

# OS REGIMES DE VISIBILIDADE NO JARDIM DO PASSEIO PÚBLICO DO RIO DE JANEIRO: UMA REFLEXÃO GEOGRÁFICA E ARQUEOLÓGICA DA PAISAGEM

THE VISIBILITY REGIMES IN THE GARDEN OF THE PASSEIO PÚBLICO DO RIO DE JANEIRO:  
A GEOGRAPHICAL AND ARCHAEOLOGICAL REFLECTION OF THE LANDSCAPE



Christiane Chagas Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

titichgs40@gmail.com



Rachel de Almeida Moura

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

rachel\_amoura@yahoo.com.br

1

## Resumo

O objetivo deste artigo é demonstrar os regimes de visibilidades construídos na forma configurada do jardim barroco do Passeio Público do Rio de Janeiro, do século XVIII. Assim, apresentamos como os elementos espaciais e a maneira como eles estão posicionados na paisagem servem para manipular e legitimar regimes de verdades ao submeter valores sociais de um grupo sobre outros. A base metodológica desta pesquisa advém do diálogo entre as concepções da Geografia cultural e da Arqueologia da Paisagem. Nesse sentido, destacamos dois regimes de visibilidades a partir da análise das plantas arquiteturais e diversos tipos de imagens como fotografias e pinturas do jardim em foco: o primeiro refere-se aos valores maçônicos através da representação de alguns de seus símbolos e o segundo, aos valores monárquicos e do mundo aristocrático por meio de uma geometria manipuladora e da relação entre luz e sombra. A disposição dos signos no jardim dirige movimentos, estimula afetos e determina pontos de vista.

**Palavras-chave:** Jardim. Rio de Janeiro. Paisagem. Imagem.

## Abstract

*The objective of this article is to demonstrate the regimes of visibility built in the configured form of the baroque garden of the Passeio Público do Rio de Janeiro, of the eighteenth century. thus, we present how the spatial elements and the way they are positioned in the landscape*

*serve to manipulate and legitimize regimes of truths by submitting social values of one group over others. The methodological basis of this research comes from the dialogue between the conceptions of Cultural Geography and Landscape Archaeology. In this sense, we highlight two regimes of visibility from the analysis of architectural plans and various types of images such as photographs and paintings of the garden in focus: The first refers to Masonic values through the representation of some of their symbols and the second, to monarchical values and the Aristocratic world through a manipulative geometry and the relationship between light and shadow. The arrangement of the signs in the garden directs movements, stimulates affectios and determines points of view.*

**Keywords:** *Garden. Rio de Janeiro. Landscape. Image.*

## Introdução

Sob os auspícios da perspectiva interpretativo-textualista compartilhada tanto pela geografia cultural renovada, a partir dos anos 1970, como pela arqueologia da paisagem (pós-processual) a partir dos anos 1980, neste artigo pretendemos analisar o jardim histórico do Passeio Público do Rio de Janeiro. Na sua versão criada por Mestre Valentim em 1783 como uma metáfora textual, isto é, sua organização possui elementos que operam como significantes e ao se articularem entre si, portanto, obedecem a uma gramática própria, com múltiplos significados. Desta forma, iremos apresentar uma possibilidade de interpretação destes significados.

Ao entender o jardim em pauta como um artefato cultural, simultaneamente, arqueológico e geográfico, interpretamos as diferentes formas arquitetônicas assumidas em seu espaço em relação estreita com práticas culturais que definiram seu uso social. Para tal é preciso compreendê-lo a luz do conceito de forma simbólica espacial, haja vista que sua dimensão espacial ainda apresenta existência sobre o espaço atual.

3

O jardim em questão é ao mesmo tempo uma obra arquitetônica ou paisagística, e se insere como uma obra artística pictural ou da ordem da imagem. Assim, ao ser considerado como uma forma simbólica espacial de dupla dimensão (tridimensional e bidimensional), o jardim do Passeio Público será investigado tanto pelos seus signos arquitetônicos e funções que deles decorrem, quanto pelas interpretações das imagens existentes sobre ele. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é demonstrar como a forma configurada no jardim, seus elementos espaciais e seus arranjos operam de modo coerente e deliberado com certos regimes de visibilidade.

## Metodologia interpretativa

Os projetos arquiteturais de jardim e o desenho de suas plantas baixas, mais do que uma mera figuração de objetos sobre o espaço, são imagens do espaço onde estão associadas previamente às concepções sobre o modo como uma determinada cultura e sociedade, e se percebe, se entende e se organiza. O desenho destes projetos, baseados nos valores socioculturais a eles atribuídos, guarda dentro de si, o potencial de tornar concreto valores abstratos, ou seja, de materializar sobre o

espaço social, ou melhor dizendo, na paisagem, um modo de viver característico da cultura.

Considerado uma forma simbólica, um signo materializado sobre o espaço, o jardim do Passeio Público é um símbolo aberto à múltiplas interpretações, que se desdobram em representações de visões de mundo e em percepções culturais. Não apenas como um reflexo passivo das ações do corpo social, mas como um vetor de mão dupla, ou seja, com um papel ativo e transformador de comportamentos sociais dos indivíduos que experienciaram sua espacialidade e materialidade.

Entender os códigos arquitetônicos como parte da paisagem geográfica e arqueológica, que contém um léxico próprio, operando como um texto atuante e como um vetor dinâmico no processo de transmissão e recepção de mensagens simbólicas à sociedade, já inspirou alguns trabalhos geográficos e arqueológicos. Destacam-se na geografia: Tuan (1979), Duncan (1990), Cosgrove (1984) e outros; na arqueologia: Mark Leone (1984), Mrozowski (1991) Beaudry (1996), entre outros. Importa notar que, aqui não consideramos a ideia comum de que a paisagem é tudo aquilo que a visão alcança, ou como uma categoria estática de estudo. Ela é tudo aquilo que é percebido pela mente através dos sentidos e será considerada marca e matriz da sociedade, conforme apontou Berque (1995).

Nesse sentido, a semiologia nos fornece alguns elementos necessários para interpretar o projeto arquitetônico<sup>1</sup> do jardim em sua planta baixa. Sopesando a arquitetura será examinado como um artefato e como paisagem cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Deste modo, os projetos e plantas arquiteturais são representações de narrativas de orientação social sobre o espaço. Quando materializadas na paisagem, elas expressam um discurso, de cunho político, através do modo como compartimentam, dividem e ordenam os espaços, sugerindo as funções e usos que a vida social deve fazer deles para melhor aproveitá-los. Assim sendo, os projetos e plantas não apenas figuram estilos paisagísticos, mas obedecem a um léxico conotativo e a determinada ordem espacial impregnada de valores sociais subjacentes à ela.

<sup>1</sup> Em acordo com Humberto Eco (2013, p. 187, [1968]) esclareçamos que usaremos a expressão projeto arquitetônico para indicarmos os fenômenos arquitetônicos propriamente ditos e mais os design e projeção urbanísticos.

O Passeio Público em sua espacialidade e materialidade, constitui uma rede de elementos, que ao referenciar uns em relação aos outros exibe não apenas onde estão posicionados, mas sua relação posicional assumida num sistema de significados. Isto significa dizer que um estilo paisagístico quando implementado, subordina o espaço a uma determinada ordem espacial. Esta ordem ou este modo de dividir e organizar o espaço é o arranjo de um conjunto de posições e oposições exercido entre pessoas e artefatos, que quando articulados caracterizam uma espacialidade, expressando uma complexa trama de posições entre processos e formas, apontada pelo geógrafo francês Michel Lussault (2007, p. 217) como “jogos de visibilidades”.

Um jogo de visibilidade é mais do que um jogo de espacialidades, pois o que caracteriza seu estatuto não é apenas a posição e as distâncias que objetos e pessoas ocupam no espaço, mas, sobretudo, o valor e o sentido do qual estes objetos são dotados socialmente. A depender destes valores morais, sociais, culturais, econômicos, políticos etc., artefatos e pessoas cumprem sobre o espaço um papel de interesse ou desinteresse social. Função da qual lhe são conferidos, dentro da ordem espacial, uma capacidade de serem observados ou não, de tornarem-se visíveis ou invisíveis, de serem percebidos e vistos ou nem mesmo sequer notados. De modo que, a ordem espacial cumpre uma espécie de regime, estabelecido pela sociedade como um conjunto de normas e procedimentos, que regulam o que “deve ser visto e as condições e valores que devem ser julgados”, segundo Gomes (2013, p. 52) tributários, por conseguinte, do que Michael Foucault (1994, p. 19) chamou de “regimes de verdades”.

