

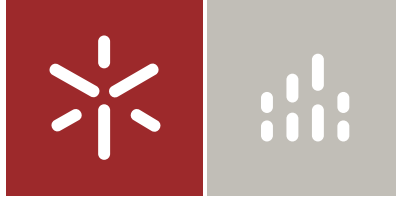


Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura

Sara Miranda Cardoso

Arquitetura Enquanto Ferramenta Política  
De uma proposta fidedigna da cidade de  
Paris a uma proposta fictícia





Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura

Sara Miranda Cardoso

Arquitetura Enquanto Ferramenta Política  
De uma proposta fidedigna da cidade de  
Paris a uma proposta fictícia

Dissertação de Mestrado  
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao  
Grau de Mestre em Arquitectura

Trabalho efetuado sob a orientação do  
Professor Doutor João Rosmaninho

## DECLARAÇÃO

Nome: Sara Inês Miranda Cardoso

Endereço eletrónico: cardoso.sara4@gmail.com Telefone: 914313446

Número do Bilhete de Identidade: 14131829

Título dissertação: Arquitetura enquanto Ferramenta Política

De uma proposta fidedigna da cidade de Paris a uma proposta fictícia

Orientador: Professor Doutor João Ricardo Rosmaninho Duarte Silva

Ano de conclusão: 2019

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:  
Cultura Arquitetónica

Nos exemplares das teses de doutoramento ou de mestrado ou de outros trabalhos entregues para prestação de provas públicas nas universidades ou outros estabelecimentos de ensino, e dos quais é obrigatoriamente enviado um exemplar para depósito legal na Biblioteca Nacional e, pelo menos outro para a biblioteca da universidade respetiva, deve constar uma das seguintes declarações:

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
2. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE/TRABALHO (indicar, caso tal seja máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
3. DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO DE QUALQUER PARTE DESTA TESE/TRABALHO

Universidade do Minho, \_\_/\_\_/\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Para a minha avó.



## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor João Rosmaninho, pela generosidade e pela partilha de conhecimento.





## RESUMO

**Arquitetura Enquanto Ferramenta Política**, de uma proposta fidedigna da cidade de Paris a uma proposta fictícia, é um trabalho de carácter historiográfico e especulativo que analisa a relação entre as disciplinas da arquitetura e da política e explora o modo como esta relação afeta o funcionamento da sociedade fundada em decisões de projeto (sejam de desenho ou de programa arquitetónicos, sejam de escala, da cidade à casa).

Em vários momentos da história, a arquitetura é usada como instrumento político afim de servir interesses de governos tendencialmente autoritários e/ou totalitários. Esta aliança é, de resto, benéfica tanto para a execução ideológica quanto para a sua propaganda e resulta como forma de domínio e controlo.

Com efeito, esta dissertação pretende enunciar que arquitetura serve, em vários momentos, as mais diversas formas de poder apoiando-se num caso de estudo em particular: a cidade de Paris, entre os anos de 1852 e 1870, e o resultado das ações de transformação ocorridas nesse período ao longo do século XX e XXI. Em específico, analisa-se o Segundo Império Francês, após o golpe de Napoleão III que origina a queda da Segunda República Francesa e faz com que França seja novamente governada por um regime monárquico, e faz-se um reconhecimento à luz da atual cultura arquitetónica.



## ABSTRACT

**Architecture as a Political Tool**, from a reliable proposal of the city of Paris to a fictitious proposal, is a historiographical and speculative work that analyzes the relationship between the disciplines of architecture and politics and explores how this relation affects the functioning of society based on design decisions (whether architectural design or program, scale, city to house).

At various points in history, architecture is used as a political instrument to serve the interests of tendencies that are authoritarian and / or totalitarian. This alliance is, moreover, beneficial both to ideological execution and to its propaganda and results as a form of domination and control.

In fact, this dissertation intends to indicate which architecture serves, in several moments, the most diverse forms of power based on a case study in particular: the city of Paris, between the years of 1852 and 1870, and the result of the actions of during the twentieth and twenty-first century. Specifically, the Second French Empire is analyzed, after the coup of Napoleon III that causes the fall of the Second French Republic and causes that France is again governed by a monarchical regime, and is made a recognition in the light of the current architectural culture.



# ÍNDICE

20	<b>INTRODUÇÃO</b> - Arquitetura enquanto ferramenta política
30	<b>PARTE I</b> – Uma Proposta Fidedigna
31	<b>CAPÍTULO 1</b> – A Cidade
34	1.A. Avenida
50	1.B. Quarteirão
58	1.C. Perfil
69	<b>CAPÍTULO 2</b> – O Edifício
72	2.A. Arcadas
82	2.B. Monumento
92	2.C. Alçado
99	<b>CAPÍTULO 3</b> – A Casa
102	3.A. Corredor
108	3.B. Plano
114	3.C. Vão
119	<b>PARTE II</b> – Uma Proposta Fictícia
120	<b>CAPÍTULO 1</b> – O direito à cidade
122	<b>CAPÍTULO 2</b> – O direito ao edifício
124	<b>CAPÍTULO 3</b> – O direito à casa
128	<b>CONCLUSÃO</b>
132	<b>REFERÊNCIAS</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

