O IDEÁRIO ILUMINISTA NO PASSEIO PÚBLICO DE MESTRE VALENTIM

Maria Aimée Chaguri Gallerani

*Arquiteta-paisagista, mestre em filosofia pela PUC/SP,
doutoranda do curso de pós-graduação da FAUUSP e
professora do curso de arquitetura e urbanismo da
UNIP/Campinas.*

RESUMO

A iniciativa de criação do Passeio Público do Rio de Janeiro, um dos mais importantes jardins públicos setecentistas, bem como seu primeiro projeto, concebido por mestre Valentim da Fonseca e Silva, consubstanciam o ideário iluminista do século 18. Ao inserir em seu programa governamental a criação de um passeio público destinado à aristocracia e à elite burguesa do Rio de Janeiro e ao utilizar esse passeio como fator de saneamento e vetor de expansão da cidade para o sul, dom Luís de Vasconcelos tem como parâmetro o plano de urbanização de Lisboa adotado pelo marquês de Pombal, que traduz os conceitos iluministas de civilidade, progresso, saúde e bem-estar públicos.

A concepção de mestre Valentim, por sua vez, apresenta grande afinidade com aquela do “jardim cortesão barroco”, especialmente com a do Palácio de Queluz. Grande parte de seus elementos escultóricos e arquitetônicos, incluindo o terraço criado para a apreciação da paisagem marinha, revela o ideário iluminista da Europa do século 18.

ABSTRACT

Both the conception and first drawings of the Passeio Público do Rio de Janeiro, one of the most important public gardens during the 1700's, consubstantiated the illuminist ideas of the 18th century. The Passeio Público was a part of the governmental plans of dom Luís de Vasconcelos for the capital of the vicekingdom. The basis for such project was the urbanization plan developed by marquês de Pombal for Lisbon, which translates the illuminist concepts of public civility, progress, health and well-being. According to those premises, the choice of site, and its use for sanitation and expansion of the urban premises to the south were determined. On the other hand, its original project, created by mestre Valentim da Fonseca, greatly resembled the baroque garden, specially the Queluz Garden. Most of its sculptural and architectural elements revealed the 18th illuminist ideas, including the terrace built for contemplating the sea.

O IDEÁRIO ILUMINISTA NO PASSEIO PÚBLICO DE MESTRE VALENTIM

Introdução

O Passeio Público do Rio de Janeiro tem sido objeto de investigação de historiadores da paisagem e da arte brasileiras. No caso da história do paisagismo, seu interesse mais imediato reside no fato de ter sido o primeiro espaço público brasileiro projetado para o lazer da população – ou de parte dela. Outro fato de interesse é o da história de o passeio exemplificar, de maneira inequívoca, dois modelos projetuais: o do “jardim cortesão barroco” – referência de mestre Valentim ao elaborar o primeiro projeto do passeio, e o do “jardim romântico francês” – derivado do inglês –, em que se baseia o paisagista francês Auguste Glazou na reforma da segunda metade do século 19.

A concepção de Valentim, na época considerado o melhor escultor da cidade, tem sido objeto de análise tanto de estudiosos da paisagem quanto da arte. No primeiro caso, destaca-se a concepção por Hugo Segawa, realizada em seu livro *Ao amor do público*. No segundo, a de Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, em *Mestre Valentim*. Tais textos foram essenciais para a realização deste ensaio, dedicado à concepção de Valentim para o passeio, notadamente à identificação do ideário iluminista que a preside.

Um Espaço Comum à Aristocracia e à Burguesia

Quando nos referirmos ao Passeio Público do Rio de Janeiro, é inevitável mencionarmos o fato de ter sido o primeiro espaço público concebido no Brasil para o lazer da população; ou, para sermos mais precisos, de parte da população do Rio de Janeiro da segunda metade do século 18. Principal porto e capital do vice-reino, o Rio de Janeiro da época contava com uma população de 19 mil brancos – dentre os quais se destacavam a aristocracia, o clero e uma burguesia formada por funcionários públicos e comerciantes ricos –, e 23 mil mulatos e negros, libertos ou não, que gravitavam pela cidade¹. Desse contingente, apenas a aristocracia e a parcela privilegiada da burguesia a que nos referimos possuíam livre acesso ao passeio que, desde sua inauguração em 1785 até o final do século 19, constituiu um espaço de acesso controlado.

