

Ciudad, Civilización y Proyecto en Río de Janeiro (1808-1906)

Afonso Carlos Marques Dos Santos

Afonso Carlos Marques Dos Santos es Professor Titular de Teoría y Metodología de la Historia del Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Río de Janeiro -UFRJ. Director del Foro de Ciencia y Cultura de esta Universidad

Resumen

La construcción de un Imperio en América, desde la transferencia de la Corte portuguesa a Brasil, en 1808, supuso una intensa producción de imágenes simbólicas en Río de Janeiro, que luego se irían transformado y enriqueciendo en las diversas etapas sucesivas del Imperio y la República. La independencia, en 1822, y la creación de un Estado nacional monárquico en Brasil vendrían, enseguida, a profundizar e intensificar esta producción simbólica. Se trataba de construir un escenario adecuado para la civilización e incluir la nueva Capital en las tradiciones de la monarquía lusitana y en los parámetros de Occidente, configurando lo que en otras ocasiones hemos denominado una «Europa posible». Pero las intervenciones más radicales serán realizadas durante la República a principios del siglo XX por medios que integraron el proyecto civilizatorio del Imperio, aunque indirectamente, al proyecto civilizador de los nuevos tiempos, donde la Capital reformada debería anticiparse al futuro de la civilización en Brasil.

Summary

Since the transfer of the Portuguese court to Brazil, in 1808, the construction of an Empire in America supposed an intense production of symbolic images in Río de Janeiro that then would go on transforming and enriching in the diverse successive stages of the Empire and the Republic. The independence, in 1822, and the creation of a monarchist national State in Brazil would come, at once, to deepen and to intensify this symbolic production. It was to build an appropriate stage for the civilization and to include the new Capital in the traditions of the lusitanian monarchy and in the parameters of Occident, configuring what we have denominated in other occasions a "possible Europe". But the most radical interventions will be performed at the beginning of the XX century during the Republic by means that integrated the civilizer project of the Empire, although indirectly, to the civilizer project of the new times, where the reformed Capital would anticipate to the civilization's future in Brazil.

Un nuevo escenario para la civilización

La construcción de un Imperio en América, desde la transferencia de la Corte portuguesa a Brasil, en 1808, supuso una intensa producción de imágenes simbólicas que acompañaron los momentos de definición e institucionalización del poder monárquico en el Nuevo Mundo. La llegada de la familia real a la ciudad de São Sebastião do Rio de Janeiro, la elevación de Brasil a la condición de Reino Unido a Portugal y Algarves (1815), los funerales de la reina Doña María I (1816), el matrimonio del príncipe heredero Don Pedro con la archiduquesa Leopoldina de Austria (1817) y la Aclamación de Don João VI (1818) exigían la construcción de escenarios adecuados a las nuevas funciones de la capital de la América portuguesa, transformada en Corte y sede de un imperio multicontinental. Una arquitectura efímera, que debería expresar los significados de los nuevos tiempos, fue erigida en la ciudad en cada uno de estos momentos, contrastando con las dimensiones y la forma de la ciudad colonial encontrada por la Corte.

Además de los escenarios eventuales era necesario adaptar el espacio urbano a sus nuevas funciones, lo que significaba intervenir en la legislación edilicia. En 1808, por medio de la Ordenanza del 10 de mayo, fue creada la Intendencia General de Policía, que intentó sobreponer a las posturas municipales medidas organizadoras del espacio urbano, como el edicto del 11 de junio de 1809, donde el Intendente general de la Policía, Paulo Fernandes Viana, determinaba la remoción de las rótulas y celosías en las sacadas y ventanas de las casas de una o más plantas y su sustitución por rejas de hierro o balaústres de madera. Esas rótulas constituían reminiscencias moriscas perceptibles en la propia nomenclatura de la época, que las designaba como muxarabis. De inmediato, la intervención urbanística del gobierno portugués en Río se dirigió para el aumento del número de viviendas, incentivando el terraplén de las áreas pantanosas y apoyando la construcción de sobrados que sustituyesen las casas bajas. En 1813, el comerciante inglés John Luccock, que vivió en esa Corte tropical de 1808 a 1816, ya registraba algunos resultados de las primeras transformaciones:

«Se agregaron calles nuevas a la ciudad y se fundaron nuevos mercados, mientras los antiguos mejoraron mucho en aseo. Las casas fueron construidas más simétricamente, blanqueadas con cal y pintadas; se abolieron las feas celosías, y algunos de los balcones que quedaban fueron ornamentados con plantas y flores. Numerosas pequeñas viviendas y jardines embellecían las cercanías, porciones de tierra eran cuidadosamente cultivados con hierbas, verduras y flores. Las carreteras fueron ensanchadas en varias direcciones al mismo tiempo que limpiadas de yerba y otros desagradables estorbos, haciéndose nuevas construcciones a través de los pantanos del occidente de la ciudad, hacia la aldea de São Cristóvão, donde la familia real frecuentemente se retira». ¹

¹ John Luccock, *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1975, p.162.

