

Simposio Internacional - Rio de Janeiro: estética de una ciudad Salamanca, España, 9 a 11 de octubre de 2006

La belleza artística del Río antiguo – por Prof. Dr. Percival Tirapeli

Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

Martes, 10 de octubre, 17h.

1

El nombre *Rio de Janeiro*

El nombre ***Rio de Janeiro*** proviene de la misma ubicación de la ciudad. La palabra *Rio* viene del portugués arcaico, *ria* –alargamiento de río– por ejemplo, la riada que ocurre en Aveiro, Portugal. *Janeiro* (enero en portugués) se debe al hecho de su descubrimiento el 1 de enero de 1504, por Gonçalo Coelho, el día de la Circuncisión del Señor.

En realidad no hay un río que desemboque en esta bahía o que se ensanche como el Tajo en Lisboa. La pequeña apertura entre montañas hace de la bahía de Guanabara un punto de excelente puerto, codiciado por los franceses y reconquistado por los portugueses. Más que el *Rio* de los lusitanos, acertaron los franceses al llamarla en 1557 de *Guanabara* (del indígena *guá-ná-pará*, que significa: *laguna* (de agua salada), seno semejante al mar o aún bahía segura). De esa palabra los franceses retiraron la última acentuación, quedando como la forma impresa en Francia: Guanabara.

Los franceses

Los franceses, desafiando las reglas del Tratado de Tordesillas, de 1494 –según el que las tierras del globo se dividirían entre españoles y portugueses–, comercializaban con los indios del litoral brasileño el *pau-brasil* (*Caesalpinia echinata*), árbol de madera rojiza abundante en la bahía, usada para el teñido de textiles, desde 1504. Es él que más tarde pasa a dar nombre a Brasil, desde 1500, llamado *Terra de Santa Cruz* por los portugueses.

El 1555 el vicealmirante bretón Nicolau Durand de Villegaignon fundó la Francia Antártica en una de las 80 islas de la bahía de Guanabara. Cuatro años más tarde abandona la experiencia de convivencia de católicos con calvinistas suizos –que en 1567 fueron expulsados por Mem de Sá y Estácio de Sá 1.

São Sebastião do Rio de Janeiro

La ciudad de *São Sebastião do Rio de Janeiro* nació del sacrificio de la vida de Estácio de Sá y de los aspiraciones de Mem de Sá y del jesuita Manoel da Nóbrega. Se fundó el 1 de marzo de 1565, y por el onomástico de D. Sebastião, rey de Portugal, se añade el nombre del santo protector a la ciudad, una costumbre lusitana. Con el indio Araribóia, los portugueses cercaron el nuevo poblado situado aún a mar abierto al pie del monte del Pão

¹ PEIXOTO, Afrânio. *Rio de Janeiro*. In: Prefácio de Felisberto Ranzini: Rio de Janeiro. São Paulo, Lanzara, 1954.

de Açúcar. Más tarde se desplaza al monte del Castelo, ya dentro de la bahía, en donde los jesuitas construyen el tercer colegio después del de Bahía (1549) y São Paulo (1554).

No ha quedado nada de estos tiempos iniciales, y el monte del Castelo fue destruido a comienzos del siglo XX. En la literatura el recuerdo es el de las primeras publicaciones sobre la región sur de Brasil: del católico André Thevet, del protestante Jean de Léry junto con el alemán Hans Staden con publicaciones memorables de los hechos verdaderos y vividos por estos hombres cultos, aventureros e idealizadores (STADEN, 19).

Fueron ingredientes suficientes para suplantar la bibliografía quinientista fantasiosa sobre la convivencia de los indios de la que también ha participado el español de las Canarias (La Laguna), el jesuita José de Anchieta, en la confederación de los Tamoios –indios brasileños algunas veces de lado de los franceses y otras de los portugueses.

Legado artístico

Para las artes gráficas el legado trasciende el de la cartografía y de los relatos del portugués Pero de Magalhães Gandavo.

El libro de Hans Staden tenía 67 xilgrabados en concepto de ilustración; los de Thevet y Léry se presentan en número más reducido. Obras que hasta hoy son fuentes de inspiración para artistas brasileños como Glauco Rodrigues, que pinta escenas idílicas del encuentro de los pueblos en las playas cariocas.

En la escultura todavía hoy existen referencias a los indios en la catedral de Diepp en Bretaña, tierra natal de Villegagnon, y en Rouen también se encuentran maderas talladas mostrando el contrabando de *pau-brasil*.

La fundación de la ciudad

Las ciudades implantadas por los portugueses privilegiaban los sitios geográficos, y entre ellos puertos de aguas serenas y profundas. La primera embestida consistió en implantar la ciudad a mar abierto entre dos montes, el Pão de Açúcar y el Cara de Cão (actual playa Vermelha) desde el que se puede coger el tranvía para acceder a los montes de Urca y Pão de Açúcar.

Encontrado el punto elevado en donde se estableció el colegio jesuítico, la iglesia de São Sebastião y el castillo. Además, la Santa Casa de Misericórdia en la parte plana. Defendiéndolas, en la entrada de la bahía, sobre roquedos, los alcázares de São João del lado de Rio de Janeiro, y de Santa Cruz, a frente del lado de Niterói. Sobre una acrópolis, el alcázar era protegido y visible al entrar en la apertura de aproximadamente dos mil metros. Todavía en el siglo XVI la pequeña villa tuvo que abrir una calle hasta el convento de los benedictinos ubicado en el monte después del puerto. En la calle Direita, enfrente al puerto, se establecieron los carmelitas y al fondo, en el monte de Santo Antônio, después de las murallas, los franciscanos (1608).