Ademais, regimes de visibilidade são uma analogia, bem-sucedida, da proposta de Lussault (2007) aos regimes de verdade foucaultianos. Eles operam como transmissores de mensagens não-verbais encarnadas na ordem espacial e informam àqueles que dominam as regras estabelecidas por um código concreto e espacial, o que deve ser visto e o que deve permanecer na esfera da invisibilidade, conforme sublinhado por Gomes (2013).

Ao situar e posicionar artefatos e pessoas dentro de uma ordem espacial estipulando e determinando o lugar de “onde” ver e ser visto, “onde” observar e ser observado no espaço, o processo que regula os regimes de visibilidade participa de uma intrincada rede de relações social e material, que asseguram uma legítima cartografia do olhar. Uma vez que é a posição, a exposição, o ponto de vista e

o valor social que lhes é dotado que os capacita a se tornarem visíveis ou não, dentro de uma ordem espacial compositiva. Em vista disso, o espaço constitui-se como um elemento essencial para a visibilidade, mas os objetos e as posições que ocupam dentro do espaço também possuem intensa participação. E continuando dentro desta perspectiva, acreditamos que o jogo de visibilidade entre espaços e objetos concorre, na relação estabelecida com a esfera sociocultural, para uma trama ao mesmo tempo geográfica e arqueológica (Gomes, 2013).

E dentro dos regimes de visibilidade exercido na relação social com objetos concretos em espaços físicos, fundem-se objetivos que são partilhados por ambas as áreas do conhecimento, tanto a Geografia como a Arqueologia. A espacialidade e a materialidade exercidas pelos artefatos indicam que a visibilidade de objetos nos espaços participa de uma ação, ao mesmo tempo, geográfica e arqueológica do olhar. Esta complexa trama que, condiciona nossa percepção e compreensão do que pode se apresentar ao nosso olhar, elege lugares específicos onde a exposição de artefatos e espaços pode operar de modo mais eficiente e aperfeiçoado. Estes lugares estabelecem socialmente a espacialidade e a visibilidade que deve ser exercida pelo seu uso, segundo escalas fenomênicas intrincadas de valores simbólicos e significação.

Os espaços públicos fazem parte de um desses privilegiados lugares, onde o atributo da visibilidade se ativa e dinamiza, tornando público aquilo que se quer exibir ou ocultar. Mobilizam fluxos gerando uma audiência, ou seja, uma plateia para os observar. E que se deixa afetar corporalmente e mentalmente por aquilo à qual neles é exposta. Por isso, nestes lugares públicos, no duplo sentido da palavra, a trama da visibilidade articula seu melhor refinamento e é exercida com requinte de sofisticação. Como aponta Michel Lussault (2007, p.217) “o espaço constitui então um material fundamental para estabelecer o regime de visibilidade da política local, regime de visibilidade essencial à construção da sua legitimidade”. Por este motivo, os espaços públicos oferecem um excelente “ponto de observação” para que se possa compreender a dinâmica e os processos que transformam a política e a vida sociocultural de um determinado grupo (Gomes, 2013).

No entanto, se há graus diferentes e modos distintos de se ver algo, a depender dos critérios estabelecidos para o olhar, não há também uma única narrativa que os satisfaça, isto ocorre porque são subordinados à dinâmica de valores que constitui as relações sociais, passível de mudanças e ambiguidades encontradas

nas contradições inerentes ao processo social. Nesse entendimento, regimes de visibilidades podem definir o que vemos e como devemos ver algo, mas não podemos afirmar que a interpretação que dele fazemos seja “verdadeira”, mas apenas que, diante dos dados que esta pesquisa se propõe a analisar, elas possam ter tido alguma verossimilhança para um determinado grupo social, num determinado espaço e tempo.

### **As visibilidades do Passeio Público: a maçonaria**

Ao que parece, o plano de elaboração deste jardim esteve envolto em motivações diversas que conduziram sua execução. Alguns autores especularam sobre o impulso e o encorajamento que conduziu a fixação da sua forma sobre o espaço. Carvalho (1988) defende que o jardim do Passeio foi um produto civilizador das ideias iluministas calcadas no progresso e no expansionismo urbano, comprometido com o sanitarismo, o embelezamento e a utilidade do bem público. Embora consoante com esta diretriz de raciocínio, esta pesquisa sugere que, os propósitos para a construção desta arquitetura, poderia ter seus objetivos fundamentados, também, sob outros impulsos empreendedores, que apresentaremos a seguir.

Desta forma, abriu o Mestre Valentim, a mando de D. Luis de Vasconcelos, como parte de seu plano urbanístico, viário e identitário, centralizado no Passeio Público, uma longa rua retilínea, cujo início era inaugurado no chafariz dos jacarés/amores, no interior do jardim. Estendia-se, no seu exterior até o chafariz das Marrecas, interligando por este eixo duas importantes fontes de água para população da cidade do Rio. A das Marrecas, a bem da verdade, de uso comunitário muito mais público, no sentido de comum, do que a dos jacarés.

Um jardim público no setecentos é uma construção urbana custosa, cuja monumentalidade poderia ser agraciada como um símbolo da generosidade do monarca ao seu “povo”, onde a beleza seria apreciada, o sanitarismo realizado e o abastecimento de água solucionado. Poder-se-ia levar a cultura iluminada à população e junto com ela a ciência, criando um espaço de convívio social público. Mas, sobretudo, ao imprimir-lhe um estilo artístico associado a uma determinada ordenação espacial, um jardim também serviria à expressar o poder e o domínio do soberano sobre o espaço colonizado.

O projeto do Passeio Público do Rio de Janeiro contrariando alguns dos princípios iluminista, sob os quais se pretendia justificar sua obra de sanitarismo urbano, repetiu sobre o espaço da jovem capital, o retrógrado estilo barroco, que apesar de um tanto quanto démodé frente aos novos símbolos da emergente burguesia europeia, conseguia refletir o poder da autoridade real desejada. Ao mesmo tempo que imprimia sobre o espaço uma ideologia, configurada sob a paisagem de um jardim, comprometida com o modo de viver aristocrático. Por este motivo de ordem política, o jardim do Passeio não poderia ter recebido, naquele momento, estilo paisagístico mais apropriado do que o signo do barroco, pois ele representava o fruto de subordinação de uma empresa de dominação do império português sobre a colônia.

Incumbido de tal empreitada, Mestre Valentim, em 1783, concretizou sobre o Passeio Público o paisagismo barroco. As ruas formam caminhos completamente geometrizados, um eixo central bem-marcado e definido em forma de cruz conectava-se a outros caminhos em linhas paralelas ou concorrentes. Estes formavam aleias em desenho de pé-de-ganso ou *trívio*<sup>2</sup>, conformando um desenho interno bastante incomum, mesmo para um jardim barroco. Por último, para contornar e envolver todas estas ruas e aleias, o Mestre escolheu a forma trapezoidal com vértices chanfrados. Todavia, o trapézio não era considerado a figura mais tradicional para compor um jardim, dentre todas as que figuravam a geometria espacial da arquitetura barroca. A forma ideal, de acordo com a estética clássica era representada pelo retângulo, quadrado ou círculo, que estava correlacionado à abóboda celeste e consequentemente à perfeição; o trapézio estava, como nos aponta Taulois (2003):

Sob a perspectiva clássica, o trapézio vinculava-se a um conjunto de valores simbólicos não valorizadas por uma arquitetura que prestigiava a proporção, simetria e harmonia. Assim, o trapézio era considerado a forma simbólica da desarmonia, da deselegância, da falta de esbelteza, do desalinho e da feiura. (Taulois, 2003, p.?)

Contudo, o contorno externo do jardim do Passeio era um trapézio irregular. Esta figura impregnada de valores simbólicos negativos, em princípio, era uma forma

<sup>2</sup> O *trívio* ou aleia em formato de pé-de-ganso, segundo as pesquisas realizadas por Cláudio Taulois (2003), em sua obra *O Passeio Público setecentista, a cidade e a memória além-mar: traçado urbano e traça do jardim*, afirma que entre todos os projetos de jardim que examinou, apenas um apresentava o *trívio* que se abria a partir da portada do jardim, tal como no jardim do Cerco e diferente das *pattes-d'oie* dos jardins *Vaux-le-Vicomte* e *Versailles*, que partem do meio do jardim. Trata-se da romana Villa Montalto (1585), que pertenceu ao papa Sixto V – homem que consolidou o urbanismo barroco romano (TAULOIS, 2003, p.106).



desprestigiada, dificultando a execução do projeto pelo arquiteto que insistisse em realizá-la.