Una de las características de la ciudad era el hecho de que la propia definición territorial se hiciera, desde los primeros tiempos de la ocupación, por medio de sucesivas conquistas al mar y a los terrenos anegadizos, en un espacio demarcado por los montes y los contrafuertes de las montañas. Para ir del núcleo urbano de la ciudad a la Quinta da Boa Vista en São Cristóvão, propiedad ofrecida a Don João por un negociante portugués, era necesario cruzar pantanos que, después de terraplenados y controlados, permitieron un desplazamiento habitacional para el sitio que se denominó, desde entonces, como Ciudad Nueva. La falta de viviendas suficientes en el centro empezaba a causar la búsqueda de los arrabales como posibilidad residencial, tanto en la dirección de São Cristóvão como en el camino hacia Botafogo, siguiendo la orilla del mar.

A la Intendencia General de Policía cabrá aprobar la urbanización de las calles de la ciudad, hasta que fuera creado el puesto de inspector de Obras Públicas; abrir nuevas carreteras y cuidar de la conservación y limpieza de las existentes, así como de las calles, plazas y demás lugares públicos; fiscalizar y auxiliar las obras públicas y particulares; celar por las fuentes y chafarices; licenciar y fiscalizar a los medios de transporte, los teatros y divertimentos públicos, las casas de juego, tabernas, casas de pasto, fondas y albergues; fiscalizar el contrato de ejecución de la iluminación de la Corte. Además, debería prevenir los delitos de prensa, ejerciendo la censura previa; atender la expedición de pasaportes y proveer los servicios de colonización y legitimación de extranjeros y del registro y material de la Cárcel y del Calabozo, relativo a esclavos; cuidar de la represión a la mendicidad y holgazanería y de la estadística de la población; reprimir el comercio ilegal; ayudar a combatir los incendios; también celar por la conservación del Jardín del Paseo Público. La creación de la Intendencia General de Policía en la Nueva Corte, con todos estos poderes, limitaba la acción de la Cámara Municipal de Río de Janeiro, al Senado de la Cámara, que tuvo efectivamente disminuido su poder y responsabilidad

Otro aspecto que debe ser considerado a partir de la presencia de la Corte en Río de Janeiro fue la creación de un conjunto significativo de instituciones no sólo administrativas, militares y judiciales, sino también de carácter científico y cultural. De este modo surgen el jardín Horto Real Militar, la Biblioteca Real y la Prensa Regia. Anexos al Hospital Real Militar son creados el Laboratorio Farmacéutico y la Escuela Anatómica, de Cirugía y Médica. Para desarrollar el estudio de las ciencias matemáticas, físicas y naturales y de ingeniería militar se crea la Academia Real Militar, trasladada, en 1812, al espacio que había sido destinado a la Sé en el Largo de São Francisco de Paula. En el año 1813 fue inaugurado el real Teatro São João,² importante escenario en los momentos de construcción simbólica del Reino y del Imperio de Brasil. Además, otra importante institución tendrá su génesis en la acción civilizadora de la Corte en los

2 Después Teatro São Pedro de Alcântara. En el lugar del antiguo teatro, en la actual Plaza Tiradentes, se ubica el actual Teatro João Caetano.

tropicos –la Academia de Bellas Artes– proyectada a partir de una Misión Artística francesa, contratada en 1816, justo después de la elevación de Brasil a Reino y antes de la llegada de la Archiduquesa Leopoldina y de la Aclamación de Don João. Sus maestros participarán de las celebraciones oficiales, proyectando y decorando los escenarios o construyendo su memoria a través de la representación pictórica.

La independencia, en 1822, y la creación de un Estado nacional monárquico en Brasil vendrían, enseguida, a profundizar e intensificar esta producción simbólica, especialmente en las ceremonias de Aclamación y Coronación del primer Emperador. Se trataba por lo tanto, desde la llegada de la Corte, de construir un imaginario adecuado a las nuevas funciones de la ciudad, estructurando el escenario para la civilización e incluyendo la nueva Capital en las tradiciones de la monarquía lusitana y en los parámetros de Occidente, configurando lo que en otras ocasiones hemos denominado una «Europa posible». Se obedecía, de este modo, a las prácticas rituales de la liturgia monárquica, donde el espectáculo político del Estado estaba estrechamente unido al ceremonial eclesíástico. La ciudad colonial se transformaba en un escenario singular para la institucionalización del poder metropolitano. Al espectáculo urbano de la esclavitud africana, con sus contradicciones específicas, se sumará un nuevo espectáculo del poder. Durante un corto espacio de tiempo, un rey europeo es aclamado en América, una colonia pasa a integrar los reinos de la cristiandad occidental y se funda un Imperio en el Nuevo Mundo.