- 18-19 **Fig. 1** – Autor desconhecido, *Ferramentas usadas pelos homens de Haussmann*, s/d. (Fonte: LE CORBUSIER, pag.203)
- 32-33 **Fig. 2** – Victor Navlet (1819-1886) *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon*. 1855 (Fonte: PEETERS, Schuiten. (2014) *Revoir Paris - L'Exposition*, Casterman, Paris, p.6)
- 36 **Fig. 3** – Autor desconhecido, *A cruz de Paris*, s/d. (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]*. 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.42)
- 36 **Fig. 4** – Guy Debord, "Naked City" – um mapa psicogeográfico de Paris, 1957 (Fonte: Online <<http://www.spontaneous-architecture.org/2013/02/guy-debord-theory-of-derive.html>>, acedido em novembro de 2018)
- 38 **Fig. 5** – Autor desconhecido, *Mapa do projeto da Avenida da Ópera, edificações a serem demolidas e expropriadas para a sua construção*, s/d. (Fonte: BENEVOLO, Leonardo. Pag,123)
- 38 **Fig. 6** - Paul-Henry Chombart de Lauwe, *Trajets pendant un an d'une jeune fille du XVIe arrondissement*, 1957 (Fonte: Online <<https://seenthis.net/messages/520480>>, acedido em novembro de 2018)
- 40 **Fig. 7** – Autor desconhecido, *Transformação de Sainte-Geneviève*, s/d. (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]*. 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.42)
- 40 **Fig. 8** – Chris Marker [dir.], *La Jetée*, 1962
- 42 **Fig. 9** – Autor desconhecido, *A anexação de 1860*, s/d. (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]* 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.42)
- 42 **Fig. 10** – Tom Haartsen, *New Babylon-Paris*, 1963 (FONTE: Online <<https://stichtingconstant.nl/work/new-babylon-paris>>, acedido em novembro de 2018)
- 44 **Fig. 11** – Autor desconhecido, *Inauguração da Boulevard Malesherbes a 13 de agosto de 1861* (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le*

*Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]. 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.42)*

- 44 **Fig. 12** – Autor Desconhecido, *Rue Gay-Lussac*, 10 de maio de 1968 (Fonte: Online < <https://loeildelaphotographie.com/en/his-great-reportage-mai-68/>>, acessado em janeiro de 2019)
- 46 **Fig. 13** – Autor Desconhecido, *Jardim du Luxembourg, le bassin*, [postal ilustrado do séc. XIX], postal adquirido pela autora na cidade de Paris em dezembro de 2018
- 48 **Fig. 14** – Autor desconhecido, *Rue Soufflot durante o processo de demolições*, s/d. (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]. 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.42)*
- 48 **Fig. 15** – Haussmann, *Desenho de um dos cadernos de Haussmann onde está definido o mobiliário a aplicar na cidade, 1853-1870* (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]. 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.115)*
- 52 **Fig. 16** – Cyrille Weiner, *Paris Haussmann, variations de l'identité*, 2016 (FONTE: Online <<http://cyrilleweiner.com/fr/>>, acessado em agosto de 2018)
- 52 **Fig. 17** – Christopher Nolan[dir.], *Inception*, 2010
- 54 **Fig. 18** – J.H. Déposé, *Panorama du Quartier de l'Opéra pris em ballon (altitude 700m)*, [postal ilustrado do séc. XIX], postal adquirido pela autora na cidade de Paris em dezembro de 2018
- 54 **Fig. 19** – Le Corbusier, *Plan Voisin para Paris*, 1925. (Fonte: <https://www.businessinsider.com/le-corbusiers-plan-voisin-for-paris-2013-7>)
- 56 **Fig. 20** – Autor Desconhecido, *Vue Aérienne: Le Panthéon et l'Église St-Étienne-du-Mont*, [postal ilustrado do séc. XIX], postal adquirido pela autora na cidade de Paris em dezembro de 2018
- 56 **Fig. 21** – Autor desconhecido, *Panteão de Paris*, Maio de 1968. (Fonte: <https://www.thinglink.com/scene/864136827047510016>)
- 60 **Fig. 22** – Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873-1874 (Fonte: <https://www.claude-monet.com/boulevard-des-capucines.jsp>)
- 62 **Fig. 23** – Eugène Hénard, *Rue Future*, 1910 (<http://cycle-space.com/will-the-city-of-tomorrow-have-driverless-taxis-or-bikes/la-rue-future-eugene-henard-1910/>)