Na tentativa de compreender qual teria sido o sentido ou a motivação que conduziu o Mestre à uma solução tão difícil, como a opção pelo trapézio, alguns pesquisadores frequentemente associam a forma à restrição pragmática do espaço criado após o aterramento da Lagoa do Boqueirão. Este foi o raciocínio apreciado pelo arquiteto Cláudio Taulois (2003) apontando-nos que:

O trecho próximo ao seminário e à Igreja da Lapa, a relação guardada pelos alinhamentos das ruas traçadas diante das quadras vizinhas ao jardim – formando um ângulo bastante agudo – previamente excluía, a possibilidade de que o jardim tivesse um formato próximo aos prestigiados círculos, quadrados e retângulos (Taulois, 2003, p. 81).

Entretanto, considerando a área produzida sobre o espaço da lagoa, onde se inclui parte do muro destruído da cerca do Convento da Ajuda, ao lado esquerdo da Lapa, pode-se observar que há espaço suficiente para se implantar qualquer uma das formas geométricas preferidas pelos arquitetos da época, conforme Figura 1. Ao que parece, a forma em trapézio pode ter sido uma solução encontrada para poder abrigar o desenho que compunha os eixos geométricos internos propostos por Valentim. E talvez, devêssemos ponderar sobre motivos de cunho simbólico e menos pragmático que poderiam também ter participado no encorajamento do uso da forma trapezoidal.

**Figura 1** - Desenho do aqueduto da Lapa e a área plana decorrente do aterramento da Lagoa do Boqueirão vista a partir do Morro do Desterro



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Alterado pela autora, 2020.  
Descrição da imagem: Ilustração sem data, vista a partir do Morro do Desterro. Autor: James Dickson (1738-1822). Retirada de Panoramic views of Rio de Janeiro.

Considerando esta perspectiva, a disposição das ruas e aleias que o desenho do Mestre formava, sugerem uma semelhança muito interessante com um dos importantes símbolos usados por uma influente “sociedade” que muito contribuiu para o desenvolvimento da estrutura política do Brasil colônia, atuante inclusive em nossos dias.

Se observarmos a convergência dos eixos diagonais, pés de ganso/trívio, com as retas paralelas escolhidas por Valentim para compor o desenho interno do Passeio, parecem apresentar uma afinidade aparente com o símbolo do compasso e do esquadro pertencentes a ordem maçônica.

Na época, a maçonaria era uma sociedade secreta muito presente na vida política da colônia, cujos membros, compunham parte da elite aristocrática ou intelectual de diversos países no mundo e foi trazida para o Brasil por pares vindos de Portugal, como muitos dos vice-reis e cá encontrou novos adeptos. Não é seguro afirmar se Luis de Vasconcellos e Sousa fazia parte desta ordem, mas como autoridade política soberana na colônia, abre-se a probabilidade para que tenha sido. Fato inegável é de que Mestre Valentim era um membro iniciado pela ordem maçônica, verificável pelo símbolo hermético representativo da ordem, pelo desenho do compasso entremeado ao esquadro, expressando o grau de Companheiro, segundo sua estela tumular única, presente na igreja da Irmandade Imperial Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos homens Pretos no Rio de Janeiro, conforme Figura 2, a seguir:

**Figura 2** - Fotografia da estela tumular de Mestre Valentim da Fonseca e Silva



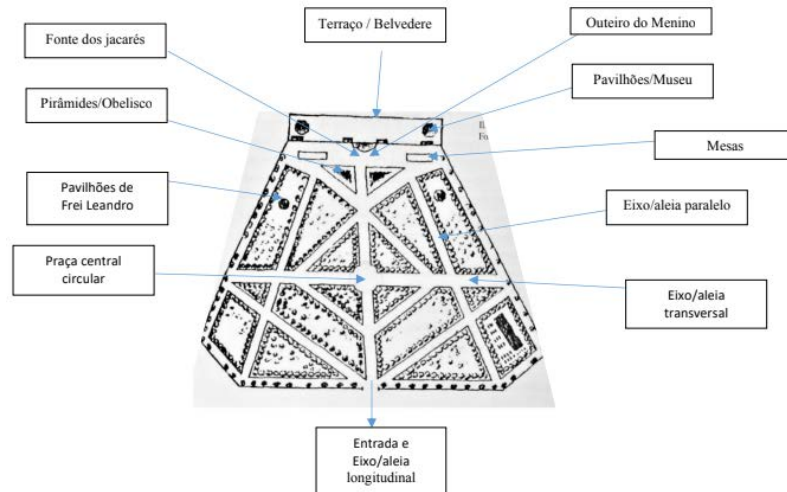
Fonte: Acervo da autora, 2020.

Descrição da imagem: o destaque indicado pela circunferência vermelha trata-se do símbolo maçônico composto por um esquadro e um compasso se entrecruzando.

Em vista destas “aparentes coincidências”, associando o fato verificado de ao menos o Mestre ser, sem dúvida, um membro maçom e com isto ter afinidades iniciáticas com seus símbolos, permite-nos conjecturar sobre a similitude entre o

símbolo maçônico e o desenho das aleias/ruas escolhidas por Valentim. Destarte, esta pesquisa propõe que a disposição das formas geométricas que fazem parte da estética que ordena o espaço interno do jardim do Passeio, mas do que parte de um estilo geométrico próprio do paisagístico barroco, seja uma expressão e uma representação de um símbolo e da mística maçônica sobre o espaço urbano. Nossa tese eleva o Passeio a ser considerado um dos maiores signos maçons especializados sobre a cidade, como demonstrado na composição comparativa das Figuras 3 a 5, a seguir.

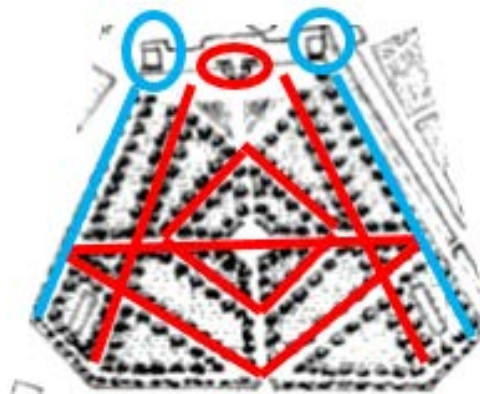
**Figura 3** - Desenho da planta baixa do Passeio Público do Rio de Janeiro, por volta de 1850.



Fonte: Macedo (1862, p. 86).

Descrição da imagem: representação da configuração geométrica de Mestre Valentim.

**Figura 4** - Planta baixa do jardim com destaques



Fonte: Recortada da Carta Topográfica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro de autoria de J. A. Reis (1808), IHGB.

Descrição da imagem: a planta encontra-se marcada por retas e círculos para destacar visualmente comparar o traço geométrico do jardim em analogia com as formas geométricas que compõe parte da simbologia maçônica.

**Figura 5** - Desenho composicional das formas simbólicas representantes da ordem maçônica.



Fonte: Magister (1934).

Descrição da imagem: o esquadro e o compasso apresentam-se formando um triângulo equilátero, cuja parte interna forma um losango centrado na letra G, significando o grau de grão-mestre, localizado abaixo do olho do grande venerável ou do grande arquiteto do Universo que o supervisiona.

12

Isto significa afirmar que a própria impressão da geometria, da simetria e da proporção encontradas na espacialidade do jardim participam ativamente dos princípios universais de sabedoria, força e beleza, os quais a maçonaria compartilhou com os ideais do século das Luzes, do Hermetismo antigo e da Alquimia. Deste modo, este trabalho entende que a ordem espacial concretizada no Passeio configurou, em seu conjunto de retas, triângulos, círculos e meio-círculos uma “forma simbólica espacial” maçônica, conforme Corrêa (2007). Sendo um representante da estrutura, do espírito e da simbologia deste sistema de moralidade iniciática sobre a cidade do Rio de Janeiro, como um modo de difusão ou legitimação da sua doutrina. A ordem maçônica possui uma vertente mística inspirada em princípios filosóficos e esotéricos antigos que mesclam origem egípcia, caldéia e grega, entre outras inclinações orientais. Ensinaamentos e elementos amparados por princípios herméticos transcritos num conjunto de textos, denominado Corpus Hermeticus, provavelmente, dos séculos I e III d.C, atribuídos a Hermes Trimegisto (o grande Mestre – o iniciado três vezes), dentre eles a Tábua de Esmeralda. Logo, a maçonaria encontra-se envolta em símbolos específicos e rituais iniciáticos vinculados a estes princípios, guardados e protegidos pela instituição do segredo

entre seus membros. Cuja leitura, à época, era compreendida apenas pelos iniciados à ordem.