Una misión «civilizadora»

Todavía en la condición de Príncipe Regente, Don João firmó, el 12 de agosto de 1816, un decreto para la implantación de la enseñanza artística en Río de Janeiro, a partir de la contratación de un conjunto de maestros franceses reunidos en París por el Marques de Marialva. Los maestros recibirían una pensión del Estado y organizarían la Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios. Sin embargo, una coyuntura perturbada del punto de vista político retrasó la instalación de la escuela. Fueron aplazadas las iniciativas de Joaquim Lebreton, el jefe de la misión, que portaba los títulos de Secretario perpetuo de la clase de Bellas Artes del Instituto Real de Francia y Caballero de la Legión de Honor. Después de su muerte en 1819, la Academia de Artes o de Dibujo, Pintura, Escultura y Arquitectura Civil, como aparece alternadamente designada en dos decretos de 1820, pasa a la dirección del pintor portugués Henrique José da Silva. La Academia quedará, desde entonces, constituida del siguiente modo: Henrique José da Silva, catedrático de dibujo y encargado de las clases; Luiz Raphael Soyé, secretario; Nicolas Antoine Taunay, catedrático de pintura y paisaje; Jean Baptiste Debret, de pintura histórica, Auguste Taunay, de escultura, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, de arquitectura y Francois Ovide, de mecánica. Como pensionista/becario de dibujo y pintura: Simplicio Rodrigues de Sá, José de

Cristo Moreira y Francisco Pedro do Amaral; de escultura, Marc Ferrez, y de grabado, Zeferin Ferrez. Sin embargo, solamente en 1826 la Academia Imperial de Bellas Artes se instala definitivamente, aunque los maestros franceses todavía se enfrentarán a las dificultades creadas por el director portugués.

En 1829 la Academia, por iniciativa de Debret, aunque en contra de la voluntad del director, y con el apoyo del Ministro del Imperio, realiza la primera exposición pública de los trabajos de los alumnos, con el Catálogo pagado por el propio Debret. Los profesores también expusieron sus obras. Hasta la muerte de Henrique José da Silva, en 1834, la Academia tuvo gran dificultad para afianzarse, a pesar de los proyectos de intervención en la ciudad elaborados por el arquitecto Grandjean de Montigny, y de la participación de sus maestros en los ya mencionados momentos de institucionalización del poder, colaborando en la elaboración de las alegorías de las fiestas públicas y religiosas. A partir de 1835 asume la dirección de la Academia el pintor Felix Émile Taunay, que emprenderá enormes esfuerzos para lograr el reconocimiento de la importancia pedagógica y civilizadora de la institución, dirigiéndola hasta 1851.

El significado de la Misión Artística francesa y la importancia de la Academia Imperial de Bellas Artes necesitan ser nuevamente evaluados por la historiografía del arte y de la arquitectura en Brasil. Seguir solamente reafirmando su «misión civilizadora» es insuficiente para comprender su papel en la elaboración imaginaria de Brasil. También es necesario analizar el propio sentido atribuido a la cuestión civilizadora. En resumen, se trata de investigar el proyecto en el cual la Misión y la Academia se incluyen. El llamado «proceso civilizador», por su vez, debe ser examinado más como un problema que como un proceso, no pudiéndose olvidar las dificultades de afirmación de nuevos principios estéticos y racionales en la sociedad esclavista del siglo XIX.

La Academia como discurso y práctica

La acción de Felix Émile Taunay al frente de la Academia Imperial de Bellas Artes estuvo basada en un claro programa estético y doctrinario. Taunay intentó legitimar políticamente la institución, defendiendo su lugar en el proyecto civilizador del Imperio de Brasil y afirmando el poder de las Bellas Artes en la «educación de los pueblos». Sus discursos de recepción al Emperador y al Ministro del Imperio y los saludos a los alumnos y galardonados, así como sus artículos en la prensa de la Corte, conjugan esos dos objetivos: la afirmación de la Academia como «instrumento de civilización» y la defensa de la instrucción clásica, aconsejando «la fe en los modelos griegos». Retomaba, así, la tarea preconizada por Quatremère de Quincy «Volver a encender la antorcha de la Antigüedad».

La propia figura del Emperador, incluso antes de su mayoría de edad, era identificada por Taunay como la «manifestación virtual de toda regla y orden», tomada como símbolo e insignia de los votos públicos. El joven Emperador va siendo delineado

como la expresión adjetivada del proyecto de cohesión política y social. La imagen del Emperador, en este contexto, aparece destinada a asegurar la existencia de un orden racional. Las construcciones de imágenes en el plano del discurso, pronunciado a partir de la Academia, correspondían a una ideología coherente con la procedencia de sus fundadores y a un proyecto totalmente integrado al ideal civilizador del Imperio.