- 62 **Fig. 24** – Yona Friedman, *Collage on a postcard visualizing a Spatial City over Paris, 1960* (Fonte: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5403-a-city-is-not-a-picture-yona-friedman-19452015>)
- 64 **Fig. 25** – Autor desconhecido, *Fotografia da Boulevard des Italiens, (c.1900)* (Fonte: COSGROVE, Denis E., Stephen Daniels (1988) *The Iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*, Cambridge University Press, Nova Iorque, p.227)
- 64 **Fig. 26** – Alain Resnais e Chris Marker[dir.], *Les Statues Meurent Aussi, 1953*
- 66 **Fig. 27** – Autor desconhecido, *Demolição do Pavillon de Flore, Paris, s/d.* (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]. 1ª edição*, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.42)
- 66 **Fig. 28** – Autor desconhecido, *Demolição para a abertura da Rue Réaumur, s/d.* (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]. 1ª edição*, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.72)
- 70-71 **Fig. 29** – Félix Nadar (1820-1910), *Vues aériennes du quartier de l'Étoile, 1868* (Fonte: PEETERS, Schuiten. (2014) *Revoir Paris - L'Exposition*, Casterman, Paris, p.46)
- 74 **Fig. 30** – Louis Léopold Boilly, *Galleries du Palais Royal, 1809* (Fonte: Online < <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/galleries-palais-royal-ancetre-passages-couverts> >, acessado em agosto de 2018)
- 74 **Fig. 31** – Autor desconhecido, *Palais Royal, Paris, [c.1800]* (Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/1a/b0/4c/1ab04c9dc659ca4b229176bfeaed05a.jpg>)
- 76 **Fig. 32** – Robert Doisneau, *Galerie Vero Dodat, 1976* (Fonte: <https://www.robert-doisneau.com/en/portfolios/1767,paris-passages-galleries.htm>, acessado em janeiro de 2019)
- 78 **Fig. 33** – Autor desconhecido, *Passage Bellivet, Caens, [postal ilustrado do séc. XIX], após 1836* (Fonte: Online < <https://publicdomainreview.org/2011/10/31/on-benjamins-public-oeuvre/> >, acessado em agosto de 2018)
- 78 **Fig. 34** – Yona Friedman, *Spatial City, 1959* (Fonte: Online < <http://ecosistemaurbano.org/castellano/%C2%BFvuelven-las-utopias/> >, acessado em novembro de 2018)



- 80 **Fig. 35** – Robert Doisneau, *Galerie Vivienne*, 1981 (Fonte: <https://www.robert-doisneau.com/en/portfolios/1767,paris-passages-galleries.htm>, acessado em janeiro de 2019)
- 84 **Fig. 36** – Autor desconhecido, *Mapa do projeto da atual Ópera de Paris*, s/d. (Fonte: COSGROVE, Denis E., Stephen Daniels (1988) *The Iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*, Cambridge University Press, Nova Iorque, p.230)
- 86 **Fig. 37** – Autor desconhecido, *Napoleão III visita as obras da Ópera*, s/d. (Fonte: MONCAN, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann- Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]*. 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris, p.63)
- 86 **Fig. 38** – Autor Desconhecido, Corte transversal da Ópera Garnier, s/d. (Fonte: Online<<https://curvasearquitectura.files.wordpress.com/2012/07/cortecurtooperagarnier.jpg>, acessado em janeiro de 2019)
- 88 **Fig. 39** – Autor Desconhecido, *L'Opéra Garnier*, [postal ilustrado 1889], postal adquirido pela autora na cidade de Paris em dezembro de 2018
- 88 **Fig. 40** – Autor desconhecido, *Ópera de Paris*, Maio de 1968 (Fonte: [http://www.mai68.fr/galerie/oeuvre.php?val=510\\_0\\_greve+opera+paris&PHPSESSID=d25bdb42a54bcb5de1b2d3ec4121777e](http://www.mai68.fr/galerie/oeuvre.php?val=510_0_greve+opera+paris&PHPSESSID=d25bdb42a54bcb5de1b2d3ec4121777e))
- 90 **Fig. 41** – Autor Desconhecido, *Paris, L'Avenue de L'Opéra*, [postal ilustrado do séc. XIX], postal adquirido pela autora na cidade de Paris em dezembro de 2018
- 94 **Fig. 42** – Autor desconhecido, *Alçado de um edifício habitacional localizado na Boulevard Haussmann*, s/d. (Fonte: Online <<http://archimaps.tumblr.com/post/131292944162/elevation-of-an-apartment-building-on-boulevard>>, acessado em agosto de 2018)
- 96 **Fig. 43** – Autor Desconhecido, *Paris, Rue de Rivoli*, [postal ilustrado do séc. XIX], postal adquirido pela autora na cidade de Paris em dezembro de 2018
- 96 **Fig. 44** – Autor desconhecido, *Manifestação em Paris*, 30 de maio de 1968 (Fonte: Online<[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/28/internacional/1522252138\\_086858.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/28/internacional/1522252138_086858.html), acessado em janeiro de 2019)
- 100-101 **Fig. 45** – Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (1788-1864) *Le cabinet de travail de l'Empereur Napoléon III, aux tuileries*, 1862 (Fonte: PEETERS, Schuiten. (2014) *Revoir Paris - L'Exposition*, Casterman, Paris, p.11)