Entre mar y montaña: las aguas y la floresta

La vocación a la belleza de la llamada "ciudad maravillosa" deriva de su posición geográfica. Entre las aguas serenas de la bahía de Guanabara y las montañas de la floresta de Tijuca, se contuerce el sitio urbano y la ciudad sobrevive entre uno de los más ovacionados paisajes del mundo. Cantada en poesías, músicas y retractada por artistas, la

vida cotidiana de los habitantes es difícil en la estrecha franja de tierra, el roquedo del Pão de Açúcar se eleva a 395 m; el monte del Corcovado con el Cristo Redentor tiene 704 m; la piedra de Gávea, 842; y la cúspide de Tijuca es la más alta con 1.020 m.

En las aguas son más de 80 islas y un sin número de piedras que aderezan la bahía.

En tierra firme, las lagunas y riachuelos cortaban la angosta porción de tierra plana en la que se implantó un tejido urbano con calles rectas y cuevas subiendo los montes de los conventos. Las lagunas eran infinitas y poco a poco se atarquinaron con la tierra de los montes y sobre los pantanos, dando lugar a las plazas mayores, jardines y barrios ya en el siglo XVIII.

En los siglos XIX y comienzos del XX, los montes cedieron tierra para avanzar sobre las aguas serenas de la bahía, ampliando los terraplenes y destruyendo de lleno los recuerdos de las ciudades colonial e imperial. El monte del Castelo fue el último distintivo geográfico en caer para abrirse una avenida ya en el período republicano, en 1922.

La cartografía del siglo XVII

En el diseño de 1602, manuscrito de la *Bibliothèque Nationale de Paris*, se puede verificar la formación rocosa en la entrada de la bahía resguardada por dos alcázares. La pequeña villa se encuentra sobre el monte del Castelo, enfrente a las aguas serenas en las que están fondeadas dos carabelas.

Con la fecha de 1645, del Atlas de João Teixeira Albernaz, actualmente en Lisboa, se puede observar aquí la amplitud de la bahía de Guanabara, sus islas y roquedos, la entrada guardada por los alcázares al lado del Pão de Açúcar, las distancias de la estrecha entrada y la implantación de la villa entre el alcázar de São Tiago y el convento de los benedictinos con el puerto entre ellos.

De finales del siglo XVII, *Ville Episcopale du Brésil*, ilustración del libro de Groger, nos da la perfecta dimensión de la implantación de la villa que acababa de elevarse a segunda sede del obispado. A la izquierda, el Monte del Castelo con la catedral y colegio jesuítico y la cuesta de la Misericordia que comunicaba la ciudad alta a la baja hasta los carmelitas y el palacio del gobernador (donde funcionaban la Casa de la Moneda y el Almacén Real) en la actual Plaza XV de Novembro.

Justo arriba se ve el monte de los franciscanos y, a la derecha, el monasterio benedictino. Podemos considerarla la mejor descripción de la ciudad que, a finales de aquel siglo, ya había dejado la cima del monte del Castelo para desarrollarse junto al puerto. Crecía su importancia con el hallazgo, desde 1692, de las minas de oro en Minas Gerais (GOULART, 2003).

Vocación política

Con el plano de la ciudad de Rio de Janeiro de comienzos del siglo XVIII podemos tener idea de lo que sería la nueva capital de la colonia desde 1763. Antes, sin embargo, otros datos confirman su vocación política, cuando todavía en 1607 el gobierno general incluía Bahía y Río. En 1641, tras la restauración de la corona portuguesa, la ciudad recibe privilegios portuarios semejantes a los de Oporto y Lisboa. Se le concede el obispado en 1676. En los primeros años del siglo XVIII fue el puerto desde el que encontraban salida las arrobas de oro y diamantes retirados durante el reinado de D. João V. Fue blanco de la piratería francesa en los años 1710 y 1711, habiendo sido destruida parte de sus archivos.

En las décadas siguientes, la ciudad creció, preparándose para ser la capital de la colonia. Gomes Freire de Andrada, conde de Bobadela, gobernó la ciudad durante 30 años, seguido por el conde Cunha, primer virrey de la entonces nueva capital colonial.

A comienzos del siglo XIX (1808), Río recibió la familia imperial fugitiva de Portugal, por cuenta de las invasiones napoleónicas, con una comitiva de 15 mil personas. Sumadas a su población de 44 mil personas, se vio súbitamente transformada en capital de Portugal y Brasil, o sea, del Reino-Unido.

Una nueva capital imperial estaba por ser rediseñada sobre la antigua capital colonial. Pero el estatus de capital del imperio no ha durado un siglo. Fueron destruidas las sobras de los períodos colonial e imperial para crearse una moderna capital republicana que perduró hasta 1960 –cuando se inauguró Brasília.