El Director de la Academia defendía un lugar para los artistas en la construcción de la comunidad nacional, a pesar de lamentar la ausencia de un número mayor de encargos de sus trabajos. Proponía, también, la creación de concursos que permitieran viajes a Italia –a la tierra clásica de las bellas artes– y la introducción de un carácter general en las exposiciones de la Academia, por él retomadas. Los viajes deberían permitir el refinamiento del gusto y el contacto directo con los valores estéticos de la Antigüedad. En el discurso de Taunay, al definir el papel de la institución, estaban presentes tanto los ideales iluministas de regla y razón como la exaltación del amor por la patria.

El Estado Imperial, por medio de sus representaciones, era una especie de demiurgo de quien la Academia debería esperar las condiciones y medidas necesarias para que pudiera cumplir con su parte en la misión civilizadora del Imperio. Los discursos de Félix Émile Taunay delante de las autoridades del Estado eran proferidos en nombre de la causa de las Bellas Artes. A éstas tocaba la misión y el papel mnemotécnico de conducción hacia las virtudes. Los monumentos artísticos tendrían, desde su punto de vista, una función pedagógica para las «masas, siempre ávidas, pero siempre carentes de instrucción». Los mensajes en ellos insertos constituirían una instrucción traducida en «lenguaje simple y decoroso» y que «mantendría simpatías honestas, prevendría numerosos desvaríos, preservaría quizás a muchos proletarios de aquella impaciencia funesta, precursora de la desesperación». Las palabras de Taunay correspondían a los cambios de significado que, desde el final del siglo XVIII, afectaban a los monumentos públicos en Europa, donde la representación nacional había empezado a sustituir al simbolismo dinástico anterior. En este nuevo contexto, el gusto neoclásico pasaría a presentar en un nuevo discurso, símbolos de procedencia griega y romana y que remitían a los valores heroicos y a las virtudes clásicas.

Con Félix Émile Taunay la Academia de Bellas Artes reafirmaba su lugar en el proyecto civilizatorio del Imperio de Brasil. Por tanto, el director de la institución defiende la calidad de la enseñanza de los artistas, la presencia de la Historia del Arte como elemento formador, los viajes a galardonados, las exposiciones generales, la creación de un público consumidor, el apoyo oficial del Estado, el arte como pedagogía de la civilización y, con gran énfasis, los modelos clásicos. La posibilidad de constitución de un «arte brasileño» suponía, desde su punto de vista, un «sistema de modificaciones del arte», sistema que debería establecer su base en la «fe en los modelos griegos»: ahí residiría la «llave del estudio de la naturaleza». Tal como en Winckelmann, la captación de la naturaleza en su estado de perfección solamente podría ser alcanzada

en nivel ejemplar a través de los griegos. En ellos, y con su actitud en relación a las artes, estaba localizado el punto para dar el comienzo a la creación estética también en el nuevo mundo. La construcción discursiva de Taunay, configurando principios teóricos y un programa estético, era dotada de una clara definición ética y política. Sin embargo, el papel del arte en el ámbito público, trasciende para él la dimensión pedagógica e instrumental. En la concepción que fue delineando en sus muchos discursos y en los artículos publicados en el *Jornal do Comércio*, el Director de la Academia afirmaba el arte como lugar de pensar a la sociedad y como un lugar privilegiado para inventar una nueva identidad.

La relación entre el Emperador y la producción artística originaria de la Academia será recordada en un artículo publicado en *A Nova Minerva*, en diciembre de 1845. Refiriéndose a la ausencia de la pareja imperial en la apertura de la Exposición, el artículo narra que «esos augustos personajes son los únicos que eficaz y dignamente animaban a los artistas, comprando los mejores cuadros y honrando con señales de su benevolencia a los que manifiestan talento y aplicación esperanzada».³ Este artículo incluía una severa crítica a los expositores y a la administración de la Academia y elogios a un artista que, años después, en 1854, sería nombrado para dirigirla. Se trataba de Manuel de Araújo Porto-Alegre, discípulo de Jean Baptiste Debret y que con él había partido a Francia en 1831. En el año anterior a su nombramiento, en diciembre de 1853, Porto-Alegre emitirá al Emperador sus opiniones sobre los «medios prácticos para desarrollar el gusto y la necesidad de las Bellas Artes en Río de Janeiro».

Recordando que la Academia de Bellas Artes preparaba, pero no hacía artistas, Porto-Alegre considera que ni siquiera grandes maestros como Leonardo Da Vinci o Michelangelo, producirían mucho en el Brasil de aquella época,

«porque las bellas artes todavía no forman parte de nuestra vida social, sea en el culto nacional, sea en las recompensas a la virtud y al heroísmo, todavía no tenemos ese amor a lo bello, que tanto distingue a las razas que tomaron la delantera en la civilización moderna».

