Primeira parte - A cidade barroca na Europa

1. A urbanística barroca

Rodrigo Espinha Baeta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BAETA, R.E. A urbanística barroca. In: *A Cidade barroca na Europa e América Ibérica* [online]. Salvador: EDUFBA, PPGAU, 2017, pp. 31-187. ISBN 978-85-232-1997-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523219970.0003>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

PRIMEIRA PARTE

A cidade barroca na Europa

I

A URBANÍSTICA BARROCA

Poderíamos introduzir a seguinte distinção: se a cultura dos séculos XV e XVI é fundamentalmente citadina – e a este conceito se liga certo grau de liberdade municipal e de relação pessoal entre seus habitantes –, o Barroco é mais propriamente urbano – atribuindo-se a esta palavra, como vamos ver, um matiz de vida administrativa e anônima.

Começemos por fazer algumas comprovações iniciais que logo complementaremos e desenvolveremos. Durante a etapa do Barroco, seus governantes e, em geral, os indivíduos das classes dominantes não são senhores que vivem no campo [...]: são ricos que habitam a cidade e burocratas que ali administram e enriquecem. Ao mesmo tempo, ainda que haja um mal-estar camponês que por todos os lados estoura em revoltas ocasionais, no século XVII são as populações urbanas as que inquietam o poder e às quais se dirige normalmente a política de sujeição, que se traduz, inclusive, nas mudanças topográficas da cidade barroca.

É também nela onde se levantam os monumentos históricos: Roma, Viena, Praga, Paris, Madrid, Sevilha e Valência concentram, junto com muitas outras, as criações de pintores, arquitetos, escultores etc. [...] O drama da cultura barroca é um drama caracteristicamente urbano. (MARAVALL, 2007, p. 227-228, tradução nossa)

Seria possível, partindo das palavras do historiador espanhol José Antonio Maravall (1911-1986), retiradas de seu consagrado livro, *La cultura del Barroco* (primeira edição de 1975) – provavelmente a mais completa investigação conduzida sobre o universo cultural do período –, dar início a uma discussão absolutamente pertinente ao desenvolvimento deste trabalho. O Barroco foi um fenômeno cultural genérico que, apesar de ter-se apresentado mais explicitamente nas artes, na arquitetura, literatura, poesia, teatro, se estenderia para muito além destas expressões, alcançando todas as esferas culturais que caracterizariam o século XVII e parte do século XVIII – principalmente nos domínios do que poderia ser entendido como mundo ocidental. Deste modo, as conturbadas manifestações estéticas do período estariam vinculadas, indissociavelmente, às condições econômicas e sociais da época, sendo, na verdade, uma das muitas possibilidades de respostas à crise geral que estaria abalando, categoricamente, as nações. Mas toda esta conjunção de fatores culturais – de cunho artístico, ou ligados às circunstâncias políticas e sociais coetâneas – teria como principal palco dos seus acontecimentos e de suas manifestações mais significativas o cenário urbano – como afirmaria Maravall.

Esta constatação não era de forma alguma direta, imediata ou óbvia, já que, reconhecidamente, era o campo que ditava a vida econômica durante o *Seicento* e parte do *Settecento*. O período barroco marcou, no contexto europeu, uma revalorização da aristocracia rural como uma das classes mais importantes e de maiores riquezas, “casta” estacionada logo abaixo da realeza na pirâmide estamental do *Grand Siècle*: promovendo um retrocesso frente aos avanços das cidades-estados independentes do *Quattrocento* e do *Cinquecento* – com sua vida comunal de direitos civis e liberdade dos cidadãos –, a estrutura econômica barroca voltaria-se novamente para a nobreza e para as suas grandes propriedades campestres, núcleos de geração de renda afastados dos centros urbanos. E o meio rural não acolheria somente aqueles processos econômicos que estariam relacionados à agricultura e à pecuária, vinculados à produção de gêneros alimentícios para abastecer as populações mais favorecidas e a grande massa de miseráveis e indigentes; mas também abrigaria a maior parte das atividades que diziam respeito à fabricação de objetos provenientes da incipiente indústria da manufatura – o que levaria o crítico de arte Victor-Lucien Tapié (1900-1974) a assegurar:

Os progressos econômicos e técnicos do século XVII, nos quais o pensamento científico teve um desenvolvimento considerável, não

prepararam, a não ser de longe, a civilização industrial que viria transformar a Europa e o mundo. Enquanto o maquinismo não se desenvolveu e não provocou a concentração dos operários em volta da fábrica, a produção industrial continuou ligada ao ateliê rural. As mercadorias postas em circulação pelo capitalismo comercial provinham direta ou indiretamente da agricultura: cereais e produtos alimentícios de toda a espécie, produtos têxteis fabricados com linho, cânhamo ou com lã dos rebanhos. Quanto à estrutura econômica profunda, a Europa continuava a ser camponesa e rural. (TAPIÉ, 1980, p. 174-175, tradução nossa)

Dando prosseguimento a estas verificações, e buscando uma coerência entre a realidade econômica seiscentista e setecentista e a arte praticada contemporaneamente, o crítico francês viria a afirmar – no ensaio *Baroque et Classicisme*, escrito duas décadas antes do livro de Maravall (em 1957) – que o Barroco seria potencialmente uma invenção do campo; ou seja, que a cultura barroca era, eminentemente, uma cultura derivada do meio rural e dirigida ao enorme contingente de camponeses que viviam em uma condição subumana, assentados nos isolados interiores das grandes nações absolutistas do *Grand Siècle*. Assim, paradoxalmente, os iletrados, ignorantes, desfavorecidos e absolutamente miseráveis aldeões, os humildes roceiros, as paupérrimas famílias que habitavam os recônditos confins do mundo rural – homens de pouca ambição, cuja expectativa de vida era mínima, envolvidos por um cenário no qual o tédio era uma das únicas e indiscutíveis certezas – abrigariam de maneira inteiramente apaixonada, essencial e natural a inebriante experiência da arte barroca.

Segundo Tapié, os santuários barrocos dispersos em algumas das mais bucólicas e sublimes paisagens rurais europeias, especialmente os inúmeros complexos religiosos que ainda hoje povoariam o coração das antigas regiões da Baviera e da Francônia no sul da Alemanha (Figura 1) impressionariam abertamente os camponeses: conjuntos sacros que se distinguiriam pela inovadora e dinâmica arquitetura na qual uma rica decoração teatral formada por efusivas tramas de pinturas, afrescos, esculturas e ornamentos derivados do repertório rococó emergiria das abóbadas e das cúpulas que se confrontavam em seus fechamentos superiores, se interpenetrando mutuamente em complicados mecanismos de contração e dilatação espacial. Todos estes espetáculos do Barroco Tardio, cuja cavidade interior guardaria a ostentação de uma absoluta riqueza impressa na miragem do ouro, dos mármore, dos granitos e das cores claras dos

afrescos que desvelariam o poder da Igreja na Europa Central (Figuras 2-4), seriam apresentados àqueles seres brutos – àqueles homens ignorantes e limitados – como a sua *revanche de lumière*, a sua vingança hipnótica de luz às privações, à pobreza, à monotonia da vida rural. Portanto, segundo Tapié, para o camponês europeu, não só o do sul da Alemanha, mas também aquele da área rural da França, da Península Ibérica, da Itália, Áustria, Boêmia, Polônia, Rússia, o Barroco seria uma fuga para o maravilhoso (Figuras 5-7):

Aberto ao maravilhoso, espera o que possa iluminar a sua vida, ordinariamente dura e monótona, marcar com uma esperança ou com uma alegria as etapas do ano, lhe proporcionar uma espécie de fuga que o encante e o tranquilize. Ora, a maior parte das vezes, a alegria, e a fuga para o maravilhoso só poderiam ser encontradas nas festas de igreja em que participava, ou daquelas do castelo, cujos reflexos chegavam até ele. Uma vida quotidiana dura, uma profissão que a mediocridade das técnicas, a submissão quase total ao clima, rendiam na maior parte do tempo desencorajante, ausência de leitura, nenhuma novidade vinda de fora, tal era o destino deste camponês. Era a igreja paroquial ou abacial vizinha, que lhe permitia conhecer os metais preciosos, o brilho dos mármore e das cores. Em todo o Oriente cristão até as planícies da Rússia, o povo recebia da liturgia e da arquitetura religiosa a única iniciação à riqueza e à beleza ao seu alcance. Na Europa Central e Oriental, na Alemanha do Sul, as populações rurais, profundamente pobres e habituadas à miséria, longe de recusarem a arte barroca por ser suntuosa e ostentatória, aceitaram-na exatamente por isso e, na maioria das vezes, com grande entusiasmo, porque ela trazia a sua revanche de luz à monotonia das suas existências. Elas encontravam motivo de orgulho na beleza do santuário local, seja essa beleza a mesma dos apreciadores mais requintados ou, na falta de qualidade das miniaturas, um reflexo distorcido da verdadeira arte. (TAPIÉ, 1980, p. 177, tradução nossa)

Contudo, por mais que seja incontestável o fato de ter sido o campo, no *Ancien Régime*, o espaço prioritário da produção, e de existirem inúmeros exemplos de grandes estruturas arquitetônicas barrocas imersas na zona rural – não só da Europa, mas também da América hispânica e lusitana –, no contexto da sociedade absolutista, no qual a aristocracia agrária era completamente servil às poderosas monarquias, as cidades acabariam absorvendo quase todo o montante

1. Exterior da Igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren, na Baviera, projetada e construída, de 1747 a 1766, pelo arquiteto alemão Johann Michael Fischer (1692-1766). Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

2. Quando, a partir de 1747, o arquiteto alemão Johann Michael Fischer assumiu a obra Igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren, grande parte do rígido envoltório em cruz latina já havia sido concluído; mesmo assim, o arquiteto transformaria a experiência do ambiente interior do edifício em um dos melhores exemplos do espírito de síntese da época: a fusão dos espaços pulsantes e dinâmicos do Barroco Tardio, com a elegância e luminosidade do Rococó e a verticalidade e o encaminhamento longitudinal do Gótico – recursos arquitetônicos conflitantes, unidos pelo impulso imaginativo e pela retórica dramática do Barroco. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

3. Detalhe das abóbadas que compoem o Cruzeiro da Igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren. Os afrescos seriam realizados pelo pintor austríaco Franz Anton Zeiller (1716-1794), entre outros artistas. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

4. Hipnótico interior da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, em Baden-Württemberg, Alemanha. Templo construído a partir de 1747 – projetado pelo mestre Balthasar Neumann (1687-1753), arquiteto nascido na Boêmia, mas atuante principalmente na Alemanha a partir do segundo quartel do século XVIII. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

5. O Santuário dos Catorze Santos (Vierzehnheiligen), projetado por Balthasar Neumann, apareceria isolado, no vale do Rio Main, como uma estrutura justaposta à paisagem bucólica adjacente. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

6. Interior da Igreja de Vierzehnheiligen. A arquitetura religiosa da Europa Central ampliaria ainda mais a ideia de síntese entre as experiências da arte contemporânea e as tradições edilícias locais. De uma maneira mais explícita, o esforço de interpenetração espacial viria a aliar-se à tradição gótica, que, por sua vez, abriria caminho para a radiante proposta rococó, que emergiria através da luminosidade excessiva e da decoração exuberante dos interiores dos grandes santuários e igrejas monásticas da Francônia e da Baviera. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

7. Lançada no ambiente rural de Waldassen, na Alemanha, surge a Igreja da Santíssima Trindade – construída a partir de 1684. Conhecida como Kappel, foi projetada pelo arquiteto alemão, Georg Dientzenhofer (1643-1689). Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

econômico que era produzido no campo, capital que alcançava as cidades sob a forma de impostos.⁴

O preço da máquina do Estado era enorme, e não só devido ao alto custo da complexa burocracia necessária para viabilizar o funcionamento adequado do governo que tudo centralizava, e do imenso capital destinado a manter a corte satisfeita e, conseqüentemente, obediente ao imperador, ao governante. O Estado, que absorvia o dinheiro da nobreza em forma de tributos, também o usava com a finalidade de contribuir para o financiamento dos intermináveis conflitos bélicos a que estavam sempre submetidas as nações, bem como para implementar mecanismos de coerção das revoltas internas que explodiam por todos os lados – insurreições derivadas, especialmente, do desespero geral devido à fome que assolou o Ocidente no século XVII, e também oriundas da alta mortalidade originária da peste, que a falta de alimentos só fazia agravar. Estas tragédias eram sentidas de modo muito mais intenso nas cidades do que no campo, em função da própria realidade que caracterizava, e ainda caracteriza, o ambiente urbano: a dura concentração de milhares de indivíduos vivendo conjuntamente, com a conseqüente multiplicação exponencial dos problemas provenientes da insalubridade, das doenças, da dificuldade de abastecimento, da falta de alimentos. Por isso, apesar dos constantes levantes que aconteciam no meio rural, o ambiente urbano apresentaria uma frequência mais significativa de perigosíssimas rebeliões populares, sublevações que ameaçavam a estabilidade dos governos autoritários do *Ancien Régime*.⁵

4 “Na fase histórica do século XVII, é o campo que produz. Dele procedem a totalidade dos produtos de alimentação e boa parte da indústria artesanal. Contudo, a cidade drena a quase totalidade dos rendimentos, porque, transformados em dinheiro – pelo menos em considerável proporção –, a cidade o absorve, sob a forma de impostos – inclusive ainda pagos em espécie –, com os quais se retribuem burocratas, militares, servidores da Corte, profissionais liberais etc.; ou o recebem a título de direitos senhoriais, laicos ou eclesiásticos, e outros encargos que se administram fora do meio rural. As riquezas produzidas se concentram, em uma proporção muito elevada, no âmbito urbano. Isso produz uma drenagem do dinheiro que se acumula no âmbito da cidade e desaparece da aldeia, dificultando seu comércio, em um momento no qual a redução da sua capacidade de autossuficiência tornaria necessário um maior volume de transações comerciais de sua parte.” (MARAVALL, 2007, p. 233, tradução nossa)

5 Para Maravall (2007, p. 264, tradução nossa): “A cidade é, por antonomásia, o meio conflitivo do século XVII, ainda que as dificuldades de abastecimento, os excedentes demográficos etc. cheguem do campo. Se o século XVI, apesar da repentina extensão do mercado, havia podido fazer frente às novas necessidades, melhorando a alimentação das populações, ao terminar a centúria o fato se inverte e a situação alimentícia piora, a ponto da fome, aliada da peste e da morte, dizimar os países do Ocidente europeu e arruinar as populações, que não podiam dispor nem empregar a força de seus braços, nem sequer se manter com seus já escassos produtos. A falta de cereal e a elevação de seu preço – em proporção muito superior à própria escassez [...] – castigou especialmente as cidades. Por esse aspecto econômico, ao que se acrescentam outros não menos graves – e de modo muito dramaticamente espetacular o das pestes

A cultura barroca, desta forma, surgiria como um instrumento essencial para o arrefecimento das massas urbanas, em função de sua verve persuasória, de seu apelo à maravilha, à imaginação, à fantasia. Portanto, deveria ser a cidade, e não o meio rural, a se oferecer prioritariamente como um grande teatro, espetáculo do poder sobrenatural do monarca e da Igreja. O espaço urbano seria o lugar da grave contestação – por incitativa da descontrolada turba – do *status quo* que subjugava e esmagava o povo, mas também se apresentaria como o cenário da imediata reação da máquina governamental que – para além de pagar o funcionalismo, bajular os importantes componentes da corte e financiar o exército, para além de promover a repressão física das revoltas – despenderia espantosas quantias daquele capital concentrado nas cidades para oferecer ao público distrações intermináveis: grandes intervenções urbanas, belos e dinâmicos monumentos, a arte espalhada por todos os lados, espetáculos teatrais, poesia, literatura, celebrações religiosas, festejos em honra da realeza. Ou seja, contrariando a tese de Tapié, e voltando-se ao início desta unidade, a cidade seria o verdadeiro palco da exuberante cultura do Barroco (Figuras 8-10).

Na cidade barroca, levantam-se templos e palácios, organizam-se festas e se montam deslumbrantes fogos de artifícios. Onde mais poderiam ser contemplados os arcos de triunfo, os cadafalsos para as honras fúnebres, os cortejos espetaculares, senão na grande cidade? Nela, existem academias, celebram-se certames, circulam folhetos, pasquins, panfletos, que são escritos contra o poder ou que o poder inspira. Nela se constroem – uma grande novidade para aqueles tempos – locais para teatros e aglomeram-se as pessoas nas representações cênicas que encerram a mais enérgica ação configuradora da cultura barroca. (MARAVALL, 2007, p. 267, tradução nossa)

A Cidade Capital

Outro aspecto de primeira relevância marcaria abertamente a estrutura urbana europeia já em meados do *Cinquecento*. Existiriam cidades que desvelariam de modo muito mais intenso e explícito aquele panorama político, social e

ligadas à fome – a cidade é, por antonomásia, o lugar problemático da época barroca. O problema da falta de trigo, da carestia e escassez de alimentos não é no campo onde mais agudamente se observa, mas tem na cidade seu reflexo mais perceptível.”

8. Imagem panorâmica da cidade de Salzburg, nos Alpes Austríacos, feita de uma das colinas que envolvem a cidade. É possível perceber como os edifícios religiosos transfiguram a estrutura medieval da cidade, promovendo um espetáculo em tom profundamente dramático para aquele que vivencia o núcleo urbano. Em primeiro plano destaca-se a Igreja das Ursulinas (Ursulinenkirche und kloster), projetada pelo arquiteto austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) e construída entre 1699 e 1705. Para além da igreja, que marca um dos acessos ao centro urbano, outras torres e cúpulas religiosas despontam na paisagem citadina. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

9. Panorama da cidade de Salzburg (retirado de outra colina que cerca o núcleo urbano), com destaque para a Kollegienkirche, igreja projetada por Fischer von Erlach e construída entre 1696 e 1707. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

10. Panorama formado pela junção de quatro imagens, retirado do outeiro da Fortaleza e do Castelo de Salzburg. Destaque para a Catedral (Salzburger Dom), igreja seiscentista projetada pelo arquiteto italiano Santino Solari (1576-1646) – após ter modificado os planos originais de Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Fonte: Fotografia elaborada por David Iliff (2004) - Licença: CC-BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

econômico que caracterizaria a realidade histórica do século XVII e de parte do XVIII; que receberiam, por conseguinte, uma atenção bem maior no que se refere à manifestação da cultura barroca se comparadas a outros núcleos do período: as chamadas “Cidades Capitais”. Se a Idade Média e o Renascimento distinguiram-se pela presença das cidades dominantes – aquelas que não teriam ainda alcançado (e a maioria nunca alcançaria) a condição de sedes de um poder político que chegasse a abranger geograficamente uma jurisdição significativa, mas que por diversos motivos, especialmente razões de ordem econômica ou estratégica, sempre se apresentariam como polos de aglomeração e de influência sobre os núcleos vizinhos, envolvendo constantemente territórios mais abrangentes do que seus próprios domínios municipais –, nos séculos barrocos imperariam as Cidades Capitais, centros absolutos do poder totalitário do Estado e da Igreja. (DE SETA, 2010, p. 162)

Mas, quando, como e por que teriam surgido as modernas Cidades Capitais? Um esclarecimento da gênese destes organismos essenciais para a cultura barroca seria possível através da análise do conteúdo de um dos mais conhecidos trabalhos do historiador americano Lewis Mumford (1895-1990) – o livro *The city in history*, cuja primeira edição foi lançada em 1961. Para o autor, levando em conta o período que se desenrola para além da queda do Império Romano, o primeiro grande impulso dado no continente europeu que viria a incrementar um mais genérico aparecimento de cidades caracterizadas como capitais de nações independentes aconteceria algum tempo antes do período barroco, mais especificamente no século XIV. Até então, os pequenos reinos que lentamente se conformavam na conjuntura da Alta Idade Média – aglomerados de feudos sob o comando de um senhor, de um príncipe – necessitavam, para a sua gerência, de um soberano que amiúde acorresse às diversas regiões em seus domínios, seja para coletar impostos, seja para ouvir os nobres, os súditos e resolver os problemas ligados à sua administração. E não só o rei deveria estar sempre em trânsito, em contínuo movimento; toda a corte acabaria, inevitavelmente, assumindo uma condição itinerante, acompanhando o governante em suas incursões pelos confins da acanhada nação. Logo, a corte era substancialmente um acampamento móvel. (MUMFORD, 1989, p. 353)

No século XIV, entretanto, este quadro começaria a se alterar na medida em que muitos dos mais poderosos Estados em formação iriam sendo acometidos por um substantivo aumento em sua área territorial. Esta ampliação se daria

através da incorporação de reinos vizinhos e principados de menor importância, ou mesmo por meio de alianças de sangue que promoveriam a anexação de grandes regiões, ou a simples junção dos domínios de poderosas nações em ascensão, reinos, às vezes, muito distantes entre si, que passariam a fazer parte de um único Estado. A consequência desta nova realidade foi o aumento vertiginoso do aparelho burocrático da administração pública, assim como o crescimento do corpo de funcionários que apoiava a máquina do Estado. Ao tornar-se incrivelmente volumosa, a complexa estrutura que compunha a corte, tanto em sua componente material como humana, deixaria de ser passível de condução, uma vez que sua transposição se tornaria praticamente inviável – logo, a prática frequente do assentamento provisório do monarca e de sua corte nas diversas paradas do reino viria a ser, aos poucos, inevitavelmente abandonada. Para Mumford, seria este acontecimento histórico que impulsionaria, ao final da Idade Média, o ressurgimento da Cidade Capital, organismo que praticamente desaparecera da estrutura urbana europeia após o colapso das grandes civilizações da Antiguidade.⁶

Não obstante, pelo menos dois séculos se passariam até a Cidade Capital assumir a hegemonia e a grandiosidade que absorveria como centro cultural do período barroco. Do século XIV a meados do século XVI, quando as grandes nações modernas tomavam forma e aos poucos se consolidavam, as sedes das cortes – mesmo perdendo o caráter de acampamento provisório – continuavam, com frequência, itinerantes; o soberano alterava, invariavelmente, o centro de seu rei-

6 “Na Alta da Idade Média, os grandes senhores feudais tinham conseguido alimentar seus vassalos, coletando seus impostos, e assegurando um nível módico de paz e ordem em seus domínios, apenas por estarem em contínuo movimento de um feudo a outro. A corte era um acampamento móvel: a vigilância e o movimento eram o preço do poder. Isto se aplicava tanto aos reis quanto aos nobres menores. Os ministros reais, os juízes reais, todo o aparato do governo e o controle fiscal eram, essencialmente, uma aparelhagem móvel: a autoridade era mantida através da supervisão pessoal. Durante o século XIV nas grandes monarquias da Inglaterra e da França, esse processo chegou a uma interrupção efetiva. Os documentos das cortes, as listas, os registros, os arquivos, a correspondência, para não mencionar os próprios funcionários, tinham-se tornado demasiado numerosos e volumosos para se moverem. À medida que a população e o território cresciam em tamanho, a supervisão pessoal direta tornava-se impossível: a administração impessoal e a autoridade delegada tornavam-se necessárias. Embora o movimento popular pelo controle parlamentar não se mantivesse propriamente com grande sucesso, exceto na Inglaterra, o Estado moderno começou a se moldar no século XIV. Suas marcas distintivas são: uma burocracia permanente, permanentes tribunais de justiça, arquivos e documentos permanentes, e edifícios permanentes, mais ou menos centralizados, para a condução dos negócios oficiais. [...] E o próprio processo era de natureza recíproca: a centralização da autoridade exigia a criação de uma cidade capital, ao passo que a cidade capital, comandando as principais rotas de comércio e movimento militar, era uma poderosa contribuição à unificação do Estado. Essa transferência de poder foi acompanhada pelo surgimento de uma burocracia oficial. O soberano andarilho da Alta Idade Média, muitas vezes ausente de seu castelo ou de sua capital, lutando ou tomando parte em cruzadas, estava, agora, fixo: era suficientemente forte para compelir seus mais poderosos vassalos a irem procurá-lo.” (MUMFORD, 1989, p. 353-354, tradução nossa)

nado de acordo com as necessidades cambiantes do Estado. A capital provisória era fundada quase sempre em cidades dominantes de grande relevância política e econômica para a nação, mas sem o caráter de estabilidade e eternidade das estruturas urbanas que viriam a caracterizar as imponentes capitais barrocas dos séculos XVII e XVIII. Segundo o juízo do historiador italiano da arte, da arquitetura e da cidade, Cesare de Seta, juízo proferido no ensaio escrito em 1986 e intitulado *Città capitali e città dominanti*, a única exceção seria Roma, que nunca teria deixado de ser a capital dos Estados Pontifícios e de todo o mundo católico, a não ser no lapso de tempo que se estendeu entre os anos 1309 e 1377, durante o exílio dos papas em Avignon, na França.

Ou seja, para De Seta, durante toda a Idade Média, e em grande parte do Período Humanista, por mais que importantes núcleos urbanos viessem a alcançar a condição de centros do poder ao receberem a máquina do Estado, a corte inevitavelmente partiria depois de alguns anos para outro significativo núcleo urbano. Mesmo Paris, considerada, além de Roma, a mais antiga das capitais medievais – reconhecida como capital em 987, quando Hugues Capet (940-996) tornou-se rei dos francos –, por diversas ocasiões acabaria perdendo sua condição de sede do império francês para outros núcleos espalhadas pelos domínios da antiga nação. (DE SETA, 2010, p. 179) Assim sendo, a moderna Cidade Capital, o monumental espaço de exposição da força dos impérios absolutos, só despondaria mesmo no século XVII, quando os Estados nacionais tomariam sua forma definitiva, sua extensão, sua força política, sua concentração econômica. O historiador e crítico de arte italiano, Giulio Carlo Argan (2004, p. 59, tradução nossa), afirmaria, em seu conhecido estudo de 1964, *L'Europa delle Capitali*:

A grande criação política do *Seicento* é o Estado nacional, e a sua forma típica é a monarquia absoluta. A Europa moderna é um sistema de Estados à procura de um equilíbrio de forças políticas e econômicas. O Renascimento tinha dado vida a uma civilização urbana em que cada cidade se apresentava, não mais como um município livre, mas como um pequeno Estado soberano: a cidade não era exclusivamente a sede do príncipe ou o instrumento de sua política pessoal, mas a herdeira de uma tradição histórica própria e o centro de uma cultura. No século XVII a centralização dos poderes determina a prevalência de uma cidade, que se torna a sede da autoridade do Estado, dos órgãos de governo e da administração pública, das representações diplomáticas que regulam as relações entre os Estados. A formação da

Cidade-Capital determina, obviamente, a regressão das outras cidades do Estado à categoria subalterna de sedes de província: de agora em diante, teremos uma cultura e uma arte da capital, abertas a todas as trocas internacionais, e uma cultura e arte de província, às vezes de nível elevado, mas em posição periférica em relação às grandes correntes da metrópole. A Cidade-Capital possui também uma função representativa e tende, por isso mesmo, a perder o tradicional caráter municipal, seja na sua estrutura social, seja na configuração planimétrica e edilícia. [...] Além disso as transformações internas da cidade não ocorrem mais por iniciativa dos cidadãos ou da municipalidade, mas pela autoridade política; mais do que a pressão que vem de baixo, que fizera das cidades comunais a imagem da comunidade urbana, prevalece a vontade do soberano e do governo, que querem fazer da Cidade-Capital a imagem do Estado e do poder.

Consequentemente, para Argan, a capital moderna é uma criação definitivamente barroca. Se na Idade Média e no Renascimento, mesmo depois da formação das primeiras capitais, as cidades dominantes – as cidades-estados, os núcleos urbanos mais significativos dos pequenos reinos e das inúmeras províncias das nações mais extensas – absorveriam a hegemonia cultural no cenário europeu, no *Seicento* e no *Settecento* a Cidade Capital, base política dos consolidados Estados nacionais, centralizaria a alta cultura literária e artística do continente.

Da mesma forma, as sedes dos vice-reinados e das audiências hispano-americanas, núcleos urbanos idealizados e constituídos para serem polos de representação da autoridade da coroa nas mais importantes regiões conquistadas pelo império espanhol nas Américas, bem como as capitais portuguesas na América lusitana, fundadas para ordenar e proteger os territórios ocupados além-mar, e ainda alguns centros regionais dispersos nas vastíssimas extensões das colônias ibéricas das Índias Ocidentais, assumiriam uma condição de domínio e de concentração de poder semelhantes às das capitais soberanas da Europa. Estes centros de civilidade, assentados naquelas longínquas paradas, contrairiam um papel equivalente ao das capitais europeias ao acolherem os emissários do rei e de sua corte, já que o soberano estava impossibilitado de acudir a tão distantes e inóspitos territórios. Os vice-reis e os governadores, com toda a aparelhagem necessária para o comando das novas possessões hispânicas e lusitanas, iriam assumir a regência das colônias no lugar do imperador, e teriam como tarefa garantir, a partir da sede do governo, a estabilidade e a autoridade do monarca.

Desta forma, seria possível dizer que as capitais coloniais, a partir de finais do século XVI, em consonância com as europeias, também assumiriam um importante papel na era das capitais barrocas. (MÍNGUEZ, RODRÍGUEZ, 2006, p. 21)

E é claro que, no contexto da cultura barroca, estes núcleos urbanos deveriam apresentar-se como o ambiente adequado para a exposição do poder infinito do soberano – e este processo, muitas vezes, culminaria em extensas e complexas intervenções. Como pequena amostragem, entre os séculos XVI e XVIII – além do próprio século XIX, que acabaria elevando a prática de renovação urbanística a extremos –, seria possível apontar grandes operações urbanas em capitais como Roma, Paris, Londres, Turim e Lisboa; da mesma forma poder-se-ia assinalar a construção de cidades novas, totalmente planificadas, na Europa, como Versailles, Karlsruhe, São Petersburgo (Figuras 11-12). Nas Américas, não seria preciso citar as centenas de cidades que seriam fundadas em seu vasto território já no século XVI, sendo que algumas capitais, como a Cidade do México, Lima, Salvador, e mesmo centros regionais como Cusco ou a antiga Vila Rica, passariam por um desenvolvimento cenográfico em muitos aspectos equivalente às monumentais capitais europeias. E não deveria ser esquecida a planificação da capital do primeiro país soberano das Américas – a cidade de Washington, nos Estados Unidos, ao final do século XVIII.

A imensa concentração de poder político que estes núcleos retinham, derivada da administração quase sempre absolutista dos Estados e das colônias, viria a contribuir para a viabilização econômica destas ações projetuais. Os assentamentos que não conseguiriam alcançar o status de uma Cidade Capital não ficariam totalmente à margem. Algumas vezes sofreriam intervenções de renovação mais modestas, mas não raramente inspiradas naquelas oriundas da teoria e da prática urbanísticas experimentadas nas sedes das grandes nações. Não obstante, os empreendimentos realizados nas capitais – ou sob sua influência – se caracterizariam constantemente por um desejo de organização global do espaço, uma busca por uma estrutura urbana e uma imagem persuasiva que revelasse a disciplina e o poder excessivo dos governos barrocos.

Em vista disso, nos próximos itens será feita uma avaliação crítica daqueles aspectos que, usualmente, seriam pontuados pelos historiadores da arquitetura e da cidade, como os mais comuns da chamada urbanística barroca – compreendendo a urbanística como os processos de intervenção na cidade que chegariam a ultrapassar, substancialmente, a escala do edifício, atingindo uma dimensão

11. Novo plano da cidade e da fortaleza de São Petersburgo, 1776. A cidade foi construída por Pedro I, o Grande (1672-1725), a partir de 1703. A capital da Rússia foi transferida de Moscou para lá em 1712. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

12. São Petersburgo, vista do Rio Neva. Destaque para o Palácio de Inverno, projetado pelo arquiteto italiano, a serviço do império russo, Bartolomeo Rastrelli (1700-1771) – construído entre 1754 e 1762. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

maior que envolveria genericamente a estrutura urbana e o desenho da cidade, ou que comprometeria grandes trechos da massa edificada ou dos vazios residuais internos e externos ao núcleo citadino.