Iconografía de la capital colonial

El manuscrito *A prospectiva da Cidade do Rio de Janeiro*, de Miguelangelo Blasco (1760), es uno de los últimos documentos de la ciudad colonial que sería capital tres años después. Se observa a la derecha el Monasterio de São Bento, alcázar de Conceição bajando a la iglesia de Candelária, el puerto ajetreado, en primer plan, con un acueducto, el monte de Santo Antônio en la construcción arriba, donde esclavos transportan personas en ostentosas en sillas de paseo. El gran porche con canoas, abajo, era el mercado de pescados y la construcción al lado de la pequeña cúpula es la iglesia de la Orden Tercera del Carmo. Más a la izquierda, la gran construcción del Palacio de los Gobernadores, del ingeniero brigadier José Fernandes Alpoim, el Maestro Alpoim. Arriba, el monte del Castelo con el convento jesuítico y el Pão de Açúcar sobre las ensenadas de Flamengo con su caserío y la de Botafogo, deshabitada. En primer plano, las actividades en la isla de Cobras como construcción de barcos y una rueda de agua (GOULART, 2003).

Estética barroca y rococó en la capital colonial

Retablos jesuíticos - Iglesia N. S. do Bonsucesso

La estética en el período colonial se relaciona con las normas manieristas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, según las reglas del Concilio de Trento, diseminada por la línea ibérica de austeridad jesuítica. Presentes en Portugal desde 1554, los ignacianos fueron los responsables por la enseñanza de las artes, lo mismo ocurría en los talleres brasileños de São Vicente (SP), Salvador (BA), Belém (PA), Olinda (PE) y Rio de Janeiro. Seguramente las más antiguas obras jesuíticas –en vías de confirmación por las investigaciones– sean los *Fragmentos Vicentinos*, aún de 1559, partes de obras realizadas para la segunda iglesia de la primera villa brasileña, São Vicente, en el Estado de São Paulo (TIRAPELI, 2003). En Salvador están altares de santos y santas mártires de 1570.

En Rio de Janeiro, provenientes del colegio jesuítico del monte del Castelo, existen tres retablos de líneas manieristas de comienzos del siglo XVII que están expuestos en la Santa Casa de Misericordia, que remontan a la época del jesuita Anchieta, remodelada y llamada iglesia de *Nossa Senhora do Bonsucesso* (1840-1873). El retablo manierista de Santo Ignacio es la pieza más elaborada, con cuatro columnas asentadas sobre un único soporte. Ahí se encuentra un gran sagrario con una pintura del Cristo Resucitado, una de las más antiguas y bien conservadas del país. En el acabado, otras tres pinturas, formando así un

equilibrio entre escultura, pintura y diseño arquitectónico bien al gusto ibérico (Costa, 1996).

Esplendor barroco - Monasterio de São Bento

El legado barroco de Rio de Janeiro es grande, con más de 40 iglesias lamentablemente inadvertidas en el enmarañado urbanismo actual. Aquí nos detendremos solamente en aquellos ejemplares citados en la cartografía, pues de lo contrario el asunto sería demasiado extenso.

Los benedictinos se instalaron (1586) en el monte junto al mar y construyeron su monasterio (1617-1669) de manera que en toda cartografía es un marco visual tan importante como los jesuitas. Con una fachada austera, dos torres de acabado piramidal ladeando el triángulo frontón rectilíneo, y abajo los tres arcos de la galilea y ventanas del coro, fue proyectado por el ingeniero-mayor de Brasil, Francisco Frias de Mesquita, y ampliado internamente por el fraile Bernardo de São Bento (1670).

Internamente es uno de los más bellos ejemplares barrocos, y se desarrolló durante más de doscientos años siguiendo, no obstante, el proyecto del maestro tallador y escultor, fraile Domingos da Conceição, concluido por Alexandre Machado Pereira, José da Conceição y Simão da Cunha. La actualización de la talla en estilo rococó (1785) fue obra de Inácio Ferreira Pinto, desde el arco de la capilla-mayor, altar principal y capilla del Santísimo (1795-1800) (Oliveira, 2003).

El conjunto franciscano

También destaca en el paisaje fuera de la antigua muralla (1607) el conjunto franciscano con convento (1615), iglesia (1619) y orden tercera (1732).

Internamente, la iglesia conventual sigue el estilo barroco nacional portugués con columnas torcidas cargadas de ornamentos que hacen el arco completo en los retablos.

La iglesia de la orden tercera exigió grandes obras de contención sobre el monte (1715), por lo que se le confiere dignidad y grandiosidad aún más importantes en su interior (1723). En ella actuaron los artistas talladores y escultores Manoel de Brito y Francisco Xavier de Brito, y el pintor Caetano da Costa Coelho, oriundos del norte de Portugal. Esta tríada de artistas trajo a la pacata villa de Rio de Janeiro lo que había de mejor en el mundo del arte portugués.

La obra de los dos artistas del reino, en estilo joanino, aporta a las tierras de la colonia el gusto italiano, durante el reinado de D. João V (1706-1750). La ornamentación parietal, con una muy refinada calidad y unos retablos con coronamientos colmados de ángeles, inaugura una nueva estética de elevada erudición (1737).

La obra pictórica de Caetano da Costa Coelho (1739) inaugura en el sur de la Colonia la pintura en perspectiva sobre techo curvado de tablas continuadas. Las pinturas de los techos de la nave y de la capilla-mayor se completan por el delicado dorado de las tallas y grupo escultórico del Cristo Seráfico (VALLADARES, 1978).