La crítica de Porto-Alegre se refería tanto a las obras del gobierno como a las particulares. Para él, una «filosofía callejera» y una mala percepción de las doctrinas económicas de la época llevaban a confundir «los productos de la industria con los productos intelectuales de las bellas artes». Así, responsabilizaba a la propia sociedad del Imperio por no absorber a los profesionales formados por la Academia, afirmando «No tenemos una aristocracia como la de la vieja Europa, y tampoco en la religión del patriotismo un artículo de fe consagrado a las artes». Para superar «este estado de una sociedad nueva» Porto-Alegre solamente veía la acción del gobierno, él es quien debería reaccionar de una manera «rápida, enérgica y sucesiva, porque toda civilización

³ Artículo, firmado como Dr. M. F., «Exposição de 1845», *A Nova Minerva - Periódico dedicado às Ciências, Artes, Litteratura e costumes*, t. I, Nº 4, Rio de Janeiro, diciembre de 1845.

⁴ *Revista del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Nº 166, Rio de Janeiro, Imprenta Nacional, 1932, p.605-611.

que parte de lo alto tiene un cuño sagrado, legal, armónico y progresivo». Recurría, así, a la acción del soberano mencionando a los monarcas absolutistas que actuaron como mecenas de las artes, comentando las ausencias y dificultades locales:

«El jefe de la Nación no tiene un palacio, y el gobierno, los tribunales, y las escuelas de alta enseñanza son inquilinos, que cambian de domicilio continuamente. Este estado provisorio debe ser combatido, porque infunde en la moral del ciudadano la convicción de que no hay estabilidad».

Porto-Alegre recuperaba también la trayectoria de la Academia y sus dificultades de institucionalización, criticando el hecho de que hubiera sido confiada a extranjeros. El punto de equilibrio para él, era el Gobierno, al cual le cabría promocionar: la creación de una Pinacoteca, la construcción de una Necrópolis y la creación de una Comisión artística. La acción del Estado, en la ausencia de la sociedad era el camino sugerido, que explicaba así:

«Como los arquitectos no pueden vivir solamente de la composición de algunas tumbas, y de algún edificio particular, el gobierno puede convertir su arte en una necesidad pública y cosechar de ella para la civilización del país un doble resultado».

Por eso, sugería la creación de una comisión compuesta de dos ingenieros civiles, de dos arquitectos y de dos pintores, unida a la Comisión de Salud Pública, con el objetivo de vigilar «toda la suerte de construcciones y los objetos de arte destinados a la visita del público». La Comisión debería estar autorizada a criticar e indicar los equívocos en los monumentos fúnebres y a inspeccionar, con las mismas atribuciones, a «todos los edificios que sean edificados en la capital, y sus límites, para que la ciudad no vaya llenándose de absurdos». Debería ser evitada la construcción de casas «sin seguridad, con defectos en la armonía de las líneas, e insalubres para sus habitantes».

Ciudad, arquitectura y civilización en el siglo XIX

Al llegar a la dirección de la Academia, Manuel de Araújo Porto-Alegre traía una visión agudamente crítica de lo que había sido la institución hasta entonces. En la década anterior ya había aprovechado la evaluación de las exposiciones públicas para hacer un balance en sus resultados, como la crítica que publicó en 1849 en la Revista Guanabara, que dirigía juntamente con el poeta Gonçalves Dias y el escritor Joaquim Manuel de Macedo. Al recuperar la historia de la Academia, preservaba las figuras de Debret y del arquitecto Grandjean de Montigny, pero criticaba duramente la supremacía de los extranjeros en la institución, considerando mediocre la gestión del director Taunay y dejando percibir una actitud francamente nacionalista. Para él:

«La Academia puede hacer todavía grandes servicios a la industria del país, y puede ser un establecimiento de utilidad inmediata y no un sueño, una aspiración a esos establecimientos europeos, que queremos imitar, que estamos todavía muy lejos de alcanzar, y para los cuales no tenemos hombres».

Porto-Alegre era implacable en su crítica, cuestionaba el sistema de galardones y sus resultados, y consideraba, por esa época, la institución en franca decadencia. No obstante se trata del mismo hombre que comentando la Exposición de 1843, demostrara gran entusiasmo y la considerara, en general, una «exposición pública brillante para el país», resaltando el numeroso público y la buena calidad de los artistas extranjeros presentes, como el propio Grandjean de Montigny, quien se radicara en la Corte, y el arquitecto Carlo Zucchi, de pasaje por Río, pero con muchos proyectos presentados en Buenos Aires y Montevideo. Destaca entre los trabajos presentados por Carlo Zucchi, el arco triunfal que debería ser erigido en el centro del Campo de Santana, con carácter grandioso y que recordaba lo que llamó:

«esos restos gigantescos de arquitectura romana, que tantas veces admiramos en la bella Italia, y que siempre servirán de norma a los arquitectos que quieran seguir el arte antiguo, digno de preferencia en todos los monumentos, excepto en los templos cristianos, por su solidez, majestuosidad, armonía de líneas y riqueza de ornatos».