Logo, para a urbanística do *Ancien Régime* serão rapidamente analisados, de forma difusa, nos próximos itens, os mais significativos mecanismos de ação projetual e de intervenção no ambiente da cidade ligados às iniciativas do poder totalitário dos governos absolutistas: abertura de ruas diretas, avenidas retilíneas e bulevares nos limites externos ao núcleo citadino; organização de sistemas de vias que se encontravam em um ponto nodal importante; constituição de monumentais praças regulares; assentamento de novos bairros planejados; inserção de jardins e parques no tecido urbano preexistente; ampliação da cinta fortificada e construção de cidadelas; paradoxalmente, vencimento dos limites impostos ao núcleo preexistente através da derrubada das antigas e obsoletas muralhas, não mais eficientes. Estas ações acometeriam tanto a esfera do já construído, ou seja, a cidade preexistente, como os poucos centros urbanos novos que seriam planejados e assentados – comumente espaços de recreio ou de simples ostentação da corte e da nobreza que, por conseguinte, frequentemente se confundiriam com a própria estrutura de um palácio real e seu monumental jardim.

As origens da urbanística barroca nos séculos XV e XVI

A engenharia militar torna-se, assim, em poucos anos, o setor que viria a rebocar a atividade edílica e urbanística, primeiramente na Itália e na França, e depois nos outros países europeus e mediterrâneos, bem como além-mar. Nenhum outro campo de atividade projetual possui um comparável impulso inovador, uma tão alta densidade de conexões com outras disciplinas e com outros fenômenos econômicos, políticos e sociais, um custo tão significativo de programações e de intervenções. A este fato se deve acrescentar que os tempos de realização são, com muita frequência, extremamente restritos; e que a rápida superação das técnicas e dos sistemas de defesa leva, ao mesmo tempo, a um rápido consumo das soluções adotadas poucos anos antes, com grande desperdício de recursos econômicos e também com um grande empenho de recursos intelectuais. (GUIDONI; MARINO, 1982, p. 10, tradução nossa)

Até pouco tempo, quando se argumentava sobre as origens da urbanística moderna, origem que estaria fundada nos acontecimentos que se desenvolveram no cenário europeu a partir da gênese da cultura do Renascimento italiano, um dos temas mais recorrentes que se abria para o universo das discussões sobre o cenário urbano dos primórdios da cultura humanista seria a ideia da hegemonia das reflexões sobre a cidade ideal frente à prática de reordenação urbanística da cidade real. Este juízo, que versava sobre a preeminência da construção utópica virtual do ambiente que deveria acolher a nova civilização, em oposição ao esforço de transformação efetiva dos núcleos urbanos, revelaria que durante todo o *Quattrocento*, e pelo menos a primeira metade do *Cinquecento*, os avanços derivados do campo da urbanística estariam mais vinculados ao plano teórico do que à dimensão prática. Ou seja, para além da revolução que teria se estabelecido através do debate sobre os modelos inovadores, mas inexequíveis, idealizados para o desenho da cidade perfeita, pouco se teria feito de significativo e de inédito no que se referiria às intervenções empreendidas nos núcleos urbanos importantes; poucas iniciativas de remodelamento das cidades preexistentes teriam contribuído para ultrapassar significativamente a tradicional configuração urbana medieval.

No entanto, já há muitos anos, vem-se contestando este valor incondicional atribuído às discussões sobre o modelo da cidade ideal para o desenvolvimento da urbanística no período humanista, e a consequente influência que haveria de exercer para a configuração da cidade barroca. Atualmente, o interesse acabaria se voltando para a investigação dos fatores que teriam efetivamente colaborado para agenciar um movimento mais generalizado de transformação dos núcleos preexistentes e de fundação de novos organismos urbanos no velho continente, e nas colônias conquistadas além-mar pelos europeus desde o século XV.⁷

Neste sentido, seria possível vislumbrar que exigências objetivas imediatas, sejam de cunho prático-utilitário, mas também de inspiração estético-formal, viariam a exercer um papel muito mais relevante para o desenvolvimento posterior da cidade moderna (a cidade barroca, iluminista, industrial) do que as tipologias ideais de núcleos desenhados pelos tratadistas. Logo, as peculiaridades da urba-

7 Especial destaque poderia ser dado ao processo de fundação de cidades pelos espanhóis e portugueses em suas incursões imperialistas além-mar, particularmente na Ásia, África e na América Ibérica. Mais organizado e influente teria sido o monumental projeto encaminhado pela coroa espanhola para o povoamento do Novo Mundo, que já no século XVI contaria com cidades absolutamente ordenadas em grandes extensões de seu território. Contudo, apesar de precoces e profundamente relevantes, a análise do caráter das cidades coloniais hispano-americanas, por ser conteúdo exclusivo do último capítulo, ficará ausente desta unidade para evitar que a avaliação crítica se torne redundante.

nística do século XV, e principalmente aquela da primeira metade do século XVI, seriam oriundas das novas demandas exigidas para os assentamentos urbanos, uma realidade que ultrapassaria em muito as discussões sobre os modelos formais de caráter meramente utópico; ou seja, as reais condições para a conformação de soluções inovadoras para a ordenação do ambiente urbano teriam sido edificadas, justamente, como resposta a algumas necessidades práticas emergentes.

Como foi visto na citação que abriu este item, os mais significativos problemas a serem resolvidos pela configuração e pelos novos equipamentos projetados e construídos para a cidade humanista estariam quase sempre ligados às exigências de defesa do núcleo citadino, problemas agravados no *Cinquecento* pela difícil realidade política dos Estados, pelos inúmeros conflitos a que estavam submetidas as nações em formação, guerras que afetavam diretamente a segurança dos principais assentamentos urbanos europeus – especialmente devido ao desenvolvimento de novas e poderosas técnicas de combate e de assalto. Entretanto, em consonância com o campo da engenharia militar, a ser detalhado mais à frente, outros fatores vinculados a demandas utilitárias, mas também a resoluções de caráter artístico, contribuiriam para superar a prática urbanística medieval e antecipar o amadurecimento da cidade humanista que aconteceria no século XVII, em pleno período barroco. Muitos destes fatores já se apresentavam claramente nos primórdios do Renascimento, no *Quattrocento*, sendo debatidos pelo primeiro e mais importante teórico humanista: o arquiteto, matemático, poeta, filósofo, linguista, arqueólogo, Leon Battista Alberti (1404-1472).

Em um texto publicado em 1986 e denominado *Ideologia e immagine della città nel Rinascimento*, o crítico de arquitetura Cesare de Seta viria, justamente, contestar o juízo comum que afirmava o caráter simplesmente ideal – não aplicável objetivamente para a conformação da arquitetura e da cidade real – contido no discurso de Alberti. Apenas uma breve análise do tratado sobre arquitetura e construção escrito pelo grande teórico humanista entre 1443 e 1452, o *De Re Aedificatoria*,⁸ já seria suficiente para perceber que o discurso do arquiteto de origem toscana (mas nascido em Genova) apontaria para um caminho diverso daquela construção meramente utópica constantemente celebrada pela crítica – especialmente no que tange à visão do autor sobre a configuração do espaço urbano.

8 Aqui foi contemplada a versão do texto latino original cotejado com a tradução para o italiano de Giovanni Orlandi, intitulada *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, com introdução e notas de Paolo Portoghesi. (ALBERTI, 1966)

No livro IV do *De Re Aedificatoria*, denominado *Leonis Baptistae Alberti de Universorum Opere*, o capítulo no qual o autor mais debateria o problema das cidades, Alberti reconheceria, por exemplo, as dificuldades provenientes do assentamento dos núcleos urbanos nos diferentes sítios. Por conseguinte, as muralhas deveriam se conformar à diversidade dos terrenos e às peculiaridades da topografia local – apesar de que, reconhecidamente, o melhor contorno para a cidade deveria ser o círculo perfeito, seja por uma questão prático-utilitária ligada especialmente à defesa, mas principalmente por simples decoro. (ALBERTI, 1966, t. I, p. 294) Da mesma forma, não deveriam ser concebidas, exclusivamente, vias retilíneas e diretas para os diferentes tipos de assentamentos, mas também ruas estreitas e tortuosas:

Se, ao contrário, se trata ou de uma colônia ou de uma simples praça forte, as vias de ingresso mais seguras não são aquelas que conduzem diretamente à porta, porém aquelas que se desviam para a direita ou para a esquerda ao longo dos muros – melhor ainda se elas passarem sob as ameias; e dentro da cidade as vias não devem se configurar em linha reta, mas sim se dobrar em amplas curvas, como os meandros de rios, muitas vezes de um lado a outro. Isso porque, em primeiro lugar, a rua, ao parecer mais longa, dará a impressão que a cidade é maior; além do mais, é um fato que traz grande benefício, seja à beleza, seja à conveniência prática, seja às necessidades de determinados momentos. E é nada desprezível que aqueles que caminham venham a descobrir aos poucos, quase a cada passo, novas perspectivas dos edifícios; que a entrada e a fachada de cada habitação se mostrem diretamente ao centro da via; e que a mesma amplitude seja aqui favorável, enquanto alhures um excessivo alargamento resulta desagradável e insalubre. [...] Ademais, a rua curva estará sempre sombreada, mesmo no verão; e por outro lado não existirá casa aonde não chegue a luz durante o dia. Nunca faltarão as brisas, as quais, de qualquer parte que venham, encontrarão sempre uma passagem direta e ágil. Nem existirá o perigo dos ventos nocivos, que seriam subitamente repelidos pelos muros sobrepostos. Enfim, se o inimigo penetrasse na cidade, se encontraria em grande apuro, podendo ser atacado pela frente, pelos flancos, e pela sua retaguarda. (ALBERTI, 1966, t. I, p. 306, tradução nossa)

Esta passagem do livro IV de Alberti não deixaria dúvidas sobre como, frequentemente, o arquiteto italiano se afastava dos pressupostos do novo método perspectivo e da geometria euclidiana em nome da absorção e da reformulação

moderna de sistemas de ordenação tradicionais (leia-se, medievais) do espaço urbano, quanto mais adequados fossem à situação objetiva, ao problema real que se colocava à frente. As ruas tortuosas contribuíam para a defesa, para a climatização no interior de certos núcleos urbanos; mas também os valorizavam esteticamente, aumentando virtualmente o tamanho das vias nos aglomerados de menor importância, além de oferecerem uma gama infindável de visadas inesperadas e de surpresas fascinantes, situação em que Alberti teria tido, constantemente, a oportunidade de experimentar nas suas incursões pelos assentamentos de seu tempo – artifício que viria a ser utilizado, largamente, nas posteriores intervenções barrocas nas cidades preexistentes: particularmente a ideia de incrementar as tensões capturadas pelo transeunte através da confusão que as ruas irregulares causariam no espectador, antes dele se deparar, surpreendentemente, com inovadoras estruturas arquitetônicas barrocas dispersas cenograficamente no seio dos bairros medievais (com uma fonte, com uma igreja, um palácio, uma praça, um obelisco, uma grande escadaria). Ou seja, mesmo privilegiando, abertamente, os princípios que viriam a dominar o discurso sobre a arquitetura, e consequentemente a cidade do *Quattrocento* – notadamente a ideia da perspectiva como procedimento determinante para a configuração do novo espaço urbano –, a inclusão de pressupostos da urbanística medieval na divagação sobre a configuração da cidade revelaria que o pensamento do arquiteto não perseguia, simplesmente, a utopia, a cidade ideal, e sim almejava a reformulação objetiva da cidade real, a reordenação dos núcleos preexistentes a partir do próprio reconhecimento das qualidades que poderiam ser retiradas das cidades medievais. Assim:

Livremo-nos do equívoco que às suas formulações – propriamente práticas – se possa atribuir o abusado adjetivo de ideal. Não existe nada de ideal na cidade albertiana; pelo contrário, todo o seu tratado é um repertório muito denso de normas, preceitos e regras para tornar mais habitável, melhor organizado funcionalmente e mais harmonioso – se se pode dizer assim – o mundo urbano de seu tempo. (DE SETA, 2010, p. 32, tradução nossa)

O arquiteto e crítico italiano, Leonardo Benevolo (1923-2017), revelaria um juízo semelhante ao de Cesare de Seta em seu vasto estudo sobre a Renascença, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, cuja primeira edição seria lançada em 1968. Benevolo (2008, p. 119-120) demonstraria como as concessões feitas por Alberti frente à cidade medieval teriam contribuído para as poucas intervenções

de caráter moderno que núcleos urbanos italianos de pequeno e médio porte viriam a sofrer ao longo do século XV – especialmente as cidades de, Urbino e Ferrara –, assim como se relacionariam com algumas iniciativas de reordenação pontual de partes isoladas de cidades preexistentes – como, por exemplo, a inclusão de arcadas em três dos quatro lados da Piazza della Santissima Annunziata, em Florença (Figura 13), a partir da construção do Spedale degli Innocenti, iniciado em 1419 por Filippo Brunelleschi (1377-1446), bem como o envolvimento da Piazza Ducale de Vigevano (Figura 14) por uma grande *loggia* regular, supostamente projetada pelo arquiteto Donato Bramante (1444-1514) por volta de 1490.

Na verdade, Alberti teria absoluta consciência da necessidade da inserção coerente da arquitetura moderna – que deveria seguir os revolucionários padrões de harmonia e beleza do Classicismo reinventado – no espaço urbano real. Os novos edifícios e monumentos assentados no tecido medieval preexistente deveriam ser admirados como eram apreciados os ornamentos na estrutura mural dos edifícios: ou seja, elementos de destaque frente à monotonia dominante. Desta forma, o mestre humanista desvelaria um dos procedimentos mais eficientes de intervenção pontual na cidade real, principalmente quando se considerava o desejo de renovação cenográfica do ambiente citadino, que aspirava a uma transformação visibilística da paisagem urbana. Sem dúvida, era uma solução que se afastaria daquilo que poderia ser compreendido, grosso modo, como um procedimento vinculado aos métodos de intervenção propriamente urbanísticos, e que viria a ser uma das bases para a reconfiguração cenográfica das cidades no período barroco (Figura 15).

Um dos maiores exemplos deste tipo de empreendimento, efetivado ainda nos primórdios da Renascença, antes mesmo da formulação teórica de Alberti, foi a edificação da primeira obra monumental da arquitetura renascentista – a cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, projetada pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi para o concurso estabelecido em 1418.⁹ A grande cúpula do *Duomo* se sobreporia à nave da igreja,¹⁰ propondo uma revolução no desenho da cidade adjacente, passando a compor com toda a preexistência

9 A obra foi iniciada em 1423.

10 A nave da Catedral de Florença foi iniciada em 1296 e construída pelo arquiteto e escultor Arnolfo de Cambio (1240-1302), assim como pelo conhecido pintor medieval Giotto di Bondone (1267-1337), pelo arquiteto e escultor Francesco Talenti (1300-1369), entre outras importantes personalidades da arte medieval.

13. Piazza della Santissima Annunziata, em Florença. À direita, o hospital projetado por Filippo Brunelleschi (1377-1446) e iniciado em 1419. As outras duas galerias, construídas posteriormente, seguiriam o modelo do Spedale degli Innocenti – inclusive, as arcadas diante da igreja que daria nome à praça. Fonte: Fotografia elaborada por Gryffindor (2008) - Licença: CC-BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

14. Piazza Ducale de Vigevano, construída entre 1492 e 1494. Fonte: Fotografia elaborada por Alien66 (2012) - Licença: CC-BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

15. Três Pinturas (têmpera sobre madeira) de cidades ideais renascentistas (de autor incerto), datadas de finais do século XV, claramente influenciadas pelo discurso do grande arquiteto e teórico humanista Leon Battista Alberti (1404-1472). A primeira se encontra na Galleria Nazionale delle Marche, em Urbino; a segunda, no Walters Art Museum, em Baltimore; e a terceira, Gemäldegalerie, de Berlim. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

urbana da Florença medieval a partir da sua admissão como elemento visibilisticamente prioritário na estrutura hierárquica do espaço.

A forma de ogiva inchada da cúpula sugeriria a ideia de que ela flutuava no horizonte da cidade (Figura 16). A convergência de seus imensos elementos estruturais – os espigões de pedra que sustentavam as calotas de tijolo – ao ponto mais alto do edifício aludiria a um movimento rotatório em torno do próprio eixo, ponto central marcado pela lanterna clássica que coroava toda a composição. Deste modo, a cúpula não só ofereceria uma terminação coerente em relação ao edifício preexistente, colocando-se prioritariamente à frente do organismo plástico, como apresentaria um direcionamento perspectivo voltado para toda a cidade e para todo ambiente circundante, fazendo as visadas convergirem, necessariamente, para as linhas definidas pelos espigões de pedra e para a lanterna que marcaria o fechamento do organismo inchado (Figura 17).

Esta relação explícita com a cidade e com o próprio sítio natural circundante já seria reconhecida, em meados do século XV, pelo próprio Alberti (em sua *Dedica a Filippo Brunelleschi*), que diria que a estrutura inovadora superava tecnicamente até aos Antigos, definindo um organismo que se erguia ao céu cobrindo com sua sombra todos os povos da Toscana.¹¹ Da mesma forma, no século XVI, o historiador da arte, pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574) diria – em seu livro de 1550, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* – que, de tão grandiosa e perfeita que era, o céu tinha inveja da cúpula:

E se pode dizer, ao certo, que os antigos não chegaram nunca tão longe com as suas obras, nunca se colocaram à frente de um risco tão grande como se quisessem combater o céu, como na realidade a cúpula de Brunelleschi combate: vendo ela se elevar a tamanha altura, que os montes entorno de Florença parecem similar a ela. E, na verdade, parece que o céu tem inveja da cúpula, que ele sempre fica atormentado com a sua repercussão, parecendo que a sua fama tenha quase vencido a nobreza do ar. (VASARI, 1986, v. I, p. 300-301, tradução nossa)

11 “Quem nunca louvou Filippo, arquiteto, vendo a estrutura tão grande, erguida sobre os céus, tão ampla que cobre com a sua sombra todos os povos da Toscana, feita sem a ajuda de nenhum travamento ou par de andaimes, um artifício certo, se eu bem julgo, neste tempo que era incrível conseguir, e que talvez nem os Antigos conhecessem.” (ALBERTI, 1994, v. 2, p. 343, tradução nossa)

Para esta verdadeira renovação do espaço urbano, não houve necessidade de se investir em nenhuma mudança material na preexistência da cidade; nenhum redesenho da trama viária; nenhuma mutilação em seu tecido original; nenhuma iniciativa que poder-se-ia enquadrar naquilo que usualmente seria compreendido como um método de intervenção urbanística. A cúpula passaria a ser parte inevitável da nova Florença – e a cidade, elemento necessário para a composição correta da cúpula; verdadeira aliança entre o desenho e a realidade. Ela, por si só, com sua grandiosidade, sua relação com a paisagem natural e com a abóbada celeste, sua composição pura e equilibrada, dominaria visualmente todo o ambiente medieval, tornando-o moderno (Figura 18).

A cúpula monumental imporia para Florença uma estrutura que se tornaria o eixo mais importante de toda a *polis*, realizando para o espaço urbano o conceito de centralidade, um dos ideais mais significativos da Renascença – ideal vinculado ao princípio de *mimesis* e derivado do desejo de imitar, através da arte, da arquitetura, da cidade, as formas mais perfeitas da natureza (o círculo e a esfera), bem como representar a condição do homem como a figura central do projeto de criação, figura que habitava a Terra, que até então se acreditava o centro do universo. Todas as outras estruturas viárias, edíficas ou naturais da Florença quatrocentista passariam à condição de submissão simbólica ao ponto médio da *urbis* – organismos voltados para a cúpula, para suas linhas perspectivas que corriam para o lanternim que coroava toda a composição (Figura 19).

Benevolo reconheceria, em um estudo recente datado de 1993 e intitulado *La città nella storia d'Europa*, que esta aliança entre teoria e prática característica do discurso de Alberti, e perceptível em algumas intervenções em espaços urbanos no *Quattrocento*, começaria a se deteriorar a partir da segunda metade do século XV através das formulações teóricas utópicas que ocupariam o debate sobre a cidade – particularmente após a elaboração do tratado do arquiteto florentino Antonio di Pietro Averlino, dito Filarete (1400-1469):

O prudente equilíbrio entre teoria e prática que por volta da metade do *Quattrocento* domina o tratado de Alberti, já se perde nas décadas sucessivas. O tratado de Filarete – escrito em Milão entre 1460 e 1465 – descreve uma cidade imaginária, Sforzinda; aquele de Francesco di Giorgio – escrito entre 1470 e 1480, e dedicado ao duque de Urbino – persegue uma casuística de cidade ideal de várias formas. Os desenhos incluídos nos tratados assumem uma supremacia sobre os textos

16. Cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore, projetada pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi para o concurso de 1418. Fonte: Fotografia elaborada por S. Scheele, Essen (2003) - Licença: CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

17. Catedral de Santa Maria del Fiore em 1860, por Fratelli Alinari – estúdio fotográfico fundado em 1852. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

18. Detalhe da pintura de Francesco Rosselli (1445-1513) com imagem panorâmica de Florença no século XV baseada na vista conhecida como *Catena*, gravada entre 1472 e 1482. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

19. A Catedral de Santa Maria del Fiore e a cúpula projetada por Filippo Brunelleschi vistas a partir do Palazzo Vecchio de Florença. Fonte: Fotografia elaborada por Giulio1996Cordignano (2014) - Licença: CC BY-SA 4.0 / Wikimedia Commons contributors.

escritos. Modelos de cidades perspetivamente regulares encontram lugar nas edições ilustradas do tratado de Vitruvio: Fra' Giocondo, 1511; Cesariano, 1521; Caporali, 1536; Martin, 1547; Barbaro e Palladio, 1556. Mas é na pintura que tomam forma os ambientes e as paisagens irrealizáveis na dimensão real, nos fundos das 'histórias' ou ainda nas oportunas imagens de grupos de edifícios em perspectiva, como o quadro de Urbino, aquele de Baltimore e aquele de Berlim. A idealização perde contato com as circunstâncias concretas da realização e as figuras produzidas pela pesquisa teórica encontraram aplicação – após a metade do *Cinquecento* – apenas no campo da arquitetura militar, quando, ao longo das fronteiras de toda a Europa, serão realizadas novas cidades fortificadas. (BENEVOLO, 2007, p. 106-107, tradução nossa)

Ao contrário do debate promovido por Leon Battista Alberti, os tratadistas que discorreram sobre a cidade, *a posteriori*, especialmente aqueles que escreveram seus tratados na segunda metade do *Quattrocento* e durante todo o *Cinquecento*, fugiriam completamente da flexibilidade do mestre humanista. Em nome da perseguição do desenho perfeito, organizado e fechado para a cidade ideal, estes teóricos da arquitetura acabariam se afastando da busca pela adaptabilidade das intervenções modernas aos cenários urbanos medievais – concessões vislumbradas nos princípios desenvolvidos por Alberti –, se distanciando, implacavelmente, do problema de reordenação da cidade real em prol de um discurso utópico que teria gerado poucos resultados práticos. Em seu discurso teórico, Alberti recusaria qualquer imposição a um modelo definitivo para a concepção da arquitetura e para o desenho do espaço urbano, abdicando, decisivamente, da possibilidade de expor ilustrações para seus dez livros sobre arquitetura e construção; na direção oposta, como atestou Benevolo, para os teóricos que viriam a sucedê-lo, a formulação gráfica de seus ideais absorveria um caráter mais significativo, nos estudos apresentados nas décadas sucessivas, do que o próprio texto que deveria versar sobre a arquitetura e sobre a cidade.

Para o desenho dos assentamentos urbanos seriam desenvolvidos aqueles conhecidos modelos concêntricos, os notórios planos de cidades regulares radiais com contornos externos amuralhados de formas circulares ou poligonais – principalmente a tipologia da cidade de oito lados baseada na reinterpretção dos conceitos proferidos no primeiro século antes de Cristo pelo arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (nascido entre 80 e 70 a.C., e morto antes de 15 a.C.) em seu tratado *De Architectura*, única referência teórica a abordar a arquitetura e a

urbanística no mundo clássico a sobreviver até os tempos modernos. Na verdade, os modelos das cidades ideais revelariam o desejo característico da época pela disciplina, simetria, harmonia e centralidade. As vias radiais que nasciam, muitas vezes, nos vértices ou nos pontos médios dos lados das muralhas poligonais acorriam à principal praça localizada no ponto médio do assentamento, tendo quase sempre o edifício mais importante do núcleo urbano – a catedral, o palácio do governante, a comuna – como ponto focal das perspectivas retiradas dos eixos retilíneos. Nenhuma concessão à topografia ou às características morfológicas do sítio era tolerada; nenhuma solução que não estivesse de acordo com a mais perfeita simetria e o mais rígido esquema distributivo era possível (Figuras 20-21).

Para além do debate sobre o modelo ideal para a cidade humanista, segundo o juízo proferido pelo professor italiano de história da cidade Enrico Guidoni, juízo exposto no livro, escrito em parceria com a professora Angela Marino, intitulado *Storia dell'Urbanistica: il Cinquecento* (primeira edição de 1982), o século XVI marcaria uma reviravolta em relação ao problema objetivo da renovação do espaço urbano preexistente; seria agenciada uma mudança de atitude frente à necessidade de promover a adaptação dos antigos e dos modernos assentamentos às novas demandas que vinham se constituindo desde o início do período humanista – fatores que ultrapassariam em muito as teorias da cidade ideal. Seria um importante passo que teria contribuído para dar início à caracterização da urbanística como um método autônomo e organizado de intervenção no espaço urbano, através de ações, mecanismos, tecnologias, artifícios próprios – um ensaio inicial daquela disciplina que viria a se consolidar, definitivamente, somente no século XIX.¹²

Como foi visto na citação que abre este item, a principal motivação de cunho utilitário que viria a incentivar, através do desenvolvimento de novos procedimentos de intervenção no ambiente citadino, a concepção de inúmeros planos e a realização de centenas de operações urbanísticas de porte considerável, seria a reconstrução integral dos sistemas defensivos das cidades preexistentes,

12 “A centralização do poder, o crescimento das tensões e das guerras entre os Estados, a abertura de uma grande parte do mundo ao comércio e à conquista europeia, favoreceram o nascimento e a consolidação de técnicas de intervenção sobre o território, sobre a cidade e sobre suas partes sempre mais ‘cientificamente’ programadas e eficazes. A própria urbanística – entendida, neste período e no âmbito que aqui nos interessa, como o setor que envolve intervenções programadas em escala média e grande – começa a delinear-se como uma reunião de regras e de comportamentos práticos mesmo antes de se tornar (mas serão precisos três séculos para que o processo possa se dizer concluído) um setor autônomo e reconhecível das atividades projetuais.” (GUIDONI; MARINO, 1982, p. 9, tradução nossa)

20. Planta da cidade ideal de Sforzinda. Por Filarete (1400-1469), desenho elaborado entre 1460-1464. Fonte: Kostof (1991, p. 381).

21. Planimetria de Palmanova, núcleo urbano projetado pelo arquiteto e engenheiro militar italiano Giulio Savorgnan (1510-1595). Cidade fortaleza construída a partir de 1593. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

bem como, em número muito menos abundante, o *design* e a edificação de novos assentamentos urbanos de cunho militar, pequenas cidades levantadas para proteger as fronteiras distantes dos Estados nacionais – iniciativas que, como Benevolo havia afirmado, alcançariam uma certa proximidade com as formulações gráficas das cidades ideais. Ou seja, as cintas fortificadas bastionadas que estavam sempre presentes nos desenhos dos assentamentos utópicos devidos aos teóricos dos séculos XV e XVI (com exceção de Alberti), para além da influência do tratado de Vitruvio, eram provenientes das novas tecnologias de edificação de muralhas e de fortificação de cidades que se desenvolviam desde primórdios do *Quattrocento*.

Seria a difícil situação política da Europa da primeira metade do século XVI – na qual a instabilidade dos governos e os conflitos entre as nações explodiam por todas as regiões, culminando, cem anos depois, no problemático século barroco – que teria imposto a necessidade de proceder às autoritárias desapropriações e às demolições necessárias ao reforço das fortificações que protegiam as cidades. Naquela Europa em que as guerras e os assaltos ainda aconteciam nas proximidades das principais cidades, mas na qual os núcleos urbanos vinham gradativamente perdendo sua autonomia municipal em nome da instauração de um despótico governo central absolutista, as onerosas intervenções, conduzidas por exigência das autoridades militares, seriam assumidas como o investimento urbanístico prioritário. Segundo Guidoni e Marino (1982, p. 9, tradução nossa):

É com a tecnologia e com o poder decisório dos militares – inspirado pela ideologia da necessidade superior, imediata e absoluta – que se deve relacionar qualquer intervenção urbanística significativa, pelo menos na primeira metade do século XVI, que apresente os caracteres de ‘modernidade’.

Na realidade, a arquitetura militar seria obrigada a passar por um grande processo de reformulação após serem introduzidos, no mundo ocidental, novos armamentos que acabariam provocando uma verdadeira revolução na arte da guerra – especialmente o aperfeiçoamento da balística, e particularmente o uso da pólvora e do canhão. No livro de 1974, *History of Urban Form: Before the Industrial Revolution*, o pesquisador britânico Anthony Morris iria assegurar que, para evitar os assaltos às cidades e aos castelos na Idade Média, as muralhas de contenção deveriam assumir uma dimensão significativa em relação ao seu

direcionamento vertical, além de apresentarem um grande fosso. Da Renascença em diante a situação se configuraria de modo bastante diverso:

O canhão alterou tudo isso. Sua utilização pelos turcos, quando devastaram a cidade de Constantinopla em 1453, abria uma nova era na história da fortificação militar. Depois de resistir ao poderio do Islã por mais de setecentos anos, o sistema defensivo da cidade constituído por um tríplice cerco de muralhas, sucumbiria ante um monstruoso canhão capaz de disparar projéteis de mais de 550 quilogramas de peso. A partir desta data a criação de defesas adequadas iria requerer um progressivo aumento da distância horizontal que deveria deixar-se entre o perímetro da cidade e o limite exterior das fortificações. Além da necessidade deste espaço suplementar, as próprias fortificações tornaram-se cada vez mais complexas, incluindo intrincados sistemas de fortins e baluartes interdependentes. Uma vez levadas a cabo, estas defesas bidimensionais em profundidade poderiam ampliar-se tão só a expensas de enorme custo, impondo, por esta razão, densidades sempre crescentes à cidade. (MORRIS, 1979, p. 130, tradução nossa)

Não seria o caso de se debater, especificamente, as grandes transformações na engenharia militar derivadas do desenvolvimento da pólvora e do canhão, mas sim suas consequências para a nova conformação do espaço urbano proposta principalmente no final do século XV e na primeira metade do XVI. Para Giudoni e Marino, a urbanística deste período pouco contemplou os problemas e os anseios da sociedade civil para se aperfeiçoar, quase que exclusivamente, nas exigências da defesa aos ataques inimigos, na adequação das cintas fortificadas aos novos métodos de artilharia. Em oposição à preexistente cidade medieval, na qual as iniciativas de reordenação do ambiente citadino que acarretassem em demolições e expropriações – mesmo aquelas de cunho militar – aconteciam em prol do benefício de todos os cidadãos e com o apoio direto da comunidade através dos instrumentos adotados pelos organismos de controle municipal, as intervenções urbanas no *Cinquecento* partiriam diretamente da tirania do governo das nações, passando por cima dos antigos mecanismos comandados pelas autoridades municipais com a justificativa de oferecer a proteção adequada às cidades e regiões componentes do novo Estado.