- 104 **Fig. 46** – Autor desconhecido, *Plantas do Hôtel d'un peintre, cité Malesherbes em Paris*, 1858 (Fonte: NOUVEL-KAMMERER, Odile pag.13)
- 104 **Fig. 47** – Autor desconhecido, *Plantas do Hôtel d'un peintre, cité Malesherbes em Paris*, 1858 (Fonte: NOUVEL-KAMMERER, Odile pag.13)
- 104 **Fig. 48** – Autor desconhecido, *Plantas do Hôtel d'un peintre, cité Malesherbes em Paris*, 1858 (Fonte: NOUVEL-KAMMERER, Odile pag.13)
- 106 **Fig. 49** – Robert Doisneau, *La maison des locataires* 1962 (Fonte: Online <<https://www.robert-doisneau.com/en/portfolios/>>, acessido em novembro de 2018)
- 110 **Fig. 50** – Autor desconhecido, *Corte do Hôtel d'un peintre, cité Malesherbes em Paris*, 1858 (Fonte: NOUVEL-KAMMERER, Odile pag.13)
- 110 **Fig. 51** – Andre Breton, *Cadavre exquis [Exquisite Corpse]*, 1938 (Fonte: Online < <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/31332/cadavre-exquis-exquisite-corpse> >, acessido em setembro de 2018)
- 112 **Fig. 52** – Edmund Texier, *Five Levels of Parisian Life*, publicado em *Tableau de Paris*, 1852 (Fonte: Online < <http://www.earthlymission.com/cross-sections-of-paris-buildings-from-the-1800s/> >, acessido em setembro de 2018)
- 116 **Fig. 53** – Gustave Caillebotte, *L'Homme au balcon, boulevard Haussmann*, 1880 (Fonte: Online < <https://journals.openedition.org/bcrfj/7059?lang=en> >, acessido em agosto de 2018)
- 120 **Fig. 54** – Colagem com excertos de fotografias da cidade de Paris tiradas pela autora (Dez.2018)
- 122 **Fig. 55** – Colagem com excertos de fotografias da cidade de Paris tiradas pela autora (Dez.2018)
- 124 **Fig. 56** – Colagem com excertos de fotografias da cidade de Paris tiradas pela autora (Dez.2018)
- 126-127 **Fig. 57** – Marco Ferreri [dir.], *Touche Pas a La Femme Blanche*, 1974 (Fonte: Online < <https://thefunambulist.net/cinema/heterotopias-in-cinema-touche-pas-a-la-femme-blanche-by-marco-ferreri> >)



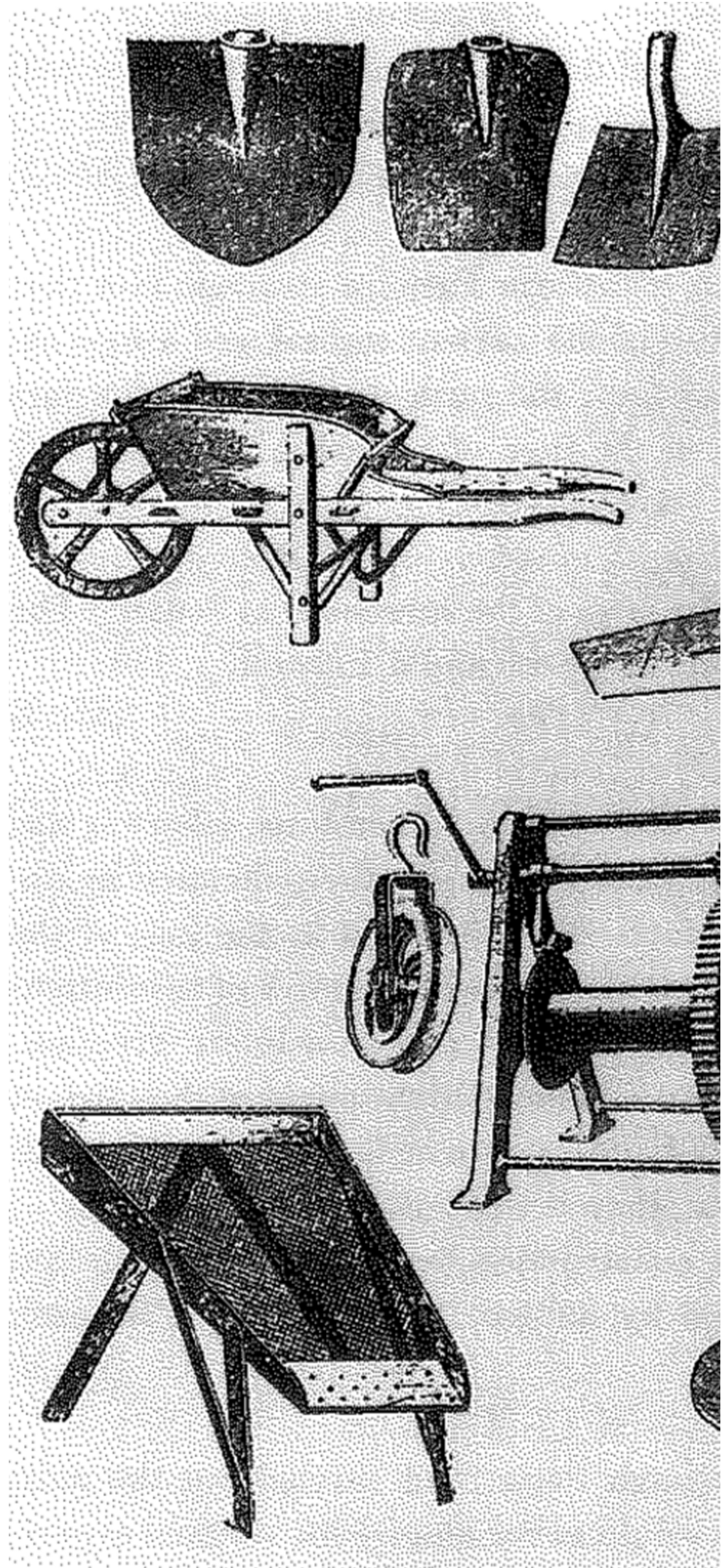
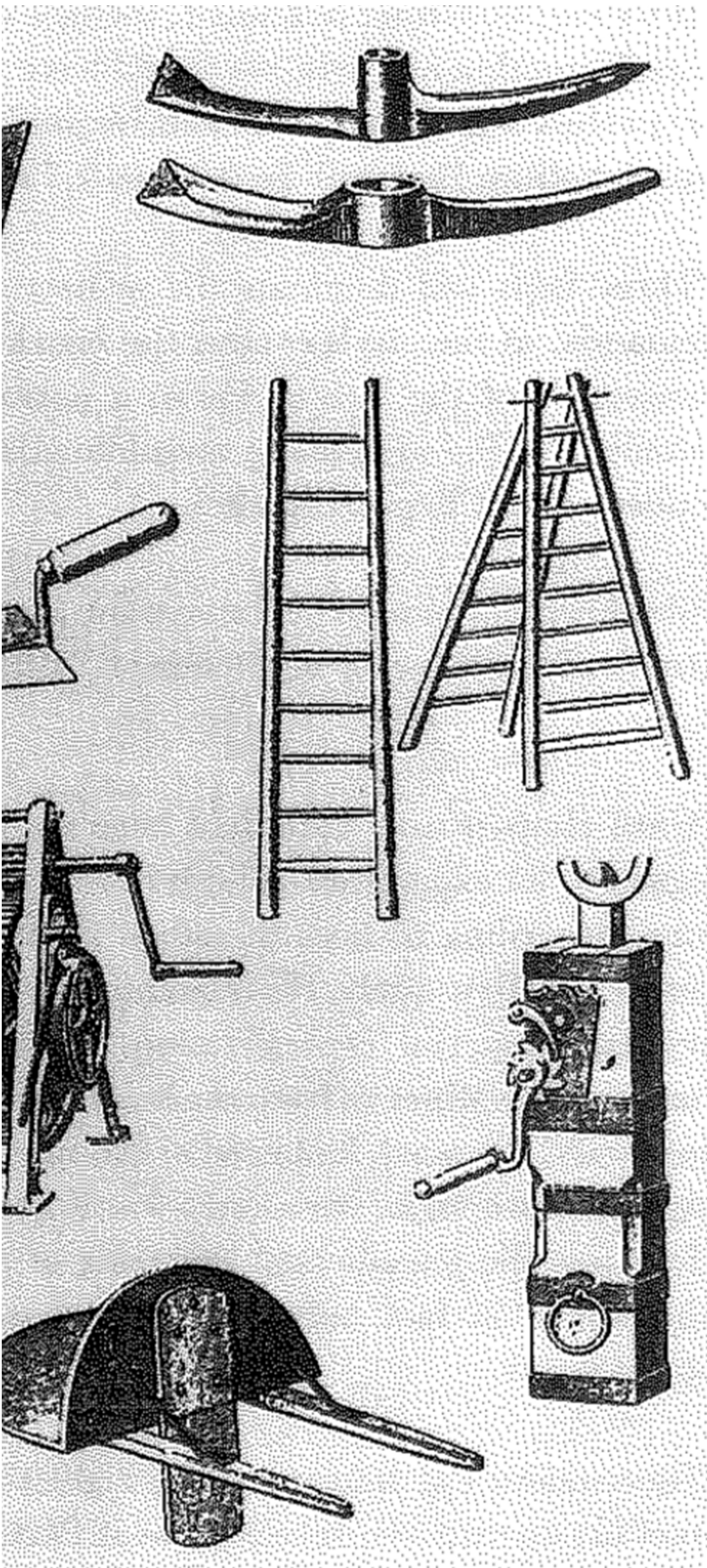


