primeiro arquitecto com uma sólida cultura arquitectónica e palladiana no Brasil, parece ser mais utópico que Montigny, pois o seu legado arquitectónico desvaneceu-se, como se de uma nuvem já romântica se tratasse...



Figura 12.1 - Costa e Silva, Palacete do 2º Marquês de Pombal.



Figura 12.3 - Grandjen de Montigny, Praça do Comércio, Rio de Janeiro.

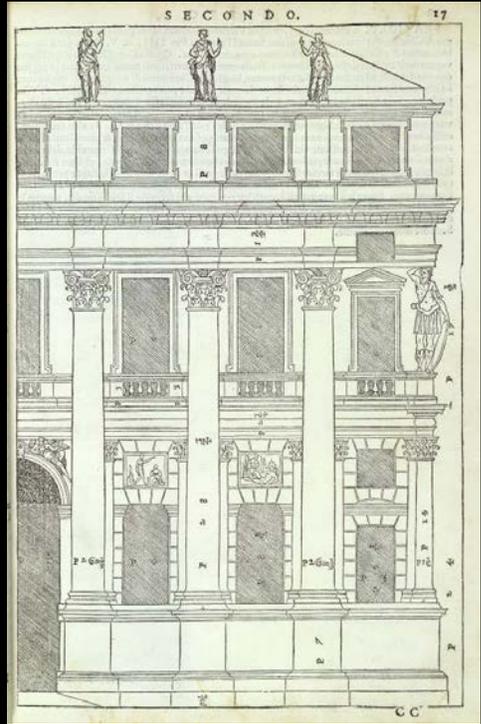


Figura 12.2 - Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venetia: Apresso Domenico de'Franceschi, 1670.



Figura 12.4 - Étienne-Louis Boullée, *Vista da basílica metropolitana em tempo da Festa de Deus*.