E não era uma simples questão de substituição dos antigos sistemas de muralhas elevadas pelos esquemas estelares formados por bastiões, baluartes, fortins,

terraplenos, fossos. Os novos muros deveriam ser rasantes, inclinados, muito espessos, e precedidos por grandes aterros para poderem suportar os poderosos tiros de canhão, fato que, ao lado da extensão radial do desenho das muralhas condicionado pelos bastiões e baluartes, exigiria grandes áreas para sua construção e enormes custos em seu projeto e execução. Por outro lado, a cidade deveria estar afastada o máximo possível das muralhas para, mesmo na possibilidade dos projéteis passarem por cima das rasantes defesas, não conseguirem alcançar o núcleo urbano. Não obstante, para se apartar ainda mais as bocas de fogo inimigas do núcleo urbano, a área imediatamente exterior às muralhas necessitaria estar totalmente vazia de construções e vegetações. Desta forma, o acostamento do inimigo e o seu abrigo seriam enormemente dificultados – em um eventual assalto, o exército oponente teria de assumir uma posição extremamente vulnerável, isolado na grande esplanada desolada, alvejado por todos os lados pela artilharia, pelos canhões locados nos terraplenos acima dos baluartes (Figura 22).

A abertura dos vazios internos, e principalmente daqueles externos às novas cintas fortificadas, derrocaria, provavelmente, nas mais significativas e fatais intervenções urbanas do *Cinquecento*: acarretaria em processos de desapropriação e demolição não antes vistos no mundo medieval, jamais executados de forma tão intensa e autoritária desde o ressurgimento das cidades na Baixa Idade Média. Esta aniquilação de inteiros bairros periféricos, internos e externos às antigas muralhas, só seria viabilizada através da força adquirida pelos Estados absolutistas, através do controle autoritário que, como já foi insistentemente discutido, as nações europeias em formação passariam a ter frente às suas possessões e frente aos seus súditos.

Por outro lado, ao contrário das muralhas medievais, mais susceptíveis de serem ampliadas, reconstruídas além do núcleo urbano, permitindo o crescimento concêntrico das cidades, as custosas fortificações humanistas acabariam, em um primeiro momento, barrando a expansão de diversos núcleos urbanos, assentamentos que se tornariam verdadeiras praças fortes. Para reforçar esta disposição militar que inúmeras cidades estariam adquirindo no século XVI, em muitas delas seriam construídas, adjacentes às novas cintas fortificadas, complexas cidadelas, organismos militares que tinham o objetivo de proteger os centros urbanos deles mesmos; ou seja, assumiam o escopo primordial de coibir prováveis revoltas populares internas aos muros da cidade, bem como servir de último baluarte à proteção contra exércitos inimigos que conseguissem, eventualmente,

22. *Des fortifications et artifices d'architecture et perspective*. Tratado de arquitetura militar de Jacques Perret (1545-1619), publicado pela primeira vez em 1601. Visão axonométrica de uma cidade ideal com cidadela. Fonte: Giudoni e Marino (1982, p. 23).

23. Planta da cidade de Milão e de suas cintas fortificadas em 1573. Fonte: Benevolo (2008, p. 135).

vencer os sistemas defensivos e invadir o núcleo urbano (Figura 23). Para Guidoni e Marino (1982, p. 14, tradução nossa):

A tragédia da ‘tábula rasa’, efetivada, onde quer que seja, com impiedoso rigor, foi conhecida através de escassos e alarmantes testemunhos da época, mas deve ser ainda valorada na sua real condição política e cultural. Sobre o plano econômico é evidente que se trata de um dos mais radicais momentos de desperdício e de destruição na história da cidade; partes inteiras de tecido urbano com igrejas, conventos, hospitais, indústrias, residências são inteiramente perdidas, e se produz, na melhor das hipóteses, apenas entulho para a construção dos terraplenos. Mas é sobre o plano político que este tipo de operação se revela como a mais eficaz, didascálica representação do poder absoluto do Estado nos confrontos com a comunidade cidadina, com as suas instituições e com o indivíduo. Não existe de fato possibilidade de resistência ou de violação à execução das demolições; na verdade, estas operações são frequentemente programadas propriamente para danificar a cidade, para golpear a sua estrutura física e, portanto, política.

Logo, a armação da cidade que se configurava no século XVI também deveria assumir um compromisso com o desejo dos gestores de demonstrar, através das obras ligadas à engenharia militar e à infraestrutura, a superação da *polis* medieval, o abandono de tudo o que a forma e a organização das cidades na Baixa Idade Média representavam enquanto conformação de um organismo democrático. Por isso, mesmo aquelas soluções da nova urbanística que chegariam a ultrapassar o aporte militar, que conseguiriam extrapolar a simples implantação das cintas fortificadas, esplanadas e cidadelas, teriam seu desenvolvimento inicial derivado de preocupações de ordem bélica.

Assim, as tão celebradas vias retilíneas, os amplos eixos perspectivados que seriam rasgados na primeira metade do *Cinquecento* em tantas operações em núcleos urbanos importantes, intervenções que acabariam se tornando paradigmáticas, especialmente para a cidade barroca, surgiriam, frequentemente, de uma clara necessidade defensiva: as largas estradas diretas eram mais susceptíveis de serem percorridas pelos batalhões com seus novos e pesados canhões; eram mais aptas à rápida passagem das tropas aliadas, bem como evitavam o abrigo do exército inimigo ou as barricadas dos revoltosos, situações comuns nas incursões nas tortuosas ruas medievais. Da mesma forma, outra solução definitivamente

moderna, praticada principalmente na França do século XVI, mas muito repetida pela urbanística barroca, também seria oriunda de uma inspiração militar:

Análogas considerações nos poderiam levar, enfim, a considerar também a fachada contínua como um precioso resultado da urbanística militar: as casas ‘uniformes’ – quase que a repetição igual e serial, como uma divisa militar – continham em si mesmas um positivo elemento ordenador dos espaços e da sociedade que lhes habitava, experimentados propriamente a partir do início do século em organismos viários altamente especializados. (GUIDONI; MARINO, 1982, p. 17, tradução nossa)

Finalmente, poder-se-ia dizer que mesmo o modelo da cidade radial e poligonal, tão comum nos tratados de arquitetura, desde os textos de Filarete e de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) do século XV, também seria derivado, ou pelo menos bastante influenciado, por preocupações de cunho militar. Na verdade, a arquitetura e as intervenções urbanas levadas a cabo pelas necessidades de defesa acabariam promovendo a aliança entre as discussões teóricas e as ações urbanísticas praticadas no plano real; trariam, para aqueles modelos desenhados pelos tratadistas, a fusão entre a visão utópica das cidades ideais e a tecnologia de intervenção na cidade real – a união entre os planos perfeitos e inflexíveis presentes nos “manuais” e aqueles artifícios de inspiração belicosa que viriam a dominar as intervenções urbanas. A cidade ideal se tornaria, assim, uma realidade possível: inviável de ser implantada em um ambiente urbano consolidado, por meio de intervenções em sólidos e importantes núcleos preexistentes, pois seria uma ação que exigiria a eliminação completa de toda a antiga cidade para o assentamento do rígido esquema radiocêntrico; contudo, factível para cidades construídas de um só lance, empresa que seria exequível apenas para organismos concebidos como núcleos urbanos militares, projetados e fundados *ex novo* por motivações ligadas à proteção de partes do território;¹³ ou seja, cidades de menor relevância

13 Leonardo Benevolo (2008, p. 172, tradução nossa) confirma esta afirmação: “A técnica da fortificação exerce influência sobre o discurso da forma da cidade, porque uma das exigências desta técnica – o traçado poligonal das muralhas, com os baluartes situados nos ângulos – coincide com o desenvolvimento do esquema radiocêntrico. Começa assim a combinação dos dois motivos (aquele técnico e aquele teórico) que caracterizam toda tratadística posterior, por pelo menos dois séculos, como veremos em seguida. A inserção do fator defensivo transporta a casuística dos traçados para um terreno realístico, mas faz a cidade perder seu caráter de modelo global: a cidade se torna uma praça-forte; o centro cívico se torna o lugar da concentração de tropas; a rede viária serve para facilitar o fluxo e o refluxo dos defensores, ou para obstacularizar o ingresso dos inimigos. A cidade ideal é finalmente projetável, mas se converte em um assentamento especializado, e deixa de funcionar como mito cultural.”

e dimensão, criadas excepcionalmente para exercerem o papel de praças fortes avançadas. Assim:

Que o ponto de partida da estrutura radiocêntrica vem mesmo indagado nesta dimensão de prática militar é demonstrado propriamente pela estreita correlação entre a implantação viária e o recinto fortificado: como veremos, tratadistas e intervenções em torno da metade do século convergem para o ajuste de um 'tipo' completamente novo de implantação. Não existe mais qualquer preexistência cultural da cidade 'civil' a qual se poderia fazer referência, senão como vínculo projetual: divide-se sobre bases exclusivamente tecnológicas, inventando organismos de pequena dimensão, metade cidade e metade cidadelas, nos quais a praça central é uma praça de armas, e as estradas radiais, que conduzem às portas, mas também aos bastiões, aparecem condicionadas pela exigência prioritária de golpear, com peças de fogo situadas ao centro, as vias de acesso ocupadas por eventuais infiltrações inimigas, e de favorecer a rápida subdivisão das artilharias de um ponto ao outro da cinta defensiva. Radial é, enfim, e antes de tudo, o critério balístico do controle de todas as direções do espaço. (GUIDONI; MARINO, 1982, p. 16, tradução nossa)

Se na primeira metade do *Cinquecento* poder-se-ia dizer que a urbanística europeia (excluindo desta análise as tipologias urbanas hispano-americanas) se confundiria, em grande parte, com a engenharia militar, que mesmos as soluções internas que extrapolavam a fortificação dos núcleos citadinos inevitavelmente andariam a reboque das preocupações defensivas, na segunda metade do século outros fatores profundamente significativos viriam a contribuir para revolucionar a prática de reordenação das cidades. Na medida em que as tensões nas proximidades dos principais núcleos urbanos dos mais poderosos reinos vinham diminuindo – abrandamento devido à consolidação dos sistemas defensivos nas fronteiras distantes dos Estados nacionais, fato essencial para o progressivo império das capitais que culminaria no século barroco –, no instante em que as guerras iam se distanciando das cidades dominantes, eram abertas possibilidades de experimentação, para a urbanística moderna, de alternativas que transpusessem a contribuição militar.

O interessante é que, mais uma vez, os principais caminhos que a urbanística viria a tomar estariam ligados a universos de natureza incomum à prática de intervenção no espaço urbano; encontrar-se-iam conectados a disciplinas que

estavam se desenvolvendo e se inovando no final do *Quattrocento* e na primeira metade do *Cinquecento* – manifestações de cunho artístico que acabariam influenciando, fatalmente, a urbanística da segunda metade do século XVI, bem como aquela de configuração barroca das duas próximas centúrias.

Para o historiador francês da arte e da cidade Pierre Lavedan (1885-1982), mais ainda que a engenharia militar, a urbanística do período devia suas características mais originais ao teatro e à arte dos jardins. (LAVEDAN, 1941, p. 27-28) Mesmo antes da utilização direta, nas cidades, das novas soluções professadas por estas duas manifestações das artes e da cultura, a cenografia e o paisagismo serviram como meios implícitos de experimentação a um renovador desenho para os núcleos urbanos, já que seus procedimentos eram sempre viáveis economicamente.

Na verdade, esta viabilidade se daria em função das dimensões reduzidas que ganhariam as cenas fixas ou móveis dos teatros, elaborações da arte da cenografia que não demandariam mais que modestos investimentos para a promoção, sem embargo, de infinitas possibilidades de representação através da nascente técnica do *trompe-l'œil*. Igualmente, a implantação dos jardins principescos e dos jardins da nobreza do século XVI, ambientes que facilmente poderiam ser configurados espacialmente através dos preceitos da simetria, ordem e por meio de uma rígida geometrização, mesmo exigindo investimentos significativos, nunca imporiam gastos comparáveis ao montante necessário para uma intervenção urbanística de grande porte – exatamente em função da pequena escala que estes procedimentos ainda absorveriam no período imediatamente anterior à grande empresa do Barroco.

Por isso, no teatro, nas vilas e nos jardins quinhentistas, não seria difícil revelar, francamente, as mais diversas categorias de cidades perfeitamente ordenadas, ou mesmo representar as mais variadas conformações de assentamentos urbanos ideais: por meio das técnicas cenográficas de exposição virtual das imagens, ou por intermédio do universo ideal que os espaços ajardinados desvelariam, tudo era possível – ao contrário do alto custo social, tecnológico, político e econômico que se pressupunha qualquer intervenção de certo porte nas cidades preexistentes, bem como em oposição à enorme dificuldade de se desenhar, construir, e fundar qualquer núcleo urbano *ex novo*, empresa viável apenas quando se impunha a necessidade imperiosa de se levantar eficientes praças-fortes para a proteção das bordas fronteiriças dos Estados. Lavedan (1941, p. 27-28, tradução

nossa), ao discutir o problema da conexão entre a urbanística e o teatro no século XVI, faria a seguinte colocação:

O teatro une a geometria ao urbanismo. É o cenário do teatro que vai agir sobre o cenário urbano; mas a cenografia nasce dos tratados de perspectiva: enquanto que as representações da Idade Média se dão ao ar livre e a própria cidade forma o cenário, o teatro moderno está confinado ao interior de um edifício e são as telas pintadas de modestas dimensões que devem dar a ilusão da cidade. A ligação desses elementos aparece muito numa obra célebre: o *Premier Livre d'Architecture* de Serlio, o qual Jean Martin publica uma tradução francesa em Paris em 1545. Depois do estudo, constantemente mencionado, da geometria plana, Serlio se prende à perspectiva, considerando alternadamente figuras abstratas: os arcos, as colunas, os pórticos, as escadarias, para chegar enfim à cena do teatro. Ele declara ser a cena do teatro uma das obras-primas do espírito humano, porque ali 'se vê em pouco espaço alguns palácios erguidos pela arte da perspectiva, com grandes templos e diversos palácios próximos e afastados da vista, praças belas e espaçosas, ruas longas e retilíneas...'. Ele prevê modelos de cenário para os três tipos de obras teatrais: comédia, tragédia, drama satírico; mas, somente nos interessam os dois primeiros, já que o último não conheceu senão uma existência teórica. A cena cômica de Serlio é representada por uma rua com arcadas, pórticos e ao fundo uma igreja; a cena trágica é igualmente uma rua de cidade guarnecida por palácios e encerrada por um arco do triunfo; é o tipo da perspectiva urbana limitada, tal como os arquitetos dos séculos clássicos a realizaram em inúmeros exemplares. Os cenógrafos se aperfeiçoam no teatro antes de trabalharem na realidade

Mas a representação virtual das cidades não apareceria apenas naquela cenografia efêmera constituída pelas placas de madeira pintadas com cenas em perspectiva simulando a arquitetura, o espaço urbano, ou o ambiente natural, solução comum, desde meados do *Quattrocento*, nos espetáculos humanistas italianos encenados no ambiente cortesão das antigas salas especiais dos palácios da nobreza – espaços destinados propriamente ao teatro (Figuras 24-25). Para além destes mecanismos debatidos pelo teórico da arquitetura bolonhês Sebastiano Serlio (1475-1554), na segunda metade do século XVI alguns edifícios seriam construídos especialmente para abrigar organismos teatrais, apresentando, frequentemente, em seus cenários fixos tridimensionais, impressionantes representações de

24. *Cena Trágica*: vista em perspectiva de uma via, com um arco do triunfo ao fundo. Retirada do *Premier Livre d'Architecture* de Serlio, 1537. Fonte: Kostof (1991, p. 223).

25. *Cena Cômica*: vista em perspectiva de uma via. Retirada do *Premier Livre d'Architecture* de Serlio, 1537. Fonte: Kostof (1991, p. 223).

núcleos urbanos ideais – como viria a ser o caso do Teatro Olímpico de Vicenza, projetado pelo arquiteto vênето Andrea Palladio (1508-1580) e construído entre 1580 e 1584, assim como o pequeno Teatro Olímpico de Sabbioneta, projetado pelo também arquiteto vênето Vincenzo Scamozzi (1548-1616), e construído em 1588.

O teatro projetado por Palladio, por exemplo, apresentava uma grande cena fixa por trás do palco, uma *scaenae frons* que seguia o modelo do teatro clássico romano. Mas, ao contrário das tão conhecidas estruturas romanas, por trás da monumental parede cenográfica – tratada para parecer supostamente feita de mármore, e composta por ordens sobrepostas, áticos, entablamentos (arquitraves, frisos, cornijas), frontões, tímpanos, esculturas clássicas –, para além da abertura central do arco triunfal e dos quatro vãos inferiores dispostos aos dois lados do fórnice, seria possível vislumbrar, em profundidade, vias regulares com fachadas contínuas, ortogonais à parede cênica ou diagonais a ela: a partir do arco triunfal era possível capturar o panorama de um poderoso tridente de vias se desenvolvendo perspectivamente; das outras quatro aberturas eram apreciadas diversas ruas que se abriam ao eixo central do palco (Figura 26).

Ou seja, nos teatros com cenas fixas tridimensionais de Palladio, mas também no Teatro Olímpico de Scamozzi em Sabbioneta, a cidade que se apresentava por trás do palco se constituía por técnicas de representação *trompe-l'œil*, pelas técnicas do “engano dos olhos” – do mesmo modo que acontecia nos cenários pictóricos planos constituídos pelas perspectivas da cenografia pregada por Serlio. Nestas cidades virtuais imperavam as vias perspectivas com edifícios monumentais ao fundo, emoldurando o foco do eixo retilíneo; também reinavam os encontros regulares e angulosos de duas avenidas, ou de três (o tridente); também constante era o aparecimento de grandiosas praças regulares com poderosos edifícios em destaque. Ou seja, as possibilidades de representação oferecidas pela cenografia eram infinitas.

No entanto, estes procedimentos não deveriam ser confundidos com o esforço, que culminaria no século XVII, e será discutido mais adiante, de transformar o espaço urbano em um espetáculo teatral propriamente dito. As experimentações da cenografia “confinada” do século XVI abririam o caminho para a elaboração de intervenções que viriam a tratar a cidade, *a posteriori*, como ambiente teatral, principalmente no que se refere à configuração de praças de caráter monumental.

26. *Scaenae frons* do Teatro Olimpico de Andrea Palladio (1508-1580), em Vicenza, com destaque para as vias falsas em perspectiva se abrindo para as duas passagens visíveis do cenário. Fonte: Fotografia elaborada por Sailko (2012) - Licença: CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

Da mesma forma, os jardins das residências principescas, principalmente das propriedades e vilas extramuros ou locadas na periferia interna das grandes cidades – como, por exemplo, as inúmeras vilas que se assentavam dentro e fora dos muros, na área idílica das colinas que envolviam o centro da Roma quinhentista –, eram espaços de experimentação dos novos preceitos que ganhariam força na urbanística do século seguinte. No caso dos jardins, as experimentações envolveriam, particularmente, a ideia de se conceber uma conformação espacial de filiação puramente clássica, situação difícil de ser reproduzida nas cidades preexistentes que ainda apresentavam, em sua maioria, uma configuração apertada e confusa, oriunda da estrutura do mundo urbano medieval (Figuras 27-32). Victor Minguéz e Inmaculada Rodríguez (2006, p. 61, tradução nossa), em seu estudo de 2006, *Las ciudades del absolutismo*, concluiriam:

Nas residências dos príncipes e na hora de refletir a grandeza de seu proprietário, tão importante ou mais ainda que a edificação arquitetônica foram os jardins que a completavam. Pequenos e ocultos a princípio, imensos e deslumbrantes depois, os jardins refletiram melhor que nenhum outro elemento urbano a presença simbólica do príncipe entre seus súditos durante o século XVI. Porém, ademais, os jardins permitiram explorar e investigar as possibilidades do urbanismo moderno de inspiração clássica, muito difícil de projetar nas tramas urbanas medievais nas quais transcorria a vida no Renascimento.

Urbanística clássica ou barroca?

O urbanismo antigo foi, em grande parte, comandado pela religião. O urbanismo presente é comandado pelas preocupações práticas, tais como higiene e circulação. No período em que estudamos aqui não se procurou construir a cidade dos homens sobre o modelo da cidade de Deus. Neste período não se conseguiu mais esquecer que o homem era um corpo: um estômago, uma vez que o fornecimento de água em Roma permanece para nós um modelo; pulmões, visto que, se os jardins de Paris não tivessem sido construídos nos séculos XVII e XVIII, nossa capital seria hoje em dia muito sufocante. Contudo, lhe foi também revelado que o homem era um espírito e que não valia a pena viver a vida sem o prazer intelectual; que as cidades não deviam

27. Vista perspectiva da Villa d'Este, em Tivoli, e de seus jardins, desenhados por Pirro Ligorio (1500-1583), em 1550. Notar a regularidade geométrica do *design*, as perspectivas e o uso dos tridentetes. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

28. Fontes e espelhos d'água na Villa d'Este, em Tivoli. Fonte: Fotografia elaborada por Wknight94 - Licença: CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

29. *Vue du Château de Fontainebleau* (1718-1723), pelo pintor francês Pierre-Denis Martin (1663–1742). O Castelo Real de Fontainebleau foi uma das moradas dos soberanos franceses do século XII (com Francisco I) até o século XIX (com Napoleão III), mas passou por grandes remodelações comandadas por importantes arquitetos, a partir do século XVI. Seus jardins quinhentistas e seiscentistas influenciaram profundamente o paisagismo barroco – e, consequentemente, as experiências da urbanística praticadas no período. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

30. Pátio de honra (*cour d'honneur*) que dá acesso ao Château de Fontainebleau. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

31. Detalhe do grande canal dos jardins do Château de Fontainebleau, remodelado entre 1661 e 1664 pelo criador dos jardins de Versailles, André Le Nôtre (1613-1700). Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

32. Jardins do Château de Fontainebleau. Fonte: Fotografia elaborada por Nemanja Stijak (2005) - Licença: CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

ser, portanto, somente sãs e cómodas, mas também belas; que em um período normal, o primeiro dever era o de agradar. Entre o urbanismo religioso dos antigos e o urbanismo prático dos modernos, aquele da idade clássica poderia se dizer estético. Durante esses três séculos aplicaram-se a defender ou a criar a beleza das cidades como tesouros da paciência e da engenhosidade, uma sutileza que temos dificuldade hoje de imaginar. Portanto, se nós queremos permanecer fiéis à noção de harmonia urbana, ou seja, fazer obras como artistas e não somente como agrimensores ou como pedreiros, vale a pena ouvir esta lição. (LAVEDAN, 1941, p. 6, tradução nossa)

Ao abrir este item apresentando um dos juízos sobre a urbanística do período humanista proferido pelo já citado historiador da cidade Pierre Lavedan, uma série de questões essenciais para a compreensão da temática é automaticamente revelada. Na introdução do segundo volume de sua obra clássica, *Histoire de l'Urbanisme*,¹⁴ o autor viria a declarar, explicitamente, diferenças fatais entre a urbanística praticada no período humanista (Renascimento ao Barroco) e iluminista (Neoclassicismo), frente à anterior realidade medieval, bem como em relação à urbanística cometida posteriormente, no mundo contemporâneo.

Nesta consagrada investigação, um dos primeiros esforços sistemáticos de construção de uma história organizada da urbanística no mundo ocidental, que celebraria, precocemente, como metodologia essencial para a investigação das cidades, o caráter morfológico do espaço urbano,¹⁵ Lavedan destacaria, antes de tudo, que não seria possível, no campo da urbanística, apontar qualquer diferença entre as ações empreendidas no Renascimento Clássico, se comparadas àquelas que foram desenvolvidas no Barroco ou na idade do Iluminismo. Na verdade, a prática da urbanística nos séculos XVII e XVIII deveria ser compreendida como uma extensão e um amadurecimento das iniciativas e dos ideais primitivamente inaugurados no contexto da cultura urbanística da Renascença. Por isso, não faria sentido falar em urbanística renascentista ou barroca, mas simplesmente

14 Pesquisa desenvolvida durante quase três décadas, cujo primeiro volume, lançado em 1926, apresentaria o título *Histoire de l'Urbanisme: Antiquité – Moyen Âge*; o segundo volume, publicado pela primeira vez em 1941, e aqui avaliado, seria denominado *Histoire de l'Urbanisme: Renaissance et Temps Moderns*; e o terceiro volume, que sairia em 1952, se chamaria *Histoire de l'Urbanisme: Époque Contemporaine*.

15 Não esquecendo a obra pioneira do arquiteto e crítico austríaco Camillo Sitte (1843-1903), particularmente seu ensaio de 1889, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, versão para o português denominada *A Construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, tradução de Ricardo Ferreira Henrique. (SITTE, 1992)

em urbanística clássica, já que a coerente continuidade dos padrões inicialmente estabelecidos no *Quattrocento* e maturados até o adentrar do século XVIII revelaria um senso utilitário, mas principalmente um envolvimento estético que se aproximaria da busca pela clareza, pureza, regularidade, simetria e magnificência típicas daquilo que poderia ser denominado de Classicismo.

Contudo, seria prudente afirmar que no contexto histórico em que Lavedan desenvolvia sua pesquisa, décadas de 1920, 1930 e 1940, a crítica da arte ainda não reconhecia possibilidades de conexões entre a estética do Barroco e aquela do Classicismo, entendendo os dois momentos da história da arte como antagônicos.¹⁶ Na verdade, a cultura barroca não descartaria a estética do Classicismo; ao contrário, muitas das suas manifestações mais significativas apresentariam uma filiação clara e aberta aos mecanismos de produção da arte e da arquitetura derivados da maneira clássica – especialmente as manifestações imperiais do Barroco francês, nação que foi a maior referência para a construção do discurso sobre a história da urbanística elaborado por Pierre Lavedan, principalmente quando o autor avaliava o período que se estendia de finais do século XVI a finais do século XVIII. Seria muito difícil para o historiador francês identificar, antes de 1941, ano da publicação do volume da *Histoire de l'Urbanisme* dedicado aos séculos renascentistas, barrocos e iluministas, aquela simbiose entre Classicismo e Barroco que se desenhava no *Seicento* e no *Settecento*. O caráter de regularidade e rigidez das intervenções propostas e realizadas parecia incompatível com o juízo, ainda hegemônico, sobre a suposta anarquia da arte barroca.

Não obstante, seria possível identificar, já em finais do *Cinquecento*, uma urbanística autenticamente barroca. Mas uma urbanística que, pelas próprias características de necessária sistematização e ordenação típicas das ações de intervenção em espaços urbanos, não deixaria de ser também definitivamente clássica – circunstância completamente aceitável para a crítica atual. Mas Lavedan estava certo quando apontava os mecanismos de intervenção na cidade acionados a partir do *Grand Siècle* como um desenvolvimento do que fora praticado nos dois séculos anteriores – mas que se diferenciariam das ações de redesenho dos ambientes urbanos no *Quattrocento* e no *Cinquecento* pelo seu caráter eloquente, persuasivo, magnífico, mecanismos típicos das ações barrocas.

16 Ver nosso livro, lançado em 2012, *Teoria do Barroco*, especialmente o capítulo intitulado *As primeiras teorias e discursos sobre o Barroco*. (BAETA, 2012, p. 31-86)

Assim, a preocupação maior dos profissionais que viriam a promover as ações de remodelamento urbano que assaltariam o espaço das cidades preexistentes, ou mesmo a idealização de novos núcleos estratégicos, não seria a edificação da cidade de Deus, como era o caso da planificação medieval. Também a urbanística do período humanista não apresentaria o caráter absolutamente utilitário que distinguiria o urbanismo praticado de finais do século XIX em diante – apesar da reconhecida influência exercida pela engenharia militar nas intervenções urbanas praticadas, principalmente, na primeira metade do século XVI. Para o historiador francês, a urbanística clássica estaria fundada, pela primeira vez, em uma preocupação necessariamente estética, fato que deveria acarretar, grosso modo, estratégias globais de redefinição morfológica de todo o ambiente da cidade – obviamente, na medida em que as intervenções fossem viáveis politicamente, economicamente, tecnicamente.

Também não deixaria de ser perceptível, ao se analisar o planejamento e o desenho da cidade contemporânea, especialmente aquela do século XIX, como a questão estética se manteria como uma das motivações mais significativas para a nova ciência do urbanismo. Particularmente, os procedimentos da urbanística barroca não se esgotariam na configuração das cidades dos séculos XVII e XVIII, mas serviriam de modelo para as grandes transformações urbanas oriundas da nova realidade ocidental introduzida pela cultura do Iluminismo e estabelecida pelas mudanças econômicas e sociais promovidas pela Revolução Industrial. A relação com a estética barroca se daria através de uma apropriação direta de suas formas e soluções mais consagradas, situação que deflagraria a filiação das intervenções ao espírito do Ecletismo, em ascensão nos oitocentos. Para Mumford (1989, p. 401, tradução nossa):

Alguns dos grandes sucessos do planejamento barroco estavam reservados, na realidade, à Paris do século XIX: prova, aliás, de que a fase histórica da cultura urbana cria um arquétipo durável que não pode ser corretamente colocado dentro das fronteiras do tempo de qualquer período único.

É claro que o plano concebido pelo Barão de Haussmann (1809-1891) para a Paris da segunda metade do século XIX, mesmo contemplando soluções de cunho artístico que se referiam à urbanística barroca – criação de eixos viários imensos e retilíneos com importantes monumentos emoldurando o encerramento dos

direcionamentos perspectivais; regularização da arquitetura levantada em algumas vias de circulação; abertura de bulevares; organização de parques; estabelecimento de *rond points* para o tráfego; sistematização de áreas estratégicas nas quais eram promovidos encontros radiais de avenidas direcionadas muitas vezes a importantes monumentos –, não apresentaria como a sua principal motivação a reformulação estética da cidade, e sim aqueles diversos mecanismos de caráter utilitário que viriam a ser a base para a concepção da nascente disciplina do urbanismo. Da mesma forma, como foi debatido no item anterior, a urbanística dita clássica, ou mesmo barroca, também não viria a ignorar as necessidades práticas – mesmo sendo reconhecível a diferença entre os mecanismos utilitários que preocupavam os arquitetos dos séculos humanistas em relação àquelas ações que viriam a ser consagradas pelo urbanismo contemporâneo.