Fig.1 Autor desconhecido, *Ferramentas usadas pelos homens de Haussmann*, s/d.



## Introdução

*<<Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles: c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Église ou l'État s'adressent et imposent silence aux multitudes>>*

Georges Bataille (1929) *Architecture, Documents*, volume 1, nº2, p.117

## Enquadramento

Em Maio de 1929, o filósofo e escritor francês Georges Bataille (1897-1962) escreve (tal como transcrito em cima) uma crítica à aliança que surge entre arquitetura e poder. Esta aliança resulta do uso e da potência da arquitetura enquanto ferramenta política. As ideias de Bataille são premonitórias e dão início a um intenso debate quanto à utilização da arquitetura e do urbanismo enquanto instrumentos de domínio e controlo das populações. Surge assim, no espaço público, a ideia de que o poder poderá também ser arquitetonicamente exercido. Neste seguimento o filósofo Michel Foucault (1926-1984), no ano de 1975, ao publicar o livro “Surveiller Et Punir”, transforma a visão da cultura ocidental perante a génese dos poderes instituídos, causando alterações no modo de pensar e fazer política social e urbana. Foucault situa o espaço arquitetónico dentro das estratégias de vigilância e disciplina e identifica um processo de evolução entre o período clássico e o período moderno, no qual se compreende as áreas do urbanismo, da geopolítica e da arquitetura.

No entanto, a emergência deste fenómeno acontece antes do século XX. Uma das principais teorias sobre a relação entre formas arquitectónicas e poder é o sistema panóptico concebido (teórica e diagramaticamente) pelo filósofo e jurista Jeremy Bentham em 1785. Trata-se de um conceito e de um programa, com origem no fim do século XVIII, de observação permanente.