(1) CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Casac & Naify, 1999, p. 10.

Contemporâneo dos primeiros jardins públicos europeus, concebidos como lugares de formas de sociabilidade comuns à aristocracia e à burguesia, o Passeio Público do Rio de Janeiro resulta da iniciativa de dom Luís de Vasconcelos, vice-rei de 1779 a 1790, de dotar a cidade de um jardim público e reproduz, no meio colonial escravocrata carioca, o ideário racionalista de seus congêneres europeus².

Racionalismo Urbano na Capital da Colônia

As prioridades do programa governamental de dom Luís de Vasconcelos eram o lazer e o embelezamento urbano, além do saneamento básico e do abastecimento de água. O modelo desse programa foi o plano de urbanização adotado pelo marquês de Pombal para a reconstrução de Lisboa, após o terremoto de 1755. Esse plano incluía maior aeração, iluminação, higienização, lazer e embelezamento da cidade, com o alargamento e retificação das ruas, aberturas de largos, praças e de um jardim público, além da construção de diversas fontes e chafarizes, em uma proposta de integração da natureza à cidade. O caráter iluminista é comum aos dois programas, em que racionalização e embelezamento favorecem a sedução e o controle da burguesia³.

Na Europa do século 18, os conceitos iluministas de civilidade, progresso, saúde e bem-estar públicos traduziram-se, nas cidades, em: valorização do solo urbano nas áreas consideradas mais frescas e arejadas; aeração em parques e jardins e saneamento básico em redes de esgoto; distribuição de água em chafarizes públicos ornamentais; segregação da doença, da mendicância e da morte com a instituição de hospitais e cemitérios sob o controle de congregações particulares e do Estado⁴.

Dentro da política de civilidade desenvolvida no Rio de Janeiro desse período por instituições laicas e pela burocracia estatal, a cidade havia sido acrescida, até a gestão de dom Luís de Vasconcelos, com o Aqueduto da Carioca, chafarizes, as ruas da Vala⁵ e do Cano, largos, o Paço dos Governadores, a Casa de Recolhimento, a Casa do Trem (para fundição de materiais bélicos), hospícios, cemitérios, matadouros. Mas é a dom Luís que se atribui a mais eficiente tentativa de adequar a cidade à imagem das luzes das capitais européias⁶.

(2) Idem, *ibidem*, p. 9-10.

(3) Idem, *ibidem*, p. 10. O plano de reconstrução adotado pelo marquês de Pombal é coerente com sua condição de representante do "despotismo iluminado", também denominado "absolutismo racional", em que "acredita-se na razão, mas não no povo que se quer elevar. Daí a necessidade da força a serviço da razão". (CASTAGNOLA, Luís e PADOVAN, Umberto. *História da filosofia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 341). A outra tendência do pensamento iluminista, no que concerne aos problemas sociais e políticos, é a que deriva do liberalismo constitucional, cujo maior representante é Montesquieu. É característica dessa concepção política a divisão absoluta dos poderes: legislativo, executivo e judiciário.

(4) CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Op. cit., p. 9-10.

(5) Atual Uruguaiana.

(6) CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Op. cit., p. 10.

A construção do passeio público e a de seu contraponto urbanístico, o Chafariz das Marrecas (também desenhado por mestre Valentim), foram fundamentais na implantação do programa idealizado pelo vice-rei.