Contudo, uma grande peculiaridade marcaria o caráter barroco da urbanística clássica dos séculos XVII e XVIII, identificando-a em relação àquela renascentista e maneirista, mesmo reconhecendo que suas bases foram estabelecidas no século XVI: a conformação de um espaço de alto teor cenográfico. Esta tese é tratada de modo informal, mas muito convincente e consistente, em um dos livros menos conhecidos da professora de arquitetura e urbanismo Françoise Choay (nascida em 1925), estudo lançado em 1969: *Espacements. Essai sur l'évolution de l'espace urbain en France*. O cuidadoso ensaio foi concebido originalmente como o texto que deveria acompanhar um conjunto de imagens que o fotógrafo Jean-Louis Bloch-Lainé deveria fazer sobre a arquitetura e as cidades francesas no tempo, fotos que seriam confeccionadas na década de 1960, sempre com a presença da autora. Na verdade, as imagens, conjuntamente ao texto, teriam como escopo pôr em discussão a qualidade das novas cidades e do novo urbanismo frente ao espaço urbano preexistente.¹⁷

A autora identificaria em seu ensaio quatro momentos característicos da configuração da imagem do ambiente urbano no tempo: o que ela chamaria de “espaço de contato”, no Medieval; “espaço cênico”, na época clássica – o que para um francês, segundo suas próprias palavras, equivaleria e se confundiria, decisiivamente, com o período barroco; “espaço de circulação”, nos séculos XIX e XX; e “espaço de conexão”, no mundo contemporâneo. Apesar de uma clara preferência pelo espaço urbano medieval, que para a autora era, enquanto lugar do contato,

17 A primeira edição, de apenas 500 exemplares, seria destinada exclusivamente a clientes de uma imobiliária de Paris. Mas, devido ao seu sucesso, o livro foi reeditado algumas vezes.

também o ambiente da informação – na medida das possibilidades oferecidas pela Baixa Idade Média –, sua análise da cidade clássica (barroca) seria profundamente sólida, particularmente em relação à hegemonia que seria perseguida no período em direção ao império do visivo, ao universo da cenografia:

Enquanto sistema de circulação, a cidade clássica se opõe, portanto, à cidade medieval através de uma rede mais aberta ao exterior (supressão das muralhas, criação de perspectivas), mais ampla e na qual a noção de circulação adquire autonomia. O lugar da passagem é dissociado dos elementos permanentes que o margeiam. Todavia, o significado deste sistema é antes de tudo estético e político, e se trata de satisfazer o olho ou o exercício da parada. [...] Ao nível daquilo que chamamos informação direta, o espaço urbano clássico é menos favorável ao contato humano em relação ao medieval. Não obstante, por causa de sua função cenográfica, conserva as duas qualidades-chaves de fechamento e contiguidade.

Contudo, em função da mudança de escala e sobretudo do momento que é ‘composto’ para o olho – não mais destinado ao corpo e à reunião dos sentidos, mas consagrado à hegemonia do olhar – enquanto assume um valor de imagem, perde a sua antiga intimidade e não mais pode ser vivido subitamente. Enfim, no que concerne ao seu próprio valor informativo, o espaço urbano clássico cessa de estar ligado à totalidade das necessidades e dos comportamentos cotidianos. Por outro lado, é possível ler nas suas perspectivas e nos seus ordenamentos, escritos com a ‘clareza e distinção’ características destes séculos, aquilo que Mumford justamente chamou ‘a ideologia do poder’, bem como a ambição de uma cultura que pela primeira vez se propôs, como objetivo explícito, ao controle do mundo e das suas leis. (CHOAY, 2003, p. 70-72, tradução nossa)

Portanto, é possível perceber a absoluta coerência deste juízo de Choay frente aos valores essenciais do Barroco. (BAETA, 2012) A cidade clássica apreciada pela autora francesa se resumiria àquela edificada nos séculos XVII e XVIII e se caracterizaria, mais do que pela eficiência do tráfego, pelo apelo cenográfico ao olhar; pelo desenvolvimento de uma paisagem urbana que sensibilizaria o transeunte através do império do sentido da visão, através da comoção que as imagens teatrais atiradas por todos os lados provocariam no espectador. Como diria a autora, o objetivo último seria plenamente político: a direção das massas através do

envolvimento pelas imagens – nada poderia ser mais Barroco. Ou seja, a urbanística do *Seicento* e do *Settecento* tenderia a ser, ao mesmo tempo, clássica e barroca.

Neste sentido, as cidades, principalmente as capitais barrocas, acabariam se transformando no baluarte do projeto de propagação deste Classicismo retórico e envolvente, reinterpretado e alargado em suas possibilidades de expressão, sempre a serviço dos governos. Para isso seus espaços urbanos contínuos, gerados muitas vezes por processos globais de planificação, apresentariam, frequentemente, um atributo comum: a representação da magnificência das estruturas de poder a que a cidade estava submetida, conseguida através da monumentalização do ambiente urbano.

Logo, a herança clássica se encontraria simulada justamente na imponência e na regularidade que os vazios urbanos passariam a expor (Figuras 33-34). Além disso, a figura da Antiguidade seria usada em nome da pompa, do fausto, do luxo a serem encenados no seio da Cidade Capital – o ambiente de circulação e de convívio social se tornaria majestoso e eloquente, perfeito para acolher a passagem de um exército em triunfo ou o andamento ritmado de uma procissão. Esta prática de organização da cidade em busca da ostentação e da magnificência – herdeira direta da ideia de um Classicismo barroco revisitado – seria reconhecida como a *Grand Manner* pelo historiador da arquitetura turco, mas radicado nos Estados Unidos, Spiro Kostof (1936-1991). Em seu livro de 1991, *The City Shaped*:

A Grand Manner não é recorrente em pequenas cidades. Não é prática nem modesta. Percebida como um modelo expansivo de largas vistas, sua relação com a topografia e com os arranjos urbanos preexistentes é caprichosa, seus efeitos frequentemente grandiloquentes. Usualmente, por trás dos projetos na Grand Manner reside um Estado poderoso e centralizador, cujos recursos e indiscutível autoridade tornam possível a extravagante visão urbana de avenidas diretas, vastas praças com limites uniformes, e a conveniente presença de prédios públicos monumentais. Isto é, de fato, urbanismo público. Fala de cerimônia, cortejos intencionais, uma vida pública regularizada. A rua contém uma promessa de pompa: ela atravessa a cidade com este único propósito, utilizando-se de acessórios ostentatórios como arcos triunfais, obeliscos e fontes permanentes. (KOSTOF, 1991, p. 240, tradução nossa)

Assim, a *Grand Manner* se apropriaria abertamente de um dos princípios mais caros à estética barroca: a retórica persuasiva. O espaço urbano barroco iria se

33. *General view of Covent Garden looking north* (cerca de 1720), gravura feita por Sutton Nicholls (1680-1740) e publicada pela primeira vez no *London Described or the most noted Regular Buildings both Public and Private, with the Views of several squares in the Liberties of London and Westminster* (1731). Praça do Covent Garden, em Londres, iniciada por Iñigo Jones (1573-1652), em 1631. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

34. Vista dos Jardins de Verão, a partir do Rio Neva, em São Petersburgo (1717) – por Alexey Zubov (1682-1741). O jardim teria sido pessoalmente projetado, em 1704, pelo Czar, Pedro, o Grande, fundador da nova capital russa. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

desenvolver como uma grande encenação dramática, onde todos eram protagonistas de uma experiência inebriante, inusitada. Por isso, o exercício da imponente urbanística clássica buscava produzir a cidade como uma cativante encenação teatral.

Considerações sobre os principais artifícios da urbanística barroca

Após a avaliação do caráter clássico que a urbanística barroca normalmente absorveria nas iniciativas de reformulação da estrutura das mais importantes cidades preexistentes, bem como na fundação de novos núcleos planificados, seria pertinente promover um debate sobre os principais artifícios urbanísticos acolhidos especificamente pela *Grand Manner*: procedimentos que seriam vastamente experimentados nos séculos XVII e XVIII, mas que teriam sua origem vinculada aos primeiros dois séculos da cultura humanista – se expressando, sobretudo, através da abertura de vias retilíneas e praças regulares no seio das cidades absolutistas, bem como trazendo o verde para o seio do núcleo urbano, através da inclusão de parques, jardins, passeios, alamedas, bulevares.

Prioritariamente, para se alcançar o fim da persuasão, muitas das mais importantes cidades europeias, especialmente as capitais e sedes das cortes, passariam por vastos processos de renovação urbanística ditados, constantemente, por intervenções baseadas em reformulações viárias – novas ruas e avenidas que cortariam os núcleos urbanos preexistentes, ou seriam a base para o desenho dos aglomerados de nova fundação. Das diversas possibilidades de abertura de artérias de circulação no ambiente da cidade, os planejadores barrocos acabariam privilegiando a construção de ruas mais largas, diretas e retilíneas, principalmente aquelas que se caracterizariam como amplas avenidas. Na *Grand Manner*, as avenidas serviriam para inúmeras ações ligadas, ao mesmo tempo, ao uso do espaço urbano e à sua conformação estética: intervenções derivadas tanto da busca por um funcionamento mais adequado do organismo urbano – contribuindo para assegurar o caráter de modernidade das cidades que se afirmavam como importantes sedes de poder – quanto para o seu aformoseamento, através da organização dramática do ambiente, da transformação cenográfica do núcleo citadino.

Para Mumford, rasgar a cidade com longas e largas avenidas seria a forma mais prática, econômica e rápida de promover uma radical mudança em seu

aspecto geral, já que – salvo situações especiais de planificação global de uma nova cidade – para as intervenções em núcleos preexistentes seria inviável a reestruturação física integral de seu tecido urbano. Contudo, segundo o mesmo autor, o primeiro incentivo para a formulação destes planos – que contemplavam a criação de um sistema de eixos que dilacerariam partes das cidades antigas – não estaria vinculado à estética, mas ao aparelhamento do sistema de circulação de veículos de roda:

A avenida é o mais importante símbolo e o fato principal no que diz respeito à cidade barroca. Nem sempre era possível planejar toda uma nova cidade no estilo barroco; mas, no *layout* de meia dúzia de novas avenidas, ou em um bairro novo, seu caráter podia ser redefinido. Na evolução linear da planta da cidade, o movimento de veículos de roda desempenhou um papel crítico; e a generalizada geometrização do espaço, tão característica do período, teria sido inteiramente sem função, não houvesse facilitado o movimento do tráfego e dos transportes, ao mesmo tempo em que servia como manifestação do sentido dominante da vida. (MUMFORD, 1989, p. 367-368, tradução nossa)

Contrariando a tese defendida por Argan (1994, v. 3, p. 222), no terceiro volume de sua importante publicação de 1968, *Storia dell'arte Italiana*, tese que declarava o aspecto democrático das intervenções barrocas, para Mumford (1991, p. 402) as avenidas surgiram no âmago das cidades como o mais significativo representante do afastamento entre as classes sociais. Era para as camadas dominantes, para a realeza, a nobreza, a burguesia, que as vias eram abertas; era para tornar mais rápido e agradável o tráfego nos veículos de roda que as avenidas foram traçadas e pavimentadas (Figuras 35-38). Neste sentido, as modificações que as carroças e carruagens viriam a sofrer a partir do século XVI contribuíram francamente para a nova experiência de cruzar a cidade instantaneamente.¹⁸

Na mesma direção, o reaparecimento das calçadas mostraria para as classes baixas qual era o seu verdadeiro lugar: relegadas ao segundo plano, nos cantos, à margem do rápido tráfego de veículos que acontecia no cerne da rua, onde os ricos apontavam como os protagonistas, com seus vistosos coches. Este fato

18 “Foi durante o século XVI que os carros e carroças tiveram uso mais generalizado nas cidades. Isso foi parcialmente o resultado de melhoramentos técnicos que substituíram a antiga roda sólida por aquela construída de partes separadas: cubo, raio, arco, e o acréscimo de uma quinta roda para facilitar as voltas.” (MUMFORD, 1989, p. 368, tradução nossa)

35. *Veduta nella Via del Corso, del Palazzo dell'Accademia*. Pelo arquiteto e gravurista italiano, Giambattista Piranesi (1720-1778). Da Série *Vedute di Roma*, publicadas em 1798 – as gravuras foram iniciadas em 1748. A Via del Corso foi originalmente aberta em 220 antes de Cristo como um grande eixo retilíneo, então denominado Via Flaminia – mas que também seria conhecido, na Antiguidade e no Medievo, como *Via Lata*. É a grande artéria perspectiva que até hoje corta o núcleo urbano da cidade de Roma. Contudo, sua atual aparência monumental é derivada das diversas intervenções urbanísticas e sistematizações que sofreria nos séculos XVI, XVII e XVIII. Fonte: Ficacci (2000, p. 710).

36. Via Nuova, em Genova, em fotografia do século XIX. Imagem elaborada por Alfred Noack (1833-1895). A via foi aberta na segunda metade do século XVI e poderia ser considerada como uma das primeiras intervenções que antecipariam a urbanística barroca. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

37. Perspectiva Nevsky, em São Petersburgo (1799), por Benjamin Patersen (1750-1815). A grande avenida retilínea foi planejada já na fundação da cidade, no início do século XVIII. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

38. *Perspective de Newski*. Desenho retirado do álbum *Voyage pittoresque et archéologique en Russie*, 1839. André Durand (1807-1867). Fonte: Wikimedia Commons contributors.

poderia ser confirmado pela análise que Choay faria, no livro já citado, sobre as diferenças entre o espaço de contato e o da comunicação direta oriundos da cidade medieval, e o espaço cenográfico e o da cultura puramente visiva, comuns à *urbis* barroca. Mumford (1989, p. 370-371, tradução nossa) resume:

Na cidade medieval as classes altas e as classes baixas amontoavam-se juntas na rua, no mercado, tal como na catedral: os ricos podiam montar em seus cavalos, mas tinham que esperar que o homem pobre com a sua trouxa, ou o mendigo cego, arrastando-se com a sua bengala, saíssem do caminho. Agora, com o desenvolvimento da larga avenida, a dissociação entre as classes superiores e inferiores toma forma na cidade mesma. Os ricos conduzem; os pobres caminham. Os ricos rolam pelo eixo da grande avenida; os pobres estão afastados do centro, na sarjeta; e eventualmente uma faixa especial é destinada ao pedestre comum, a calçada. Os ricos olham; os pobres admiram: a insolência esmaga o servilismo. [...] Havia apenas um estado desejável nesse despotismo; era o dos ricos. Foi para eles que a avenida foi feita e foi aplainado o calçamento; foi para eles que se acrescentaram molas e almofadas ao veículo de rodas: era para protegê-los que os soldados se punham em marcha.

Por outro lado, a tendência à regularidade absorvida no tratamento das avenidas, que foi perseguida não só na sua forma direta e retilínea, mas também na composição da arquitetura que margeava a calha da rua, também seria, em grande parte, derivada da circulação dos veículos velozes. A cidade feita não mais para ser apreendida pelo transeunte que percorria lentamente seus caminhos, mas para ser fruída pelo passageiro das carruagens que capturava o cenário urbano subitamente, através da sequência de panoramas que se sucediam pelo olhar, poderia desprezar a rica variedade das imagens delicadas e inesperadas que os núcleos medievais ofereciam. Na verdade, a homogeneidade era desejável, pois quem “navegava” pelos veículos de roda não tinha tempo para se deter em um ornato atraente, em um edifício destacado, a não ser que este organismo arquitetônico se apresentasse como um poderoso monumento emoldurado pela projeção perspectica. Independente disso, a presença de edifícios idênticos ou semelhantes, alinhados gregariamente aos dois lados da via, ajudava a valorizar as linhas horizontais de fuga, bem como o ritmo regular da modenatura arquitetônica,

favorecendo a percepção do espaço urbano para quem o mirava de dentro dos velozes coches (Figuras 39-41). Assim:

O movimento em linha reta ao longo de uma avenida não era meramente uma economia, mas um prazer especial: trazia para dentro da cidade o estímulo e a animação do movimento rápido, que até então só o cavaleiro tinha conhecido galopando pelos campos ou através da floresta de caça. Era possível aumentar esteticamente esse prazer por meio da disposição regular de edifícios, com fachadas simétricas e até mesmo as cornijas, cujas linhas horizontais tendiam para o mesmo ponto distante como aquele para o qual a carruagem mesma estava se dirigindo. Na caminhada, o olhar corteja a variedade, mas, em ritmo mais acelerado, o movimento exige repetição das unidades que devem ser vistas: é somente assim que a parte individual, à medida que se desloca velozmente, pode ser recuperada e reconstituída conjuntamente. O que seria monotonia para uma posição fixa ou mesmo numa procissão torna-se um correspondente necessário ao ritmo de andar dos cavalos rápidos. (MUMFORD, 1989, p. 368, tradução nossa)

Muitas vezes, esta regularidade era alcançada através do uso de artifícios claramente cenográficos, não só nas vias de circulação, mas também nas praças ordenadas e homogêneas que frequentemente se apresentariam como elementos essenciais na urbanística barroca – principalmente no caso francês. Por meio de investimentos públicos, os governos levantavam o encadeamento ritmado de fachadas idênticas que encerrariam as imponentes ruas e praças:

Como as autoridades planejadoras se asseguram da execução de ruas e praças uniformes? A maneira mais comum foi construírem, elas mesmas, as edificações reais. Estados totalitários onde a indústria de construção é centralizada não têm outra alternativa. Um método mais barato para o Estado, e os séculos barrocos dispuseram dele, foi construir somente as partes externas, as fachadas contínuas, deixando a construção das casas para os indivíduos que possuíam os terrenos. (KOSTOF, 1991, p. 260, tradução nossa)

Ou seja, o que se construía era um cenário bidimensional que aos poucos ia recebendo edifícios em sua parte posterior, erguidos agora pela iniciativa privada. Por detrás do “cenário”, as habitações não eram sequer semelhantes: variavam

39. Via Po, em Turim, projetada pelo arquiteto e engenheiro militar Amedeo Cagnengo di Castellamonte (1613-1683) e inaugurada em 1674. Fonte: Fotografia elaborada por Alessandro Ricci (2012) - Licença CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

40. Piazza San Carlo, em Turim, projetada em 1721 pelo arquiteto Filippo Juvarra (1676-1736). Fonte: Fotografia elaborada por Chensiyuan - Licença CC BY-SA 4.0 / Wikimedia Commons contributors.

41. Pintura de 1732 atribuída a Dismar Dägen (1700-1753) mostrando casas alinhadas e idênticas sendo construídas na perspectiva infinita da Friedrichstrasse, em Berlim. Fonte: Kostof (1991, p. 257).

a largura, a cobertura, o tratamento exterior. Mas nada disso era visível nos panoramas retirados do espaço urbano: apesar da diversidade plástica encontrada no fundo das residências, a integridade do “teatro” encenado na cidade era preservada, pois as elevações voltadas para os logradouros eram protegidas por legislação urbana e permaneciam homogêneas (Figuras 42-45).

Logo, as praças urbanas, com suas formas geométricas regulares, valorizadas pela estátua do soberano em seu centro geométrico, sugeriam a ideia ilusionística de estarem conformando pátios internos de imensos palácios reais – bem diferente da sua condição real de acolhimento de inúmeras casas independentes, ou mesmo da presença de simples fachadas cenográficas ainda não “preenchidas”, em sua parte posterior, por edifícios de especulação. Já as grandes avenidas – através da ordenação regular das fachadas ritmadas por suas elegantes marcações – aludiam a presença de residências aristocráticas que se estendiam infinitamente na fuga perspectiva. Em ambos os casos, o resultado era puro teatro e fantasia: um ambiente monumental, marcial, e hipnótico, que exaltava vastamente o poder da figura do soberano, do governante – e que ultrapassava em muito a simples necessidade de eixos viários adequados ao tráfego das carroças.

Além do problema do tráfego e da busca compositiva por um eixo viário contínuo e regular, as ruas diretas também seriam convenientes às classes dominantes para aumentar o sentimento de segurança frente aos perigos derivados da situação social dos núcleos centrais preexistentes, constantemente afeitos a revoltas, rebeliões – situação herdada das práticas de intervenção do século XVI. O tecido urbano medieval, com seus becos escuros e irregulares, suas travessas íngremes, sua conformação labiríntica, seu calçamento defeituoso, sua arquitetura “sombria” e “desordenada”, favorecia o surgimento de levantes por parte da população miserável, cada vez mais oprimida – situação já comum na cidade quinhentista e que continuará crítica após o período barroco, culminando nas revoluções de 1848. Nos núcleos densos e confusos era fácil se esconder, seja nas imprevisíveis vielas ou nas habitações, amontoadas umas sobre as outras. No centro apertado se constituíam barricadas, trincheiras de difícil combate por parte do exército. Dentro do emaranhado confuso de caminhos sinuosos e estreitos os carros de guerra não podiam passar. Também era quase impossível para os soldados manterem a formação em um cenário tão errático. Por outro lado, nas largas avenidas os esquadrões conseguiriam marchar sem perder o passo; as máquinas bélicas dificilmente poderiam ser obstruídas; os quarteirões densos e estrangula-

dos, proteções naturais para os revoltosos, desapareceriam, cedendo lugar a um organismo urbano desafogado e de fácil inspeção; os pelotões teriam áreas de sobra para fazer manobras.¹⁹

Igualmente, a organização do espaço das avenidas viria a privilegiar a apresentação triunfal do exército, utilizada como espetáculo de poder, representando a força e a disciplina do Estado. A própria cadência contínua dos elementos plásticos componentes do tratamento arquitetônico dos palacetes que ladeavam as vias – a eloquente modenatura, muitas vezes derivada da linguagem áulica do Classicismo – entraria em absoluta sintonia com a marcha ritmada e forte dos soldados:

O efeito estético das filas regulares e da linha reta de soldados é realçado pela regularidade da avenida: a linha de marcha ininterrupta contribui enormemente para a demonstração de poder, e um regimento que assim se movimenta dá a impressão que irromperá através da sólida muralha sem perder o passo. Isto, é claro, é exatamente a crença que o soldado e o Príncipe desejam transmitir para a população: ajuda-os a mantê-la em ordem sem chegar a uma demonstração verdadeira de força, que sempre carrega a clara possibilidade que o exército possa ser vencido. Mais ainda, em ruas irregulares, mal pavimentadas, com grande número de pedras soltas e lugares para se esconder, as formações espontâneas de indivíduos não treinados possuem uma vantagem sobre os soldados bem adestrados: os soldados não podem atirar pelas esquinas, como não podem proteger-se dos tijolos lançados do alto das chaminés imediatamente em cima das suas cabeças: eles precisam de espaço para fazer manobras. [...] Na cidade nova ou nos acréscimos regulares feitos aos centros antigos, o edifício serve de cenário para a avenida, e a avenida é essencialmente um campo para as paradas: um lugar onde pode-se reunir espectadores, nas calçadas ou nas janelas, para assistirem às evoluções e exercícios e marchas triunfais do exército – e ficarem devidamente atemorizadas e intimidadas. As construções levantam-se de ambos os lados, rígidas e uniformes,

19 “As ruas diretas promoviam a ordem pública desfazendo-se de cantos e frestas dos arrabaldes irregulares, e frustrando a tentação de obstruir passagens ou de proteger insurreições por meio de barricadas. O Rei Ferdinando, de Nápoles, gostava de dizer que ‘ruas estreitas são um perigo para o Estado’. Sobre a Via Alessandrina, aberta em 1499 no lado do Burgo de Roma, uma fonte contemporânea escreveu: ‘Os arquitetos decidiram construir uma rua diretamente da ponte (do Castelo S. Ângelo) ao portão do palácio (do Vaticano) para dar ao palácio uma perspectiva aberta, livre de obstáculos, e em casos de tumultos – que sempre acontecem nesta turbulenta Roma –, qualquer um poder rapidamente obter ajuda e defender-se de atacantes urbanos.’” (KOSTOF, 1991, p. 230, tradução nossa)

42. Pormenor do plano da cidade de Bath – intitulado *A new and correct plan of the city of Bath* (1818) –, com destaque para o Royal Circus e para o Royal Crescent, dois conjuntos de casas residenciais construídos na segunda metade do século XVIII. Plano retirado do livro *The Historical and local new Bath guide, containing an accurate description of the public buildings, institutions, and amusements of the city; with observations on the medicinal virtues, and directions for the use of the hot waters*. Fonte: Yale University, Cushing/Whitney Medical Library.

43. O Royal Circus, em Bath, Inglaterra, visto de um balão aerostático. O conjunto de casas residenciais de estilo georgiano foi levantado entre 1754 e 1768 por John Wood, the Elder (1704-1754), e por seu filho John Wood, the Younger (1728-1782), que assumiu os trabalhos em 1764. Fonte: Fotografia elaborada por Roger Beale - Licença CC BY-SA 2.0 / Wikimedia Commons contributors.

44. Royal Crescent, em Bath, Inglaterra, visto de um balão aerostático. O conjunto de 30 *terraced houses* em estilo georgiano foi desenhado por John Wood, the Younger, e levantado entre 1767 e 1774. Fonte: Fotografia elaborada por Adrian Pingstone (2005). Este trabalho foi declarado de domínio público pelo seu autor / Wikimedia Commons contributors.

45. Royal Crescent, em Bath. Fonte: Fotografia elaborada por Oast House Archive (2007) - Licença CC BY-SA 2.0 / Wikimedia Commons contributors.

como soldados em sentido: os soldados uniformizados marcham pela avenida, eretos, regulares, repetitivos: um edifício clássico em movimento. (MUMFORD, 1989, p. 369-370, tradução nossa)

Além das avenidas encerradas por edifícios rigorosamente alinhados, foi também recorrente a abertura de vias longas e largas flanqueadas por árvores, principalmente em áreas mais afastadas ou adjacentes ao centro. Durante o período barroco, foi rara sua presença em logradouros que também apresentassem construções, sendo comum sua abertura em parques retilíneos e passeios públicos (as alamedas), mas também em vias de circulação que envolviam o centro (os bulevares), rasgadas nas imensas áreas vazias derivadas das demolições dos antigos sistemas defensivos de muralhas que protegiam as cidades, estruturas que já estavam obsoletas no século XVII. Assim, ou funcionavam como um eixo em poderosa fuga perspectiva provocada pela presença dos álamos sequencialmente distribuídos aos dois lados, ou como um cinturão verde que acolhia o antigo núcleo e o isolava das novas ocupações que se materializavam fora dos muros.

Logo, a projeção perspetiva que era conseguida pelo encadeamento sucessivo de edifícios alinhados agora poderia ser alcançada na sequência rítmica das árvores que, sempre com uma poda cuidadosa, marcavam o compasso ininterrupto e célere que buscava a fuga perspectiva. Desta forma, a visão idílica do campo e da natureza era trazida para o ambiente das grandes capitais, proporcionando mais um elemento para a trama cenográfica que caracterizaria a cidade barroca.²⁰

Neste ponto, outro aspecto essencial da urbanística barroca, também vinculado às intervenções viárias que cidades preexistentes ou novos assentamentos viriam a sofrer, despontaria no cenário desde finais do século XVI: o uso revolucionário das técnicas da perspectiva – inovador se comparado àquele praticado especialmente nos períodos renascentista e maneirista. Em um ensaio de 1991, intitulado *La cattura dell'infinito*, o historiador da arquitetura e da cidade Leonardo Benevolo revelaria como, a partir da mudança no *Seicento* e no *Settecento* da ideia que se tinha do mundo, o sentido da palavra “infinito” também se alteraria radicalmente. Até o século XVI a noção de infinito estaria ligada à imagem construída mentalmente, e repassada para as artes, dos limites metafísicos ou religiosos do cosmos; no período barroco, com todas as transformações a que o homem esta-

20 A partir do século XIX se consolida o uso das alamedas e dos bulevares como vias margeadas por palacetes e, ao mesmo tempo, por árvores. O modelo seria a cidade de Paris.

va submetido – alterações nas ciências, na filosofia, na religião, na política, na economia, nas sociedades, enfim, aquela revolução cultural que teria absoluta continuidade e rebatimento nas artes, na arquitetura e na urbanística –, o conceito de infinito se libertaria dos limites impostos pela sua herança renascentista: acolheria a ideia de se vencer o mundo fechado preexistente em prol da busca ao universo sem fim, situação que estaria em consonância com os termos perturbadores que a nova ciência deflagrava. (BENEVOLO, 1991, p. 5)

Nesta direção, seria despertado um desejo de se representar a noção inédita da dimensão ilimitada do cosmos através dos meios físicos tradicionais da arte e da arquitetura, ação que na urbanística recairia na ampliação desmesurada dos eixos retilíneos que já rasgavam o espaço urbano desde finais do século XV. As grandes vias diretas abertas no ambiente da cidade não serviriam mais apenas a motivos utilitários; não seriam coordenadas simplesmente por razões militares, de tráfego, de organização e legibilidade do espaço urbano; o uso simbólico e estético dos grandes eixos superaria o objetivo da dramática antecipação visual, em profundidade, de importantes estruturas monumentais; não se prestaria, exclusivamente, a exercer o papel de enquadramento perspectivo de um organismo representativo do poder vigente. Para a urbanística barroca também despontaria o intento de romper os limites tradicionais da perspectiva viária urbana em vários quilômetros, ampliando-a para o máximo alcance do que poderia ser percebido pelo olhar (algumas vezes indo além do que seria viável capturar com a visão), promovendo um sentido de representação que entraria em consonância simbólica com a ideia de um universo de extensão ilimitada (Figuras 46-49). Benevolo (1991, p. 69, tradução nossa) resume:

A ampliação de extensão de uma perspectiva até o limite da percepção visual nasce de uma situação característica da cultura barroca: a expectativa da confirmação das regras da perspectiva com a nova escala se entrelaça com o temor e a emoção de que essas regras percam sua vigência. Esta aventura vive à sombra do poder absoluto, que dispõe da autoridade e dos meios econômicos necessários. A ampliação das dimensões se converte, por sua vez, em um dos temas preferidos da arquitetura áulica, onde o absolutismo expressa ao mesmo tempo sua componente emotiva – a exaltação hiperbólica do governo –, e a organizativa – a concentração dos recursos disponíveis. A combinação de ambas as coisas faz que os projetos abandonem a cidade e se apoderem da paisagem extraurbana.

46. *Schloss und Park Nymphenburg*. Miniatura do Palácio e do Parque de Nymphenburg, em Munique (1730), elaborada por Maximilian von Geer (1680-1768). A grande estrutura foi, em sua maior parte, edificada no século XVIII. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

47. A perspectiva infinita do grande canal que dá acesso ao Palácio e ao Parque de Nymphenburg, em Munique. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

48. Palácio de Nymphenburg. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

49. Jardins à francesa do Palácio de Nymphenburg, em Munique. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

As palavras de Benevolo revelariam outro aspecto profundamente significativo da urbanística do período: o enorme apreço que os governantes barrocos nutriam por exportar as experiências urbanísticas mais relevantes para além dos limites citadinos, para o espaço natural do campo – ambientes distantes dos centros urbanos congestionados. A realeza e sua corte dedicariam somas inimagináveis para a construção das residências reais, dos monumentais *châteaux* com seus grandes jardins contíguos e com sua completa infraestrutura de apoio ao pomposo funcionamento exigido ao ambiente real. Estes imensos palácios chegariam, algumas vezes, a substituir a própria capital monárquica como o lugar efetivo de moradia do governante absoluto:

O culto à autoridade monárquica tem seu reflexo na grandiosidade dos cenários edificadas e exige da arquitetura construções físicas, fixas e temporárias, em consonância com o tom hiperbólico da literatura de corte, e, portanto, não só magníficas, mas também surpreendentes e dramáticas. Não obstante, existe uma desproporção insuperável entre os recursos e as ambições; especialmente, os recursos financeiros concentrados na corte são absolutamente inadequados às obras das cidades, nas quais os custos das modificações são muito elevados e falta em grande medida o multiplicador dos encargos privados para completar os espaços construídos. Os governos absolutistas acrescentam às cidades algumas ordenações visualmente importantes, porém estruturalmente secundárias, e as grandes ordenações unitárias das cidades se transferem aos espaços abertos do território vizinho: produzem castelos e jardins, ao invés de palácios, bairros ou cidades. (BENEVOLO, 1991, p. 37, tradução nossa)

Fica claro que o característico anseio por uma planificação global, pela absoluta transformação do cenário das capitais por meio dos instrumentos reguladores da urbanística clássica-barroca, não poderia ser satisfeito plenamente nos densos cenários preexistentes de centros urbanos como Paris, Londres, Viena, Praga, Madri, Roma, Nápoles. Mesmo com os colossais recursos que o imperador e sua corte poderiam armazenar em privilégio das intervenções na sede do governo, não era executável em termos econômicos, técnicos e políticos a prática da *tabula rasa*, a total aniquilação do ambiente preexistente para a reconfiguração irrestrita do núcleo citadino segundo os novos preceitos da urbanística moderna. Por isso, reis, imperadores, príncipes, enfim, os governantes absolutistas se dedicariam tão obcecadamente a construir suas residências no campo, já que no

espaço natural e vazio extraurbano seria possível a implantação de estruturas palacianas que dominassem gigantescas áreas ajardinadas – muitas vezes aparelhadas com verdadeiras cidades concebidas apenas para servir a realeza e sua corte –, estruturas que, frequentemente, chegariam a ultrapassar, em dimensão, a própria extensão da capital.