Essencialmente, assinala e identifica a passagem do espaço labiríntico e escuro tardo-medieval para um espaço omnipresente e direcionado baseado na visão e na luz, no vazio e na posição centralizada. A visão panóptica de Bentham assenta no princípio de que o indivíduo permanece sempre vigiado. Desenvolvendo-se arquitetonicamente em planta semicircular ou em círculo com galerias radiais, este esquema (ou modelo) estende-se por todo o mundo, especialmente em edifícios penitenciários, mas, também, hospitalares, militares, industriais e outras instituições baseadas na emergência de uma hierarquia ou poder.

O objetivo desta dissertação é, então, tentar provar que, em vários momentos da história, a arquitetura serve de ferramenta política na criação de espaços onde é possível monitorizar as populações. Servindo em várias fases, as mais diversas formas de poder. Esta aliança, bastante benéfica para sistemas de governação de filiação ditatorial ou militar, serve de meio e propaganda e adquire uma forma conivente com o poder dominante.

De facto, a ideia de controlo a partir de um ponto central não é estranha ao urbanismo, com a abertura de eixos radiais e esquemas diagonais, a fim de potenciar hierarquias urbanas.<sup>1</sup> Mas se diversos autores mantêm uma postura crítica face à obsessão racionalista de controlo totalitário, em poucos anos, as críticas estendem-se também às arquiteturas de regime e sob diferenciados sistemas de governação.<sup>2</sup>

As contribuições críticas que surgem de diversas áreas de conhecimento não arquitetónicas – sociologia, filosofia, antropologia e arte – expõem o papel que a arquitetura desempenha enquanto instrumento de poder. Afinal o espaço serve como instrumento de domínio e controlo.

A política abrange, contudo, um campo mais amplo e, nesta dissertação, o objetivo não é analisar as relações de poder clássicas do ponto de vista dos governantes e dos monumentos que eles promovem, mas

---

<sup>1</sup> Este método foi ensaiado tanto em Roma (sob o período do Papa Sisto V), quanto em Barcelona (sob o planeamento do plano de Cerdá), quanto em Brasília (sob o desenho de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, entre outros).

<sup>2</sup> Este método foi tanto ensaiado em Roma, sob o período do Papa Sisto V, quanto em Barcelona sob o planeamento do plano de Cerdá, ou em Brasília, sob o desenho de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, entre outros.

entender a relação entre política, arquitetura e urbanismo com todas as personagens e elementos que dela fazem parte. Por esta altura o planeamento do território urbano é um problema que assombra os governos europeus.

“O ordenamento das cidades torna-se um dos problemas centrais para os regimes saídos das lutas de 1848 nos vários países europeus: o segundo império francês, o império constitucional de Francisco José de Habsburgo, os governos dos novos tory de Disraeli em Inglaterra e, um pouco mais tarde, a Alemanha e a Itália unificada.”<sup>3</sup>

Neste tempo, durante a segunda metade do século XIX, a Europa vive sob ameaça política e receio de novos conflitos ou guerras. A necessidade de dominar o espaço público urge. O foco está agora no exterior, em vigiar a cidade e controlar a rua. É urgente evitar o reaparecimento de focos de resistência revolucionária entre a população.

“A emergência política – a defesa contra a ameaça revolucionária – dá o impulso decisivo para o restabelecimento da intervenção pública nas cidades. Contudo, a intervenção pública defronta-se no terreno com os interesses constituídos que estão por detrás dos regimes conservadores vitoriosos e tem de firmar com eles um novo compromisso, que vai para além das circunstâncias políticas do momento e imprime uma viragem duradoura à cultura das cidades europeias.”<sup>4</sup>

Entre vários exemplos históricos mais recentes temos a Alemanha de Adolf Hitler (entre 1933 e 1945) e a União Soviética sob regime de Joseph

---

<sup>3</sup> BENEVOLO, Leonardo pág. 187.

<sup>4</sup> Idem. pág. 187.



Stalin (entre 1922 e 1950).<sup>5</sup>

## CASO DE ESTUDO

As primeiras seis exposições universais com lugar na Europa são momentos importantes para as cidades que as acolhem onde, por exemplo, a questão da segurança precisa de estar resolvida para que a organização do evento corra tal como pretendido. Neste seguimento, Paris, durante a segunda metade do século XIX, recebe cinco exposições universais<sup>6</sup>, uma das razões pela qual este tema tem tanta influência na governação da cidade.

Assim, pretendo realizar esta análise sobre a importância da arquitetura enquanto ferramenta política através de um caso de estudo em particular: a cidade de Paris. Localizado temporalmente entre os anos de 1852 e 1870 e procurando o seu sentido na contemporaneidade, o meu caso de estudo arranca durante o Segundo Império Francês (após o golpe de Napoleão III que origina o fim da Segunda República Francesa e faz com que França retome a um regime monárquico) e deve ser assimilado à luz de vários episódios urbanos ocorridos nos séculos XX e XXI.

As políticas urbanísticas implantadas pelo Segundo Império Francês servem de exemplo a várias capitais europeias. O modelo utilizado em Paris para trazer ordem às ruas, inspira outros governos, por este motivo é que é tão pertinente usar este caso de estudo e não outro.