Em uma comparação simbólica entre os traços da planta baixa do Passeio Público de Valentim com alguns dos mais importantes símbolos maçônicos, percebemos paralelos suficientes para uma analogia entre os termos, sob uma geometria transformada em metáfora espacial.

Ocorre que, quando sobrepostos a planta baixa do jardim, alguns dos principais símbolos maçônicos, parecem convergirem a mística, com os traços de Valentim. As aleias em forma de trívio/pé-de-ganso, tão pouco usadas pelo próprio estilo barroco, no Passeio funcionam como alusão a um triângulo equilátero ou o triângulo perfeito, representados pelo símbolo maçônico do esquadro. Símbolo que expressa na mitologia maçônica a perfeição moral do espírito. As retas do esquadro se cruzam com duas outras aleias em paralelo que podem representar o compasso, que sempre associado ao esquadro, expressam harmonia entre dois mundos, formado uma estrela de seis pontas, considerada a união perfeita entre a matéria e o espírito. O encontro entre o compasso e o esquadro cria uma forma interior de um losango, onde cada ponta indica um ponto cardinal e o centro dele, na mitologia maçônica é o lugar da “Essência Primordial”, segundo Magister (1934), onde habita a unidade espiritual ou o Grande Arquiteto do Universo, representado pela letra G.

Observa-se que no meio do conjunto do jardim, há apenas um círculo formado pela praça central, habitualmente preenchido em configurações barrocas por uma fonte de água – o umbigo do mundo, como aquelas oriundas do estilo medieval de microcosmos. Entretanto, no Passeio, a fonte dos Jacarés/amores não se posiciona no centro do conjunto. Ao invés disto Valentim a desloca para o fim do longo eixo central, coroando o final desta rua reta com uma fonte em formato de meia lua, quase que como um olho. Análogo ao olho do Venerável Arquiteto do Universo, o olho que tudo vê, justificando a escolha do seu formato em meia lua posicionado acima do símbolo do compasso. Ademais, sendo um dos princípios maçons a tríade das colunatas salomônicas que representam, respectivamente a Beleza, Ordem e Harmonia, se poderia ainda ousar dizer que seriam elas representadas pelas duas últimas longas aleias em paralelo com o muro que contornava o jardim. Laureadas pelos dois pavilhões localizados sobre o belvedere, cujo telhado encimava as estátuas romanas de Apolo, deus da beleza e Mercúrio/Hermes, deus

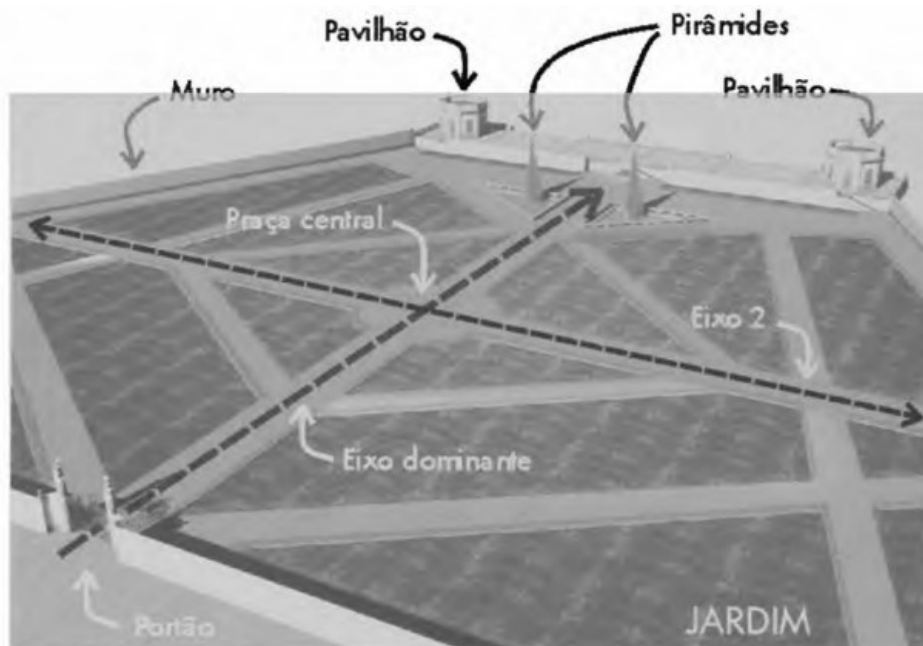
do comércio, viajante e personificação da sabedoria. Segundo a interpretação de Neves (2000 apud Lira, 2009, p. 83), as estátuas de representação grega assinalavam a vocação da cidade do Rio de Janeiro para estas duas atividades: beleza e comércio. Contudo, vale ressaltar que sendo Hermes o pontífice entre dois mundos, espiritual e material, em atribuição a Hermes Trimegisto, que nos primórdios o representa, a cidade reivindica a atribuição também à sabedoria.

Entretanto, a terceira coluna estaria fisicamente velada e representada apenas simbolicamente, no próprio templo maçom, segundo Lima e Silva (2001). Cumpre-se notar que a terceira colunata compreende a principal coluna, pois representa para esta ordem, a força do Venerável. Sendo o Venerável a força divina e invisível, por isto posiciona-se no meio das outras duas, de modo espiritualmente oculto. Esta poderia ser simbolicamente representada pelo eixo principal. O eixo de força central, indicando uma perspectiva única, uma via que mostra o caminho a seguir, o sagrado, aquela que dentro da mitologia maçônica orienta o homem em direção a busca pela unidade divina. Representa ainda simbolicamente a Cruz cardinal, aquela que dirige o Universo e os quatros cantos do mundo. Uma linha reta que expressa no plano espiritual o único caminho de passagem transcendente do plano material ao outro. Principalmente, ordenando todo o jardim em direção Leste/Oeste, Oriente/Ocidente, Nascente/Poente, onde nasce e morre a luz divina do Venerável. A opção de Valentim por este eixo é um dos fatores que mais compromete o vínculo da geometria mística do projeto arquitetônico do Passeio com a Ordem maçônica.

A representação gráfica digital da Figura 6, abaixo, elaborada pelo arquiteto Naylor B. Villas Boas (2000, p. 110) foi baseada no traço geométrico de Mestre Valentim e permite visualizar tridimensionalmente a planta cartesiana e a organização espacial. As imagens mostradas, portanto, narraram um nexos sobre o intrincado jogo de posições que cada um de seus elementos assumem em relação aos outros sobre o espaço. Assim, há uma estratégia de comunicação visual, que pode ter sido utilizada pela ordem maçônica para difundir seus princípios aos iniciados e se legitimar sobre um espaço urbano de destaque na cidade. Uma composição autêntica de uma cartografia maçônica do olhar!



**Figura 6** - Representação gráfica digital em 3D da planta baixa do Passeio Público



Fonte: Villas Boas (2000, p. 110).

Descrição da imagem: ordem compositiva do jardim e sua espacialidade.

15

## As visibilidades do Passeio Público: a monarquia

Analisar os regimes de visibilidades do Passeio Público, sob a perspectiva política, permite observar o quanto o modo como o espaço é ordenado pode implicar numa concepção moral e de poder sob o uso dos espaços públicos. Neste caso, a rígida geometria da ordem barroca se coaduna com o modo de pensar racional, prefigurado pela lógica monárquica, impressa na própria organização do espaço. Hegemonia cultural marcada pela hierarquia e segregação social, que encontrava no desenho cartesiano do espaço sua perfeita metáfora de poder. Tão inflexível quanto a rigorosa projeção das leis da matemática e da ótica, o poder monárquico forjou sobre o espaço em uma espécie de gramática geográfica de jardim, aplicada em desempenhar um incisivo e coercitivo papel educacional na transmissão de importantes mensagens sociais encarnadas no mundo material, sob o modo de formas espaciais e artefatos.