La teatralización de los hechos santificados de los franciscanos tan bien estudiados por Carlos Brunetto encuentra aquí su punto más elevado. La monumentalidad de las formas barrocas, las líneas infinitas, el dorado excesivo y la luz de penumbra de la capilla-mayor, con el direccionamiento, hacia el grupo escultórico, del encuentro de dos mundos, el

humano con el divino. Todo ello configura el escenario completo –resaltándose aún la falsa perspectiva que se abre a la visión celeste (BRUNETTO, 19).

El imaginario del Otero de Gloria

Con la expansión de la ciudad hacia el sur, se construyó sobre un pequeño otero la pequeña iglesia de Glória (1699). Este marco visual de una gran mayoría de las pinturas del siglo XIX tiene como escenario los montes de Pão de Açúcar, Corcovado y Floresta de Tijuca.

La inclusión de otra iglesia totalmente portuguesa en el paisaje carioca es un acertado proyecto del teniente-coronel José Cardoso Ramalho, autor de otros proyectos militares en Portugal.

Su estratégica colocación ha reforzado que sería suficiente en Brasil, para que la iglesia con formas sencillas y pintada en blanco destacase del verdoso paisaje, dejando en su interior la rica ornamentación en maderas, dorados y azulejos. Su forma poligonal también innova, previendo líneas como las borromínicas que algunos años más tarde figurarían en iglesias como las de *São Pedro dos Clérigos* en Río y Recife, y aquéllas de Minas Gerais, en Ouro Preto, *N. S. do Rosario*, y *São Pedro*, en Mariana. También la colocación de una sola torre en el cuerpo central ha creado escuela (TIRAPELI, 1999).

Nossa Senhora dos Mercadores da Lapa

La religiosidad colonial exigía la formación de cofradías y órdenes terceras; del mismo modo, los mercaderes de pescado, en la zona del Mercado, construyeron una joya arquitectónica delante de un callejón en la calle del Ouvidor, que hoy tiene una de las vistas más privilegiadas en lo que ha quedado del Rio de Janeiro colonial.

Las principales piezas de albañilería –puertas y ventanas– vinieron de Portugal (1750). La bóveda y cimborio elíptico recibieron decoración en escayola, en estilo neoclásico, de la mano del artista de la Academia Imperial de Bellas Artes, Antônio de Pádua e Castro (1869-1882).

El plano curvilíneo recuerda la disposición de la capilla de *San Andrea al Quirinale* (1658) de Bernini. Si en Roma el genial artista pudo orquestar aquel capricho barroco para los jesuitas, un siglo después, en Rio de Janeiro, las estrechas calles colaboraron para dar foco especial en la fachada de una torre. Incluso siendo rectilínea, la diminuta fachada está envuelta, no obstante, por la teatralidad urbana, aportándole un efecto que ha logrado Bernini, en el caso de Roma, con la creación de un entorno especial en la escalinata y frontón prominente.

Nossa Senhora da Candelária

Para finalizar esta pequeña ruta estética de las tendencias barroca y rococó en la ciudad de Rio de Janeiro, nada mejor que la iglesia de la Candelária. Nacida como exvoto en agradecimiento de una familia por salvarse de una tormenta durante la travesía en la española isla de Palma (1630), la actual iglesia fue proyectada por el sargento-mayor, Francisco João Roscio (1775), y el príncipe regente D. João la inauguró en 1811. La grandiosa cúpula se concluyó en 1877, fruto del trabajo de varios ingenieros, y es la más grande del Brasil imperial. La fachada en sillería es sobria, dentro de las reglas

arquitectónicas pombalinas, siguiendo la austeridad de las construcciones lisboetas después del terremoto de 1755.

Internamente fue ampliada y la grandiosa decoración arquitectónica encargada a Antônio de Paula Freitas sería suficiente para impactar el devoto en esta tentativa ambiental de barroco romano. En Brasil, sólo en Belém de Pará se encuentran obras con acabado totalmente en mármol, fruto de la labor del boloñés Guiuseppe Landi. El mármol empieza a usarse en Portugal en el palacio-convento de Mafra (1717-1730), del arquitecto alemán Johann Friedrich Ludwig, ornamentado con esculturas de los discípulos de Bernini, y en la iglesia lisboeta de Santa Engrácia, de João Antunes, actual panteón luso.

Para abrir una gran avenida, en la década de 40, se propuso la demolición del templo, a ejemplo de lo que ocurrió en la iglesia de San Basilio en la plaza Roja de Moscú. Pero los obreros abrazaron a la iglesia, a ejemplo de los arquitectos rusos, y silenciaron sus herramientas. La teatralidad barroca urbanística, construida por la mano del hombre, entró en sintonía con aquella de la naturaleza creada por Dios.

La delicadeza rococó

Santa Cruz dos Militares

En la segunda mitad del siglo XVIII las tallas barrocas dan paso a la elegancia rococó, inaugurando las influencias francesa y bávara. Mestre Valentim, minero de Diamantina, contemporáneo de Antônio Francisco Lisboa, fue responsable por una grande parte de las tallas de las iglesias más luminosas, con paredes blancas y encantadoras líneas doradas que pasaron a componer las obras de la entonces capital de la Colonia (1763).