Os eixos perspectivais ilimitados, estendidos a muitos quilômetros, bem como qualquer preceito de ordem, simetria, cenografia e drama comuns à urbanística barroca, seriam perfeitamente aplicáveis nestas áreas virgens e bucólicas. Por isso, os pressupostos da perspectiva barroca com o ponto de fuga disposto no enquadramento infinito, aqueles princípios celebrados por Leonardo Benevolo, seriam preferencialmente praticados na planificação dos territórios naturais em ocasião do assentamento destas grandiosas estruturas de poder que foram as residências da realeza e seus monumentais jardins. Ou seja, confirmariam e ampliariam os preceitos trabalhados anteriormente e que colocavam a arte dos jardins como um dos artifícios que maior influência teria exercido para a urbanística do período humanista – com a única diferença que, nos *châteaux* barrocos, o conjunto palácio-jardim não era apenas um elemento de experimentação dos princípios que seriam acionados nas cidades *a posteriori*, mas sim formava, definitivamente, uma estrutura urbanística completa. As palavras do arquiteto e historiador espanhol Fernando Chueca Goitia (1911-2004), proferidas no sintético livro *Breve historia del urbanismo*, confirmam esta afirmativa:

O Barroco constitui, ordena o mundo como panorama. É por esta simples razão que devia fatalmente descobrir o urbanismo como arte, e encontrar um instrumento que facilitasse a possibilidade de criar o panorama onde ele ainda não existia. Daqui que o urbanismo se ensaiasse primeiro nos jardins, cujos traçados influíram tão decisivamente nos das cidades e conjuntos urbanos. (CHUECA GOITIA, 1986, p. 146, tradução nossa)

Não obstante, em um aspecto a tese de Benevolo deveria ser avaliada com atenção. A monumental empresa barroca se consolidou quando a arte superou radicalmente a experiência da realidade e rompeu as amarras do conhecimento objetivo para abrir caminho ao domínio humano da imaginação – compreendida como um dos princípios essenciais da cultura seiscentista e setecentista. Por isso, não seriam exatamente as imagens que derivavam do mundo sensível ou do mundo dos conceitos que se afirmariam como o tema básico para a arte, mas

aquelas que nasciam da habilidade criativa da mente humana, da capacidade de interpretação ilimitada contida na apreensão dos fenômenos pelos espectadores. Logo, a arte barroca se afastaria decididamente do desejo de representação da natureza em prol da busca pelos artifícios da fantasia; do ilusionismo óptico; da maravilha; da imaginação. (BAETA, 2012, p. 138)

Nesta direção, a tese de Benevolo sobre a “captura do infinito” se revelaria polêmica se confrontada àquela debatida por Argan (2004, p. 46), já que colocaria, como elemento de inspiração máxima para a abertura dos grandes eixos perspectivos rasgados nos territórios naturais das nações europeias, um fenômeno derivado diretamente dos novos preceitos cogitados pela ciência moderna. De certo modo, Benevolo estaria negando a ideia de que a arte barroca perseguiria, primordialmente, o exercício da maravilha, da fantasia, da hipnose como meio para a superação do naturalismo herdado da Renascença – como caminho para o abandono das verdades da ciência em nome da elevação da experiência artística a níveis superiores, a patamares só possíveis de serem alcançados através das possibilidades infinitas oferecidas pelos domínios da imaginação humana.

Contudo, independente dos princípios declarados pela nova ciência, a projeção ao infinito se adequaria, perfeitamente, tanto à busca da poética barroca ao apelo persuasivo e propagandístico através da arte, como ao seu interesse obcecado pela imaginação. As grandes vias retilíneas abertas nos centros do poder barroco, bem como os caminhos imensuráveis rasgados nos jardins dos *châteaux* da realeza, usualmente teriam, como elemento de origem da perspectiva infinita, uma estrutura representativa dos grandes organismos do poder absolutista – um obelisco egípcio coroado por um crucifixo; a dinâmica fonte barroca; a estátua equestre de um importante monarca; o palácio do imperador; a sede administrativa da nação; a imponente basílica; uma grandiosa estrutura conventual; o volumoso *châteaux* das residências reais. Quando o transeunte olhava na direção oposta ao monumento dedicado ao governante ou à Igreja, a perspectiva se perderia na dimensão ilimitada do ponto de fuga aberto ao vazio, artifício da imaginação ilusionista que contribuiria para a representação simbólica do poder infinito do monarca ou do próprio Deus católico; ao percorrer a estrada, a avenida, a rua na outra direção, o enquadramento perspectivo revelaria, em profundidade, o ser supremo, político ou religioso, representado pelo monumento assentado no ponto de fuga. Ou seja, o apelo ilusionístico à imaginação provocado pelo sistema

composto pelo monumento e pelo eixo perspectivo disposto à frente deflagraria um poderoso engenho da retórica e da imaginação barrocas.

Por outro lado, este interessante e eficiente mecanismo de persuasão barroca poderia ser vastamente multiplicado através de um mecanismo profundamente hábil: sejam ruas, avenidas, caminhos ajardinados, alamedas, as vias retilíneas da urbanística barroca frequentemente conformariam sistemas radiais de organização espacial, herança das experimentações que aconteceram no teatro e na arte dos jardins durante o *Cinquecento*. A ideia seria criar um encontro de artérias de tráfego em um largo ou praça onde, nas proximidades de seu ponto focal, ou coincidindo com ele, se desvelaria a imagem daquele monumento escultórico ou daquele organismo arquitetônico (às vezes, ambos) representativo do poder do Estado ou da Igreja. A configuração mais típica seria o *trivium*, ou o sistema urbano onde três vias desenhariam uma espécie de tridente.²¹ Outra opção seria o *polivium*, a multiplicação destes eixos viários que continuariam convergindo a um grande espaço central (Figura 50).

Independentemente do uso de três ou mais artérias radiais, a imagem oferecida teria profundo sentido retórico: mais uma vez, do ponto onde os eixos imaginários das vias se encontravam, seria oferecida a dramática visão perspectiva dos caminhos possíveis a percorrer – panoramas abertos que se perdiam no infinito. Ou seja, do ambiente da praça, mirando na direção oposta ao monumento representativo do poder local, a vista se dissipava no ponto de fuga enquadrado pela extensão perspectiva ilimitada – o vazio não apreensível pelo olhar, a única dimensão capaz de simular a faculdade sobrenatural da religião católica ou dos governos absolutistas barrocos. Por outro lado, alcançando a praça por qualquer uma das vias radiais, a imagem do artefato representativo da Igreja ou do Estado estaria coincidindo com o distante ponto focal – por qualquer dos percursos escolhidos o passante veria, perdido na fuga distante, o edifício, a estátua, o monumento. Logo, todos os caminhos levariam ao monarca ou a Deus, entidades que se encontravam no centro ideal do universo. Christian Norberg-Schulz (1926-2000), arquiteto e crítico norueguês, concluiria, em seu estudo de 1974, publicado originalmente em italiano e intitulado *Significato nell'architettura occidentale*:

21 “O *trivium*, o encontro de três ruas radiais, chegando ou saindo de uma *piazza*, está seguramente ligado a experiências da Renascença com esquemas radiais de urbanismo; mas é menos totalitária e muito mais flexível. Há um enorme potencial para uma área urbana de tamanho variável tornar-se um ponto de encontro crucial para o qual todo o movimento irá fluir, ou ao contrário, da qual todo o movimento irá escoar, eventualmente.” (KOSTOF, 1991, p. 235, tradução nossa)

50. Vista aérea de Versailles: os jardins, o palácio e a cidade. Fonte: Fotografia elaborada por Toucan Wings (2013) - Licença CC BY 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

Persuasão e propaganda adquirem significado quando se referem a um centro, que representa os axiomas básicos do sistema. Os centros religiosos, científicos, econômicos e políticos do século XVII eram focos de forças radiantes que, vistas a partir do centro, não teriam limites espaciais. Portanto os sistemas da época possuíam um caráter aberto e dinâmico, e partindo de um ponto fixo, podiam prolongar-se ao infinito. (NORBERG-SCHULZ, 1974, p. 287, tradução nossa)

Urbanística barroca na França dos séculos XVII e XVIII

A unidade a que tende a urbanística europeia depois de 1648 pode em grande parte reconduzir-se à sempre mais forte influência determinada pela França de Luís XIV. Esta influência se estende naturalmente a outras manifestações – à arte, à moda –, mas se pode dizer que a qualidade alcançada na projeção de cidades, de jardins, de grandes conjuntos arquitetônicos, de sistemas de fortificação, representa verdadeiramente a contribuição mais duradoura e característica da França à urbanística europeia, afetando praticamente todo o continente e suas ramificações coloniais.

Os ingredientes da planificação ‘à francesa’ amadurecem já na primeira metade do *Seicento*, mas representam, como já se viu, nada mais que uma das tantas variantes nacionais, em um período condicionado por um ‘particularismo’ nacionalista, municipalista, religioso e econômico; todavia, depois de 1648, a tendência à confluência em uma forma unitária das várias experiências leva rapidamente à superação dos resíduos ecléticos da primeira metade do século, para alcançar um sistema cultural geral que se faz, ele mesmo, modelo e estímulo para outros países. A urbanística francesa, da arte dos jardins e dos parques até as *promenades* urbanas, das inovações da engenharia, da arte das fortificações de Vauban até as inéditas soluções arquitetônicas à escala urbana – como o Louvre ou Les Invalides, em Paris –, se impõe penetrando profundamente nos países centro-europeus, e desenvolvendo plenamente a própria influência no século XVIII. [...] Aquilo que se faz em Paris e na França vem rapidamente imitado, e é imitável na medida em que está inserido em um sistema completo de organismos burocráticos e técnicos como o que dispõe o Estado mais forte e mais organizado da Europa. (GUIDONI; MARINO, 1979, p. 473, tradução nossa)

As palavras proferidas por Angela Marino – em seu já citado livro de 1979 que versa sobre a cidade do século XVII, escrito em parceria com Enrico Guidoni – apresentam uma boa introdução para este item que vem a propor um necessário aprofundamento na busca pelas características das soluções adotadas pela urbanística no período barroco e discutidas anteriormente. Para isso, serão analisadas, com brevidade, algumas iniciativas urbanísticas praticadas na França dos séculos XVII e XVIII, em nome da promoção de um juízo pessoal sobre o poder que estas intervenções deteriam de alterar plenamente o caráter da paisagem e do cenário das cidades – particularmente a avaliação das transformações que diriam respeito à remodelação dos espaços urbanos na direção dos princípios da retórica, da persuasão e da imaginação barrocas, diretrizes caras aos governantes da época.

Neste sentido, não há dúvidas de que a nação francesa tomaria a frente das iniciativas mais maduras em relação à urbanística no cenário europeu, principalmente no reinado de Luís XIV (1638-1715), rei que subiria ao trono em 1643, mas que só governaria efetivamente após a morte, em 1661, de seu primeiro ministro, Jules Mazarin (1602-1661).²² Nos tempos do Rei Sol, o império se consolidaria e despontaria como o mais poderoso e influente Estado do mundo ocidental, ultrapassando enormemente a supremacia da nação espanhola que teria marcado parte do século XVI. Não obstante, como diria Marino, os empreendimentos em grande escala aplicados no seio das mais importantes cidades preexistentes, bem como aquelas iniciativas de fundação de residências reais fora dos limites edificados, ou de criação de núcleos urbanos constituídos *ex novo* com objetivos militares ou políticos, se fundamentariam, coerentemente, nas intervenções que vários assentamentos urbanos sofreriam na primeira metade do século, particularmente nos reinados de Henrique IV de Bourbon (1553-1610), que governaria de 1589 até a sua morte, e de seu filho Luís XIII (1601-1643), que reinaria a partir de 1610. Além disso, as ações urbanísticas praticadas durante o *Ancien Régime* teriam como base de influência as já comentadas tendências explicitadas no *Cinquecento*, particularmente a interface com os campos da engenharia militar, da arte dos jardins e da cenografia.

22 Giulio Raimondo Mazarino, seu nome italiano de batismo, nasceu em 1602, em Pescina.

As praças reais parisienses

O urbanismo francês do grande século compraz-se com um tema que o Barroco adotará com entusiasmo: a praça monumental construída para servir de quadro à estátua de um rei. A preocupação da magnificência própria do urbanismo barroco e o desejo de exaltar a monarquia centralista, vértice de todo o sistema político preponderante, conjugam-se neste tema. (CHUECA GOITIA, 1986, p. 153, tradução nossa)

As praças reais viriam a ser as estruturas mais marcantes do projeto de remodelação visibilística que a cidade de Paris sofreria a partir de finais do século XVI, na época do reinado de Henrique IV, *le Grand* – quando foram construídas a Place Dauphine e a Place Royale (posteriormente Place des Vosges), e projetada, mas não edificada, a Place de France. O ápice desta nova tradição aconteceria com a abertura, no final do século XVII, na época do *Roi-Soleil*, da Place des Victoires e da Place Vendôme (originalmente Louis le Grand). Não obstante, esta prática se estenderia até meados do século XVIII, quando o Rei Luís XV (1710-1774) viria a patrocinar a abertura da Place de la Concorde, originalmente batizada Place Louis XV.

Como diria Fernando Chueca Goitia, a principal característica destes ambientes era a presença em posição surpreendente da estátua do rei, bem como a regularidade das edificações ou das fachadas que compunham a praça. Ao contrário das praças barrocas romanas, que serão analisadas no próximo capítulo, nas quais, frequentemente, um ou mais edifícios se destacavam de forma imponente – organismos civis ou religiosos que se tornavam os protagonistas da percepção cenográfica do espaço –, nas *places royales* francesas nenhuma construção isolada era ressaltada. O que sempre se buscava era a produção de um vigoroso conjunto de idênticas frontarias contíguas de casas de habitação, comércio ou negócios, panos cenográficos que envolveriam os limites construídos da praça e que adquiririam monumentalidade pela repetição obstinada do mesmo motivo tipológico. Uma grandiloquência que pela sua monotonia não chegaria a ameaçar o papel primordial e centralizador que a majestosa estátua do monarca exerceria para o inovador contexto – a verdadeira protagonista da experiência dramática das praças.

A primeira das praças reais construídas em Paris por iniciativa do Rei Henrique IV foi a Place Dauphine. Sua abertura está condicionada à edificação, a partir de 1578, por iniciativa do Rei Henrique III de Valois (1551-1589) – que reinou entre 1574 e 1589 –, de uma nova ponte que atravessaria o Rio Sena, passando

por cima da área pantanosa na ponta oeste da Île de la Cité, uma alternativa ao tráfego congestionado que cruzava os conjuntos de pontes que venciam o rio desde o período medieval, passagens que atravessavam as distâncias menores que se estendiam da margem esquerda do Sena até a ilha onde se assentava a catedral de Notre-Dame, e da ilha até o aglomerado urbano da margem direita do rio. Apesar de os dois braços da Pont Neuf terem sido projetados e iniciados como as outras pontes parisienses, com a presença de edificações regulares dispostas aos lados da pista, dando continuidade ao conjunto de casas que preenchiam as ruas que desembocavam no Sena (fato que impedia a efetiva percepção, por parte do transeunte, de que estava atravessando o rio), em 1602, após várias interrupções nos trabalhos (MORRIS, 1979), Henrique IV aprovaria o projeto definitivo, prevendo a retirada das edificações da ponte com o objetivo de liberar mais espaço para o trânsito e oferecer uma inédita amplitude visual e elegância ao organismo proposto. Desta forma, a ponte abriria o visual para o rio a quem chegava à margem direita, pelo norte: vindo do subúrbio de Saint-Honoré, descendo a Rue de la Monnaie, tangenciava o vértice formado pela área em forma de triângulo, oriundo da retificação dos pântanos da ponta oeste da ilha de Notre-Dame, e prosseguia até a margem esquerda, na direção meridional, no bairro de Saint-Germain, onde encontraria a pequena e retilínea Rue Dauphine – que estava sendo aberta pelo imperador com muitas dificuldades e conflitos por desapropriar diversas áreas pertencentes a ordens religiosas. Deste modo, o conjunto constituído pela Rue de La Monnaie, que cruzava o lado norte da cidade (conhecido na Idade Média como *la ville*), a ponte nova que cortava o vértice da principal ilha sobre o Sena (área conhecida como *la cité*) e a recém-traçada Rue Dauphine, que rasgava parte do setor sul da cidade (conhecido no Medievo como *la université*) (MÍNGUEZ; RODRÍGUEZ, 2006, p. 177), formaria o primeiro eixo moderno de consolidação e de união da cidade, conectando os dois lados e os aproximando da região do palácio do Louvre, na margem norte (direita).

Para enfatizar esta importante incitativa amadurecida por Henrique IV e por seu ministro de finanças, Maximilien de Béthune, duque de Sully (1560-1641), foi iniciada, em 1607, a primeira praça real da cidade de Paris, aberta em homenagem ao delfim – o jovem filho do imperador: recinto que seria denominado, justamente, Place Dauphine. Com sua forma triangular, a praça ocuparia, adequadamente, o terreno pantanoso, fruto dos aterros praticados na face oeste da Île de la Cité, tendo como limite oriental o palácio real, que seria parcialmente

oculto pela base do triângulo que formaria a praça; do outro lado, teria seu vértice se abrindo, inusitadamente, à estátua equestre de Henrique IV, organismo colocado acima de uma plataforma, um pouco à frente da área onde se dava o encontro, na ponta da ilha, dos dois braços que recentemente tinham passado a formar a armação da Pont Neuf. Neste sentido, mesmo estando assentada para além dos domínios físicos da praça, a escultura que retratava o imperador não poderia estar mais conectada à Place Dauphine, enquadrada em profundidade pela perspectiva forçada que se desenvolvia através do eixo formado pela abertura no conjunto de edificações regulares na base do triângulo da praça – à frente do Palais Royal – até o vão exposto na fresta de seu vértice, vão que emoldurava, em perspectiva ilusionística, o panorama da estátua do rei em seu cavalo. Este efeito dramático era enfatizado pelo ritmo inabalável da modenatura presente nas fachadas homogêneas de casas com telhados coincidentes que compunham todos os lados da praça – edificações que foram, infelizmente, alteradas, só restando as duas que emolduram a abertura do vértice do triângulo.

Para além deste fato, a estátua que figurava na plataforma mais a oeste da ponte não interrompia o percurso de quem transpunha o rio, e ainda oferecia vistas fascinantes retiradas dos dois segmentos da travessa – a imagem da escultura em generoso contraponto sob o fundo de uma das margens edificadas do rio (Figuras 51-56). Quando o transeunte alcançava a metade do caminho, acima da ponta da ilha, poderia apreciar, a oeste, a imagem imediata da grande escultura; mas, se olhasse para a direção oposta, apreenderia tanto o contorno externo como a cavidade interna da marcial e regular Place Dauphine – uma perspectiva monumental semelhante àquela promovida por Michelangelo Buonarroti (1475-1564) na Piazza del Campidoglio, em Roma. Em seu livro de 1979, *Arquitettura barocca*, Norberg-Schulz (1979, p. 37-38, tradução nossa) resume:

Entre a ponte e a antiga Île de la Cité, foi criada uma nova praça de forma triangular, a Place Dauphine. Onde o eixo da praça cruza com a ponte, é colocada uma estátua equestre do soberano. A ponte era coligada por ambos os lados com estradas retilíneas que levavam, ao norte, à igreja de Saint-Eustache, e, ao sul, à Ponte Saint-Germain. Paris ganhou, deste modo, o seu primeiro eixo urbano. Este traçado transversal cruza em ângulo reto o eixo principal do plano, constituído pelo Rio Sena. A Place Dauphine rende evidente, de um ponto de vista arquitetônico, o eixo constituído pelo rio; e este foi o primeiro de

uma série de projetos que deram ao Sena uma importância superior àquela dos rios de qualquer outra capital. A praça consistia em dois longos edifícios, cujas alas convergiam formando um triângulo. As estradas traçadas ao exterior sobre os dois lados formam, em conjunto com o eixo principal, um tridente que parte da estátua. Os edifícios contêm uma série uniforme de apartamentos relativamente pequenos, com lojas no pavimento térreo. A articulação demonstra uma acentuação, não privada de incertezas, das superfícies e dos volumes (definidos pelos tetos altos e íngremes), antes que um uso do tipo 'italiano' das massas e dos elementos plásticos. Sobre a praça não existem monumentos; a estátua de Henrique IV estava situada de modo a servir como 'foco perspectivo' para toda a cidade.

Na mesma década da abertura da Place Dauphine, se daria a construção daquela que marcaria, possivelmente, o modelo mais celebrado e clássico de praças reais francesas – a Place Royale, conhecida posteriormente como Place des Vosges, edificada no lugar no qual se assentava o Hôtel des Tournelles, residência real que seria demolida por Catherine de Médicis (1519-1589) após a morte acidental de seu marido, o Rei Henrique II (1519-1559), em um torneio, como era de praxe acontecer naquela área. Concluída em 1612, a Place des Vosges não foi projetada para ter em seu centro a estátua equestre de um rei; da mesma forma, não seria completamente revolucionária e original, já que foi precedida, ou pelo menos contemporânea, da Place Ducale, que estava sendo edificada durante a construção, no nordeste da França, da cidade fortificada de Charleville – por isso o projeto da Place Royale de Paris é comumente atribuído a Louis Métezeau (1559-1615), cujo irmão Clément (1581-1652) construiu a Praça de Charleville.

Na verdade, a história da abertura da Place des Vosges demonstra uma conjunção de fatos e acontecimentos díspares e incoerentes, fatos que, a princípio, não pareceriam condizer com a forma homogênea, rígida e fechada que a praça acabaria guardando – a real consolidação do modelo de Classicismo cenográfico de teor barroco que Choay tanto enfatizaria em seu livro *Espacements*. A primeira ideia do Rei Henrique IV para uma praça quadrada e simétrica na área que valorizaria imensamente o Bairro de Marais, na margem direita do Sena, se baseava em uma solução de caráter absolutamente utilitário e popular: um largo fechado que acolheria um edifício de uma manufatura têxtil em uma das faces e, nos outros três lados, as casas para servir de moradia aos operários. (BENEVOLO, 2008,

51. Imagem perspectiva da Place Dauphine, na Île de la Cité, e da Pont Neuf, vistas no *Plan de Turgot*, publicado em 1739. O Plano de Turgot foi concebido pelo Chefe da Municipalidade de Paris, Michel-Étienne Turgot (1690-1751) e desenhado entre 1734-1739 pelo arquiteto e cartógrafo francês Louis Bretez (morto em 1736). Em destaque, os dois braços da Pont Neuf. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

52. La place Dauphine construite dans la ville de Paris durant le règne d'Henri le Grand. Gravura pelo arquiteto, engenheiro e topógrafo francês Claude Chastillon (1560-1616). Fonte: Musée National du Château de Pau / Jean-Yves Chermeux.

53. Gravura de Adam Perelle (1638-1695) mostrando a entrada da Place Dauphine vista desde a estátua equestre de Henrique IV, em finais do século XVII. Notar a presença, ao fundo, das antigas pontes – que atravessavam o rio em direção à ilha – ocupadas por edifícios, ao contrário do que aconteceria na Pont Neuf. Fonte: Norberg-Schulz (1979, p. 31).

54. *Vue perspective de la Place Dauphine de Paris (du côté de la Rue de Harlay)*. Gravura por Jacques Chereau (1688-1766). Fonte: Site Nicolas Le Floch.

55. Vista axial retirada da Place Dauphine, direcionada à estátua de Henrique IV, monumento disposto entre as duas travessas da Pont Neuf. Gravura de Perelle de cerca de 1670. Fonte: Guidoni e Marino (1979, p. 293).

56. Gravura de Israël Silvestre (1621-1691) mostrando a entrada da Place Dauphine no século XVII. Fonte: Lavedan (1975, p. 242).

p. 623) Porém, logo o imperador deixou esta ideia de lado por influência do Duque de Sully:

Mas, o Duque de Sully tenta já em 1603 dissuadir o rei a fazer nos Tournelles casas operárias, e se declara pelo contrário, disposto a desenhar um ambiente urbano unitário, mas de alto prestígio e, portanto, competitivo, capaz de se tornar 'um dos mais magníficos de Paris e quicá da Europa'. Provavelmente é construído inicialmente o pavilhão do rei, um edifício com três arcadas, o mais alto daqueles que seriam edificadas em seguida; nas 'cartas credenciais' de julho de 1605 se estabelece que para os outros três lados da praça os eventuais compradores podem adquirir os lotes e construir casas privadas com a obrigação de atender a um projeto já predisposto, cuja tipologia arquitetônica faz referência ao pavilhão real.

A exigência de simetria é primária e absoluta, diretamente imposta pelo rei; além de ter que seguir o desenho geral, é tornado obrigatório o uso dos mesmos materiais para as fachadas, que deveriam ser em pedra e tijolo. Os proprietários dos parcelamentos são nobres, altos funcionários, muitos colaboradores de Sully, e o próprio duque-arquiteto. Começa-se a construir e, por volta de 1608, a ideia 'popular' que havia guiado os propósitos do rei seria completamente abandonada; sobre o lado norte se jogam abaixo as habitações operárias já edificadas e se uniformiza a fachada contínua segundo o modelo daquelas em construção dos outros lados, oferecendo à praça urbana um destino completamente diverso. (GUIDONI; MARINO, 1979, p. 291-197, tradução nossa)

Na cidade cartesiana de Charleville, a Place Ducale ocuparia uma área em forma de retângulo regular, cujos lados maiores e menores eram interrompidos, em seus centros geométricos, por acessos formados por ruas retilíneas com ocupação edilícia regular de pequeno porte – com exceção do lado menor, no qual se assentava o Palais Ducal (Figuras 57-58). Esta configuração atribuía à praça uma configuração dinâmica de passagem de tráfego, caráter que não seria encontrado na quadrada Place Royale de Paris, já que a praça parisiense se apresentaria como um espaço mais fechado e acolhido. No Marais, o acesso de pedestres era possível por aberturas centrais que passavam abaixo dos pavilhões do rei e da rainha, organismos mais altos e imponentes dispostos frente a frente, respectivamente no eixo do lado sul e do lado norte do ambiente da praça. Mas, adjacente ao lado norte, uma rua se desenvolvia permitindo a circulação de veículos, fato que ainda

hoje fica restrito a esta face da praça, não retirando, porém, a sensação de clausura adquirida pelo espaço.

A arquitetura regular, com suas 38 casas de dois pavimentos, dispostos acima de uma *loggia* contínua de arcadas e galerias que envolviam todos os quatro lados da praça, lembra muito as soluções adotadas em Charleville. Os telhados de ardósia independentes e de alta pendência das edificações humanizam o ambiente, retirando um pouco da monumentalidade que seria conseguida se as linhas das coberturas coincidissem em todos os grandes panos de frontarias cenográficas. Desta forma, a estátua do Rei Luís XIII – que só foi transposta para o centro geométrico da praça em 1639 pelo então primeiro ministro do rei, Cardeal Richelieu (1585-1642), ocasião em que o espaço central da praça seria efetivamente aberto ao público, já que antes era restrito aos seus moradores ricos – estaria muito mais realçada em função da escala reduzida que acabaria conformando o conjunto de edificações independentes (Figuras 59-62).

Henrique IV de Bourbon também chegaria a incentivar a concepção de outra praça, ao norte da Place des Vosges, projetada com o objetivo de ser um importante polo de expansão da cidade na margem direita do rio: a Place de France. O espaço foi concebido, pouco antes da morte do rei, como um ambiente monumental de distribuição do fluxo de tráfego que acorreria à cidade por uma das portas abertas na muralha do setor oriental do lado norte da cidade. A praça se desenvolveria em forma de semicírculo, cujo centro coincidiria com o acesso à cidade, e o arco se estenderia para dentro do núcleo urbano. Um pouco à frente do eixo da porta, um *polivium* de oito vias se desdobraria regularmente para dentro da cidade, vias que receberiam os nomes das províncias da França, acordando perfeitamente com a denominação de Place de France que receberia. Entre cada encontro de vias, pavilhões idênticos seriam construídos, formando o arco do círculo que acolheria a forma interna da grande praça. Um pouco mais à frente, em direção radial ao centro da cidade, mais uma rua em arco de círculo apareceria, e assim sucessivamente. A professora Donatella Calabi (2001, p. 174, tradução nossa) acrescenta, no livro publicado em 2001, *Storia della città: l'età moderna*:

Depois do complexo da Place Dauphine e aquele da Place des Vosges, um terceiro modelo é projetado – mesmo não chegando a ser realizado – sob o reinado de Henrique IV: a Place de France nasce para fornecer um plano de desenvolvimento às áreas ocupadas das propriedades do Templo, que os religiosos queriam lotear e urbanizar. Em 1608,

57. Place Ducale de Charleville. Fonte: Fotografia elaborada por Dietmar Rabich (2017) - Licença CC BY-SA 4.0 / Wikimedia Commons contributors.

58. Detalhe da Place Ducale de Charleville. Fonte: Fotografia elaborada por Ad Meskens (2009) - Licença CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

60. *Dessin des pompes et magnificences du Carousel fait en la place royale à Paris le V. VI. VII. d'Avril 1612.* Festa de inauguração da antiga Place Royale (atual Place des Vosges). Pintura de Claude Chastillon, retratando a comemoração no ano de 1612. Fonte: Musée National du Château de Pau / Jean-Yves Chermeux.

61. Tela mostrando a Place des Vosges (antiga Place Royale) em 1709 – com destaque para a estátua equestre de Luís XIII, transferida para o centro da praça em 1639. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

62. Detalhe da atual da Place des Vosges, em Paris. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2006).

63. Desenho de Claude Chastillon (1560-1616) da Place de France, projetada por ele e por Jacques Allaume (1562-1627). Retirado da *Topographie françoise ou representations de plusieurs villes, bourgs, chasteaux, plans, forteresses, vestiges d'antiquité, maisons modernes et autres du royaume de France*, publicada em 1655. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

o empreendedor Claude Charlot é autorizado a adquirir os terrenos e a erigir as casas, a suas custas e dos futuros proprietários dos lotes, segundo o projeto do rei: uma grande praça que se abre em semicírculo diante de uma porta monumental, no setor oriental das muralhas bastionadas reforçadas por Henrique II. O desenho é de Jacques Allaume (engenheiro real e matemático) e de Claude Chastillon (também autor de uma topografia parisiense na qual foi inserida a imagem perspectiva da praça); sobre o perímetro do semicírculo convergem oito avenidas radiais (simbolicamente denominadas como as províncias de Estado), separadas entre si por pavilhões de implantação uniforme e conectadas por segmentos anulares de uma via semicircular mais externa. Não realizado, o modelo desta praça voltaria frequentemente na história da cidade francesa e europeia.

Logo, como diria Calabi, a não edificada Place de France acolheria grande relevância para a urbanística praticada *a posteriori* na França, e especialmente em outras nações europeias: a popularização do motivo do *polivium* como elemento de distribuição de tráfego ou modelo de ordenação monumental do espaço de largos, praças, e até mesmo de cidades inteiras, seria particularmente influenciada pelo projeto não executado da praça (Figura 63).