Estes sinais que comunicam, através de seus elementos articulados à sua espacialidade, são capazes de sujeitar sujeitos, de estimular ou dissuadir comportamentos sociais à depender da orientação convencionalizada pela forma como o espaço do jardim foi organizado. Ao proporcionar uma experiência corporal

sobre o espaço, o paisagismo barroco pôde aperfeiçoar sensibilidades, aguçar a consciência, afetar a intimidade, a subjetividade e modelar “afetos” sobre o modo como sujeitos percebem o espaço culturalmente organizado. Portanto, sua ordem espacial não foi apenas o resultado de um projeto arquitetônico, representava a encarnação materializada de valores socioculturais de um determinado estrato da sociedade. Mas do que uma simples arquitetura, o projeto barroco do Passeio Público imprimiu, pela primeira vez no espaço urbano público da colônia, um código de conduta espacializado, sob o molde de uma paisagem cultural de jardim.

Caracterizado como um código iconográfico impresso sobre o espaço, o estilo paisagístico do Passeio, ao presidir uma matriz combinatória de códigos convencionados pela sociedade, permite que sua “iconicidade” adquira valor semântico e codifique algumas condições sociais. A paisagem aqui é marca e matriz da sociedade, conforme proposta de Berque (1995). A organização paisagística é um grande comunicador social de mensagens simbólicas, uma estratégia eficiente de comunicação visual. Um legítimo representante do macrocosmo político-social que o gerou.

16

Ao operar também como um cosmos em miniatura, o próprio jardim, através da disciplina imposta a sua ordem espacial constituía uma metáfora bem-sucedida de poder do Estado monárquico. Um símbolo de poder retórico e da hegemonia cultural que se desejava perpetuar e, para tal, se utilizou do espaço físico e do sistema de objetos como um referente concreto para materializar e efetivar essa poderosa força. Sua ordem e configuração espacial eram calcadas em um sistema de códigos simbólicos forjados por princípios e valores representativos de uma ordem aristocrática e cujo proprietário era a própria rainha D. Maria I de Portugal. Códigos que operavam como uma gramática geográfica própria determinada pela cultura, transmitidos e adotados pela sociedade como se fosse o padrão ideal de beleza paisagística a ser seguida e reproduzida por todos. Quando encarnados sobre uma ordem espacial artificializada em forma de natureza, como o exemplo do jardim do Passeio, este conjunto de códigos simbólicos ganham potência. Disfarçam-se de códigos oriundos do mundo natural e passam a ser absorvidos, às vezes, desapercibidamente, pela cultura de modo naturalizado, escamoteando seu conteúdo político e social subjacente a ele.

Identidades duplamente naturalizadas, posto que, além de objetivar o que é permeado de subjetividade, através da materialização do espaço, amplificava



ainda mais sua potência ao artificializar sobre o mundo da natureza aquilo que é adquirido estritamente pelo social. Estratégia de identificação que sugere, no atravessamento do imaginário cultural, a associação direta entre natureza e sociedade, como se fosse um corpo único, estruturado e originado similarmente.

Neste sentido, o jardim do Passeio teve a capacidade de transformar, como sublinhado por Haesbaert (1999, p. 178), “a complexidade da construção simbólica, no simplismo de uma construção natural, a-histórica e aparentemente imóvel”, concretizando a retórica do poder monárquico na sua rígida ordem espacial. Conseqüentemente, cumprindo a máxima de que para se aperfeiçoar o processo e tornar mais eficaz sua absorção social era necessário disciplinar o espaço.

Para tal efeito, Mestre Valentim utilizou engenhosamente o potencial ótico da perspectiva cônica e única para o Passeio, gerando uma ilusão de ótica dupla, posto que, esta estratégia visual tem a capacidade de manipular, ao mesmo tempo, dois atributos fundamentais da existência humana: o tempo e o espaço.

Por meio da construção de raios de visão específicos, a perspectiva geométrica, dominou a dimensão do espaço ao construir sobre ele uma perspectiva geográfica e temporal. Um olhar centrado no posicionamento coordenado de ângulos e objetos, sob um ponto único e centrado na visão de uma cena com profundidade. Habilitado a convergir o olhar e o corpo dos sujeitos para um ponto de desaparecimento visual, promovendo assim o efeito de infinito e fuga espacial. Forte o suficiente para manipular as sensorialidades, o afeto e a percepção dos indivíduos e todo o sistema de expectativas sobre o espaço experienciado e vivido. Controlando, então, a percepção do sujeito sobre o espaço.

Essa perspectiva ainda dominou a dimensão do tempo, quando ao projetar sobre um espaço a visão linear infinita, transmite a ideia de continuidade através do tempo, de direção e destino. Quanto mais longa a perspectiva, maior profundidade no tempo ela atravessa. Esta percepção se acentua quando símbolos que remetem à ideia de tradição (passado) e modernidade (futuro) são posicionados, estrategicamente, em seus extremos, alterando e manipulando, assim, a experiência e a percepção do observador sobre passado e futuro.

Ao integrar os pontos extremos que unem este tipo de perspectiva convergiu-se, a paisagem geográfica do Passeio, numa síntese simbólica correspondente

à ideologia/passado e à utopia/futuro, cujo objetivo principal era, através deste disfarce, obter as coordenadas necessárias para fixar o tempo presente e o rol de as ideias aristocráticas que ele carregava.

Não por acaso, este eixo de força calcado na perspectiva cônica é um dos pontos principais do “jardim Real” que representava o Passeio Público, pois seus raios geométricos concentrados em um único ponto de vista são “um dos elementos que acentua a visão espacial [...] que estrutura toda a sua composição [...] é o ponto ideal para a observação do jardim e de onde ele pode ser apreciado em toda sua plenitude e magnificência” (Terra, 2000, p. 18).

A entrada no jardim, tinha por início, em um dos seus extremos, a representação ideológica do tempo passado e da tradição, simbolizado pela face impressa da rainha sobre o medalhão do portão, conforme Figura 7. O olhar real direcionado para a perspectiva aprofundada no interior do jardim era capaz de prolongar, simbolicamente, seu poder vigilante no tempo e sobre o espaço, tão infinitos como o ponto de vista que o prefigurava.

18

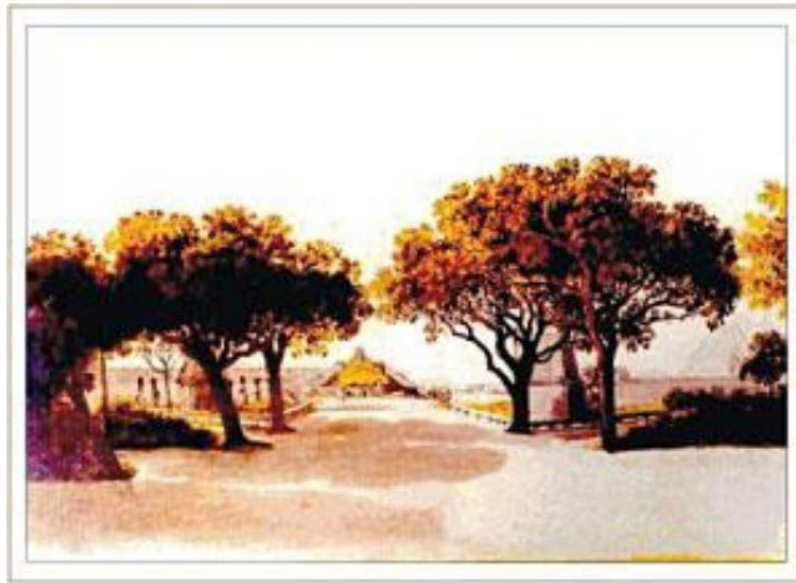
**Figura 7** - Fotografia do portão do Passeio Público em ferro fundido.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2020.

Descrição da imagem: Portão de estilo rococó, encimando o medalhão da rainha D. Maria I.

Como projeção do infinito, esta perspectiva estendia seu raio de visão convergente ao longo de um caminho que tinha como início o rosto da rainha e ponto de fuga a bacia em formato de meia lua da fonte dos jacarés, conforme Figura 8, a seguir.

**Figura 8** - Desenho em aquarela do Passeio Público.

Fonte: Thomas Ender (1818), Acervo do IHGB do Rio de Janeiro

Descrição da imagem: vista perspectivada do eixo longitudinal, muito sombreado do jardim, com o ponto de fuga ao fundo na fonte dos jacarés.

19

Esse caminho perspectivado não apenas denotava uma passagem de acesso, mas ao coligar um extremo ao outro suscita a direção do olhar para o futuro, para a expectativa de abundância, conotado pela ideia de triunfo e celebração representado simbolicamente pela água fornecida pela fonte. O futuro e a modernidade, conquista e glória jorrados metaforicamente pelo precioso líquido, de modo despreocupado, sobre uma cidade sedenta, como expressão das melhorias urbanas trazidas pelo desenvolvimento civilizador.