La iglesia de *Santa Cruz dos Militares* (1780), de austera fachada del militar portugués José Custódio de Sá Faria, en barroco romano, en los patrones del Gesù, y concluida por Mestre Antônio Azevedo dos Santos (1794-1800), gana aires y luminosidad con su interior rococó. Ornamentada por Mestre Valentim (1805), es ejemplo del requinte ornamental francés de formas elegantes y blanco sobre blanco.

Conjunto Carmelita

La iglesia de *N. S. do Carmo* (1761), antigua Capilla Real (1808) y posteriormente sede de la diócesis (1976), fue construida delante de la más privilegiada plaza de los Gobernadores, Plaza Imperial y hoy Plaza XV. Siempre presente en toda iconografía desde los tiempos coloniales, el conjunto se ha transformado a lo largo de los siglos.

Contigua a la iglesia conventual, la de los terceros se separa internamente por un pasillo en arcos y posee dos pórticos en piedra de Lioz, traídas del reino (1761). La ornamentación de Luís da Fonseca Rosa sigue la nueva tendencia elegante, con imágenes del portugués Pedro Luís da Cunha, que prestó sus servicios a otras iglesias carmelitas como la de la ciudad paulista de Itu.

La talla parietal entre los altares parietales es de Antônio de Pádua e Castro, y le aportó monumentalidad al edificio de amplio pie derecho.

La luz divina y el jardín de las delicias

La naturaleza tropical era el principal atractivo visual para todos los artistas que adentraban en las aguas serenas de la bahía. Las montañas y roquedos abruptos parecían estar aún

refrescados por las aguas del diluvio. Alain Courbain, en su obra *Território do Vazio* preconiza el incógnito mundo desconocido del período medieval, descubierto en el renacimiento: América. Después de la línea del Ecuador, el abismo era cierto y la nueva tierra no cabía en la mentalidad europea. La rugosidad geológica sorprendía principalmente a aquellos que estaban acostumbrados solamente a la representación de la bahía de Nápoles: la cultura antigua, las ruinas de Pompeya y las líneas suaves y simétricas del Vesubio.

Sin duda, al entrar en la bahía de Guanabara, a los artistas les arrebatava una luz divina abrasante, también mareados por la larga travesía. El impacto visual de las florestas tocando las aguas era el *leitmotiv* pintoresco procurado en el mundo europeo, desde los jardines románticos ingleses (BELLUZZO, 1994).

La fuerza de la naturaleza se hacía notar por los inmensos roquedos arborizados, caídas de agua abruptas e infinitas perspectivas en vuelo de pájaro desde las altas montañas circundadas por lagunas tranquilas que daban la sensación de una vivencia sublime del mismo momento de la creación.

La naturaleza fue pródiga con todos curiosos que buscaron los mejores ángulos del paisaje –románticos, neoclásicos, científicos y pictóricos– para llevarlo como recuerdo de turistas aprendices y divulgar tamaña belleza en Europa. De estos viajes resultan tres mil obras aliadas a los primeros años de la invención fotográfica, que formaron el ideario europeo sobre Brasil y en especial sobre Rio de Janeiro.

Artistas viajeros e científicos

Los comienzos del siglo XIX se quedaron marcados por la llegada y mudanza de la familia real portuguesa con toda su corte para Río. El status de imperio exigió la apertura de los puertos, creación de la prensa real, viviendas adecuadas al funcionalismo estatal y edificios oficiales. A las costumbres más refinadas se sumó el gusto por la música, tan acentuado en los gobernantes, además de la extensa biblioteca y galería de obras italianas que necesitaban acomodación adecuada.

Pero, sobretodo, el nuevo imperio debería tener la aprobación de la política internacional. Acudieron, entonces, a la ciudad distintas misiones de embajadores, militares, artistas, dibujantes diletantes, curiosos por la naturaleza en el imperio abajo de la línea de Ecuador.

La bahía de Guanabara era el punto de entrada y encantamento para escritores, artistas, poetas e investigadores como Darwin. El joven Thomas Ender vino con la misión austriaca para la boda de D. Pedro I con la princesa Leopoldina, una Habsburgo (1817). Su obra es sorprendente, considerándose que fue llevado por la voracidad creativa de sus dieciocho años de edad. Al entrar en la bahía de Guanabara se sintió atraído por su energía dibujándola como si se moviera en las aguas en conjunto con la fragata que le trajo. En tierra, sus puntos de vista eran múltiples en un solo bosquejo y en las acuarelas era capaz de ser correcto y científico a la vez, plasmando los cambios de tiempos y atmósferas captados por colores transparentes. Sintetiza los espacios vacíos en planos para la construcción del paisaje urbano o de la naturaleza infinita delante de los ojos y condensada en líneas (FERREZ, 1976).

Estéticas neoclásica y romántica idealizadas

La nueva capital imperial necesitaba calles anchas, fileras de palmeras, jardines públicos, todo ello en una escasa porción de tierra. Entre los pintores franceses recién llegados, Nicolas Antoine Taunay pintó dos escenas desde el monte de Santo Antônio (1816). En *Largo da Carioca* el artista divide el cuadro en tres partes: una de nubes arriba y dos de construcciones abajo, divididas por la calle São José. La ciudad colonial con el conjunto carmelita se muestra comprimida entre un rasguño de pedrera en la montaña y el puerto difuminado, bruma que apaga las montañas del fondo.