O amadurecimento da concepção projetual e do assentamento das praças regulares se daria na fase de maior prosperidade e de poder do Estado francês na era barroca: durante os anos de governo do Rei Luís XIV. Em seus mais de 70 anos de reinado, o Rei Sol viria a construir em Paris pelo menos duas importantes praças reais – a Place des Victoires e a Place Vendôme, organismos que também viriam a influenciar decisivamente, e por motivos diversos, a urbanística praticada na Europa e no resto do mundo. Segundo Benevolo (2008, p. 703, tradução nossa):

As duas praças reais parisienses – Place des Victoires e Place Vendôme – nascem a partir de uma combinação de impulsos especulativos e celebrativos. A primeira é uma iniciativa do marechal francês La Feuillade, que adquire certo número de terrenos no bairro vizinho ao Palais Royal e se empenha em construir uma praça, com uma estátua equestre de Luís XIV, loteando novamente e vendendo os terrenos adjacentes; a municipalidade contribui com esta iniciativa, encarregando, em 1685, Hardouin-Mansart de fazer o projeto; em 1686 é inaugurada a parte compreendida como a mais importante do complexo, isto é, a estátua, mas as casas estavam apenas projetadas, e são completadas

lentamente nos decênios sucessivos. O arquiteto escolhe – talvez por sugestão da academia – um perímetro redondo, regularizando o mais possível as saídas das ruas existentes, e fixa um desenho uniforme para as fachadas das casas.

A configuração da Place des Victoires (originalmente Place Louis XIV) estaria baseada em alguns artifícios que já eram comuns nas praças abertas na época de Henrique IV. Não obstante, para além da arquitetura regular que circundaria a cavidade interior do ambiente, e da forma geométrica pura que comporia o desenho do espaço – a circunferência de 39 metros de raio que conformaria o perímetro da praça (GUIDONI; MARINO, 1979, p. 484) –, o grande arquiteto francês Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) não deixaria de apresentar novas soluções para a primeira praça real que projetava. Mais do que qualquer outro empreendimento urbanístico semelhante praticado na capital francesa, pelo menos durante os períodos barroco e iluminista, a antiga Place Louis XIV seria pensada como um relevante organismo de distribuição e controle do tráfego que se desenvolvia na grande região à margem direita do Rio Sena, pouco acima do complexo do Louvre, que então sofria significativas alterações. Apresentar-se-ia como uma eficiente rotunda que receberia o fluxo de carroças, coches, carruagens, enfim, todo tipo de veículos de roda que acorreria à praça pelos quatro lados, veículos que buscariam a próxima saída desejada, circundando o ambiente em volta da monumental estátua equestre de Luís XIV. Deste modo, a Place des Victoires tomaria a forma de um típico *rond-point*, um importante ponto de direcionamento do trânsito das áreas mais afastadas para o centro da cidade.

Hardouin-Mansart, entretanto, esbarraria com uma série de obstáculos no processo de projeção e de edificação da praça, entraves que, pelo menos no que tange à questão do *design* do ambiente, o arquiteto teria conseguido resolver. Entre os graves problemas que precederiam a concepção do espaço poderia ser destacada a situação do tecido urbano adjacente, que era absolutamente irregular: das seis vias que alcançariam a praça, pelo menos metade não se apresentaria através de um direcionamento axial radial em relação à estátua equestre do rei, que se postava ao centro do largo. Irrompiam na cavidade circular de forma aleatória e casual – como a Rua Vide-Gousset, uma via que cruzava a rotunda como um seguimento de reta secante à circunferência da praça. Consequentemente, a sugestão da regularidade do espaço teve de ser perseguida através do caráter hegemônico oferecido pela composição das fachadas regulares e alinhadas com

a linha da circunferência, frontarias presentes em grande parte do contorno da praça, assentadas em lados opostos, encerrando a maior extensão do *rond-point* conformado pela Place des Victoires.

Assim, os dois seguimentos de circunferência desvelariam interessantes panoramas formados pelas imponentes frontarias côncavas, vastas fachadas de pavimento térreo rústico e com pisos superiores ritmados por vigorosas ordens colossais jônicas. Os acolhedores organismos acabariam funcionando como panos de fundo cenográficos para a estátua do rei – êxedras que se contrapunham à imagem em escorço da escultura de Luís XIV. Nas duas áreas mais abertas da praça, setores de onde, em lados opostos, despontariam as seis vias que invadiam o ambiente, engenhosos artifícios de desenho foram pensados para ocultar o máximo possível o caráter aberto destas áreas – exceção feita ao eixo perspectivo da Rue Fossés Montmartre, que emoldurava, para além da praça, a visão frontal em profundidade da estátua de Luís XIV – artifício típico da época (Figuras 64-66).

Curiosamente, como fica claro nas palavras de Benevolo citadas mais acima, a ocupação dos edifícios regulares da praça se daria lentamente, e por conta da iniciativa privada. Não obstante, os proprietários e seus construtores tiveram que seguir fielmente o desenho exigido no projeto original para as fachadas, mecanismo que se tornaria viável através do grave controle acionado por parte Estado. No caso da outra praça projetada por Hardouin-Mansart, a Place Vendôme (originalmente conhecida como Place Louis Le Grand), o mais imponente e áulico dos espaços públicos abertos desde o início do século XVII por iniciativa real, o estratagema utilizado pelo arquiteto para garantir a essencial homogeneidade das frontarias que comporiam o contorno interno do perímetro do largo seria ainda mais eficiente – se comparado às outras intervenções públicas de Henrique IV, Luís XIII e do próprio *Roi-Soleil*. O rei garantiria a regularidade e a celeridade do investimento construindo, por iniciativa própria, as fachadas que comporiam o ambiente e vendendo os terrenos em volta da praça para particulares ricos, que aos poucos iriam levantando, por detrás dos epidérmicos e teatrais cenários de pedra, domicílios, estabelecimentos comerciais, negócios, empresas. O contorno edificado da praça se configuraria, deste modo, como um pano de fundo cênico para mais uma estátua equestre de Luís XIV (desta vez vestido em trajes romanos), monumento que seria assentado em 1699, bem no centro do recinto – aliás, como era de praxe. Em um primeiro momento, nada haveria para além do dorso da armação teatral, mas o espaço cumpriria, desde já, seu papel de organismo

64. Detalhe do *Plan de Turgot* mostrando a cidade de Paris – com destaque para a Place des Victoires, à direita. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

65. Place des Victoires, em detalhe aproximado no *Plan de Turgot*. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

66. Imagem atual da Place des Victoires. Fonte: Fotografia elaborada por Mbzt (2012) - Licença CC BY 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

áulico de representação da força e do poder infinitos do rei – nada poderia ser mais barroco. No entanto, para alcançar esta última concepção e o *design* final da praça, Mansart teria de reformular algumas vezes a tática de ocupação e a projeção do espaço:

Um primeiro projeto foi feito por Mansart em 1685, e parte das fachadas foram construídas sem que por detrás existissem edifícios. Originalmente estava projetada uma série de edifícios públicos (ou reais): academias, uma biblioteca, a Real Casa da Moeda e embaixadas, mas em 1698 o plano foi abandonado e as fachadas demolidas. Mansart apresentou um novo projeto menor, que consistia em um espaço retangular com ângulos cortados, isto é, um octógono com lados desiguais. As fachadas foram novamente construídas e os lotes dos terrenos posteriores às fachadas foram vendidos a proprietários privados. A Place Vendôme repete, assim, em certos aspectos, a solução geral da Place des Vosges. O fechamento do espaço é sublinhado pela quebra dos ângulos e pelo ritmo forte e regular do desenvolvimento dos muros das fachadas. Ao mesmo tempo, a forma se estende longitudinalmente em correspondência com o seu eixo norte-sul, que originalmente ligava a praça com a igreja vizinha dos Capuchinhos e dos Feuillants. A solução representa uma característica síntese barroca de organização centralizada e longitudinal, de fechamento e integração com o ambiente circundante. A articulação das fachadas repete o sistema geral da Place des Victoires, mas a modenatura apresenta uma proporção mais alongada e os detalhes são mais ricos. O centro é assinalado por uma estátua equestre em bronze de Luís XIV em vestes de um imperador romano. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 44, tradução nossa)

Na verdade, segundo Morris (1979, p. 162), a iniciativa radical de se construir, imediatamente, os dois panos de fachadas que se oporiam frente a frente na futura Place Vendôme surgiria como uma estratégia desesperada, idealizada por Mansart e pelo Rei Sol, em prol do incentivo à ocupação edilícia da praça – que ainda não contaria com nenhuma habitação por ocasião da inauguração do monumento equestre a Luís XIV. Com o tempo, os lotes parcelados na parte posterior dos tramos sucessivos das frontarias foram sendo ocupados por edifícios de extensão e formatos variáveis, diversidade que não afetaria, em nada, o caráter regular e cortês da praça. A sua configuração homogênea – que sugeriria a presença de dois imponentes palácios gêmeos que se confrontavam nas faces leste e

oeste da praça, se desdobrando para os lados menores em ângulos de 45° – estava garantida pela cenografia barroca imposta no empreendimento real. O caráter fechado do espaço, situação que reforçava o sentido de monumentalidade retirado pelo transeunte que se postava em sua cavidade interna, era favorecido pela pequena dimensão das vielas que chegavam pelos acessos alinhados ao eixo norte-sul da praça: de dentro do largo, as perspectivas geradas pelas duas travessas regulares (que apresentavam o mesmo tratamento das fachadas da praça) logo se encerrariam em edifícios assentados nas ruas paralelas aos seus lados menores, enfatizando, enormemente, a noção da clausura do espaço – enquadrando, na direção norte do eixo dominante, a mole da Igreja dos Capuchinhos, e em seu lado sul, as fachadas alinhadas da Rue Saint Honoré.²³ O sentido grandiloquente das frontarias não ameaçava, contudo, o caráter hegemônico da estátua equestre de Luís XIV, já que sua altura de 18 metros não seria ultrapassada pelas fachadas cenográficas regulares²⁴ (Figuras 67-70).

A última praça significativa edificada para abrigar a estátua de um rei em Paris seria aberta mais de cinco décadas após o desenvolvimento dos projetos que definiram a construção da Place Vendôme, em um contexto ideológico bastante diverso daquele da época do Rei Sol, e que se aproximaria mais do pensamento iluminista do que da cultura barroca. Não obstante o sentido original que levou à construção da Place de la Concorde, a ideia de organizar um espaço urbano monumental que deveria servir como cenário para a inclusão de uma grande estátua do Rei Luís XV²⁵, se aproximaria, abertamente, dos outros empreendimentos realizados no período barroco. Além disso, inspiradas nos modelos barrocos precedentes – particularmente nas ações especulativas promovidas em nome do incentivo à construção dos edifícios que deveriam envolver os espaços abertos –, as fachadas regulares dos monumentais palácios, que viriam compor a nova *place royale*, também seriam edificadas antes da ocupação efetiva dos lotes que seriam parcelados por detrás das frontarias cenográficas. Ou seja, mais uma vez

23 Esta relevante sensação de clausura está perdida atualmente devido à substituição das pequenas travessas que irrompiam na praça por duas grandes avenidas, eixos perspectivados que se perdem para muito além do espaço interno da praça.

24 Infelizmente, desde 1810, o centro da praça está ocupado pela Colonne d'Austerlitz, de 44 metros de altura. Substituindo a estátua de Luís XIV, destruída na revolução, a coluna altera radicalmente as relações de proporção que se guardavam entre os edifícios que ocupavam a praça e seu monumento central. (MORRIS, 1979, p. 162)

25 Bisneto de Luís XIV, Luís XV governaria de 1715 a 1774.

67. Place Vendôme, em um detalhe do *Plan de Turgot*. Notar o cenário teatral formado pelas fachadas puramente epidérmicas que envolveriam o espaço onde se assentaria a estátua equestre do rei. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

68. Place Vendôme, ao final do século XVII, em uma gravura de Perelle. Notar a Igreja dos Capuchinhos enquadrada perspectivamente, ao fundo. Fonte: Lavedan (1975, p. 255).

69. *Vue de la Place Vendôme à Paris* – autor desconhecido. Fonte: Biblioteca Nacional da França.

70. Place Vendôme, em Paris, entre 1890 e 1900. Destaque para a Colonne d'Austerlitz, colocada em 1810, no centro da praça, substituindo a estátua de Luís XIV, destruída na revolução. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

um artifício da teatralidade barroca era utilizado para garantir a homogeneidade do imponente cenário retirado das testadas dos falsos palácios.

Independente destes fatos, o desenvolvimento da antiga Place Louis XV teria sido bastante tumultuado. Segundo relata o historiador das cidades, Paolo Sica (1935-1988), em seu estudo publicado em 1976 e intitulado *Storia dell'urbanistica: Il Settecento*, a história da praça se iniciaria com a abertura de um concurso dirigido para arquitetos que deveriam propor um espaço adequado para acolher a estátua do imperador Luís XV – que seria comissionada, em 1748, pela municipalidade de Paris, ao escultor francês Edmé Bouchardon (1698-1762). Na verdade, o proponente precisaria não só desenvolver superficialmente a sistematização de um espaço para abrigar o monumento, como especialmente indicar o lugar da cidade onde seria pertinente a abertura do recinto que serviria como moldura cênica para a escultura – organismo que não precisaria, necessariamente, configurar-se como uma praça. Inúmeros projetos foram apresentados (cerca de 50), mas todos foram considerados muito onerosos e impopulares, pois, frequentemente, exigiam altos investimentos derivados da desapropriação de bairros inteiros e consequentes demolições. Neste sentido, o rei acabaria tomando a iniciativa pessoal de escolher uma área específica da cidade para acolher sua estátua, uma área cujos terrenos já eram de propriedade real. Outro concurso seria estabelecido, desta vez reservado aos acadêmicos, com o objetivo de escolher o melhor projeto para a sistematização do sítio predefinido. Mais uma vez, Luís XV não ficaria satisfeito com os resultados, o que o levaria a confiar o empreendimento diretamente ao arquiteto Ange-Jacques Gabriel (1698-1782), filho do autor da Place Royale de Bordeaux, intervenção que o havia impressionado. (SICA, 1992, p. 37-39)

A praça projetada por Gabriel, mesmo se aproximando de muitos princípios e soluções que caracterizavam as iniciativas anteriores, apresentaria pelo menos um aspecto muito diverso no que se referia ao planejamento das praças reais: inovação que poderia ser resumida na configuração aberta e permeável que o largo assumiria e na interface que o recinto guardaria com o ambiente natural. As escolhas projetuais que levariam o arquiteto a conceber sua obra de forma tão singular teriam conexões diretas com a situação urbanística da área escolhida:

As praças reais do século XVII eram essencialmente espaços fechados: muito raramente se empregavam elementos paisagísticos, e, em tal caso, era concedido a eles um papel secundário, estando sempre subordinados à configuração arquitetônica. Durante o século XVIII [...]

os espaços abertos, como contraposição aos espaços fechados, constituíam o novo ideal e sua materialização esteve assegurada pela inclusão da natureza; independentemente destes sentimentos o rei cedeu à cidade de Paris os terrenos livres delimitados pelo Jardin des Tuileries, o Rio Sena, os Champs Elysées e o bairro situado ao redor da igreja projetada da Madeleine. Assim, a nova praça podia dilatar-se em três direções para espaços abertos.

O primeiro problema que enfrentou Gabriel foi o de definir a *place* sem separá-la dos espaços ajardinados existentes situados a leste. O segundo problema consistiu em organizar algumas conexões planejadas entre os quatro eixos preexistentes que atravessavam os terrenos: o definido pelo Jardin des Tuileries e os Champs Elysées, a Rue Royale (aberta em 1732), o Cours-la-Reine e seu equivalente ao norte dos Champs-Elysées. Suas obras começaram em 1755, com a colocação da estátua de Luís XV no ponto de interseção dos primeiros eixos citados. (MORRIS, 1979, p. 167, tradução nossa)

Como relata Morris, os terrenos reais localizados ao norte do Rio Sena e envolvidos por jardins e passeios – a leste, o Jardin des Tuileries, e na direção oeste, o eixo dos Champs-Elysées e o passeio formado pelo Cours-la-Reine (organismos abertos nos séculos XVI e XVII) – exigiram do projetista um cuidado especial no que concerne à busca por uma continuidade frente a estes sítios naturais preexistentes, ambientes que haviam assumido a condição de equipamentos voltados ao público comum. A solução adotada foi extremamente satisfatória, pois os três lados da praça que se abriam para as áreas adjacentes formadas pelo Rio Sena, pelas Tuileries, pelos Champs-Elysées e pelo Cours-la-Reine foram deixados livres de edificações e tratados apenas paisagisticamente. O projeto foi baseado na inclusão de fossos de 5 metros de profundidade e 18 metros de largura, envolvidos por balaustradas de mármore, organismos interrompidos apenas nos quatro vértices que configuravam o ambiente, bem como nas passagens abertas para celebrar os direcionamentos pertinentes aos eixos principais do largo: no sentido leste-oeste, o eixo marcado pelo Jardin des Tuileries e pelos Champs-Elysées; no sentido norte-sul, o eixo comandado pela recém-aberta Rue Royale e pelo Rio Sena.²⁶ O desenho adotado em forma de octógono irregular alongado, ou seja, de retângulo com os vértices chanfrados – à semelhança da Place Vendôme –, se justificava em

26 Os fossos foram cobertos em 1854. A atual Pont de la Concorde, que complementa o eixo norte-sul, foi terminada em 1790. (MORRIS, 1979, p. 166-168)

nome da adaptação às direções diagonais dos eixos do Cours-la-Reine e da outra alameda simétrica, passeios que acorriam à praça pelo lado ocidental. A única barreira de edifícios concebida encerraria o recinto em sua face norte, justamente aquela que apresentava um confuso e tradicional emaranhado urbano: os dois imponentes palácios, já citados, tratados com uma arquitetura áulica que lembrava o projeto de Perrault para a fachada leste do Louvre, ocultariam o tecido construído que se escondia por detrás da praça, se abrindo exclusivamente para o eixo da Rue Royale que os separava. A via, por sua vez, ofereceria uma vigorosa perspectiva em profundidade que enquadraria a idealizada Igreja da Madeleine, que pela ocasião constava apenas em projeto.²⁷ A estátua de Luís XV, naturalmente, apareceria no centro do largo, tendo como pano de fundo cenográfico todo o imponente conjunto²⁸ (Figuras 71-73).

Outras intervenções significativas na Paris do Ancien Régime – espaços para a contemplação e para o passeio

É provável que as *places royales* tenham sido os elementos mais característicos da urbanística barroca parisiense e, por extensão, a tipologia de espaço público mais simbolicamente vinculada à França do *Ancien Régime*. Reproduzidas inúmeras vezes em distintas capitais de província, em núcleos urbanos de certa importância, ou mesmo em cidades fundadas *ex novo*, despontariam no contexto do absolutismo ocidental dos séculos XVII e XVIII como uma das soluções mais engenhosas no que diz respeito ao exercício dos princípios da retórica e da persuasão – além de estarem calcadas na prática barroca da imaginação teatral e da fantasia, particularmente devido à contrafação exposta em suas estruturas urbanas ilusionísticas – o imponente biombo cenográfico composto pelas longas e contínuas fachadas epidêmicas. Não obstante, a capacidade de alterar o caráter cenográfico dos organismos urbanos ficaria muito restrita ao entorno imediato em que seriam levantados os recintos para acolher as estátuas dos reis. Mesmo Paris, que antes da revolução revelaria gradativamente o vigoroso conjunto das

27 O primeiro projeto para a igreja foi desenvolvido pelo arquiteto Pierre Constant d'Ivry (1698-1777), mas sua atual feição neoclássica oitocentista se deve a Pierre-Alexandre Barthélemy Vignon (1763-1828).

28 Em 1836, foi colocado o obelisco egípcio, retirado do templo de Luxor, no centro da praça, no lugar da antiga estátua de Luís XV. (MORRIS, 1979, p. 168)

71. Projeto de Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) para a Place Louis XV. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

72. Vue de la place Louis XV, avant la construction du Pont, plume, aquarelle et gouache, vers 1780. Aquarela de Alexis-Nicolas Perignon (1726-1782). Fonte: Blog English 18th century portrait sculpture.

73. Place de la Concorde e a Avenida Champs-Élysées no século XIX. Autor desconhecido. Notar, ao centro da praça, o obelisco de Luxor que substituiria a estátua de Luís XV. **Fonte:** Wikimedia Commons contributors.

cinco praças reais, abertas em homenagem aos imperadores seiscentistas e setecentistas, não absorveria uma transformação significativa no que tange à sua conformação visibilística medieval: a enorme dimensão que teria alcançado a apertada massa edificada do núcleo preexistente por ocasião da construção das *places royales* inibiria uma contaminação mais efetiva da sua experiência cenográfica, de seus espaços regulares e cortesãos, frente à extensão da cidade – que já contava, no século XVII, com mais de 600.000 habitantes, sendo o maior aglomerado urbano do mundo. (BENEVOLO, 2008, p. 680) Na mesma direção, em função do caráter reduzido e fechado de seus ambientes, as praças reais teriam exercido pouca influência no posterior crescimento da cidade.

Em oposição, os espaços verdes, os jardins públicos, as *promenades*, os passeios e *boulevards*, ambientes idílicos que se tornariam os outros protagonistas da urbanística barroca francesa – soluções particularmente revolucionárias, experimentadas inicialmente em intervenções na cidade de Paris –, influenciariam, decisivamente, o processo de expansão da cidade, especialmente sua ampliação setentrional a partir do traçado dos Grand Boulevards, bem como seu crescimento para além das antigas muralhas, na direção ocidental, devido à abertura do eixo perspectivado dos Champs-Élysées.

Na verdade, o *Grand Siècle* francês traria pela primeira vez na história da urbanística ocidental o verde para dentro das cidades; ou seja, apresentaria a natureza – domesticada obcecadamente pelos paisagistas e arquitetos – como elemento compositivo essencial para a estrutura dos principais aglomerados urbanos. Deste modo, o verde não ficaria mais relegado aos quintais das casas; aos ocultos jardins e hortas dos conventos e mosteiros; aos delicados jardins particulares, fechados ao público, da nobreza e da realeza. A natureza não se faria mais presente, exclusivamente, para além dos muros das cidades; nas florestas, nos bosques, nos *châteaux* da aristocracia. Já em princípios do século XVII seriam oferecidos ao público em geral – aos transeuntes, aos súditos do imperador –, espaços verdes para a contemplação, para o recreio, passeio, lazer, ou pensados simplesmente para servirem de passagem – caminhos que acolheriam o tráfego de pedestres, ou que se adequariam satisfatoriamente ao célere fluxo dos veículos de roda.

Um dos mais significativos empreendimentos na Paris do *Ancien Régime*, a concepção da ampla avenida perspectiva dos Champs-Élysées, marco para o desenho urbano de áreas verdes nos períodos barroco e iluminista, contribuiria decisivamente para a expansão linear da cidade para o poente, a partir do palácio

do Louvre. Contudo, a abertura da grande alameda só poderia ser compreendida como uma ação incluída em um intrincado processo de planejamento e constituição de jardins e passeios que começariam a ser ordenados na segunda metade do século XVI.

A primeira iniciativa que decretaria este crescimento para além dos muros da cidade, que então estavam sendo reedificados, foi a construção, na década de 1550, por iniciativa da Rainha Catherine de Médicis, de um novo palácio para sua moradia: o Palais des Tuileries, que seria projetado pelo arquiteto Philibert de l'Orme (1510-1570) logo à frente da antiga residência real do Louvre.²⁹ Como elemento essencial componente do novo edifício, o amplo Jardin des Tuileries, inicialmente desenhado em estilo italiano, se estenderia a oeste da mole do palácio de Catherine, até alcançar o sítio onde posteriormente seria aberta a Place Louis XV (hoje Place de la Concorde). O mais conhecido jardim parisiense teria seu desenho completamente reformulado mais de cem anos depois, em 1666, pelo célebre paisagista francês André Le Nôtre (1613-1700) – jardineiro oficial do Rei Sol de 1645 até a sua morte. Após o traslado de Luís XIV e sua corte para o Château de Versailles, o jardim seria definitivamente aberto ao público, iniciativa justificada em nome da reconhecida condição do recinto como espaço para contemplação e lazer; um respiro de ar e luz frente ao apertado e insalubre núcleo urbano – que guardaria sua emaranhada e densa configuração medieval, pelo menos até meados do século XIX, quando as intervenções do Barão de Haussmann viriam alterar, radicalmente, o tecido urbano da antiga cidade de Paris. Porém, o complexo das Tuileries não seria o primeiro jardim público oferecido à cidade:

O primeiro verdadeiro jardim público é, todavia, o Jardin des Plantes (chamado também de 'Jardin Royal' para as plantas medicinais); Luís XIV comprou em 1635 um terreno não cultivado no bairro de Saint-Victor e mandou construir um jardim que possuía mais as características de um horto botânico; o médico Gui de la Brosse se encarrega da escolha das plantas, que devem ainda servir a objetivos didáticos e experimentais.

29 O palácio, que foi ampliado e reformado várias vezes, seria incendiado em 1871, e finalmente suas ruínas seriam derrubadas em 1882. (MORRIS, 179, p. 163) Estava assentado entre os atuais Jardins du Carrousel e des Tuileries, pouco à frente do oitocentista Arc de Triomphe du Carrousel – que originalmente ficava oculto entre a esplanada do Louvre e o Palais des Tuileries.

As Tuileries serão transformadas em 1666 por Le Nôtre, que cria uma imensa avenida arborizada com bacias e fontes. Colbert manifesta a intenção de fechar o jardim ao público para evitar que seja degradado; mas Perrault insiste para que isto não aconteça: o jardim público é um lugar socialmente importante; os convalescentes vêm tomar o ar mais saudável, 'lá se fala de negócios e de matrimônios e de todas aquelas coisas que se tratam melhor em um jardim do que em uma igreja'. (GUIDONI; MARINO, 1979, p. 308, tradução nossa)³⁰

O comentário do escritor e poeta Charles Perrault (1628-1703)³¹ demonstra como, tanto o Jardin Royal des Plantes Médicinales (depois Jardin du Roi) – levantado a sudeste, na margem esquerda do Rio Sena, próximo aos limites orientais das muralhas da cidade – como o reformado Jardin des Tuileries – na direção oposta, na margem direita do rio –, proporião uma nova relação entre as áreas públicas do núcleo urbano e a apropriação, por parte dos cidadãos, dos benefícios para a saúde física e mental trazidos pelos ambientes naturais (Figuras 74-76).

Com os mesmos objetivos, outro tipo de organismo verde despontaria na cidade de Paris pouco antes da constituição destes dois jardins: seriam os chamados passeios, vias arborizadas, abertas muitas vezes para além dos contornos da cidade, e que possuiriam a função de permitir a agradável passagem de pedestres, carroças e carruagens por artérias flanqueadas por barreiras vegetais ordenadas por fileiras de frondosas árvores de poda cuidadosa. Guidoni descreveria os dois principais passeios fundados em Paris ao início do século XVII:

Sully, quando reconstruiu bem no início do século o palácio do Arsenal, na extremidade oriental da cidade, cuida também da sistematização de uma grande avenida arborizada ao longo do Sena, o passeio do Arsenal, em grande voga durante o reino de Henrique IV, cuja mulher, Marie de Médicis, mandou construir em 1616, no lado oposto da cidade, o Cours-la-Reine. Estas avenidas (munidas de cancelas) são destinadas não só ao passeio a pé, como também ao passeio em carroça que, segundo Sauval, é uma inovação introduzida pela rainha italiana, assim como a denominação de 'corso', nova para a toponomástica

30 Gui de la Brosse (1586-1641) foi um importante médico, botânico e farmacologista francês ligado ao Rei Luís XIII.

31 Charles Perrault era irmão do renomado arquiteto Claude Perrault (1613-1688). Foi assistente de Colbert e superintendente das obras públicas do reino de Luís XIV.

74. Le Jardin des Plantes.
 Por Paul Legrand (1842).
 Fonte: Wikimedia
 Commons contributors.

75. Jardin des Tuileries,
 visto do *Plan de Turgot*
 (1739). Fonte: Wikimedia
 Commons contributors.

76. Vista do Jardin des Tuileries. Gravura de Israël Silvestre, segunda metade do século XVII. Fonte: Lavedan (1975, p. 293).

parisiense; o modelo inspirador seria a Cascine florentina. (GUIDONI; MARINO, 1979, p. 289, tradução nossa)³²

Um ano antes da construção do Cours-la-Reine, em uma área não muito distante do Jardin des Plantes, no lado esquerdo do Sena, Marie de Médicis (1575-16642) patrocinaria a edificação do Palais e do Jardin du Luxembourg – projetados pelo arquiteto Salomon de Brosse (1571-1626) e inspirados no Palazzo Pitti, de Florença. Logo, a abertura do “Corso da Rainha” acompanharia, coerentemente, o gosto da imperatriz pelos espaços verdes e o apreço demonstrado por sua terra natal, já que a concepção da alameda seria baseada no Parco delle Cascine, levantado em Florença na década de 1560. O agradável passeio arborizado seria traçado pouco à frente do limite ocidental das Tuileries, em um direcionamento axial diverso dos jardins de Catherine de Médicis, buscando um sentido diagonal em relação àquela área. Seguiria, na realidade, de forma direta e retilínea, a margem setentrional do Sena – dando prosseguimento ao processo de expansão da cidade para o oeste, iniciado pela construção do complexo das Tuileries.

Décadas mais tarde, já na época de Luís XIV, André Le Nôtre, a pedido do Ministro de Estado e da Economia do monarca, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), projetaria, finalmente, o organismo paisagístico que viria a se tornar a mais famosa avenida de Paris – a já citada alameda dos Champs-Élysées. O jardineiro do rei entenderia o empreendimento como a abertura de uma larga estrada que extrapolaria enormemente os limites ocidentais do antigo núcleo urbano, distendendo profusamente o eixo perspectivo que acabara de projetar e que estava sendo rasgado no meio do Jardin des Tuileries – cujo desenho o próprio paisagista reordenava radicalmente. A grande extensão da perspectiva gerada pelo encaminhamento axial dos jardins e seu prolongamento nos Champs-Élysées é ainda mais apreensível hoje em dia, especialmente devido à destruição, em 1882, das ruínas do Palais des Tuileries: atualmente, quando se olha para o ocidente a partir da esplanada do Museu do Louvre – por baixo, ou logo após o Arc de Triomphe du Carrousel – é possível apreciar a conformação dramática da imagem em profundidade do longo caminho linear que alcança o outro monumental arco do triunfo oitocentista assentado na Place de l’Étoile.

Mas, a longa avenida não seria traçada de um único relance, mas seria ampliada com o decorrer do tempo. Após 1667, um pequeno trecho inicial passaria a

32 Henri Saulval (1623-1676) foi um importante historiador francês.

figurar na mesma área onde partiria o Cours-la-Reine (Figura 77), em seguida ao sítio que receberia, em meados do século XVIII, a Place de la Concorde – a praça que proporcionaria a conexão perfeita entre o complexo das Tuileries, o “Corso da Rainha”, e os Champs-Élysées. Aos poucos, com a entrada do século XVIII, a alameda se prolongaria para o ocidente, transformando-se na maior via linear de Paris – revelando aquele gosto, típico da época barroca, pelas perspectivas que se perdiam no ponto de fuga postado no infinito (Figura 78).