---

<sup>5</sup> No caso Alemão, os arquitetos oficiais do regime Paul Troost e Albert Speer, entre outros, criam edifícios públicos, de estilo neoclássico (e baseados em modelos de arquitetura romana) e planeiam, também, um projeto para a reconstrução urbana de Berlim que nunca viria a ser executado. Hitler reconhece o quão importante é, para um governo totalitário, controlar o espaço público que gere. Percebendo que é preciso dominar nos espaços antes que a população o faça, vigia os núcleos existentes de oposição que possam surgir. Hitler identifica a geopolítica como uma ferramenta importante para preservação de unidade interna. “A localização deve ser escolhida de tal forma que seja cercada pela energia de uma Meca ou uma Roma, já que deve atribuir a um lugar uma força particular que só vem da unidade interior e garantindo que há um criador e um líder que representa essa unidade.” [HITLER, Adolf pág. 231 (tradução livre da autora)]. No caso Soviético, para “Stalin, o arquiteto do novo mundo, [a importância do poder] está na origem de um projeto fantástico que é quase um conto de fadas, fazendo de Moscovo uma nova Meca para aqueles que a visitam de todos os cantos da Terra.” [COLTON, Timothy J. pág. 280 (tradução livre da autora)]

<sup>6</sup> As exposições ocorrem nos anos 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900 (uma por década)

“A experiência decisiva efetua-se em Paris e oferece ao resto da Europa, para lá de um modelo funcional, uma imagem concreta, sugestiva, que se deposita na fantasia individual e coletiva, com as mais diversas colaborações sentimentais - maravilha, excitação, tristeza, lamento, habituação - e se sobrepõe às imagens do passado que vão empalidecendo na memória.”<sup>7</sup>

## ESTADO DA ARTE

São vários os autores que assumem este tema como pertinente e merecedor da devida atenção. Alguns foram já referidos, como Georges Bataille e Michel Foucault, mas também Michel de Certeau (1925-1986) ou Henri Lefébvre (1901-1991), entre outros, foram centrais na argumentação. Lefébvre, por exemplo, com a publicação de “Le Droit à Ville” (1968) inspirou-me para um dos projetos apresentados na última parte da dissertação. Todos eles dedicam parte do seu estudo às ligações entre arquitetura e política. Estes autores deram-me as bases dos temas tratados nesta dissertação, tais como elementos históricos ou teorias que corroboram o que defendo. Na vertente política recorri a obras literárias de Hannah Arendt (1906-1975), Adolf Hitler (1889-1945), Claude Polin (n. 1937) e Jacques Rancière (n. 1940). A obra de Hannah Arendt teve um papel fundamental para entender melhor os fundamentos do totalitarismo e o impacto que este sistema político tem na sociedade. Foram ainda vários os autores a que recorri para entender a abrangência da questão urbana, entre eles, Spiro Kostof (1936-1991), Le Corbusier (1887-1965), Denis Cosgrove (1948-2008) e Stephen Daniels (n.1950). Corbusier, foi por exemplo, o autor da obra de onde retirei a primeira imagem utilizada na dissertação, e o mesmo que me fez questionar práticas de urbanismo.

Sobre o tema escolhido e mais recentemente os arquitetos e professores Josep Maria Montaner (n. 1954) e Zaide Muxí (n. 1964),

---

<sup>7</sup> BENEVOLO, Leonardo pág. 187.

escrevem um livro intitulado “Arquitetura e Política – Ensaios para mundos alternativos” (2017). Mas tal como as mais recentes abordagens a esta questão também estes dois autores debatem este assunto aos olhos dos temas que urgem atualmente, como a igualdade de género e a sustentabilidade.

Quanto à bibliografia dedicada ao caso de estudo há um autor, em particular, de maior importância, Walter Benjamin (1892 -1940), as suas obras dedicadas a Paris, entre elas, “Paris, Capitale du XIXe Siècle” e, principalmente, “The Arcades Project” foram fundamentais para este estudo, sendo que a última foi a obra que me forneceu a ideia da organização desta dissertação. As visões filosóficas e sociológicas de Benjamin fizeram-me olhar para os dados históricos de uma forma mais crítica e humanizada. De resto, é graças ao livro “The Arcades Project” que surge outra autora, Susan Buck-Morss e a obra “The Dialectics of Seeing – Walter Benjamin and the Arcades Project”, na qual se oferece uma reconstrução inventiva do livro de Benjamin com detalhes históricos, mas, também, com uma visão contemporânea da obra. O que me fez trazer conteúdos que Benjamin refere para os dias de hoje.

Também o arquiteto e historiador Leonardo Benevolo (1923-2017), dedica, no seu livro A Cidade na História da Europa, um subcapítulo ao processo conhecido, entre os contemporâneos, como haussmannização. De onde retirei muita informação que se encontra nas páginas desta dissertação. Mais tarde, Timothy J. Colton (n. 1947), recorre, nas suas obras literárias, frequentemente ao tema da reformulação de Paris entre 1852 e 1870.

Ainda sobre o caso de estudo encontrei alguns autores que publicaram obras que debatem exclusivamente este assunto, entre os quais David H. Pinkney (1914-1993), Howard Saalman (1928-1995), Anthony Sutcliffe (1942-2011), Patrice de Moncan (n.1948) e o próprio Georges Eugène Haussmann (1809-1891). Devido ao seu papel principal na história a obra de Haussmann foi fundamental para entender o homem por detrás da requalificação de Paris.