En *Morro de Santo Antônio* la entrada al cuadro se da por la perspectiva de la galería en donde los frailes conversan y uno de ellos, con una luneta, observa la ciudad más allá de las antiguas murallas. En toda el área inferior del cuadro predomina la masa arquitectónica que el gusto neoclásico organiza y colorea como un paisaje de los alrededores de Roma. La construcción más grande al centro es el convento de *Ajuda*, viéndose, al fondo, el Pão de Açúcar.

El artista alemán Eduard Hildebrandt utilizó los recursos de los vedutistas para mostrar la estética pictórica de la ciudad rica en monumentos barrocos. En *O chafariz da Carioca* (1844) el artista prefiere estar a ras del suelo y dejar crecer el paisaje arquitectónico desde las masas de personas perdidas entre luces y sombras. Resalta en primer plano la construcción neoclásica de la fuente, detiene la mirada con el muro gris, profundiza con la perspectiva del caserío para estallar en luminosidad el perfil recortado del conjunto franciscano.

En *Na Lagoa Rodrigues de Freitas* se insinúa la misma luz de Gaspar Friederich, que ilumina la parte central de las aguas medio a un lecho creado por las montañas pintorescas. El más grandioso monumento neoclásico es un homenaje a D. Pedro I (1862). Idealizado y difundido en París por Louis Rochet, presenta toda alegoría del imperador como conquistador y señor de todas las tribus indígenas, de las riquezas naturales como los ríos y animales (TIRAPELI, 2006).

La ciudad vivida

Con más o menos implicación con el trazado urbano vivido por los negros esclavos que agitaban la calle buscando agua, en la ostentación de las sillas de paseo o en los espectáculos dolorosos de los castigos en plaza pública, dos artistas destacaron en la observación del elemento humano sobre el arquitectónico.

El primero fue el francés Jean Baptiste Debret, que había sido profesor de la Academia Imperial de Artes, ha viajado por Brasil y publicó en Europa –al igual que el alemán Johann Moritz Rugendas– álbumes de sus viajes.

Debret vivió en Río en el período de 1816 a 1831 y creó una verdadera historia del cotidiano brasileño con sus dibujos y observaciones escritas. Siempre presente a los acontecimientos, es un reportero de las actividades de la ciudad, pintor del género histórico – que desarrolló desde cuando era alumno de Jacques Louis David en Francia. Perfila un sentido de pueblo y nación naciente por el ideario de civilizador francés. En esta perspectiva histórica, la naturaleza es la base de todo y la cultura el coronamiento, como observa Ana Maria de Moraes Belluzzo. Se dedicó a retratar a los salvajes, la floresta, el trabajo esclavo y corporativo del pequeño artesano urbano y por fin las manifestaciones públicas, fiestas populares, costumbres domésticas y sucesos políticos. Todo ello enmarcado por el caserío en el espacio escenográfico urbano de la ciudad vivenciada por

individuos de todas las razas y clases sociales. Esta característica permanece hasta hoy día en medio a la mezcla de colores y razas blanca, morena, parda y negra.

El alemán Rugendas, que viajó con el científico Humboldt por Suramérica, estuvo dos veces en Rio de Janeiro. Su visión se diferencia de la de Debret debido al hecho de observar más a lo lejos los conjuntos de las personas en oposición a la individualización expresa en las acuarelas del artista francés. En la calle Direita de Rio, paisaje que todavía hoy existe en parte, encuadra el caserío para abarcar a las personas que, construidas como una grande masa, poco a poco se personalizan sin perder el sentido de conjunto (BELLUZZO, 1994).

Neoclasicismo en los trópicos

La misión artística francesa fue proficua para las artes plásticas y aplicadas. La arquitectura se quedó a cargo de Grandjean de Montigny (1776-1850) que había estudiado y proyectado en Roma y Florencia, y en Cassel en Alemania. Sus proyectos grandiosos no encontraron eco junto al imperador que tubo que aceptar una sede de hacienda para su morada. No había técnica en la colonia para construir cúpulas cuya inspiración fuese el Panteón y las avenidas proyectadas por Bernini en la Roma papal. El gran arquitecto Montigny fue el primero en proponer el derrumbamiento de conjuntos coloniales para imponer sus proyectos que en muy poca escala salieron del papel. Sensible, supo aprovechar materiales como el granito de las pedreras de los alrededores de la ciudad, utilizándolo en las columnas neoclásicas –la mejor adaptación para sus proyectos construidos.

Gracias a esta mirada hacia la naturaleza local y ya que no existe mármol en las cercanías, lo que quedó de la estética neoclásica carioca tiene como característica y renovación el uso del granito oscuro para los pórticos, acabados de ventanas, soleras y columnas de gran belleza como las del portal de la Academia Imperial de Bellas Artes (1826), demolido y recolocado en el Jardín Botánico en 1939. Casi toda su obra fue destruida, perdurando el edificio de la Aduana, actual Centro Cultural Brasil-Francia, y su residencia en Gávea, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica (BANDEIRA, 2003).