Contudo, a paisagem apreendida no grande eixo perspectivo seria, até o século XIX, bastante diferente daquela apreciada hoje. Por um lado, o panorama que se mirava seria constituído por uma idílica alameda frondosa, sem a presença de construções em nenhum dos dois lados da via – daí a denominação mitológica de “Campos Elíseos”; por outro lado, a topografia, bastante diversa da situação atual, favoreceria o encaminhamento dramático da perspectiva, já que a prolongação em profundidade da alameda na direção oeste, até o alcance da Place de l'Étoile, se faria através de um suave aclave, e sua ampliação, até a distante ponte Neuilly, ofereceria a imagem de um equivalente declive. É bom dizer que estes dois trechos mais remotos da avenida só seriam abertos no século XVIII, e que, em 1774, o arquiteto Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) rebaixaria em cinco metros a Butte de Chaillot – o morro cujo cume coincidiria com a área na qual, desde a primeira metade do século XIX, estaria implantado o grande Arc de Triomphe – diminuindo, sobremaneira, a apreensão cenográfica da perspectiva que galgava suavemente a pequena elevação da colina. (MORRIS, 1979, p. 165)

Analisando o desenvolvimento dos Champs-Élysées e dos passeios edificadas na capital francesa durante o *Ancien Régime*, não deixa de ser significativo o fato de todas as vias lineares de dimensões significativas traçadas na cidade terem sido abertas para além dos limites do ambiente construído – ao contrário do que aconteceria na Roma quinhentista, onde inúmeros eixos perspectivos seriam rasgados em áreas contidas dentro de suas antigas fortificações. Ao mesmo tempo, é profundamente relevante a forma como estas avenidas eram tratadas: pensadas e levantadas antes como alamedas e passeios arborizados, ao invés de serem vias tradicionais de ocupação urbana; vias cujo caráter seria dado pela presença maciça do verde, e não pela densa massa de edifícios alinhados e agregados aos dois lados – situação que também contrastava com a realidade da capital pontifícia. Este fato revelaria a cautela que era assumida pelos imperadores franceses do *Ancien Régime* na proposição e na execução de intervenções viárias nas áreas mais

77. Cours-la-Reine (canto direito, em diagonal) e Avenida des Tuileries (no centro, no eixo do jardim) – o primeiro ramal do que viria a ser a Champs-Élysées – vistos em detalhe do Plano de Turgot (1739). Os dois passeios arborizados são vistos surgindo na área que viria a acolher a futura Place Louis XV, depois Place de la Concorde. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

78. *Vue des Champs Élysées (après dessin prise de la place de la Concorde)*. Artista desconhecido, 1880. A esquerda aparece o Cours-la-Reine. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

densas do tecido urbano – prudência derivada do alto custo social e econômico das desapropriações. Também exporia o já comentado apreço que os governantes viriam a nutrir pelos espaços urbanos ajardinados e pelas áreas verdes, que acabariam povoando os setores limítrofes do núcleo urbano.

Neste sentido, a Rue de Rivoli, extensa artéria linear de tráfego aberta para servir como eixo viário de ligação entre o Louvre, as Tuileries e a Place de la Concorde, não poderia ser encarada como uma exceção à tradição barroca de abrir alamedas retilíneas arborizadas. Na verdade, esta importante avenida, flanqueada por edificações gregárias em pelo menos um de seus lados, e rasgada em meio ao denso tecido urbano preexistente do bairro do Louvre, seria projetada e iniciada nos tempos do império napoleônico, em seguida à queda da monarquia francesa – em uma situação política e ideológica muito distinta daquela oriunda da cultura barroca do absolutismo, ligada diretamente ao contexto iluminista pós-revolucionário. Não obstante, o projeto de ocupação da avenida, desenvolvido pelos arquitetos Charles Percier (1764-1838) e Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853), absorveria inúmeras semelhanças com a urbanística barroca do *Grand Siècle*, principalmente o caráter áulico e grandiloquente alcançado na repetição interminável das mesmas frontarias regulares em toda extensão da via – artifício cenográfico conseguido através da construção, por parte do governo napoleônico, das arcadas inferiores dos edifícios e da imposição aos proprietários de um desenho regular para as fachadas. O panorama em profundidade, composto pelo conjunto de frontarias regulares e contíguas, de um lado, e a massa verde do Jardin des Tuileries, do outro, definiria um encaminhamento dramático impressionante, pois viria a destacar enormemente a poderosa imagem da fuga perspéctica dos edifícios sequencialmente distribuídos na face norte da via (Figura 79). Por isso, a abertura da Rue de Rivoli poderia ser facilmente incluída no processo de sistematização, iniciado no século XVI, da área a oeste do palácio do Louvre – do somatório coerente de ações que viriam a conectar o Palais e o Jardin des Tuileries, a Place de la Concorde, o Cours-la-Reine, e os Champs-Élysées. Paolo Sica resume os mecanismos utilizados para garantir o caráter monumental da via:

O nó a desatar para definir a estrutura interna de Paris tinha sido há muito tempo indicado no reforço e na realização do complexo Louvre-Tuileries-Concorde, na direção leste-oeste, no lado direito do Sena. O primeiro elemento deste sistema é o tramo inicial da Rue de Rivoli, cuja construção se iniciou em 1801, já em si um exemplo extremamente

79. *Paris moderne. Les Tuileries, le Louvre, et la rue de Rivoli, vue prise du Jardin des Tuileries* (1850). Por Charles Fichot (1817–1903). Grande destaque para a Rue de Rivoli — que corre à esquerda, adjacente aos Jardin et Palais des Tuileries e ao Louvre. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

significativo de um mecanismo de construção de um setor urbano que, enquanto se propõe a salvaguardar as exigências de requalificação áulica e monumental, tende contemporaneamente a envolver a vontade e as iniciativas do capital, com funções de estímulo e de incentivo concreto. Da Rue de Rivoli, que se apresenta sobre os jardins reais das Tuileries em um tema contínuo de arcadas que encadeiam habitações e negócios, Percier e Fontaine desenham as fachadas e prescrevem os termos da unificação estilística e perspectiva da arquitetura. Depois, aos cuidados da iniciativa pública, se constroem as arcadas de suporte dos edifícios, deixando aos proprietários privados as intervenções de completamento da obra. A infraestrutura deve agir – mesmo que materialmente – como suporte direto geral para as intervenções singulares dos proprietários: o capital público é usado com valor promocional, mas as premissas e os fins da operação implicam ainda uma ‘figura’ da arquitetura tipologicamente preordenada. (SICA, 1992, p. 297-299, tradução nossa)

A última das ações relevantes de inclusão de organismos verdes na Paris seiscentista acabaria se transformando na mais vasta das intervenções viárias dos séculos XVII e XVIII: os Grands Boulevards, dilatadas alamedas com cerca de 40 metros de largura e que, em comprimento, chegariam a contar com mais de cinco quilômetros de perímetro. A abertura dos bucólicos bulevares, fruto da iniciativa do *Roi-Soleil* e dos esforços de seu primeiro ministro, Jean-Baptiste Colbert, ofereceria, para a cidade, uma larga avenida com quatro pistas para o tráfego de carroças, todas separadas por fileiras de árvores dispostas de forma regular, que sequencialmente flanqueavam os dois lados de cada caminho. A monumental artéria verde envolveria, em um primeiro momento, toda a área edificada que se estendia para além da margem direita do Rio Sena (Figuras 80-81); em um segundo momento, já no século XVIII, alcançaria os contornos da área habitada no lado meridional do rio.

Na verdade, com a abertura dos grandes bulevares o governo da cidade de Paris inauguraria uma prática de planejamento e desenho urbano que algumas décadas depois seria frequentemente reproduzida nos mais diversos contextos do continente europeu: a derrubada das antigas muralhas e a criação, na consequente área desolada que envolveria a cidade, de parques públicos ou vias arborizadas de contorno. Se a urbanística do século XVI se caracterizaria, primordialmente, pelas graves preocupações com a defesa – com a onerosa reconstrução das cintas

80. Les Grands Boulevards, em um detalhe do *Plan de Turgot* (1739). Fonte: Wikimedia Commons contributors.

81. Les Grands Boulevards, próximo a Place des Victoires, em um detalhe do *Plan de Turgot*. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

fortificadas que protegiam as mais importantes cidades do continente, inibindo, fatalmente, o crescimento de muitos dos núcleos urbanos, em função da grande extensão radial necessária para o funcionamento adequado dos modernos sistemas defensivos (para que pudessem resguardar as cidades das incursões da artilharia pesada dos inimigos) –, a capital francesa (que também teria seus muros refeitos e ampliados) daria início à fase de destruição das muralhas e à natural expansão radial de seu centro urbano.

Não que o governo da mais poderosa nação do *Grand Siècle* tenha se descuidado dos problemas de defesa. Pelo contrário: da mesma forma que Luís XIV traria Jules Hardouin-Mansart como seu arquiteto de confiança, e André Le Nôtre como seu paisagista oficial, também contaria com os serviços daquele que viria a ser o maior engenheiro militar da história: o Marechal Sébastien Le Prestre, Marquês de Vauban (1633-1707). Vauban revolucionaria a arte das fortificações de núcleos urbanos e de construção de cidadelas, fundando diversas praças fortes para a proteção das fronteiras da nação francesa, principalmente no último quartel do século XVII – com destaque à conhecida cidade de Neuf Brisach, projetada ao final dos seiscentos e construída entre 1698 e 1707 nas proximidades de Estrasburgo, na fronteira nordeste da França, próximo às atuais Suíça e Alemanha. Contudo, já na década de 1660, mesmo antes de Vauban organizar definitivamente o sistema defensivo que tornaria as bordas do império do Rei Sol quase inexpugnáveis, o país já estaria muito bem defendido e a cidade de Paris não estaria correndo riscos eminentes de ser tomada, nem sequer de sofrer qualquer aproximação por parte de seus inimigos – fato também favorecido pela paz interna que reinava nas províncias. (MORRIS, 1979, p. 165) A consequência desta situação de estabilidade política para a capital francesa é sintetizada por Cesare de Seta (1978, p. 65-66, tradução nossa) no já debatido ensaio *Sulla presunta “città barocca”*:

Colbert possui a consciência histórica de que Paris não é mais a cidade a se defender dos assédios – o sistema defensivo está, de agora em diante, organizado nos confins do Estado, concentrado sobre Vauban –, e sim a capital de um reino de limites extensíssimos e fronteiras seguras: caracteriza, deste modo, o novo papel de Paris como sistema metropolitano aberto, e não mais fechado sobre seus muros. [...] A cidade de Colbert é a capital do reino; por isso seus muros devem ser substituídos pela circunvalação dos grandes *boulevards*, coligados com um sistema radial que se irradia no campo.

Portanto, Colbert proporcionaria a Paris o sentido de abertura que passaria a caracterizar as cidades barrocas e iluministas europeias, núcleos urbanos que aos poucos também viriam a se libertar das muralhas e, na ausência dos limites impostos pelos sistemas defensivos, se expandiriam enormemente para além dos burgos medievais que formavam o centro urbano. Este caráter acessível e dinâmico estaria em total congruência com o espírito barroco, mais especificamente com a influente cultura absolutista: da capital aberta e expansiva, disposta geográfica ou simbolicamente no centro da nação, um sistema irradiante de caminhos deveria alcançar os confins do império, contribuindo para o controle absoluto que o monarca deveria guardar frente aos seus súditos, frente às províncias e mesmo às mais remotas aldeias.

Certamente, uma grande sensação de alívio deve ter sido gradualmente assimilada pela população na medida em que as pesadas, onerosas, agressivas e desagradáveis fortificações vinham sendo substituídas pelos idílicos passeios dos bulevares, artérias verdes que tomariam o lugar dos muros, baluartes e fossos, nos antigos confins da cidade. Em consonância com esta situação histórica, o próprio termo *boulevard*, assintomaticamente adotado após as intervenções em Paris para denominar qualquer avenida flanqueada por fileiras de árvores, seria inequivocamente derivado do processo que marcou a abertura dos Grands Boulevards parisienses: etimologicamente teria sua origem na corruptela da palavra nórdica equivalente a “baluarte”, “*bulvirke*”. (MORRIS, 1979, p. 165) Benevolo (2008, p. 680, tradução nossa) acrescenta:

Mas as medidas mais importantes referem-se à nova periferia. A cidade, que atinge os 600.000 habitantes, já havia crescido muito além dos limites impostos por Luís XIII, e a cinta fortificada, embora completada pouco a pouco nas imediações do bairro do Louvre, perdeu todo o significado militar. Colbert, em 1662, fixa um novo perímetro além do qual é vetado construir (mais ou menos correspondente ao contorno tributário dos *fermiers généraux*, constituído por Luís XVI entre 1785-87), mas abandona a ideia de fortificar a capital e começa a transformar a antiga cidade fechada em uma cidade aberta. Manda demolir, entre 1670 e 1676, as fortificações do lado direito do Sena, e sistematiza em seu lugar uma avenida arborizada larga 18 toesas ‘para um maior decoro da cidade e para servir de passeio aos habitantes’; projeta uma análoga cinta de avenidas em torno da área habitada ao lado esquerdo do rio, mas desta vez, não podendo utilizar uma faixa de terreno de propriedade pública,

não é capaz de iniciar os trabalhos (esta cinta será executada aos poucos no curso do século XVIII). Nasce assim os Grands Boulevards: não uma série de ramais de estrada isolados, como os passeios da primeira metade do século XVII, mas uma nova rede viária que envolve aquela precedente traçada no Medievo e libera o campo em volta da cidade.

Urbanística regular e paisagismo: Vaux-le-Vicomte e Versailles

A análise das intervenções urbanísticas mais significativas que Paris sofreria nos seiscentos e nos setecentos abre caminho para uma discussão essencial: se a inclusão do verde na cidade – na composição de jardins públicos e privados, passeios, alamedas, bulevares –, em conexão com a abertura das praças reais, durante o *Ancien Régime*, teria conseguido alterar, significativamente, a densa paisagem medieval preexistente; se o caráter visibilístico e cenográfico do núcleo urbano teria assumido genericamente uma condição barroca, desvelando uma transformação sistemática da paisagem da grande cidade em nome da exaltação retórica e persuasiva da monarquia governante.

Já se debateu a incapacidade das praças construídas em homenagem aos monarcas Henrique IV, Luís XIII, Luís XIV e Luís XV³³ em modificar, de forma relevante, a paisagem urbana da Paris medieval. Em relação às intervenções verdes que a capital francesa viria a sofrer, a situação não seria diferente: por mais extensas e expressivas tenham sido, por mais influência que tenham exercido para o posterior crescimento da cidade e para a atribuição de um caráter aberto e dinâmico a uma parte do organismo preexistente, elas ficariam quase que invariavelmente restritas a algumas áreas limítrofes da cidade, ou mesmo fundadas para além do ambiente construído. Era como se um novo sistema, que aliasse a proximidade entre a cidade e o campo, fosse edificado, independente do núcleo urbano. Uma cidade para os ricos – confirmando o que diria Mumford (1989, p. 370-371); um organismo que, apesar de estar conectado indissociavelmente ao ambiente preexistente, se desenvolvia alheio a ele. Logo, o conjunto dos espaços verdes destinados à contemplação, lazer, passeio ou tráfego não teria conseguido gerar, efetivamente, uma Paris barroca – mesmo com a inclusão de refinados monumentos de inspiração militar: como arcos do triunfo, por exemplo, equipa-

33 Pegando o recorte dos séculos XVII e XVIII, apenas o último dos reis franceses do antigo regime, Luís XVI (1754-1793), que seria guilhotinado na Place de la Concorde, não edificaria uma imponente praça real.

mentos ornamentais levantados em pontos estratégicos das avenidas, passeios e bulevares, nas localidades que coincidiriam com os antigos acessos à cidade; monumentos justapostos às ancestrais portas que permitiriam, antes da derrubada das muralhas, o ingresso ao núcleo urbano (Figura 82).

É certo que a cidade receberia e celebraria pontualmente uma série de episódios dramáticos ligados à *Grand Manner*; mas seriam eventos incapazes de contaminar, com sua carga teatral, todo o imenso núcleo urbano preexistente. Da mesma forma, seria possível testemunhar a alteração substancial da dinâmica de crescimento da capital ao serem rompidos os limites que até então o cinturão fortificado impunha – mas esta moderna cidade, aberta e expansiva, não afetaria, de forma significativa, o apertado núcleo urbano original; não tocaria expressivamente o antigo burgo remanescente dos tempos medievais.

O fato é que, a partir da década de 1660, o Rei Sol passaria a revelar certo desinteresse em relação à planificação e à monumentalização de Paris. O monarca se afastaria substancialmente dos problemas que apontavam à remodelação da capital segundo os novos preceitos expostos pela cultura barroca seiscentista, pois estaria dirigindo seus esforços para a edificação de outro conjunto que se tornaria, súbita e inesperadamente, a sede oficial da corte francesa em substituição à antiga capital: o Château de Versailles – um extraordinário complexo arquitetônico concebido para a realeza; um núcleo urbano e paisagístico, minuciosamente planejado, que alcançaria a realização global dos objetivos cenográficos e persuasivos da *Grand Manner*; um recinto monumental que apresentaria uma coerente interface entre o ambiente natural artificialmente composto, a gigantesca mole da residência palaciana e a cidade desenhada à frente do castelo.

Colbert acreditava que o rei deveria voltar suas energias ao embelezamento da histórica capital, aproveitando os fartos recursos que abundavam por estarem sendo pouco direcionados às onerosas campanhas militares – já que a paz reinante diminuía o empenho para a conquista de territórios e a necessidade do Estado em contrair gastos exorbitantes em nome da proteção das fronteiras da nação. Neste sentido, o primeiro ministro diria:

Na falta de ações de guerra exaltantes, nada mais assinala o espírito de grandeza dos príncipes que as construções que atraem com estupor os olhos do povo, e toda a posteridade os vangloriará por estes soberbos edifícios que levantaram durante as suas vidas” (COLBERT apud GUIDONI; MARINO, 1979, p. 492, tradução nossa)

82. Arcos do triunfo levantados, no século XVII, em pontos estratégicos das avenidas, passeios e bulevares de Paris, nas localidades que coincidiriam com os antigos acessos à cidade. Nessa ordem: a Porta de Saint-Denis, ornando uma das antigas entradas nos limites da cidade; a Porta Saint-Bernard; o Arco do Triunfo da Place du Trône; a Porta Saint-Antoine. Gravuras de Perelle. Fonte: Lavedan (1975, p. 190-195).

Palavras perfeitamente adequadas à busca barroca pelo estupor; à procura desenfreada pelos mecanismos de sedução, direção e conquista que provocassem a paralisia do espectador, que impressionassem os súditos com as imagens capturadas, levando-os a apoiarem obtusamente o governo que os subjugava. (MARAVALL, 2007, p. 88-89) Nesta direção, o primeiro ministro se empenharia efusivamente em patrocinar as já discutidas intervenções urbanísticas que a Paris dos tempos barrocos viria a sofrer, bem como a construção ou restauração de grandes estruturas arquitetônicas, edificações monumentais que chegariam a atingir uma escala propriamente urbanística: como as gigantescas estruturas do Dôme e do Hôtel des Invalides – primeiro hospital militar construído em Paris (Figuras 83-85) –, o Collège des Quatre-Nations, ou a fachada leste do Palácio do Louvre.

No entanto, apesar das fortes pressões do primeiro ministro Colbert, Luís XIV concentraria os fundos do Estado na construção de Versailles – fato que seria, décadas mais tarde, condenado abertamente pelo filósofo iluminista François-Marie Arouet (1694-1778), mais conhecido como Voltaire:

Se Luís XIV tivesse gasto em Paris a quinta parte daquilo que desembolsou em Versailles para forçar a natureza, Paris seria em toda a sua extensão tão bela como entre as Tuileries e o Palais Royale, e teria se tornado a cidade mais magnífica do universo.” (VOLTAIRE, 1741 apud BENEVOLO, 2008, p. 681, tradução nossa)

Ou seja, já se tinha absoluta consciência, no século XVIII, de que o projeto seiscentista de transformar Paris em uma cidade cenograficamente tão impecável e expressiva como a Roma barroca falharia por conta do desejo pessoal do Rei Sol em converter sua residência de verão no mais suntuoso e monumental palácio jamais visto – em uma morada que representasse a pompa ritualística de sua corte. E a rígida etiqueta que a realeza francesa, na época do Rei Sol, deveria seguir em prol do espetáculo teatral da persuasão barroca teria contribuído decisivamente para a escolha de Versailles como sede oficial da corte, como apontaria o professor de história francesa Alfred Cobban (1901-1968), em seu livro de 1957 intitulado *A history of modern France*:

A rígida etiqueta que Luís impunha para sua corte não deve ser julgada como expressão da frivolidade do espírito, mas como astúcia política. O propósito perseguido consistia em proporcionar o cenário adequado ao monarca que iria converter-se no centro da vida da nação

e sobre o qual estavam dirigidos todos os olhares. A corte constituía um espetáculo permanente para o povo: a vida do rei transcorria em público, desde o nascimento até a morte. [...] Com tudo isso e com um rei como Luís XIV desempenhando o papel principal, a corte se converteu em um cenário de um *ballet* contínuo representado perante um auditório de vinte milhões de espectadores. Para isso se requeria um fundo mais clássico que as desarticuladas estâncias reais de Paris. Pese o fato de se ter argumentado outros motivos sobre a razão que impulsionou Luís XIV a abandonar Paris por Versailles – a aversão pela sua capital induzida pelos problemas trazidos pela Fronde,³⁴ seu amor por caminhar e caçar, o desejo de aliviar sua amante da dificuldade de viver em uma grande cidade –, a necessidade de prover um glorioso marco para a corte não foi o menos importante. (COBBAN, 1990, p. 11, tradução nossa)

Portando, o irredutível monarca não estaria agindo por simples capricho: o Rei Sol tinha absoluta consciência da necessidade da sede da corte de se apresentar aos súditos e às outras nações como um cenário digno e pertinente à expressão do mais prestigioso e próspero Estado da época. Contudo, a tarefa de transformar Paris em uma cidade modelo para a representação da poderosa monarquia de Luís XIV – em um núcleo urbano organizado segundo os princípios franceses do Classicismo barroco e adornado com o que poderia haver de mais suntuoso e monumental para a arquitetura e a arte do *Grand Siècle* –, seria uma tarefa quase impossível. Exigiria a aniquilação de praticamente todo o ambiente preexistente, especialmente em sua área mais central, mais densamente habitada – o antigo burgo que deu origem à cidade. Depois de pulverizado, o núcleo urbano deveria ser amplamente redelineado em seu traçado e depois reconstruído através daqueles instrumentos de controle satisfatoriamente utilizados, em uma escala muito reduzida, nas *places royales*. Para a cidade inteira, estes artifícios se fariam inviáveis, pois seria imperativo o uso de mecanismos tirânicos de desapropriação em uma escala nunca antes vista, incursões que fatalmente atingiriam a totalidade da massa edificada, promovendo ações bastante impopulares e incrivelmente onerosas – e, na verdade, inexequíveis economicamente, mesmo levando-se em conta os fartos recursos disponíveis na segunda metade do século XVII. Muito mais fácil e imediato seria a criação de uma estrutura urbanística e paisagísti-

34 A Fronde foi uma guerra civil que aconteceu na França entre 1648 e 1653.

83. *Vue en Perspective de l'Elevation Generale de Hotel Royal des Invalides*. Vista feita, em 1714, por Nicolas de Fer (1646-1720), do complexo arquitetônico dos Inválidos. Percebe-se o tridente que marca a entrada do complexo e o *polivium* de cinco vias que se dirige à Catedral de Saint-Louis-des-Invalides. Fonte: David Rumsey Historical Map Collection.

84. Fotografia aérea do Hôtel des Invalides em Paris, projetado pelo arquiteto Libéral Bruant (1636-1697) entre 1671-1677. Destaque para a Catedral de Saint-Louis-des-Invalides, igreja projetada por Jules Hardouin-Mansart. Fonte: Fotografia elaborada por Walter Gustavo Mera Melo (2013) - Licença: CC BY 2.0/ Wikimedia Commons contributors.

85. A retórica barroca seiscentista, na França, seria exposta através do desenvolvimento de um Classicismo monumental, aristocrático e profundamente sóbrio – como seria possível visualizar na Catedral de Saint-Loius-des-Invalides, em Paris – igreja projetada por Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) e construída entre 1676 e 1706. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

ca em território virgem; um complexo urbano desenhado segundo os preceitos retóricos e teatrais caros à época, princípios oriundos da cultura barroca e que comandariam a concepção da cidade, do palácio e dos jardins. O ambiente escolhido, o antigo pavilhão de caça de Luís XIII em Versailles, era, em sua maior parte, pantanoso e insalubre, mas estes problemas seriam facilmente solucionáveis se comparados à grande empresa de reordenar a cidade de Paris.

Historicamente, o interesse do Rei Sol pela remodelação de Versailles seria despertado em 1661 quando o monarca compareceu, a convite de seu superintendente das finanças, Nicholas Fouquet (1615-1680), à aparatosa festa de inauguração de seu *château* (Figura 86), construído na área rural, nas imediações de Paris: o palácio e os jardins de Vaux-le-Vicomte. O imperador teria ficado comovido – para além da espantosa e soberba celebração que envolveria os maiores artistas da época – com o conjunto arquitetônico-paisagístico projetado pelo arquiteto Louis-Le-Vau (1612-1670), que conceberia o palácio, pelo pintor Charles Le Brun (1619-1690), que projetaria a rica decoração da residência, e especialmente pelos trabalhos desenvolvidos por André Le Nôtre, que idealizaria o impressionante jardim, modelo para as próximas realizações que viriam a sublinhar o tipo de composição paisagística, profundamente barroca, que ficaria conhecida como “jardim à francesa”. Norberg-Schulz (1974, p. 150, tradução nossa) sintetizaria as inovações promovidas por Le Nôtre – cujo pioneiro ensaio aconteceria nos vastos jardins de Vaux-le-Vicomte:

[...] os pressupostos de tais inovações derivam da arquitetura dos jardins. O grande inovador, neste campo, foi André Le Nôtre (1613-1700). Apesar da sua infinita variedade, os seus jardins se baseiam sobre poucos princípios elementares. O artifício principal é naturalmente o eixo longitudinal, que constitui o ‘percurso’ que conduz o visitante até a sua meta: o palácio divide o percurso em duas metades diferentes; a chegada ao mundo urbano através o pátio ‘aberto’; a imersão no infinito, definida como uma gradual passagem através do ambiente ainda ‘civilizado’ dos ‘*parterres*’, a natureza domesticada do ‘*bosquet*’, e a natureza ‘natural’ do ‘*selvatico*’. Eixos transversais e esquemas radiais são introduzidos para dar a sensação do caráter aberto do sistema.

Logo, a ordenação do ambiente pressupôs a presença do organismo plástico-volumétrico do castelo como “divisor de águas” entre a chegada ao pátio para quem vinha do ambiente rural – espaço que receberia o visitante e lhe apresentaria o *château* –, e o imenso jardim que se desenvolveria ao fundo, recinto aberto

Vue et perspective du Chateau de Vaux le Vicomte du costé de l'entrée

au coin des Mathurins

Chen, Nicollé Peillay rue St Jacques a la belle Image avec privil. du Roy

86. *Vue et perspective du Chateau de Vaux-le-Vicomte du costé de l'entrée.* Autor desconhecido. Panorama do palácio desde seu acesso principal. Segunda metade do século XVII. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

no qual o espectador se sentiria perdido na miragem perspectiva que se abria para além da distante colina que marcava a conclusão do eixo dominante que orientava o conjunto. Para conseguir este encaminhamento da vista concentrada em profundidade, Le Nôtre forçaria a apreensão de um panorama desenvolvido através de um direcionamento axial centralizado, orientado no sentido norte-sul, se expandindo longitudinalmente. O artifício imediato para se alcançar este objetivo estaria fundado na concepção de uma forma relativamente estreita para o jardim, que se distenderia linearmente através do eixo dominante, sendo estrangulada nas proximidades da colina para compelir o enquadramento do ponto de fuga. Logo, mirando para o sul, dos fundos da nobre residência de Fouquet, cercas vivas regulares, formadas por arbustos de poda precisa e dispostos nos lados maiores das plataformas, separariam os jardins artificiais dos frondosos e densos bosques que flanqueavam os *parterres*; mais distante, quase no limite do olhar, o gramado transporia a suave colina e os alinhamentos dos bosques se fechariam até emoldurar, no ponto de fuga, uma enorme cópia da estátua de Hércules Farnesio,³⁵ representando, simbolicamente, o poderoso Fouquet. Para além da colina, o projeto previa a abertura de um tridente que se irradiaria desde o colosso disposto em uma praça circular, dando prosseguimento, em sua alameda central, ao eixo dominante e ao encaminhamento perspectivo que caracterizava a concepção de Le Nôtre – hoje em dia só se preserva esta alameda axial (Figuras 87-88).

Não obstante, antes de o transeunte alcançar o colosso, a meio caminho entre o *château* e o outeiro, seria possível vislumbrar a abertura gradual de um extenso espelho d'água que longamente se dissiparia no sentido transversal ao eixo principal do jardim, decompondo a “captura do infinito”, ao forçá-la também para o direcionamento leste-oeste. Tanto a linha dominante do complexo como o encaminhamento transversal marcado pela fuga perspectiva comandada pelo espelho d'água – o canal disposto no vale imediatamente anterior ao início do aclave da colina – apresentariam uma dimensão linear incomum (além de mil e duzentos metros de extensão), sendo que o direcionamento axial norte-sul se estenderia por mais de três quilômetros, compelindo a profundidade perspectiva a pontos de fugas aparelhados na ilusão do infinito (Figuras 89-94). Segundo Benevolo (1991, p. 41, tradução nossa), desde a praça da estátua de Hércules, no cume do morro, a apreensão do palácio seria substancialmente alterada, tanto em forma como em escala:

35 “Hércules em Repouso”, escultura grega de mais ou menos 350 a.C., conhecida através de cópias romanas.

O castelo, com a cúpula idealizada por Le Vau, domina seus arredores imediatos, mas a uma maior distância perde sua notoriedade volumétrica e se transforma em uma mancha mais fortemente cromatizada; a semiesfera da cúpula se transforma em um ponto de luz, como a fonte que o antecede.

Após a festa de inauguração do *château*, o rei teria ficado tão impressionado com a suntuosidade e a beleza do conjunto e com a magnificência da festa oferecida pelo seu proprietário que, enciumado, mandaria prender Fouquet sob a acusação de prevaricação, de uso inescrupuloso do dinheiro público – o que não deixaria de ser verdade, visto os gastos exorbitantes contraídos pelo superintendente de finanças do monarca para construir Vaux-Le-Vicomte. Imediatamente confiscaria todo o complexo e acolheria em sua corte os três responsáveis pelo projeto, encaminhando-os para os trabalhos de remodelação do antigo palácio, da cidade e do jardim de Versailles. Mínguez e Rodríguez (2006, p. 191-192, tradução nossa) resumiriam a história da construção do conjunto:

A origem deste palácio se situa no ano de 1624, quando Luís XIII ordena construir um pavilhão de caça na colina de Versailles, que sete anos depois será ampliado por Philibert Le Roy. Quase trinta anos mais tarde, em 1660, e poucos meses depois de sua boda, Luís XIV e Maria Teresa, infanta da Espanha, visitam Versailles, que ainda seguia sendo um lugar de vegetação escassa, pantanoso e desnivelado. No ano seguinte, e após assistir a festa de inauguração do palácio de Nicholas Fouquet, Vaux-Le-Vicomte, Luís XIV contrata a equipe responsável por este conjunto para encarregá-la da realização do novo Versailles. A equipe está formada pelo arquiteto Louis Le Vau, o pintor Charles Le Brun e o jardineiro André Le Nôtre. O palácio e seus jardins serão ampliados progressivamente até alcançar proporções desconhecidas até o momento. Em 1678, Jules Hardouin-Mansart assume a direção das obras do palácio, modificando-o consideravelmente. É então que se constrói a grande fachada aberta ao jardim, assim como os salões mais suntuosos e esplêndidos, como a Galeria dos Espelhos, o Salão da Guerra e o Salão da Paz, além da capela palatina. Em seis de maio de 1682 Luís XIV decretou que daquela data em diante Versailles fosse a residência oficial da corte e sede do governo, condição que manteria até 1789. Três amplas avenidas em forma de tridente cruzam o aglomerado urbano de Versailles e convergem à praça de armas e ao pátio de honra do palácio. Entre elas se situam as cavaliarias reais, construídas por

87. Panorama retirado na direção contrária e no lado oposto da imagem anterior – para a direção norte, enquadrando o *Château* e os Jardins de Vaux-le-Vicomte, vistos da colina disposta ao sul. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

88. Jardim do Palácio de Vaux-le-Vicomte. Fonte: Fotografia elaborada por Esther Westerveld - Licença CC BY 2.0/ Wikimedia Commons contributors.