O Passeio Público como Instrumento de Saneamento Urbano e Vetor de Expansão da Cidade para o Sul

A idéia de construção de um jardim público, certamente, veio do Passeio Público de Lisboa, primeiro espaço público dessa cidade, resultante do plano do marquês de Pombal para sua reconstrução⁷. Mas, se o passeio lisboeta se constituía de um recinto ajardinado longilíneo, de 300 metros de comprimento por 88 metros de largura, situado em uma baixada entre dois morros, o de mestre Valentim ocupava uma área privilegiada do ponto de vista do panorama a ser apreciado: do terraço construído na extremidade oposta à entrada, descortinava-se a Baía de Guanabara.

A escolha da área teve como premissa induzir o crescimento da cidade para o sul. A zona urbana propriamente dita ocupava um quadrilátero definido: ao norte, pelo Morro de São Bento; ao sul, pelos de Santo Antônio e do Castelo; a leste, pela Baía de Guanabara; e, a oeste, por uma zona em que surgiam chácaras e granjas de abastecimento em meio às duas principais saídas para o interior. As condições ambientais nesse quadrilátero eram prejudicadas pelo fato de a brisa marítima da tarde, vinda de sudeste, ser barrada pelos morros do Castelo e de Santo Antônio, unidos em suas bases, e, também, por suas áreas internas serem alagadiças e não possuírem morros próximos para os aterros que se fariam necessários. A escolha recaiu, então, sobre a praia ao sul do quadrilátero, fronteira à Igreja da Glória, mais fresca do que a zona urbana, a despeito da insalubridade da lagoa pantanosa ali existente, conhecida como Lagoa do Boqueirão da Ajuda.

Não havendo serviço de esgoto no Rio de Janeiro do período colonial, as lagoas da cidade eram utilizadas para despejos dos dejetos da população e a do Boqueirão da Ajuda não fugia à regra. Em meados do século 18, quando a população carioca foi atingida por uma forte epidemia de gripe e febre, atribuiu-se a expansão da moléstia aos miasmas provenientes da Lagoa do Boqueirão⁸. Dom Luís decide aterrá-la para a construção do passeio; o aterro é feito com as terras do Morro das Mangueiras, um contraforte do Morro do Desterro, concretizando-se, dessa forma, o saneamento da área e a introdução de um vetor de expansão da cidade para o sul.

(7) Hugo Segawa observa que, *"a partir do século 17 toda cidade importante na Europa construiu o seu passeio ajardinado"*; o autor cita Berlim, Dublin, Hamburgo, Amsterdã, Madri, Bordeaux, Nancy, Viena, Munique e São Petersburgo, além de Lisboa. SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1996, p. 44.

(8) A epidemia ficou conhecida popularmente como *"Zamparina"*, nome de uma cantora italiana que morrerá vítima da moléstia. Disponível em www.passeiopublico.com.br/construcao.htm. Acesso em 27/08/2002.

Projeto Paisagístico

Um eixo, um percurso, uma intenção estética ordenadora do espaço

Segawa observa que o Chafariz das Marrecas e o passeio público faziam parte de uma organização urbanística da área, cujo eixo estruturador era a rua das Belas Noites⁹. O chafariz e a Fonte dos Amores – grupamento escultórico localizado ao término do eixo principal do passeio – constituíam os dois extremos de um percurso estudado: *“o passeante caminharia desde o chafariz das Marrecas por uma reta, uma rua arquitetonicamente composta com ‘simetria’”* (a rua das Belas Noites, hoje das Marrecas, eixo da intervenção urbana); *“ultrapassaria o portão do Passeio e se veria cercado pela vegetação, o ambiente sombreado e fresco, visualmente contido pelas plantas e pelos muros opacos do recinto, apenas orientado pela trajetória perspectivada, que aponta como ponto de fuga a ‘gruta artificial’, com os jacarés ao fim da linha”*.