Manuel de Araújo Porto-Alegre, al igual que quien era el principal blanco de sus críticas, el Director Taunay, se formó valorando la Antigüedad griega y romana. Al elogiar a Zucchi, e incluso a Grandjean, se identificaba con los principios que deberían moldear la construcción civilizadora del Imperio. Concepciones intervencionistas y proyectos para la ciudad no faltarían a la Corte Imperial. El arquitecto Grandjean de Montigny fue el mayor ejemplo de esos esfuerzos que, en gran parte, no fueron realizados, pero que permanecieron como un legado a la memoria de la Academia y de la ciudad y que servirían de base para discípulos como José María Jacinto Rebelo.

Estos proyectos convergían en el sentido de idealizar la ciudad capital como un lugar de representación del orden imperial, aunque correspondieron a momentos diferenciados de la simbología centralizadora que Grandjean trajera de la Francia napoleónica y que podrían ser eficaces también en la Corte tropical. Desde el segundo reinado, las propuestas de exaltación simbólica del Emperador, héroe de la independencia, deberían dejar lugar a otras preocupaciones de orden cívico. Las propuestas monumentales elaboradas por Grandjean para el primer reinado comportaban intervenciones estructurales en el espacio. Sus edificios preveían una transformación en la fisonomía de la ciudad, creando grandes expectativas que rasgarían la ciudad colonial. Grandjean, durante aquella fase, proyectó un nuevo palacio imperial y una catedral, entre otros edificios simbólicos.

En 1848, dos años antes de su muerte, Grandjean retoma el proyecto del palacio imperial. Pese a los cambios obligados por la austeridad del segundo reinado, el arquitecto elabora planes para una Biblioteca Pública, una sede de la Cámara Municipal, un palacio para el Tesoro, un palacio para la Cámara de los Diputados y otro para el Senado. En el caso del Senado, repite la intención de afectar la estructura antigua de la ciudad. El nuevo edificio sería construido en el antiguo Rocío, entonces Plaza de la Constitución, suponiendo una profunda alteración en la misma. El Senado quedaría en el lado opuesto a la Academia, uno de sus proyectos más importantes. Junto a la nueva dimensión de la plaza, Grandjean proponía la implantación de la estatua del primer emperador, lo que sólo sería concretizado en 1862. Además, el arquitecto preveía «una calle imperial proyectada», una arteria ancha que cortaría el monte de San Antonio, uniendo el Rocío a la Playa de Santa Luzia. Para abrirla sería necesario sacrificar el Convento de la Ayuda y el Paseo Público, creando una vasta explanada sobre la bahía de Guanabara. Con esta avenida el centro sería unido a los nuevos barrios cercanos a la orilla del mar, en una anticipación de la propuesta de la futura Avenida Central que solamente sería realizada en la República.

La segunda mitad del siglo XIX presenta un enorme esfuerzo por puntuar el paisaje de la Corte de marcos civilizadores, lo que puede ser identificado en instituciones médicas como la Santa Casa de Misericordia y el Manicomio Pedro II, construidos en la década de 1840 e inaugurados en 1852, y el Hospital de la Orden Tercera do Carmo, de 1866; en construcciones particulares como los palacios del Itamarati y de Catete, residencias de titulares del Imperio que serán adquiridas por la República. Corresponden a esa coyuntura: la Casa de la Moneda, de 1866, el Casino Fluminense, la Compañía de Gas, el Conservatorio de Música y el Instituto de los Ciegos Benjamin Constant, en 1872. Dos intervenciones escultóricas reordenan lugares públicos importantes de la ciudad: en la Plaza de la Constitución en 1868, será inaugurado el primer monumento cívico brasileño, la estatua ecuestre de Don Pedro I y en el Largo de São Francisco de Paula, en 1878, la estatua de José Bonifacio, como evento principal del Cincuentenario de la Independencia.

Las propuestas de intervención en la ciudad se desplazan hacia el área de la ingeniería, principalmente a partir de la creación de una Comisión de Mejoramientos, en 1874, y que ya en 1875 presentaba un plan de intervención de la ciudad, inspirado en las reformas parisinas. Para los miembros de la Comisión:

«Uno de los peores defectos que se percibían en la parte antigua de la ciudad era la estrechez y la gran sinuosidad de sus calles, que resultaban no sólo difíciles para la circulación de los vehículos y personas de a pie, sino también provocaban un sensible impedimento a la renovación del aire viciado por tantas causas en el interior de las viviendas».