Los panoramas

Innúmeros serían los ejemplos de tantos otros artistas que hicieron de la bahía de Guanabara puntos de partida para sus obras. La tendencia de hacer *panoramas* –vistas amplias en 360 grados– ha sido explorada por muchos artistas y fotógrafos. Con esta técnica se consigue dar al observador la sensación de poder abarcar todo el horizonte con la mirada. La bahía de Guanabara es ideal para situar al espectador en el centro de las aguas y enmarcarla con las montañas. Cuando se imprimían en libros, se dividían en varias partes. Cuando eran monumentales, se empleaba el recurso de la concavidad, y se posicionaban los observadores en el centro de la instalación pictórica, teniendo una vista privilegiada como si estuviesen en las aguas o en el alto de las montañas (HORTA, 2000).

El más amplio panorama de la ciudad de Rio de Janeiro se presentó en la Exposición Universal de París en 1889, habiendo consumido años de trabajo de Vitor Meirelles, uno de los mejores pintores académicos brasileños.

La mirada fotográfica

Meses después de la invención de la fotografía, el abad Louis Compte fotografiaba la llegada del Emperador Pedro II al Palacio Imperial. Sabio y estudioso, el monarca fue amante de las artes plásticas y defensor de las actividades fotográficas ostentando Su Alteza equipos propios e incentivando la estancia de fotógrafos de distintas nacionalidades en la ciudad. Los primeros fotógrafos europeos aventureros en la travesía atlántica encontraron aquí el escenario idóneo para fotografiar sus postales.

Dos brasileños, Ferrez y Malta, destacaron en cobertura periodística y fotográfica de la transformación de Brasil colonia en una nación imperial. Marc Ferrez (1843-1928) era hijo de artistas franceses que llegaron a Río para implantar el neoclasicismo y todavía era niño cuando le enviaron a París para realizar sus estudios. Nos ha legado más de 1.500 clichés y produjo incontables álbumes vendidos a comienzos del siglo XX para turistas (KOSSOY, 2002). En 1907 produjo un álbum extraordinario en el mundo de la fotografía: documentó toda la demolición y reconstrucción de la avenida Central, así como los proyectos de los arquitectos.

Augusto Cesar de Malta Campos (1864-1957) fue nombrado fotógrafo oficial de la prefectura de Rio de Janeiro el 1900, habiendo documentado toda la destrucción de la ciudad colonial con sus montes e iglesias para el ensanche de las calles y saneamiento de enfermedades tropicales. El Monte de Castelo fue el primero, y con él se derrumbó el convento jesuita. La apertura de la avenida Central fue una de las más importantes obras de reurbanización de la capital republicana, imprimiéndole aires parisienses con edificios eclécticos.

Eclecticismo, finales del siglo XIX y comienzos del XX

La ciudad se había renovado, habiendo ocurrido en ella una gran feria a moda de aquellas internacionales francesas y norteamericanas. Los edificios eclécticos se preservaron durante décadas, quedando hoy solamente dos en la Plaza XV, al lado de las plataformas de balsas para Niterói. El Real Gabinete Portugués de Lectura y la construcción de la Isla Fiscal (1889) son dos ejemplos eclécticos neogóticos.

La ciudad se envanecía de ser francesa y eso la ponía en igualdad con la belleza y grandiosidad de Buenos Aires. Las plazas recibieron fuentes, siendo la más imponente la de la plaza Monroe, bien como la del Jardín Botánico, ambas fundidas en las *Fonderies du Val d'Osne*. Los jardines de Santana (1860) en estilo inglés fueron proyecto del paisajista francés Glaziou, ostentando formas y ornamentos que dieron lastro a un estilo que se irradió por todo país (BULHÕES, 2000). Los palacetes recibieron alegorías para ornar las cubiertas y rejas de hierro fundido, en las escalinatas como las del palacio de Catete y viviendas de los barrios de Botafogo, Flamengo y Glória. El Paseo Público en Lapa recibió escultura en mármoles de escultores franceses.

Los fotógrafos Ferrez y Malta documentaron el nacimiento de la capital republicana que en treinta años, a su vez, también dejaría de existir, dando lugar a la ciudad moderna, todavía más ávida de más derrumbes –persistiendo en el siglo XXI muy poco de la villa y capital colonial. La ciudad neoclásica también fue destruida y el mismo destino tuvo aquella ecléctica de los primeros años del siglo XX.

El modernismo

La imagen de la nueva ciudad de Rio de Janeiro está vinculada al sentido de modernidad en todas sus vertientes: el urbanismo, la arquitectura y las artes plásticas, además de las ciencias como la medicina y la tecnología. El país salía de su condición agrícola con el cultivo del café para empezar por São Paulo y Rio de Janeiro la entrada en el mundo moderno fabril y tecnológico. La **Semana de Arte Moderna de 22**, llevada al cabo por los modernistas paulistas, se refleja una década después en una exposición llamada **Salão de Maio de 1931**, que vino acompañada de la más profunda transformación de la enseñanza de arquitectura promovida por el arquitecto y urbanista Lúcio Costa, entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La capital federal así era promovida a verdadero campo experimental de la arquitectura moderna brasileña, arte ésta que será la primera manifestación artística del país en ser reconocida mundialmente –a partir de la construcción del edificio del Ministerio de Educación, Salud y Cultura, proyecto realizado en cooperación con Le Corbusier (1937-1942).