Tal descrição revela certa afinidade entre a organização urbanística da área e os três princípios do urbanismo clássico, apontados por Pierre Lavedan: a linha reta, a perspectiva monumental e o programa; especialmente se considerarmos que, na interpretação do historiador Fernando Chueca Goitia, programa é sinônimo de uniformidade¹⁰. Este observa ainda que, em se tratando de urbanismo, a palavra “clássico”, utilizada pelos franceses, equivale a barroco nos demais países europeus: *“A palavra clássico equivale a barroco para o resto da Europa”*, uma vez que *“dado o seu desenvolvimento tardio, o século XVIII pode considerar-se como o clássico do urbanismo”*¹¹.

Queluz e Versalhes como referências

O traçado do passeio se aproxima mais dos jardins do Palácio de Queluz – obra do arquiteto e paisagista francês Jean Baptiste Robillion, auxiliado pelo jardineiro holandês José Van del Kolk – do que o de seu congênere lisboeta¹² (ver Figura 1). Em última instância, sua referência é o jardim cortesão barroco francês. Tomemos o caso de Versalhes (ver Figura 2): caracteriza-se pela disposição geométrica dos canteiros e aléias, com um eixo central e eixos secundários formando um traçado de paralelas, perpendiculares e diagonais. A decoração é feita com obras escultóricas e arquitetônicas, figurativas e geométricas: pirâmides, obeliscos, deuses mitológicos, arcos e arcadas, colunas e colunatas, escadarias, patamares, templos e pavilhões eram símbolos de conhecimento da história; fontes, chafarizes, cascatas e espelhos

(9) SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 90.

(10) GOITIA, Fernando Chueca. *Breve história do urbanismo*. Lisboa. Editorial Presença, 1996, p. 136.

(11) Idem, ibidem, p. 136.

(12) Cabe observar que mestre Valentim é levado por seu pai para Portugal quando tinha cerca de 3 anos, lá permanecendo até os 25. É em Portugal que aprende seu ofício de toreuta (escultor, entalhador de pedra, metal ou madeira). Ver, a esse respeito, CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. Op. cit., p. 107.

Foto 1 – Jardim do
Palácio de Queluz
– Vistas dos
parterres

Silvio Macedo

Foto 2 – Jardim de
Versalhes

Silvio Macedo

d'água, grotões, elementos talhados da flora e da fauna locais simbolizavam o conhecimento da natureza, dela constituindo uma forma de controle artificial.

A forma dada ao passeio por mestre Valentim é o hexágono, e o traçado, com eixo principal e eixos secundários, é geométrico (ver Figura 3). A sugestão de infinito, provocada em Versalhes pela conjugação entre o eixo central e o terreno em ascensão, pode também ser percebida no passeio por quem,

Foto 3 – Planta do Passeio Público de Mestre Valentim

entrando pelo eixo principal, tem seu olhar atraído para a Fonte dos Amores e elevado, a seguir, para o céu da Baía de Guanabara.

Os elementos decorativos arquitetônicos projetados por Valentim são duas pirâmides e dois pavilhões, um em cada extremidade do terraço voltado para o mar.

Os símbolos de conhecimento e domínio da natureza se fazem presentes nas decorações internas dos pavilhões, em que penas e conchas são utilizadas pelo mestre, bem como na “Fonte dos Amores” e na “Bica do Menino” (também feitas por Valentim), que apresentam elementos da fauna e da flora locais esculpidos em ferro e bronze.

Barroco e iluminismo nos elementos arquitetônicos e nas esculturas

A “Fonte dos Amores” se constitui de um conjunto arquitetônico e escultórico, formado por uma espécie de outeiro de pedra, vegetação e esculturas,

adossado a uma escadaria. O conjunto escultórico era formado originalmente por dois jacarés de bronze de cerca de 2,43 metros de comprimento, entrelaçados em posição de movimento, três garças em bronze e um coqueiro de cerca de 4,4 metros de altura, todo de ferro e pintado ao natural¹³. Jatos d'água corriam pelas mandíbulas dos jacarés e pelos bicos das aves, propiciando o contraste entre a transparência e o brilho da água e a escuridão do bronze. A cascata é encimada por um frontão de perfil barroco em granito carioca (escuro), com uma cartela em mármore de lioz (claro), com as armas de dom Luís (ver Figuras 4 e 5).