El Informe de la Comisión de los Ingenieros establecía reglas esenciales para la construcción de edificios particulares y condenaba la arquitectura residencial realizada bajo la responsabilidad de «hombres prácticos, sin instrucción profesional». El plan presentado por los ingenieros se insertaba, una vez más, en el cuadro de las iniciativas que estamos caracterizando como partes integrantes del proyecto civilizatorio del Imperio y que parece nítidamente asumido en el Informe:

«Ajeno a las nociones más básicas de estética y hasta muchas veces a los más insignificantes preceptos de arquitectura, nuestros [mestres-de-obras] se esmeran en sobrecargar las fachadas de los edificios con molduras y adornos sin sujeción, ya no diremos, a las reglas del arte en que tanto primaron la Grecia y la antigua Roma, y que todavía hoy merecen tanto cuidado en los países más cultos, sino ni siquiera a las leyes más básicas de la convivencia y de la armonía; intercalan ornamentos sin gusto, ni justeza en sus proporciones; distribuyen irregularmente las aberturas de los edificios, empleando en los pesados y dispendiosos umbrales vigas de cantería mal labrada, que a veces son más tarde pintadas o blanqueadas con cal; decoran los cristales con vidrios de diferentes colores mal combinados, cuyos efectos son, además de perjudiciales, desagradables a la vista; forran frecuentemente las paredes exteriores con baldosas que absorben el calor solar y calientan horriblemente el interior de las casas; hacen, en resumen, como estos, muchos gastos inútiles que, además de dar a nuestras calles una apariencia sin arte y gusto, impropia sin duda a nuestra civilización, se hacen más nocivas a la comodidad en el interior del hogar».

La ciudad tuvo su Escuela Central, originaria de la Escuela Militar, en el Largo de São Francisco de Paula, transformada en Escuela Politécnica, en los moldes de la homónima parisina. Muchos de los futuros alcaldes [prefeitos] de la capital republicana se formaron en ella, muchas veces con el complemento a sus estudios de una temporada en París. Estos ingenieros de la Corte, en 1875, vivían el drama de la civilización en un Brasil todavía esclavista, que aunque suspendiera el tráfico negrero en 1850 mantendría el sistema de explotación de la mano de obra esclava hasta 1888. Los valores arquitectónicos y urbanísticos que defendían seguían estando en contradicción con la estructura del país.

La ciudad también fue objeto del discurso médico que, desde el final del siglo anterior, diagnosticara sus llagas y explicara la barbarie y el retraso a través del clima, de la arquitectura, de la geografía y de la historia. Aquí los ingenieros, en la crítica a «nuestros capataces de obra», discuten el gusto, la conveniencia y la armonía, en nombre de «nuestra civilización». Su intervención no es sólo técnica, sino también comprometida desde el punto de vista estético más allá de lo funcional. En esta coyuntura las intervenciones del Estado y de los particulares todavía estaban limitadas a inserciones puntuales en el paisaje, que no obstante ya las hacían apreciable y bien recibidas por los extranjeros, como el alemán Oscar Canstatt que, en 1871 observaba:

«En los últimos tiempos se ha empezado a abandonar el viejo estilo rutinario de construcciones particulares y públicas. Así es como el Barón de Nova Friburgo hizo construir por un ingeniero alemán, un palacio en el camino de Botafogo, y la Sociedad de Beneficencia Portuguesa, un hospital en el suburbio de Catete, que en grandeza y gusto no pierden comparándose con construcciones europeas de este género».

Las reformas emprendidas por el Imperio en sus dos últimas décadas y las inserciones de una nueva y buena arquitectura en el paisaje no consiguen implantar el ideal de ciudad que fuera vivido en el modelo francés. La cuestión todavía necesita ser investigada dando lugar a una nueva indagación de los conjuntos urbanos que la iconografía y la cartografía de la época permite percibir. Pero es necesario tener cuidado para no leer la ciudad real del siglo XIX con los ojos de los reformadores del inicio del siglo XX o de los posteriores «modernistas» que intentaron hacer tabla rasa de las «influencias extranjeras», considerando como espurias todas las manifestaciones históricas y eclécticas que predominaron durante el cambio de siglo.