89. Unidades de serviço do Château de Vaux-le-Vicomte. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

90. Detalhes dos jardins do Château de Vaux-le-Vicomte. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

91. Château de Vaux-le-Vicomte. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

92. Grande canal dos Jardins do Château de Vaux-le-Vicomte. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

93. Panorama retirado para a direção sul, revelando a colina dos Jardins Vaux-le-Vicomte, ao fundo. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

94. Panorama do Palácio de Vaux-le-Vicomte retirada da colina, ao sul. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

Mansart entre 1679 e 1685. Em torno ao pátio de honra se distribuíam os edifícios nucleares construídos por Le Vau. Estes foram posteriormente modificados pela grande ampliação do edifício que executou Mansart depois da morte de Le Vau. O resultado final é um palácio de grande desenvolvimento horizontal e cuja fachada principal – de 680 metros – é o elemento arquitetônico frente ao qual se dispõe o parque, duas características afastadas do modelo italiano, e que representam a nova concepção do jardim como espaço privado e privilegiado do monarca absoluto e sua corte.

Em Versailles, de maneira muito mais expressiva do que em Vaux-le-Vicomte, o *château* viria a funcionar como um elemento coerente de separação entre o “mundo dos homens”, marcado pela presença do burgo – redelineado a partir da década de 1660 e disposto do lado sudeste em relação ao palácio –, e o ambiente natural – caracterizado pela presença do gigantesco jardim de Le Nôtre que se distenderia, a noroeste, em torno do longo eixo que passaria pelo ponto médio da fachada posterior da residência do *Roi-Soleil* (Figura 95). Assim, o castelo – que atingiria uma dimensão incomensurável, tanto no que se refere ao seu desenvolvimento longitudinal, mas principalmente ao comprimento transversal da frontaria voltada aos jardins – se tornaria o monumento que constituiria a barreira física e visual na qual as principais linhas perspectivas dos dois organismos se dirigiriam. No caso da cidade, três grandes avenidas formariam um clássico tridente barroco e acorreriam ao palácio, se abrindo para a desmesurada Place d’Armes – sendo que a continuação virtual de seus eixos se concluiria em um ponto de distribuição radial, locado na imensa *cour d’honneur*, especificamente na entrada da Cour de Marbre, o pátio conclusivo envolvido pelas mais antigas dependências do palácio construídas por Luís XIII.³⁶ Do lado dos jardins de Le Nôtre, o vasto direcionamento axial teria como limite perspectivo, mirando a noroeste, a grandiosa fachada posterior do palácio.

Abstraindo sua escala mais grandiosa, os jardins possuiriam uma ordenação longitudinal muito semelhante àquela de Vaux – com destaque para o grande canal em cruz, cujo eixo principal, coincidente com o desenvolvimento longitudinal do parque, apresentaria mais de mil e oitocentos metros de extensão linear (Figuras 96-100).

36 Desde 1829 o ponto de intersecção dos eixos do *trivium* é marcado pela presença de uma estátua em homenagem ao Rei Luís XIV.

Por outro lado, vislumbrando quaisquer das três avenidas que cortavam a cidade a partir do ponto de interseção do tridente, locado no pátio de honra do *château*, o panorama forçado pela fuga perspectiva, orientada pelas árvores sequencialmente dispostas flanqueando as alamedas, se perderia na ilusão do infinito (Figura 101); igualmente, capturando em profundidade a fuga perspectica que se abria para o jardim, no lado oposto do palácio, o olhar não conseguiria alcançar um limite apreensivo – confirmando a teoria da “captura do infinito” desenvolvida por Leonardo Benevolo (Figuras 102-103). Para todo este sistema aberto e expansivo, centralizado na imensa estrutura do palácio, a mensagem era clara: o poder do monarca francês em relação ao mundo dos homens (representado pela cidade minuciosamente ordenada e voltada ao castelo) e em relação à própria natureza (expressada pela estrutura paisagística artificialmente composta dos jardins) era infinito e sobrenatural – todos os caminhos levavam ao rei; se direcionavam ao conquistador do universo (Figuras 104-105).³⁷ Norberg-Schulz (1974, p. 305, tradução nossa) concluiria:

O palácio está no centro, e as suas longas alas dividem a área em duas partes: os jardins de um lado e a cidade do outro. Esta última é estruturada por três artérias principais, que se irradiam do centro: a Avenue de Paris, a Avenue de Saint-Cloud e a Avenue de Sceaux. Vias e praças secundárias são projetadas em base a uma retícula ortogonal. A trama dos jardins apresenta um sistema de percursos radiais e *rond points*, da forma que ambas as partes são caracterizadas pela perspectiva infinita

37 Sobre as extensões perspectivas do complexo de Versailles, diria Benevolo: “O castelo, existente já nos tempos de Luís XIII, ocupa uma pequena elevação de frente a um vale pantanoso. Os artistas de Luís XIV o transformam em um colossal espetáculo arquitetônico, que começa com a curva do caminho proveniente de Paris, a 125 metros, onde nasce um eixo retilíneo que mede no total uns nove quilômetros. Um primeiro tramo de 1,8 quilômetros ascende até a altura do castelo (142 metros), que bloqueia a vista com a sua fachada de 500 metros, e enquadra, no ponto de fuga, o antigo pátio com as janelas das dependências reais. Mais além do castelo, o eixo prossegue em direção ao noroeste, atravessa o enorme *parterre* decorado com arbustos em *broderie*, e a partir das fontes desce até os 108 metros do canal em cruz, de 1,8 por 1,2 quilômetros, que ocupa o fundo do vale. O canal termina em um grande espelho d’água, destinado a refletir os pores do sol no verão; a vista se detém, imediatamente depois, em uma pequena colina de 116 metros, a 3 quilômetros de distância, de onde se abre a habitual estrela de ruas cortadas no bosque (a via axial percorre outros 4 quilômetros). Uma rua diagonal de 4,5 quilômetros conduz desde o limite setentrional do parque até o Castelo de Marly, de onde uma cena em perspectiva mais modesta, a 134 metros, termina em uma cascata que alcança os 171 metros. O parque real se estende ainda ao largo de muitos quilômetros; nele, Le Nôtre e seus colaboradores encontram um espaço alcançável pela vista e controlado em todas as direções, que tem por limite só a capacidade resolutive do olho humano. Os dois limiares, o da visão em relevo e o da visão plana – 300 e 3000 metros, respectivamente –, jogam entre si para criar um universo de múltiplas sugestões, previsíveis ou inesperadas, nas quais intervêm a planificação da paisagem, a arquitetura, a escultura, as artes decorativas e até os autômatos que se movem representando as fábulas de La Fontaine.” (BENEVOLO, 1991, p. 42-44, tradução nossa)

95. Plano da Cidade, do Palácio e dos Jardins de Versailles, confeccionado por Jean Le Pautre (1618-1682). Fonte: Benevolo (2008, p. 691).

96. O Chateau de Versailles antes das ampliações, em 1668, pelo pintor paisagista francês Pierre Patel (1605-1676).
Fonte: Wikimedia Commons contributors.

97. *Veuë du Chasteau de Versaille du côté du Parterre d'Eau*. Imagem posterior do palácio – da área dos jardins – antes das ampliações concebidas pelo arquiteto francês Jules Hardouin-Mansart (1646-1708). Por Adam Perelle, 1680. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

98. *Vue du château de Versailles prise de la place d'Armes* (1722). Imagem do complexo arquitetônico após as ampliações promovidas em finais do século XVII. Pelo pintor francês Pierre-Denis Martin (1663-1742). Fonte: Wikipedia, the free encyclopedia.

99. *Vue générale du Château de Versailles*. Por Perelle, nos anos 1680, durante o processo de ampliação das estruturas do palácio. Fonte: Benevolo (2008, p. 698).

100. *Chateau de Versailles, vue de l'Avantcour*. Gravura de Israël Silvestre, 1682. Fonte: Wikimedia Commons contributors.

101. Vista aérea de Versailles: os jardins, o palácio e a cidade. Fonte: Fotografia elaborada por Toucan Wings (2013) - Licença CC BY 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

102. Château de Versailles visto do jardim. Fonte: Fotografia elaborada por Marc Vassal (2007) - Licença CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.

103. Perspectiva do jardim à frente da fachada posterior do Palácio de Versailles, direcionada ao panorama infinito do jardim e de seu canal.
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

104. Fuga perspectica flanqueada por árvores em um dos lados do canal dos Jardins de Versailles. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

105. Detalhe dos Jardins de Palácio de Versailles. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

que tem como centro o palácio. A inteira paisagem circundante torna-se parte deste sistema aparentemente sem limite. Com o objetivo de acentuar-lhe a extensão, a topografia natural é transformada em uma série de terraços planos e de grandes espelhos d'água, que refletem o espaço. [...] Versailles representa a essência mesma da cidade do século XVII: autoridade e definição, mas também dinamismo e abertura.

A influência da urbanística regular da corte francesa para as províncias e para outros Estados europeus

A concepção e a edificação do complexo urbano protagonizado pelo Château de Versailles – ação projetual e construtiva que seria fruto do esforço dos mais renomados artistas do *Grand Siècle* francês (Le Vau, Le Brun, e especialmente Le Nôtre e Hardouin-Mansart) – mesmo com toda a diversidade de intenções e atitudes revelada entre seus *designers*, mesmo com seu desenvolvimento temporal gradativo, marcado por ampliações e reordenações não previstas inicialmente, conquistaria uma coerente unidade compositiva na junção do trinômio cidade-palácio-jardim: um sistema barroco integrado que conseguiria expressar o escopo da cultura seiscentista – a prioridade dada aos mecanismos de ativação da imaginação através de uma rica e cenográfica experiência visual, artifício retórico essencial para o necessário objetivo absolutista de atração e direção das massas. O afastamento em relação aos graves problemas que acometeriam a intervenção em grande escala em uma metrópole consolidada definiriam a escolha do Rei Sol por trasladar a corte para um ambiente de pura fantasia e teatro, um núcleo no qual uma atmosfera áulica e cortesã poderia ser perpetrada sem empecilhos, sem os vícios e os entraves da capital Paris. Para Mínguez e Rodríguez (2006, p. 196, tradução nossa), Versailles chegaria a ser a mais coerente realização urbana do *Ancien Régime* – a pura expressão do absolutismo barroco:

Versailles representa a vontade despótica do monarca mais poderoso do mundo, desejoso de construir um espaço adequado para ele, distante da tumultuada Paris, desde onde poderia governar de maneira absoluta. Não esqueçamos que Colbert e outros cortesãos se opuseram inicialmente à desmesura do projeto, para não falar dos inconvenientes naturais do lugar escolhido – pântanos, carência de água, etc. Porém, Luís XIV superou todas as dificuldades e conseguiu criar uma

cidade palatina como não se havia visto nem se veria igual em toda Europa. Pela primeira vez o jardim não era desenhado em função do terreno, mas sim se modificou o terreno em função do imenso jardim. A magnificência do conjunto, a grandeza e a suntuosidade do palácio e dos jardins, são o melhor reflexo artístico e urbanístico do absolutismo do Antigo Regime.

O modelo aparentemente bem-sucedido de Versailles viria a ser repetido inúmeras vezes em outras nações europeias: seja parcialmente, na edificação de uma residência real com grandioso jardim adjacente, organismo normalmente levantado nas imediações da Cidade Capital, mas sem a presença de um regular burgo de apoio; seja na idealização de um novo núcleo urbano de caráter rigorosamente planejado, sistema formado, invariavelmente, pela presença da monumental residência palaciana que separaria o centro urbano do extenso organismo paisagístico que se expandiria por detrás do castelo – situação menos comum, mas com significativas experiências realizadas.

Indubitavelmente, o mais impressionante exemplo de planejamento global de uma cidade principesca, na Europa barroca, se daria com a concepção – por parte do Margrave de Baden-Durlach,³⁸ Karl III Wilhelm (1679-1738) – da cidade que ficaria conhecida como Karlsruhe, localizada no centro de uma floresta, próxima à margem oriental do Rio Reno, bem na região sul do território da atual Alemanha. Da mesma forma que aconteceria em Versailles, a cidade, cujo nome significava “o descanso de Carlos”, seria desenhada em 1715, originalmente pelo arquiteto e engenheiro germânico, Jakob Friedrich von Batzendorf,³⁹ para dar suporte a uma pequena residência, construída no local onde o Margrave apreciava caçar. O complexo, que buscava a interação entre a residência principesca, o moderno núcleo urbano planejado, os jardins geometrizados e a floresta preexistente, seria traçado com a finalidade de atingir a máxima expressão da tradição barroca do *polivium*: um conjunto de 32 vias irradiaria por todos os 360° de uma circunferência com cerca de 450 metros de raio, circunferência na qual a linha que marcaria seu perímetro cortaria o burgo – que estaria assentado na direção sul –, bem como cruzaria o bosque que se formava no sentido norte. Assim, os

38 Margrave: “*Título que outrora se dava aos príncipes soberanos de certos estados fronteiriços da Alemanha*”. (HOLANDA, 2004)

39 Não se sabe o ano de seu nascimento nem o de sua morte.

eixos das estradas partiriam radialmente do centro do círculo que, por sua vez, coincidiria com a torre de apoio à caça construída nas imediações da floresta, pouco atrás da estrutura da casa principesca à qual estava conectada.

Em meados do século XVIII, a residência seria transformada em um grande palácio, monumento projetado e edificado por algumas das mais renomadas personalidades da arquitetura setecentista, como o arquiteto, nascido na Boêmia, Johann Balthasar Neumann (1687-1753). O enorme castelo, que ocuparia uma extensão linear de quase 200 metros, apresentaria uma espécie de pátio de honra voltado para a cidade. Contudo, este pátio não seria desenhado segundo a forma usual de uma *cour d'honneur*, conforme aquela tradicional estrutura acolhedora e envolvente em forma de “u”. A composição do vácuo que avançava à frente do palácio seria definida pelos contornos da fachada chanfrada da mansão: uma frontaria marcada por três blocos edílios de mesmo comprimento, organizados como três lados contíguos de um octógono regular, interrompido e aberto à cidade – forma geométrica que “abraçaria” perspectivamente o núcleo urbano disposto à frente. Por trás do bloco intermediário do castelo, coroando o eixo central da composição, seria possível apreciar a cúpula delgada do torreão de caça, locado no eixo que passava pelo ponto médio da grandiosa fachada (Figuras 106-107).

A cidade, por sua vez, estaria limitada pelas linhas que irradiariam desde os blocos laterais do castelo – linhas virtuais que, no sentido oposto, por trás da residência principesca e em direção à floresta, se encontrariam, formando um ângulo reto no ponto nodal da torre de caça. Assim, a cidade ocuparia, originalmente, apenas a quarta parte da circunferência supracitada; em um segundo momento, se distenderia para além do primitivo arco, permanecendo, porém, dentro dos limites radiais impostos pela angulação de 90°. Neste quarto de círculo, nove vias radiais formariam as artérias principais do burgo que acorreriam em direção ao palácio. Estas ruas, entretanto, só nasceriam há cerca de 400 metros do torreão de caça, a uma distância razoável do castelo, bem à frente de seu pátio de honra, no limite meridional da imensa Schlossplatz. A praça do castelo, a principal de Karlsruhe – largo que abrigaria, em seu vazio, jardins geométricos de inspiração francesa, formados por rasantes estruturas ortogonais de canteiros não coincidentes com a organização radial do ambiente –, estaria limitada, ao norte, pela mole do palácio, e, ao sul, por uma extensa parede cenográfica côncava formada por um conjunto de edificações residenciais contíguas com tramas de arcadas sucessivas que se abriam para o pavimento inferior dos prédios. Este conjunto de fachadas regulares

106. O Palácio de Karlsruhe visto da Schlossplatz. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

107. Detalhe do Palácio de Karlsruhe. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

108. Mapa da recém-construída cidade de Karlsruhe, em 1722. Por Gabriel Bodenehr (1664-1758). Fonte: Wikimedia Commons contributors.

109. Karlsruhe. Vista perspectiva do castelo e da cidade (na direção contrária da imagem anterior), de uma gravura de 1739. Por Christian Thran (1701-1778). Fonte: Norberg-Schulz (2000, p. 13).

seria interrompido apenas pelo nascimento das nove vias radiais que adentravam a cidade desde o limite arqueado dos alinhamentos das edificações postadas à frente do distante palácio. Por outro lado, o perímetro de 450 metros do círculo, que envolveria o plano original do complexo, cortaria as vias radiais da cidade na primeira rua concêntrica à Schlossplatz, disposta no sentido sul – rua que, originalmente, também apresentaria uma disposição regular para seus edifícios (Figuras 108-109).

Para além do quarto de círculo voltado para o aglomerado urbano, as outras 23 vias se espalhariam radialmente no bosque a partir da estrutura, desta vez claramente apreensível, da torre de caça – em uma área três vezes maior que aquela destinada ao aglomerado urbano, confirmando a tendência contemporânea de planificação de residências para a nobreza e para a realeza, tendência que atribuiria um espaço significativamente maior para o complexo paisagístico que para aquele ocupado pela própria cidade. Diversamente de Versailles e Vaux-le-Vicomte, em Karlsruhe o jardim regular estaria assentado à frente do castelo, voltado para a cidade; por trás se abriria a floresta nativa que seria rasgada, ordenadamente, pelos eixos radiais que partiam da torre (Figura 110).

A revisão da experiência de Versailles para a concepção, por parte do arquiteto Jakob Friedrich von Batzendorf, do palácio de caça e do burgo, construídos para satisfazer os desejos cortesãos do Margrave Karl Wilhelm, foi tão bem-sucedida que logo, em 1771, a cidade de Karlsruhe se tornaria a capital da região de Baden-Durlach – e seguiria sendo a sede do governo de Baden por muito tempo.

Não obstante, a influência da urbanística regular da corte francesa não seria sentida apenas na fundação de novas cidades ou *châteaux* principescos para a realeza, mas também em intervenções de certo porte em grandes capitais nacionais ou de províncias, assim como em cidades dominantes preexistentes. Inúmeros núcleos urbanos europeus, especialmente as sedes das nações modernas, teriam seus cinturões fortificados substituídos por parques e bulevares; outras cidades viriam abrigar a confecção de parques ou passeios públicos formados por longas alamedas, organismos verdes traçados em pleno núcleo urbano. Muitas vezes, os Estados patrocinariam a abertura de vias de ocupação edilícia regular nas áreas centrais das cidades mais importantes.

Mas, voltando-se ao caso francês e mirando para além das intervenções urbanísticas sofridas pela grande capital, ou da implantação da suntuosa sede da corte em Versailles, particularmente importante seria a assimilação da prática parisiense de abertura de *places royales* em significativas cidades de província, fato

que se daria principalmente no século XVIII. A mais interessante e bem sucedida iniciativa de construção de praças regulares aconteceria em meados do século XVIII, na cidade de Nancy, que então era a capital do ducado de Lorena, região que somente em 1766 perderia sua autonomia política e se tornaria uma província do poderoso Estado de Luís XV – apesar de que, por ocasião das intervenções urbanísticas que o núcleo urbano receberia, o ducado já absorvia influência direta da coroa, sendo praticamente uma cidade francesa.

A iniciativa de abertura do complexo monumental, formado por três praças sucessivamente dispostas no sentido longitudinal, bem como pela sistematização de duas grandes avenidas paralelas transversais ao conjunto, seguidas pela presença de duas praças, construídas nas imediações da supracitada sequência monumental de espaços públicos, partiria do monarca Stanislas Leszczyński (1677-1766) – ex-rei da Polônia, exilado na região de Lorena, onde obteria proteção de seu genro, o Rei Luís XV, e seria nomeado duque em 1737. Para a concepção das intervenções arquitetônicas e urbanísticas que a cidade de Nancy viria a sofrer, Stanislas confiaria o plano ao arquiteto Emmanuel Héré de Corny (1705-1763), que teria como principal tarefa promover a união compositiva e simbólica entre as duas metades, historicamente separadas, do núcleo urbano: a cidadela, antigo burgo medieval que densamente ocupava o lado norte da cidade, área que seria ampliada em 1552 por ocasião da abertura de uma praça conhecida como Carrière; e, na direção meridional, a Ville Neuve, aglomerado urbano edificado contíguo ao antigo núcleo, levantado desde o último quartel do século XVI, seguindo um traçado ortogonal semirregular. Até finais do século XVII os dois lados da cidade estariam isolados entre si pela presença das muralhas que encerravam individualmente os burgos (Figura 111). Em 1697, Luís XIV mandaria derrubar as cintas fortificadas que encerravam a cidade nova (MORRIS, 1979, p. 170), sendo substituídas por uma área livre que preservaria, em consonância com os persistentes muros da cidadela, as duas metades da capital de Lorena, isoladas e independentes.

Baseando-se nesta inadequada realidade, Héré de Corny desenharia, em 1751, a celebrada sucessão de três praças: recintos que em parte ocupariam uma área limítrofe da Ville Neuve e, na sequência, penetrariam os cinturões e o tecido urbano da cidade medieval preexistente (Figura 112). A praça, que marcaria o despertar do persuasivo encaminhamento serial de união das duas metades do núcleo citadino – ambiente que viria a ser o mais importante dos espaços

110. Uma das alamedas radiais direcionadas ao torreão de caça disposto no bosque que se abre por detrás do Palácio de Karlsruhe. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

111. Plano de Nancy em 1645, com destaque para a cidade medieval à esquerda (norte) e a cidade quinhentista à direita (sul) – as duas separadas por fortificações modernas, que as envolveram totalmente. Pelo gravurista suíço Matthäus Merian (1593-1650). Fonte: Vikidia contributors.

112. Plan général de Nancy, levé en 1758. Notar a presença das cinco praças na parte central (um pouco à direita) do desenho. Fonte: Biblioteca Nacional da França.

públicos projetados, assentado no contorno nordeste da área compreendida como “cidade nova” –, seria a Place Royale (hoje conhecida como Place Stanislas): um ambiente idealizado pelo Duque de Lorena para acolher, no centro geométrico, uma monumental estátua em homenagem ao Rei Luís XV (Figuras 113-114). No encadeamento sucessivo das praças, após a travessia do imponente arco do triunfo – monumento postado em uma abertura produzida nas antigas muralhas da cidadela e concebido para representar a passagem, bem como o ponto de união entre as duas áreas do núcleo urbano –, o espectador adentraria o antigo burgo e seria capturado por um vasto direcionamento perspectivo longitudinal, constituído pela Place de la Carrière, espaço remanescente da intervenção que a cidade sofreria em meados do século XVI (Figura 115), mas que viria a ser totalmente redelineado – regularizado por meio da sucessão, aos dois lados maiores da *place*, de casas gregárias de idênticas elevações (Figura 116), bem como pela presença, no eixo do vazio longitudinal, de fileiras de árvores que flanqueariam a canalização da perspectiva que buscaria o Palácio do Governador, disposto na última praça. Este derradeiro espaço público, denominado Fer de Cheval – para além da imagem frontal do Palácio do Governador, enquadrada pela fuga perspectiva produzida pela arborização que ladeava o eixo central da Place de la Carrière –, seria ornado por pórticos semicirculares abertos à cidade medieval e às antigas muralhas: permeáveis êxedras teatrais que conectariam, lateralmente, a fachada do palácio de governo com a terminação das frontarias da praça que as antecedia. A boa descrição de Paolo Sica (1992, p. 23-25, tradução nossa) sublinharia o efeito que as intervenções de Héré tiveram para unificar as duas áreas urbanas e para oferecer um novo caráter monumental, retórico e persuasivo para o centro da nova cidade de Nancy (Figuras 117-122):

Partindo da cidade amuralhada, a sequência se inicia na Place Royale, onde as harmoniosas grades desenhadas por Lamoignon fecham os ângulos um pouco além do fosso de proteção da cidadela: do lado da cidadela, o eixo norte-sul da Place Royale se enxerta telescopicamente na alongada Place de la Carrière, introduzida por um arco triunfal de três fórnices de medidas clássicas. O primeiro seguimento do espaço alongado da Carrière forma uma espécie de praça na praça, assinalada pelas variações arquitetônicas do Hôtel de Craon projetado por Boffrand sobre o lado leste (de frente Héré construiu um edifício que lhe corresponde, o Tribunal de Commerce), mas é netamente dominado pelo cone óptico maior que desenha a conformação perspectica e

113. *Vue meridionale de la Place Royale de Nancy*. À frente é possível perceber o Hotel de Ville (prefeitura) de Nancy. Dominique Collin (1725-1781). Fonte: Le Journal de Durival, Biblioteca de Nancy.

114. *Vue de la Place Royale de Nancy du côté de L'Arc de Triomphe*. Por Emmanuel Héré de Corny (1705-1763), o arquiteto que projetou o complexo das três praças. Fonte: Getty Search Gateway / GRI Digital Collections.

115. La Place de la Carrière antes das intervenções setecentistas, em gravura de Jacques Calot (1592-1635).
Fonte: Académie de Nancy-Metz.

116. *Vue Meridionale de la grande Place ditte la Carrière a Nancy.* Após as intervenções de abertura e remodelamento das praças. Estampa de 1785. Fonte: Biblioteca Nacional da França.

117. Place Royale (atual Praça Stanislas), Nancy. À frente, o Hotel de Ville (prefeitura) com a estátua do Duque de Stanislas no eixo de simetria – ao centro da praça. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

118. Place Royale (atual Praça Stanislas), Nancy. À esquerda aparece uma das torres da catedral. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

119. A catedral de Nancy vista da antiga Place Royale. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

120. A face do arco do triunfo que separa a Place Royale da Place de la Carrière, em Nancy, e marca a transição da cidade nova para a cidade velha. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

121. Place de la Carrière, em Nancy. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

122. Fer de Cheval, Praça do Hemicírculo, Nancy. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

geométrica das fachadas unificadas dos longos blocos edifícios contrapostos e das fileiras maciças de arborização; ao término, a sequência se conclui à frente da fachada do Palácio do Intendente como uma praça-peristilo transversal, o Fer de Cheval, circundada por pórticos abertos. É uma articulação global feita em setores espaciais identificados pela altura e pelas características dos edifícios, mas ligados em uma sequência fechada.

Superando os rígidos vínculos impostos pelas preexistências militares, o novo sistema se insere satisfatoriamente como órgão vivo nas estruturas preexistentes, sobretudo pela função de filtro e conexão das duas praças terminais. De fato, ao norte, o Fer de Cheval – com as colunatas em forma de êxedra que prosseguem à frente do Palácio da Intendência (construído entre 1751 e 1753, idealmente contraposto ao Hôtel de Ville, no outro extremo da sequência) – penetra de um lado no tecido medieval da cidade antiga, e da parte oposta deixa entrever os bastiões fortificados (e, nas sucessivas transformações, o grande parque retangular); ao sul, a Place Royale se coliga à Ville Neuve com os braços viários transversais e com as conexões que partem das interrupções nos ângulos dos blocos edificadas, e se fixam no tecido preexistente mediante a previsão de duas novas praças, a Place d'Alliance, e a Place de Grève, tipologicamente afins aos vazios preexistentes e organicamente distribuídas na cidade nova. Em particular, a Place Royale é o nó central do sistema urbano e territorial unificado, nó que dá origem a duas direções perpendiculares entre si: uma, que funciona como elo de união das duas cidades; a outra, no sentido leste-oeste, que une todo o conjunto ao território – a artéria da Esplanade, primeira estrada periférica da Ville Neuve, torna-se um elemento do novo sistema, no paralelismo com a existente diretriz leste-oeste.

Ou seja, para além da estratégia adotada por Héré de Corny para provocar a definitiva junção compositiva e simbólica dos dois lados historicamente separados da cidade através da sobreposição da sequência longitudinal de praças interpenetrantes formada pela Place Royale, pela Place de la Carrière e pelo Fer de Cheval, o arquiteto também se preocuparia com a direção de mecanismos urbanísticos que promovessem a expansão transversal do núcleo urbano: aproveitando o espaço vazio entre as duas metades preexistentes do organismo citadino, Héré de Corny sistematizaria um par de avenidas paralelas que atravessariam a Place Royale por aberturas nos ângulos e no eixo que cortava transversalmente a praça, vãos encerrados pelas espetaculares grades (Figura 123) concebidas por Jean

Lamour (1698-171). À frente, nas direções leste e oeste, outras duas praças regulares, excêntricas ao complexo monumental, contrabalanceariam transversalmente a composição longitudinal dos outros ambientes sequencialmente distribuídos.

Não obstante as intervenções patrocinadas pelo duque de Lorena não terem chegado a atingir a totalidade do núcleo edificado, os trabalhos realizados em meados do século XVIII teriam obtido um êxito muito maior, no que tange à alteração do caráter estético do núcleo preexistente, se comparados às ações urbanísticas que Paris estaria sofrendo desde inícios dos seiscentos, há mais de 150 anos. Este fato poderia ser justificado em função da escala relativamente pequena que a cidade de Nancy teria naquela ocasião, e também devido ao sucesso absoluto que o plano alcançaria por cumprir satisfatoriamente o objetivo de provocar um senso de unidade em um núcleo urbano que era tradicionalmente fragmentado, claramente dividido em duas metades. Por outro lado, poder-se-ia dizer que, ao contrário do plano urbanístico da nova cidade de Karlsruhe, em grande parte uma planificação bidimensional, a concepção das cinco praças de Nancy, bem como a das novas artérias de orientação do crescimento da cidade, extrapolaria o universo da urbanística propriamente dita, e alcançaria uma estratégia mais preocupada com a alteração cenográfica do ambiente – como era comum, aliás, nas constituições das praças reais.

Neste sentido, as *places* contíguas de Nancy constituíram um evento de dramatização barroca inigualável, fundado no percurso do transeunte que iria gradativamente descobrindo as inebriantes imagens teatrais oferecidas na incrível diversidade dos espaços: desde a surpresa adquirida ao atravessar uma das grades de ferro batido de Lamour e ingressar na monumental Place Royale, passando pela descoberta do cone perspectivo da Carrière após a transposição do arco do triunfo postado no eixo longitudinal do complexo, até a chegada no cenário teatral fundado no Fer de Cheval, de onde o transeunte poderia se surpreender ao atravessar uma das êxedras e alcançar o ambiente pitoresco do burgo medieval, plenamente conectado a toda a composição – uma perfeita aliança entre a urbanística e a cenografia. Nenhuma praça real parisiense teria oferecido, de forma tão expressiva, a experiência barroca calcada na ativação da imaginação, no despertar da fantasia, na apreciação do que acontecia à frente do espectador, mas especialmente na expectativa do que estaria por vir.

123. Grades de ferro batido de Lamour (1698-1771) que encerram a Place Royale, em Nancy.
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).