As esculturas dos jacarés e das garças estão em conformidade com a estética de Diderot, para quem a obra de arte guarda uma relação de verossimilhança com a natureza. A esse respeito, afirma Raymond Bayer¹⁴: *"A idéia essencial que domina toda a obra estética de Diderot é a imitação da natureza; na natureza, deve-se imitar não a verdade, mas o verosímil. ... Na criação artística, o artista não deve unicamente copiar a natureza, mas escolher o que vale a pena ser reproduzido; graças a essa escolha, a arte ultrapassará a natureza... A essência da arte não é com efeito a imitação exacta, mas a transposição dum modelo que nos causa prazer... Diderot concebe este modelo ideal como a expressão dum tipo ..."*.

Foto 4 – Fonte dos Amores
Nesta foto, de outubro de 1998, pode-se observar que o terraço, ao qual se tinha acesso pelas escadarias, foi substituído por uma área aterrada. Com isso, perdeu-se a possibilidade de contemplação da baía
Fonte: Acervo revista Paisagem e Ambiente

Carlos Terra

(13) Infelizmente, as garças foram removidas; o coqueiro destruído pelo tempo, e os jacarés mutilados nos atos de vandalismo ocorridos no passeio em dezembro do ano passado.

(14) BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p. 163-4.

Foto 5 – Fonte dos Amores: detalhe das esculturas dos jacarés
Fonte: Acervo revista Paisagem e Ambiente

Carlos Terra

Esse tipo é formado por qualidades, em geral, esparsas na natureza, mas reunidas pelo artista na obra de arte. Imaginação e sensibilidade participam na idealização do tipo – que é, forçosamente, uma forma abstrata – e em sua aproximação da natureza; a beleza é definida por ele pela “conformidade da imaginação com a coisa”¹⁵.

Na “Bica do Menino” (ver Figura 6), situada na parte detrás da Fonte dos Amores, o ideário iluminista está impresso no dístico da faixa que um cupido alado carrega em uma das mãos, enquanto, na outra, segura um cágado vertendo água para um tonel: “Sou útil ainda brincando”¹⁶. Essa frase vem ao encontro do pensamento de Diderot: uma das finalidades da arte é melhorar o sentido moral e o gosto. “Todo o trabalho de escultura ou pintura deve ser a expressão duma grande máxima para o espectador; sem isso, é mudo.”¹⁷

Examinemos os pavilhões: externamente, eram singelos, lembrando capelinhas coloniais; a planta, quadrangular no contorno externo, apresentava internamente uma membrana octogonal independente. Nos quatro ângulos dos beirais, apresentavam “pés de ananases com seus frutos (considerados reais), todos de metal sobrepintados que pareciam verdadeiros (mais uma vez, a verossimilhança)”¹⁸. Carvalho observa que, na escolha das figuras de Apolo e Mercúrio para as esculturas que encimavam os pavilhões, “Valentim reflete (...)

(15) BAYER, Raymond. Op. cit., p. 163.

(16) Até dezembro passado havia no local uma réplica do menino, em perfeito estado de conservação. Lamentavelmente, nos atos de vandalismo a que nos referimos na nota 13, a réplica foi mutilada e pichada com as iniciais da facção criminosa “Comando Vermelho”.

(17) BAYER, Raymond. Op. cit., p. 164.

(18) CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Op. cit., p. 27.

Foto 6 –
Bica do menino,
Passeio Público,
Rio de Janeiro

Carlos Terra

o pensamento iluminista que une o domínio da arte ao do utilitário¹⁹, uma vez que o primeiro – deus da luz e das formas artísticas – relaciona-se com o ouro e Mercúrio é o deus da velocidade e do comércio²⁰.