La civilización republicana

La gran intervención reformista, que transformará radicalmente el tejido urbano del área central de la ciudad, será realizada solamente en el inicio del siglo XX, durante el gobierno del Presidente Rodrigues Alves (1902-1906). La ciudad de Río de Janeiro, como escenario del nuevo régimen, se vuelve objeto de atención de las preocupaciones científicas de la época. Movidos por los problemas concretos de salud pública y por la necesidad de dar una nueva cara a la Capital Federal, los planificadores de la modernización intentarán apagar los vestigios coloniales del paisaje. Serán su blanco algunos edificios coloniales, como el antiguo Convento de los Carmelitas, que ya habían sido desfigurados en el intento de ocultar un pasado que se deseaba olvidar. La relación con el pasado y la historia era bastante curiosa, ya que oponía lecturas contradictorias. Los reales vestigios del pasado colonial eran menospreciados, al paso que surgía un nuevo historicismo, con la arquitectura ecléctica adoptada como estándar de modernidad. Un auténtico delirio burgués se materializa en las fachadas revivalistas. Era el modo de, una vez más, intentar la construcción civilizatoria a través de una «actualización» del gusto. El modelo era, sin duda, el París de Haussmann o el Buenos Aires que Torcuato de Alvear empezara a transformar desde la década de 1880. El Presidente Rodrigues Alves, al dirigirse al Congreso Nacional, en el Mensaje del 3 de abril de 1903, declaraba que «los defectos de la ciudad afectan y perturban a todo tipo desarrollo nacional». Para el Presidente, era necesario restaurar la Capital en el «concepto del mundo» con vistas a iniciar una vida nueva, abierta a la dinámica de la economía internacional.

Las reformas del gobierno de Rodrigues Alves, teniendo el Ingeniero Francisco Pereira Passos, uno de los miembros de la Comisión de Mejoramientos de 1875, al frente de la administración municipal en los años 1902-1906, contaron con un cuadro financiero favorable para las inversiones. Tres aspectos principales fueron atacados en las reformas: el aspecto comercial, con las obras del puerto; el aspecto higiénico, con la reorganización de la salud pública y el aspecto urbanístico propiamente dicho con la reurbanización de la ciudad. Al lado del Alcalde Pereira Passos, otros nombres surgen asociados a las iniciativas de Rodrigues Alves: el ingeniero Paulo de Frontin, el médico sanitarista Oswaldo Cruz y el ingeniero Francisco Bicalho, responsable por las obras del puerto. Lo más destacado de estos cambios queda a cargo de la Avenida Central, después llamada de Río Branco, que cortará el antiguo núcleo urbano de la ciudad, demoliendo varias cuadras, y que pasará a abrigar algunos de los iconos de la Civilización: el Teatro Municipal, la Escuela de Bellas Artes y La Biblioteca Nacional. La ciudad que fue el laboratorio de la civilización durante el Imperio se constituirá en la capital del triunfo republicano, un portal moderno para un país que todavía permanecía rural y arcaico.

La Escuela Politécnica será ampliada, siendo a su bella fachada neoclásica aumentada por una tercera planta, un nuevo frontón sobre columnas y arcadas, en el intento de imponer una monumentalidad en otra escala, de mayor grandeza y, por lo tanto, mayor elocuencia simbólica. La Academia Imperial de Bellas Artes, a su vez, es transformada por la República en Escuela Nacional de Bellas Artes, cambiando sus estatutos y el cuadro de profesores. La Escuela gana espacio privilegiado en la nueva avenida, muy visiblemente destacada, mientras el edificio neoclásico de Grandjean de Montigny sería abandonado, llegando a ser demolido algunas décadas después. El nuevo edificio, proyectado por el arquitecto español, radicado en Río y naturalizado brasileño, Adolfo Morales de los Ríos, obedecerá a un nuevo historicismo. Como el edificio del Teatro Municipal, que recuerda la Ópera de Garnier, la inspiración básica de Morales también estará en París, en el Louvre, en la École de Beaux Arts y en la tradición de la historia del arte occidental. Sin embargo, inscribe en las fachadas referencias a los maestros de la Misión Artística francesa y sus discípulos brasileños, sin hacer otras referencias al pasado colonial y a sus artistas.⁵ Era una forma de integrar el proyecto civilizatorio del Imperio, aunque indirectamente, al proyecto civilizador de los nuevos tiempos, donde la Capital reformada debería anticiparse al futuro de la Civilización en Brasil.

5 Esta cuestión fue desarrollada por la arquitecta e historiadora Claudia Ricci en el artículo «Sob a inspiração de Clío: o historicismo na obra de Morales de Los Rios», en: *Revista Gávea*, Nº 15, Rio de Janeiro, 1997, p. 633-653.

Registro bibliográfico

Afonso Carlos Marques Dos Santos

«Ciudad, civilización y proyecto en Río de Janeiro (1808-1906)», Estudios Sociales. *Revista Universitaria Semestral*, Año XI, Nº 21, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, segundo semestre 2001 (pp.).

Descriptores

ciudad / Río de Janeiro / producción
simbólica / proyecto civilizador