Fontes d'água representaram mundialmente símbolos de abundância, riqueza e poder, principalmente, em uma cidade carente como o Rio de Janeiro, que sofria, frequentemente, com a falta deste estimado bem. Ali, no jardim não havia a escassez que era experimentada por toda a cidade! E sua função útil e denotativa encontrava-se, em princípio, superfluamente distanciada, até mesmo do seu uso pragmático, pois a água no jardim barroco não servia apenas para beber, mas principalmente para criar movimento, barulho, exibição e celebração. No Passeio, a água estava metaforicamente ligada à ideia de avanço tecnológico, progresso, esperança no destino, logo representavam a utopia do futuro. Ao integrar a efigie da rainha em uma ponta do eixo linear com a fonte de água no extremo oposto, a perspectiva infinita gerou uma conexão temporal entre o passado e o futuro.

Convergingo a artéria principal do jardim, numa síntese simbólica do tempo, fixada no presente. O passado representado pela figura da rainha remetendo a uma herança ancestral e o futuro pelo destino utópico do progresso tecnológico sugerido pela fonte. Criando o efeito ilusório de tempo, simbolizado pela capacidade da lógica monárquica em dominar e percorrer grandes espaços e atravessar o tempo, com objetivo de perpetuar seu poder do presente ao infinito.

Outro afeto gerado por esta perspectiva era o efeito de subordinação do sujeito quando caminhava sob copas de árvores altas e frondosas. Isto podia resultar no visitante uma imediata experiência comparativa com a escala de grandeza e nível, entre o humano e mundo natural. Ao considerar a natureza artificializada do jardim como espelhamento da força coersitiva expressa pela lógica de poder monárquico, o ato de penetrar sob a via em forma de “túnel de árvores”, poderia despertar no sujeito um efeito de submissão e sujeição. Aguçado por um jogo cênico de contraste entre luz e sombra do barroco, essa experiência servia para aprofundar ainda mais a experiência a consciência espaço-temporal do observador. Utilizado no jardim do Passeio como um excelente elemento manipulador de “jogos de visibilidade”, conforme Lussault (2007, p. 217).

No jardim do Passeio, a massa do bosque, delineada e preenchida pelos canteiros em linhas retas e eixos secundários, é uma forma geométrica sólida. Formava uma massa estável, larga e composta por canteiros geométricos e regulares, separados apenas pelas sombreadas aleias, definindo o espaço do jardim como um grande maciço que não sugere mobilidade. Um espaço metaforicamente escuro, sólido e opressor, onde pesavam sobre ele os valores aristocráticos, capazes de comunicarem a mensagem simbólica da não permissão do movimento social fora da estrutura convencional. Deste modo, diante da paralisia do sugerida pelo bosque opressor em formato de massa, a contundente imobilidade social já vivida pela sólida sociedade aristocrática, que encontrava ali sua representação e expressão concreta sobre o espaço. Demonstrando, simbolicamente, sua aversão à diversidade e ao movimento/transição social.

A altura das árvores deste bosque, provavelmente, também contribuiu para cumprir a função e o efeito causados pelo labirinto utilizado nos jardins barrocos, que segundo Terra (2000, p. 19) “são de grande altura, materializando a ideia de confusão e desnortamento”. Esta “majestade” vegetal, associada à profundidade do olhar é capaz de acentuar a força persuasiva da ordem geométrica, dificultar a

penetração do olhar lateral, abafar os sons, ocultar o diálogo, ampliar a teatralidade do espaço, provocando o efeito de regulação da experiência vivida pelo seu observador.

Árvores sentinelas, de troncos grossos, raízes profundas, de massa vegetal densa e imponente. Por analogia à sociedade, concretizavam simbolicamente no espaço, o fortalecimento de valores aristocráticos vinculados à terra, ao tempo, ao passado, à antiguidade, à herança, a continuidade e, conseqüentemente, a estirpe familiar e sua identidade. Árvores e suas raízes profundas firmes sob a terra serviam como representantes figurados de um valor moral humano sobre o mundo natural. Logo Thomas sublinha (1983, p. 313) que “elas proporcionavam um vínculo com a perpetuidade”, constituindo um importante símbolo de posição social.

O domínio do Estado sobre a posição social de indivíduos e seu modo de olhar o mundo encontrava, por analogia avessa à diversidade, expressões na rígida e homogênea geometria do jardim do Passeio, que através de seus caminhos, ângulos e perspectivas, conotava a legitimação desse poder e, por similitude, mantinha os modos de ver o mundo dos seus súditos sob controle. O poder da retórica do Estado mostrava sua força também através da monumentalidade trazida pela forma ultrapassada do jardim barroco e na conexão articulada entre seus elementos.

Tal concepção de poder era materialmente simbolizada pela presença figurada da face da soberana gravada no medalhão do portão. Rosto alinhado com a única perspectiva cônica em direção Leste. Orientação geográfica que ao nascer do sol na Baía de Guanabara, provavelmente, era iluminado por seus primeiros raios, encaminhados até ao medalhão do portão. O efeito desse alinhamento é causado pela inclinação de toda a planta do jardim à direção Leste. Muito possivelmente, o visitante dos primeiros tempos do jardim, pôde presenciar este fenômeno e ver o rosto da rainha iluminado concretamente pelos raios de sol, simbolicamente glorificado, quase que por unção divina, pelo astro rei.

O alinhamento da planta do jardim com o Leste geográfico entra em acordo com uma estratégia de persuasão já muito utilizada pelas igrejas católicas do período gótico e barroco. Trata-se do uso da luz do sol nascente para destacar certas imagens ou do uso da perspectiva para aguçá-las. No Passeio, a perspectiva mais uma vez promovia a reverência à rainha e quando iluminada pela majestade

do astro rei cria-se o efeito sacralizador, do toque celestial. Este resultado quase “divinal” era responsável pela transfiguração da imagem da rainha, fazendo-a transitar do mundo humano para o místico. Ao adquirir para si o prestígio próprio do sagrado, este servia como um dos dispositivos para legitimar os dons dotados à realeza, fixando sua fora no tempo presente. Segundo a tradição convencional, como um direito dotado, diariamente, por Deus aos monarcas.

Com efeito ao penetrar pelo eixo de força da perspectiva linear, a luz do sol não era despedaçada nem impedida, como ocorria com a escuridão encontrada nas fechadas massas vegetais. Ao contrário, ao encontrar a abertura do eixo ela era esculpida e modelada pela própria forma aprofundada do eixo, num contínuo, sem interrupção, tornando-se pela composição do espaço, ela mesma uma forma. Produzia assim uma verdadeira topografia da luz. A luz da alvorada cumpria assim um importante papel do jogo cênico da paisagem cultural do jardim barroco, um jogo regido entre claro e escuro, entre luz e sombra. Afinada e prolongada pelos efeitos manipulados da perspectiva, a luz do sol entrava no Passeio para tocar, deliberadamente, uma parte específica e fundamental da sua estrutura, ou seja, o rosto da rainha. E assim conseguia realçá-lo ao resplandecê-lo pelo seu toque, transfigurando-o do reino material para o espiritual. O filósofo e historiador da arte Henri Focillon ([1943], 1983) destaca, no trecho abaixo, o significado simbólico das figuras “transpassadas pela luz” e diz:

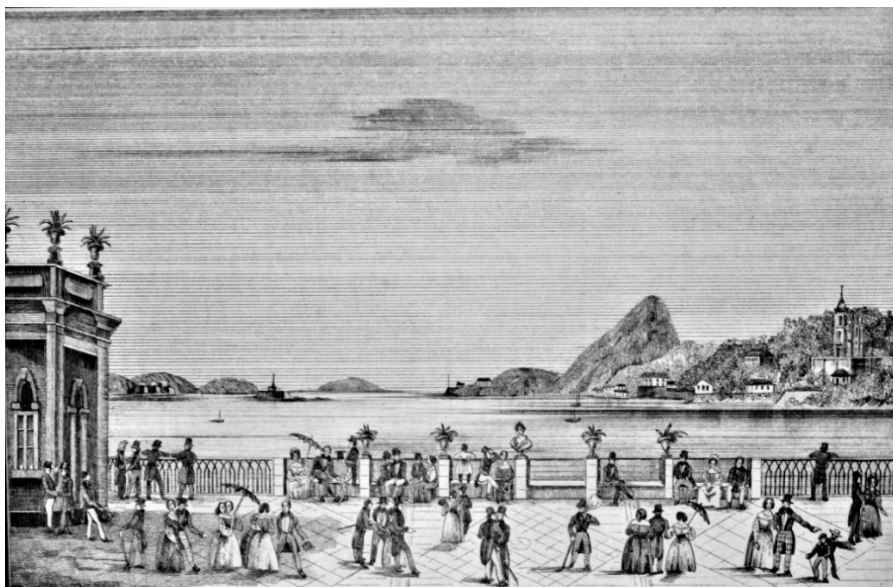
A que reino, a que região do espaço pertencem estas figuras colocadas entre o céu e a terra e transpassadas pela luz? São como que símbolos daquela transfiguração eterna que se exerce continuamente sobre as formas de vida e que, continuamente, delas extrai formas diferentes para uma outra vida [...] (Focillon, [1943] 1983, p. 48).