Já os interiores dos mirantes, observa a autora de *Mestre Valentim*²¹, são decorados como salões cortesãos. Suas decorações, segundo Carvalho, foram presididas pelo sentimento de catalogação da natureza, típico do iluminismo²²: o pavilhão de Apolo, à direita do terraço, ostentava um teto decorado com penas formando flores, enquanto o de Mercúrio era ornado com conchas. Completavam a decoração dos primeiros quadros com vistas da cidade e de seus subúrbios; no segundo, os quadros representavam oficinas de minerar ouro, diamantes e outros minérios, “fábricas” de açúcar e outras indústrias do país.

Nos medalhões das pirâmides permanecem as inscrições atribuídas a dom Luís de Vasconcelos: *Ao amor do Público* – título do livro de Segawa – e “Saudade do Rio de Janeiro”.

Contemplação da Baía: Um novo olhar

O historiador francês Alan Corbin observa que a apreciação dos panoramas marítimos foi uma aquisição estética elaborada entre 1750 e 1840, resultan-

(19) Idem, ibidem, p. 29.

(20) A afirmação deve ser avaliada à luz das características do Rio de Janeiro da época, que, por sua localização estratégica, constituía, desde o início do século 18, o escoadouro dos minérios preciosos da região das Gerais.

(21) CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Op. cit., p. 29.

(22) Idem, ibidem, p. 29.

te de um processo de aprendizagem do olhar²³. Até então, o mar teria constituído um território temível e enigmático, associado à metáfora diluviana e à imagem abismal de um mundo não-esférico; “a figura do oceano terrível (...), a cólera imprevisível de sua imensidão movente e lúgubre, conjugam-se aos perigos e à pestilência da praia enigmática, linha indecisa, submissa à todo tipo de incursões, onde vêm depositar-se os excrementos do abismo”²⁴. O desvendamento desse território, segundo Corbin, foi feito pela observação científica dos séculos 16 e 17 e pelo prestígio crescente da navegação, notadamente a holandesa; esta última, a prática da viagem às Províncias Unidas – em especial à Holanda – e o desenvolvimento das pinturas marinhas holandesas teriam sido os fatores que mais contribuíram para “a aprendizagem do olhar dirigido às praias do mar”²⁵.

A partir dessa aprendizagem, surge, no século 18, o belvedere marítimo, local especificamente projetado para a apreciação das praias e do mar. “Antes disso, a organização das construções nas áreas litorâneas usualmente voltava as costas para as águas.”²⁶ O Passeio Público do Rio de Janeiro, com seu terraço voltado para a Baía de Guanabara, espelha aquele surgimento.

Os holandeses foram pioneiros na construção de estruturas propícias à apreciação da paisagem marítima²⁷, o que é compreensível, se considerarmos que “desde meados do século XVIII, numerosos ingleses que realizam o *Grand Tour* e franceses que visitam os países setentrionais detêm-se na Holanda”²⁸ e que “para um turista da época clássica, o país identifica-se com o mar”²⁹. Scheveningen é, provavelmente, a mais conhecida dessas estruturas de apreciação da paisagem marítima, à qual o turista era paulatinamente conduzido pela incursão na rede de canais que permeia os campos.

Diderot a teria visitado várias vezes³⁰. “O espetáculo do oceano à flor da terra vos fará sonhar e tremer”³¹, escreverá o filósofo ao visitar a Holanda em 1773, valendo-se de uma imagem adequada à estética do sublime³².

(23) SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 92.

(24) CORBIN, Alain. *O território do vazio: A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 64.

(25) Idem, ibidem, p. 46.

(26) SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 93.

(27) SEGAWA, Hugo, op. cit., p. 93.

(28) CORBIN, Alain, op. cit., p. 44.

(29) Idem, ibidem, p. 44.

(30) Idem, ibidem, p. 49.

(31) Idem, ibidem, p. 45.