Las bases de la nueva visualidad de las dinámicas capitales de estado estaban ahí lanzadas, en la explanada de los ministerios, lugar en donde se situaba el Monte de Castelo que en 1922 había sido destruido. Era sobre él que se encontraba la célula *mater* de los antiguos tiempos coloniales. El Estado Nuevo del dictador presidente Getúlio Vargas necesitaba una grandiosidad que a la vez evocase las líneas austeras del Art Déco y las innovaciones de la modernidad de arquitectos como Affonso Reidy, Carlos Leão, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, responsables por nuevas teorías de la política de las ciudades. No se importaron solamente las ideas de la Francia de Le Corbusier o de la Escuela de Arquitectura de Roma, de Marcello Piacentini, en la que estudiaron Gregory Warchavchic y Rino Levi. Aquellos arquitectos brasileños tuvieron soluciones originales para los problemas nacionales, como en el caso del Museo de Arte Moderno y del paisajismo de Burle Marx, en *Aterro do Flamengo*.

Una vez más la naturaleza de Rio de Janeiro ha sido evocada. El paisaje sinuoso que se alza en las aguas calmas de la bahía de Guanabara, creando monumentos visuales como el Pão de Açúcar o el Corcovado, nada tiene que ver con las estepas de Moscú, los pampas argentinos, o el horizonte infinito de Nueva York. La naturaleza parecía ya haber hecho todo y para el hombre sólo quedarían las líneas rectas, la poesía geométrica humana rimando con la fantasía natural sinuosa de las montañas.

Aquella nueva aventura fue tan profunda que podemos compararla a un desarrollo humanista renacentista para los brasileños, en aquel momento de reinención de Brasil y del paisaje construido en Rio de Janeiro. El arquitecto Lúcio Costa que en los años 60 crearía la ciudad moderna de Brasília, fue un personaje primordial de aquellos tiempos, renovando las artes y desarraigando la enseñanza de fórmulas gastadas del neoclasicismo y del eclecticismo. Si no todos bebieron de aquella fuente modernista o desvirtuaron su sabiduría, les faltó la visión de que por primera vez en Brasil y principalmente en Rio de Janeiro, lo novo y arrojado estuvieron en sintonía con arte y aspiración de un pueblo que buscaba su identidad frente al mundo con sensibilidad, clareza, armonía y economía.

Sensibilidad en la percepción de la transformación del mundo y de las condiciones de vida de la creciente población urbana. Clareza de formas, tanto rectas como curvas, aquende aquellas profesadas por el maestro Le Corbusier, lección ésta destacada por Oscar Niemeyer con sus obras fantásticas esparcidas por el mundo. Armonía con el mundo circundante de las líneas sorprendentes de la naturaleza caprichosa, lección que advino del período colonial, cuando la extrema simplicidad externa de los edificios religiosos

contrastaba con la belleza creada por la equilibrada ornamentación interna. Y, por último, la economía en lo que respeta a la investigación de nuevos materiales y uso constante del hormigón aparente.

Esta alabanza a Rio de Janeiro se alía al ingenio y arte de los artistas modernistas que crearon en aquel ambiente, sagrado por la naturaleza, las condiciones de vida moderna que vivió sus tiempos áureos hasta la mudanza de la capital para Brasília en 1960. Cuando entonces se le destituyó de su *glamour oficial* de ciudad más importante del país, Río se deja abatir por soluciones equivocadas en el período dictatorial (1964-1984), que vinieron a romper la armonía y gestión de la ciudad, acarreando el descontrol del uso del suelo en las cuevas y la especulación inmobiliaria desenfrenada.

BIBLIOGRAFÍA

BANDEIRA, Julio. *A missão francesa*. Rio de Janeiro, GMT Editores, 2003.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *A construção da paisagem*. In: O Brasil dos viajantes. São Paulo, Metalivros, 1994.

BRUNETTO, Carlos Javier Castro. (completar)

BULHÕES, Antonio. *Fontes d'art : fontaines et statues française à Rio de Janeiro*. Paris, L'Amateur Paris, 2000.

CEZAR, Paulo Bastos. *A floresta da Tijuca e a cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

COSTA, Lúcio. *Arquitetura jesuítica no Brasil*. In A Revista. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia/EDUSP, 1989.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Thomas Ender, 1817*. Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1976.

A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In Rev. SPHAN, Rio de Janeiro, n 10, 1946 pp 169-304.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. *Visões do Rio na coleção Geyer*. Rio de Janeiro, CCBB, 2000.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo, IMS, 2002.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo, Biblioteca do Exército, 1967.

NONATO, José Antonio. *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro, IPHAN, 2000.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.

REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades no Brasil colonial*. São Paulo, EDUSP/Imprensa Oficial, 2000.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de arquitetura na cidade do Rio de Janeiro*. In: 4 séculos de cultura. Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, 1966, pp. 43-202

SCHWARTZ, Jorge. (org). *Brasil: 1920 -1950. De la antropofagia a Brasília*. Valencia, Ivam Centre Julio González, 2000.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Ouro, 1968.

THÉVET, André. *Singularidades da França Antártica. A que outros chamam de América*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1944.

TIRAPELI, Percival. *As mais belas igrejas do Brasil*. São Paulo, Metalivros, 1999.

Arte Imperial. Coleção Arte Brasileira. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2006.

Arte Moderna e Contemporânea. Figuração, abstração e novos meios. Coleção Arte Brasileira, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2006.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio barroco. Análise Iconográfica do barroco e neoclássico remanescentes no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978. v. I

Rio Neoclássico. Análise Iconográfica do barroco e neoclássico remanescentes no Rio de Janeiro.