Assim, pode-se afirmar que o paisagismo barroco modelou sobre o espaço do jardim a representação da esfera social, materializando na paisagem uma perspectiva simbólica da hierarquia e da distinção social, para persuadir experiências e afetos. Como um texto solidificado sobre o espaço, o jardim do Passeio apresentou seus signos, transformando simbolicamente em concreto, valores puramente da dimensão abstrata. Valores que operam como mecanismos eficazes na naturalização da ordem social sobre o mundo natural. Por este motivo, o estilo barroco apresentado, ainda que já ultrapassado para a arte de jardim europeu do final do século XVIII, foi estrategicamente utilizado pela lógica monárquica de estruturar o mundo.



O terraço era outro elemento onde se exibia a dupla face contraditória do jardim barroco. Lugar onde se realizava a exposição mais evidente dos contrários que o estruturam, conforme Figura 9. Em oposição ao denso, fechado e limitado bosque havia o terraço/mirante, aberto, iluminado e ilimitado em possibilidades visuais. Pois, “quanto mais investido de valor for o mirante, maior a estrutura que hierarquiza o espaço, com escadas, planos secundários, vistas laterais etc. até chegar ao ponto mais cobiçado, de onde a vista é aquela indicada como a mais recomendada” (Gomes, 2015, p. 23).

**Figura 9** - Litogravura do terraço/belvedere do Passeio Público em 1846.



Fonte: Thomas Ender (1818), Acervo do IHGB do Rio de Janeiro

Descrição da imagem: vista perspectivada do eixo longitudinal, muito sombreado do jardim, com o ponto de fuga ao fundo na fonte dos jacarés.

Lá a vista panorâmica se descortinava. Era o lugar para ver e ser visto. Lugar onde a “boa” sociedade se exibia, a vida social podia ser desfrutada e praticada em grande estilo e, principalmente, era onde a retórica e a estética de poder se consolidavam, através de práticas sociais exercitadas por determinados grupos

Era acessado por quatro escadarias laterais que conduziam o visitante a uma experiência de ascensão corporal e social, a mudança para um grau mais elevado de observação. Mais uma vez, esse é mais um elemento que nos remete à Ordem maçônica, pois dentro do conjunto de seus símbolos a escada é um instrumento que permitia a passagem do humano para níveis superiores de elevação cósmica.

Na maçonaria, a passagem de graus entre seus membros era representada pela imagem de uma escada. Composta pelo equilíbrio de dois vetores opostos, mais complementares: vetor horizontal/natureza feminina, que oferece apoio e consolidação do equilíbrio e vetor vertical/natureza masculina, que oferece expansão do movimento, elevação em direção ao aprimoramento espiritual e cósmico humanos. Posicionadas em sentido oposto ao respaldar da fonte, cuja bacia formava uma meia lua, formava um desenho triangular, bastante parecido com o triângulo maçônico que guarda o Grande Olho do Venerável.

O terraço ainda guardava outro simbolismo, no paisagismo barroco representava o grand finale do cortejo, o ponto final de uma complexa gramática geográfica não-verbal, composta pelos jogos de posições e de visibilidades, sintetizados na ordem espacial do jardim. Formava um produto coeso e coerente com a articulação combinada e sucessiva entre: portão, eixo principal, fonte e pirâmides. Associados, esses elementos precediam o percurso linear para se alcançar o panorama, formando a expectativa necessária para o ponto alto do espetáculo, concluído na exposição cheia de luz do terraço. Considerado uma varanda sobre as ondas, o terraço do Passeio foi o lugar especial, pois lá a vida social pública foi definitivamente inaugurada. Local de onde também foi estabelecido o que se devia ver como panorama cênico da cidade. Um local tanto instituidor da vida pública carioca quanto fundador do que viria a ser o modelo de imagem de cidade, enquadrada por elementos da sua natureza. Elementos que serviriam na criação de fortes vínculos identitários para o fortalecimento da identidade nacional, a partir da representação da ideia de paisagem carioca que ele exhibia aos visitantes.

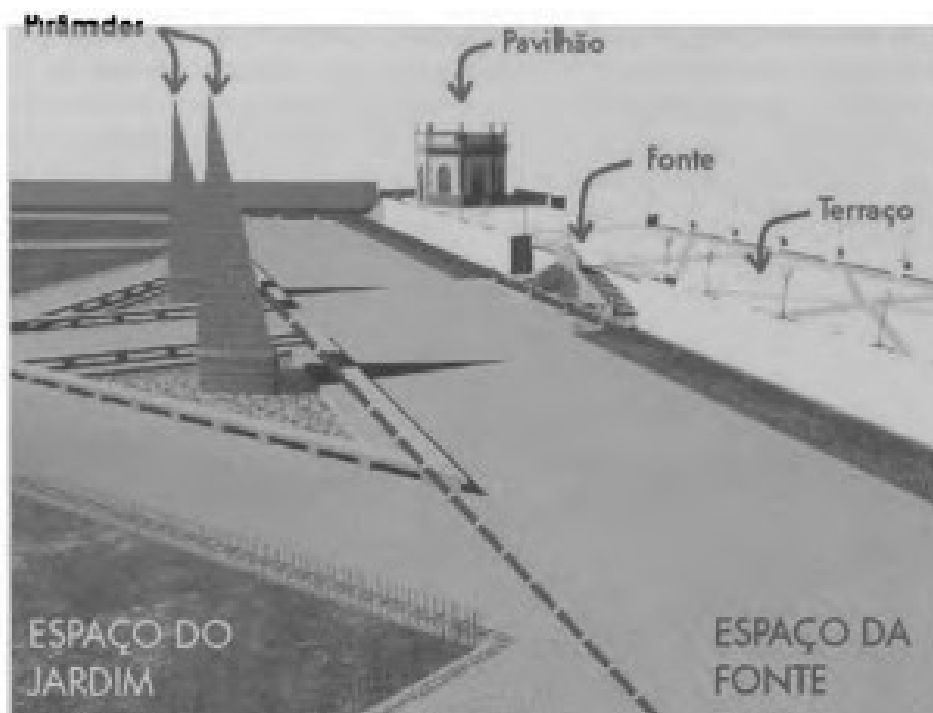
Próximo ao terraço e a fonte com suas escadarias, estavam as pirâmides de granito polido colocadas no jardim a partir de 1806. Assim como obeliscos que determinavam o final de grandes avenidas, marcavam a finalização da longa perspectiva cônica. Serviam no estilo barroco para fechar o enquadramento ótico, concentrando na fonte o término do passear por esta rua principal como se fosse um “desfile real”. Elas criavam uma expectativa e preparavam o observador para a grande surpresa do jardim, ao emoldurarem a fonte dos jacarés iluminada pelo distanciamento opositivo com o volume da massa vegetal. Cada qual possui um dístico de mármore em formato ovalado com as respectivas gravações: à direita – À saudade do Rio; à esquerda – Ao amor do público. Intrigantemente, suas posições direita e esquerda tem por proximidade a fonte em meia lua ao centro. Interessante



notar que a inscrição da direita sugere uma ideia saudosista, algo que nos remete ao passado, enquanto a da esquerda sugere uma ideia de desejo ou algo que nos remete ao futuro. Segundo Lima (2003, p. 34) que estudou extensivamente sobre a simbologia maçônica: “o Grande Olho está colocado entre o Sol e a Lua, que correspondem ao olho direito e esquerdo do ‘Homem Universal’, identificado ao Macrocosmos. Não é nem o esquerdo nem o direito, mas um terceiro olho”. Assim,

a lua/olho esquerdo corresponde ao tempo passado, o Sol/ olho direito ao tempo futuro e o terceiro olho ao presente, isto é, ao instante indivisível que, entre o passado e o futuro, é como que um reflexo da eternidade no tempo (Guénon, 1993, p. 385).