(32) Giulio Carlo Argan afirma que, na estética do sublime, a natureza é fonte não apenas de sensação visual e de sentimento, mas também de pensamento; por meio deste, ultrapassamos o domínio do visível, atingindo os domínios do sonho, da memória, da fantasia, dos presságios, das intuições. Ainda segundo Argan, a importância do que vemos se relativiza em face da consciência de que o domínio do visível não é mais que um fragmento da realidade, limitado espacial e temporalmente; por outro lado, o que não vemos nos desassossega, pois sua infinitude desperta a angústia de nossa própria finitude. Essa realidade transcendental é o “sublime”, cuja idéia é proporcionada na estética do século 18 por elementos ilimitados, como o mar e a imensidão do céu. (ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres Editor, p. 9-14).

De acordo com relatos de visitantes da segunda metade do século 18 e primeira do 19, Scheveningen se constituía de um caminho entre Haia e uma praia de pescadores (Scheveningen), plano, entre dunas, composto de uma alameda para veículos e dois passeios para pedestres, margeados por árvores, tendo como fundo a visão do mar³³.

Segundo Corbin, em Haia, a hospitalidade obrigava que se levasse o turista do século 18 a Sheveningen, *"para contemplar desta vez não mais o elemento domesticado pelo homem, as águas confundindo-se com as habitações e os campos, mas as ondas a se perderem de vista no horizonte do mar do Norte"*³⁴. O turista acudia ao local, antes de tudo, em busca do mergulho *"numa dessas 'cenas de praia'"*, imagem que a visita aos museus e a gravura imprimiram em seu espírito³⁵. O francês, sobretudo, *"pouco habituado ao espetáculo do mar aberto e desejoso de realizar... o que no seu país se tornou, para toda pessoa refinada, um rito iniciático"*³⁶.

Se em Sheveningen o mar era avistado ao final da alameda arborizada, a Marina de Palermo, pela descrição de visitantes do século 18 citados por Corbin³⁷, acompanhava a beira do mar, podendo ser considerada uma provável referência para nosso passeio. *"Pavimentada com grandes lajes, cercada de um parapeito bem trabalhado, ornada de estátuas, a Marina acompanha a beira do mar... Ela é sombreada; uma série de fontes e assentos cômodos suavizam o percurso... Geralmente, costuma-se passear de carruagem, pois os palermitanos gostam de 'ser transportados'; contudo, na banchetta, um caminho elevado entre o mar e a pista carroçável possibilita o passeio a pé.*

*Ao longo da Marina, os palermitanos vêm buscar a brisa, o frescor, e satisfazer sua necessidade de horizontes sem limites"*³⁸.

É provável que, ao projetar o terraço do passeio, Valentim tenha propiciado à elite carioca da época seu *"rito de iniciação"*, na contemplação da deslumbrante vista da Baía de Guanabara.

(33) CORBAIN, Alain, op. cit., p. 48 e 49.

(34) Idem, ibidem, p. 48.

(35) Idem, ibidem, p. 49.

(36) CORBAIN, Alain, op. cit, p. 48.

(37) Idem, ibidem, p. 283-4.

(38) Idem, ibidem, p. 283-4.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. 1 ed. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BAYER, Raymond. *História da estética*. 1 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Espaços da arte brasileira. Mestre Valentim*. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.
- CASTAGNOLA, Luís; PADOVANI, Umberto. *História da filosofia*. 11 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: A praia e o imaginário ocidental*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOITIA, Fernando Chueca. *Breve história do urbanismo*. 4 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- JELLICOE, Geoffrey and Susan. *El paisaje del hombre: La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. 1 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- MACEDO, Silvio Soares. *Quadro do paisagismo no Brasil*. 1 ed. São Paulo: FAUUSP, 1999.
- SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: Jardins no Brasil*. 1 ed. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- VILAS BOAS, Naylor Barbosa. O Passeio Público do Rio de Janeiro: Análise Histórica com Auxílio da Representação Digital. *Paisagem e Ambiente: Ensaios*, São Paulo, n. 13, p. 98-124, dez. 2000.