**Figura 10** - Representação gráfica digital da planta baixa do Passeio



Fonte: Villas Boas (2000, p. 112).

Descrição da imagem: representação baseada no traço geométrico de Mestre Valentim.

Neste sentido, entendemos que os dísticos das pirâmides, com sua forma ovala, seus dizeres e a posição esquerda e direita unidas em meio ao centro da fonte, suscitam dentro desse conjunto, respectivamente: o olho esquerdo – o tempo passado/a Lua, o olho direito – o tempo futuro/ o Sol, o olho do centro – a fonte em meia lua – o tempo presente/ o Grande Olho do Grande Arquiteto do Universo, da simbologia maçônica.

Além da conotação mística, as pirâmides também serviam como elementos importantes que aguçavam o anseio, do que viria a ser a passagem para um outro patamar mais elevado de observação, ou seja, o terraço do jardim. De modo que o terraço não era apenas uma plataforma para mirar, ele denotava o ponto mais alto de observação, era o apogeu arquitetônico do jardim, o lugar onde o espetáculo da paisagem poderia ser celebrado. Quem o alcançasse, teria conseguido o triunfo da percepção espacial desfrutada pelo corpo, teria o prazer de flunar, conversar, sentir o vento e posicionar-se no local mais alto do jardim, enaltecido pelo convívio social e cultural que o terraço oferecia, seria digno de merecer o prestígio simbólico de olhar a cidade e sua paisagem de um ponto de vista superior, como aquele próprio que seu estrato social lhe conferia. Ali, outros jogos de visibilidade foram articulados, formando nexos sociais, morais, culturais, identitários e paisagísticos, entre diversos elementos. Mas isto já é um outro capítulo fomentado por este profícuo jardim!

## Conclusão

26

O jardim do Passeio operou como um mundo de projeção retórica da realeza, um modelo de mundo aristocrático, que encontrou sua analogia social e cultural sob o formato da ordem espacial do barroco. Aqui verificamos a geometria manipuladora de um jogo geográfico de posições, capaz de gerar diversos efeitos, a depender da disposição dos raios de seus ângulos: ilusões de ótica, enganos espaciais e temporais, limitação da circulação de pessoas por seus espaços, determinação de pontos de vista, limitação de campo de visão, etc. Ela é responsável por dirigir e guiar o movimento do olhar formando quadros imagéticos limitados à uma determinada cena e subjugando outras. Sua forma gerou pontos de vista e afetos sensoriais específicos, que operaram sob legítimos regimes de visibilidades. Estes regulados pela lógica civilizatória monárquica sobre a sua ordem espacial. Por conseguinte, sua configuração serviu como um eficiente instrumento social e moral de domínio e vigilância, por meio do controle do espaço e as experiências. Usado pelo poder vigente para exercitar sua força opressora sobre a sociedade colonial, ao condicionar o visitante/observador a um modo de olhar o mundo, condizente com os valores morais e sociais próprios da aristocracia dominante. Expressando-se concretamente como uma metáfora do poder político sobre o espaço. Intermediado por contradições, tensões e oposições sociais e espaciais,

cumprindo, por assim dizer, uma política da paisagem.

Assim, ao movimentar-se numa ação ativa e intercausal, a forma jardim e o processo que o implementou exercem entre si uma relação recíproca, onde o que é causa pode gerar efeito, mas de modo análogo, o que é efeito também pode gerar causa. Conquanto, pode-se considerar que as relações sociais que formam e afetam o modo como os espaços são construídos, orientados e regulados, também são afetados pelo mesmo espaço que ajudaram a construir, orientar e regular. Isto por sua vez, foi compreendido à luz do entendimento da paisagem como marca e matriz, conforme proposta por Berque (1995).

Ademais, o jardim do Passeio Público, como forma simbólica espacial, expressa um dos maiores e mais representativos signo maçônico sobre o espaço da cidade do Rio de Janeiro, à época colonial. As formas expressas nas imagens aqui destacadas são um conjunto ou sistema de valores subordinados a esquemas de pensamentos ou mentalidades que se atualizam sobre o espaço

Por fim, esta pesquisa demonstra ainda que em se tratando de registros paisagísticos, as imagens não servem apenas como fontes de ilustração textual. Elas próprias são narrativas de uma determinada perspectiva de mundo e, como tal, mais do que meras ilustrações servem para nos contar sobre as transformações da paisagem e sua relação com a vida social.

## REFERÊNCIAS

BEAUDRY, M C. Why gardens? In: **Landscape Archeology**. Knoxville: The University of Tennessee Press, p. 3-5, 1996.

BERQUE, A. **Les raison du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse**. Paris: Ed. Hazan, 1995.

CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. **A arte de Mestre Valentim: um programa de sombra e água fresca**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1988.

CORRÊA, R. L. **Formas simbólicas e espaço: algumas considerações**. Aula inaugural do PPG/UFF. Niterói: PPG/UFF 2007.

COSGROVE, D. **Social formation and symbolic landscape**. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1984.

CORDEIRO, J. A. O Passeio Público, In: **O Ostensor brasileiro** (1845/1846): jornal literário e pictorial, Ed. Fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

DICKSON, J. **Panoramic View of Rio de Janeiro.** (1738-1822) In: Acervo da Biblioteca Nacional.

DUNCAN, J. S. **The city as a text:** the politics of landscape interpretation in Kandyan Kingdon. Cambridge: University Press, 1990.

ENDER, Thomas. **A paisagem brasileira em 1818.** In: Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: BNRJ, 1818.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas.** Rio de Janeiro: Zahar, [1943] 1983.

FOUCAULT, M. **Les mots e les choses.** Paris: Gallimard, 1994.

GOMES, Paulo C. C. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GOMES, Paulo C. C. Rio de Janeiro a cidade dos múltiplos mirantes. In: **Revista Espaço Aberto.** Rio de Janeiro: PPGG/UFRJ, v.5, n.2, p.9-15, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/view/5232>. Acesso em: 06 set. 2021.

GUÉNON, R. **Os símbolos da ciência sagrada.** São Paulo: Pensamento, 9ª ed. 1993.

HAESBAERT, R. Identidades territoriais. In: ROSENDHAL, Z. CORRÊA, R. (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, pp. 169- 190.

LIMA, T. A.; SILVA, M. N. Alquimia, Ocultismo, Maçonaria: o ouro e o simbolismo hermético dos cadinhos (séculos XVIII e XIX). In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v.8-9, n.1, p. 9-54, 2001.

LEONE, Mark P. Interpreting Ideology in Historical Archaeology: Using the Rules of Perspective in the **William Paca Garden** in Annapolis. In: D. Miller, C. Tilley (Orgs.). **Ideology, Power and Prehistory.** Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

LUSSAULT, M. **L'homme spatial.** Paris: Ed. Du Seuil, 2007.

MROZOWSKI, S. A. Landscape inequality. In: McGUIRE, R. H.; PAYNTER, R. **The archaeology of inequality.** Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, p. 79-101, 1991.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Garnier, [1862], 1991.

TERRA, Carlos Gonçalves. **O jardim no Brasil do século XIX:** Glaziou revisitado. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2ª Edição, 2000.

MAGISTER. **Manual do aprendiz. Estudo interpretativo sobre el valor iniciático de los símbolos y alegorias del primer grado masónico y la mística doctrina que en ellos se encierra.** Barcelona, Maynadé, Biblioteca Filo. Masónica, 1934.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural:** mudanças de atitudes em relação as plantas e os animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, [1983], 2010.

TOULOIS, Cláudio José de Azevedo. **O Passeio Público setecentista, a cidade e a memória além-mar:** traçado urbano e traça do jardim. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PROURB/FAU-UFRJ, 2003.

TUAN, Yi Fu. Thought and landscape: The eye and the mind's eye. In: MEINING, D. W. **The Interpretation of ordinary landscape:** Geographical essays. Oxford: University Press, New York, p. 89-102, 1979.

VILAS BOAS, N. B. O Passeio Público do Rio de Janeiro: análise história com auxílio da representação gráfica digital. **Paisagem e Ambiente, [S. I.]**, n. 13, p. 97-124, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/134115>. Acesso em: 08 set. 2021.

## NOTAS

### *Publisher*

Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-graduação Projeto e Cidade. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

RECEBIDO EM: 01/10/2023

APROVADO EM: 27/11/2023

PUBLICADO EM: 10/12/2023