Sobre este tema a 31 de janeiro de 2017 é apresentada, em Paris, pela primeira vez uma exibição com a curadoria de LAN (Benoît Jallon e Umberto Napolitano) e FBC (Franck Boutté) e produção do Pavillon de l’Arsenal, com o título Paris Haussmann. Modelo de Cidade.<sup>8</sup> Na exposição é possível interpretar alguns gestos claramente políticos por parte de Haussmann na requalificação da cidade de Paris, porém esta centra-se mais nas questões formais da requalificação. Mas foi talvez uma das maiores referências deste trabalho porque me fez entender muito cedo que necessitava de uma estrutura de me guiasse durante toda a dissertação, pois a requalificação de Paris é isso mesmo uma estrutura rígida que guia todo o processo, e isso eu entendi com esta exposição.

## MÉTODO

Esta dissertação começa por uma pergunta: O que resulta da união de dois temas inicialmente distantes como a arquitetura e a política? O que é que passa do discurso para uma forma construída? Destas perguntas surgem várias repostas, que posteriormente culminam em apenas uma: terá servido a arquitetura como ferramenta política?

Estas perguntas dão início a um processo reflexivo que me leva até vários casos de estudo, desde objetos arquitetónicos até exemplos urbanísticos. Desta pesquisa resulta um conjunto de casos onde se verifica o papel decisivo da arquitetura em governos interessados em práticas coercivas.

Entre os vários casos que surgem há um onde esta questão é notória e que ilustra claramente o que pretendo provar: a cidade de Paris, contendo esta vários tópicos/assuntos pertinentes. O argumento vai evoluindo, aparentando aumentar à medida que o tema se torna mais específico e centrado. Da cidade à casa, numa progressão de escalas, a estrutura da dissertação torna-se fundamental na pesquisa em vários momentos.

---

<sup>8</sup> Esteve de 6 de março até 17 de junho de 2018 na sala Garagem Sul no CCB em Lisboa.

## ORGANIZAÇÃO

Importa-nos expor a forma como está organizada a estrutura escolhida para esta investigação. A dissertação está dividida em duas partes. Ambas têm três capítulos: Cidade, Edifício e Casa. Todos eles partilham a mesma estrutura em função de três temas comuns – Via (A), Planta (B) e Secção (C).

O primeiro capítulo da primeira parte desta dissertação é organizado por uma escala que se desdobra do geral para o particular. No primeiro capítulo é possível encontrar os casos de estudo de maior escala. O foco é a cidade e a sua composição. Os exemplos onde há vestígios do uso da arquitetura enquanto ferramenta do poder na organização da cidade estão presentes neste capítulo, composto por três subcapítulos: a Avenida (A), o Quarteirão (B) e o Perfil (C).

No segundo capítulo, encontramos-nos no ponto intermédio da estrutura. Passamos da escala da cidade, para a escala do objeto arquitetónico. O foco passa a ser o edifício e os seus elementos. Os três subcapítulos que organizam este segundo capítulo são: a Arcadas (A), o Monumento (B) e o Alçado (C)

No terceiro e último capítulo estão os casos de estudo de menor escala. Se no primeiro capítulo o foco era a cidade e no segundo o edifício público, neste, é a casa. Trata-se do capítulo mais intimista e mais focado no detalhe. Neste capítulo são analisadas as relações familiares e a forma como a vigilância e o controlo interferem com a organização da casa. É composto por três subcapítulos: o Corredor (A), a Plano (B) e o Vão (C).

Esta estrutura permite que haja uma ligação entre todos os capítulos. O tema A analisa a questão da acessibilidade e da circulação e está presente no primeiro subtema de todos eles. O tema B dá uma visão horizontal do caso de estudo, concentra-se nas plantas, na sua composição e programa. O tema C interpreta o caso de estudo de forma vertical, com a leitura do perfil da cidade, do alçado do edifício e do vão das casas.

A segunda parte tem, tal como na primeira, três capítulos, também

eles organizados do geral para o particular. Este último momento da dissertação tem como objetivo colocar, à luz do dia de hoje, os temas tratados ao longo dos primeiros capítulos, a última parte é ilustrada por imagens projetuais (que compõem um manifesto) que permitem defender o que foi exposto.

“A arquitetura só sobrevive quando nega a forma que a sociedade espera dela. Quando se nega a si mesmo transgredindo os limites que a história estabeleceu.”<sup>9</sup>

Ao longo de toda a dissertação o corpo de texto é acompanhado de várias imagens, algumas do século XIX, que ilustram as questões retratadas tal como se encontravam na época, outras do século XX e ainda algumas do século XXI. As mais recentes servem como contraponto para o que é defendido na segunda parte da investigação. Fazem uma ligação com propostas apresentadas posteriormente que pretendiam resolver os problemas que à data se tentava solucionar, ou servem como lembrete do que viria a acontecer graças às decisões tomadas pelo governo totalitário.

O título da investigação é escolhido com base no objeto central de toda a dissertação, a relação entre as disciplinas de política e arquitetura. Esta investigação procura o momento em que a arquitetura serve o poder político. Para ilustrar este tema é utilizado um caso de estudo em particular, Paris durante os anos de 1852 e 1870. Por fim em tom conclusivo e contrastante com a proposta fidedigna apresentada (Paris no regime de Napoleão III), é lançado um manifesto. Esta última parte é uma proposta fictícia de tom crítico às políticas napoleónicas.

---

<sup>9</sup> TSCHUMI, Bernard, pág.22



## PARTE I

Uma Proposta Fidedigna



I. 1  
A Cidade

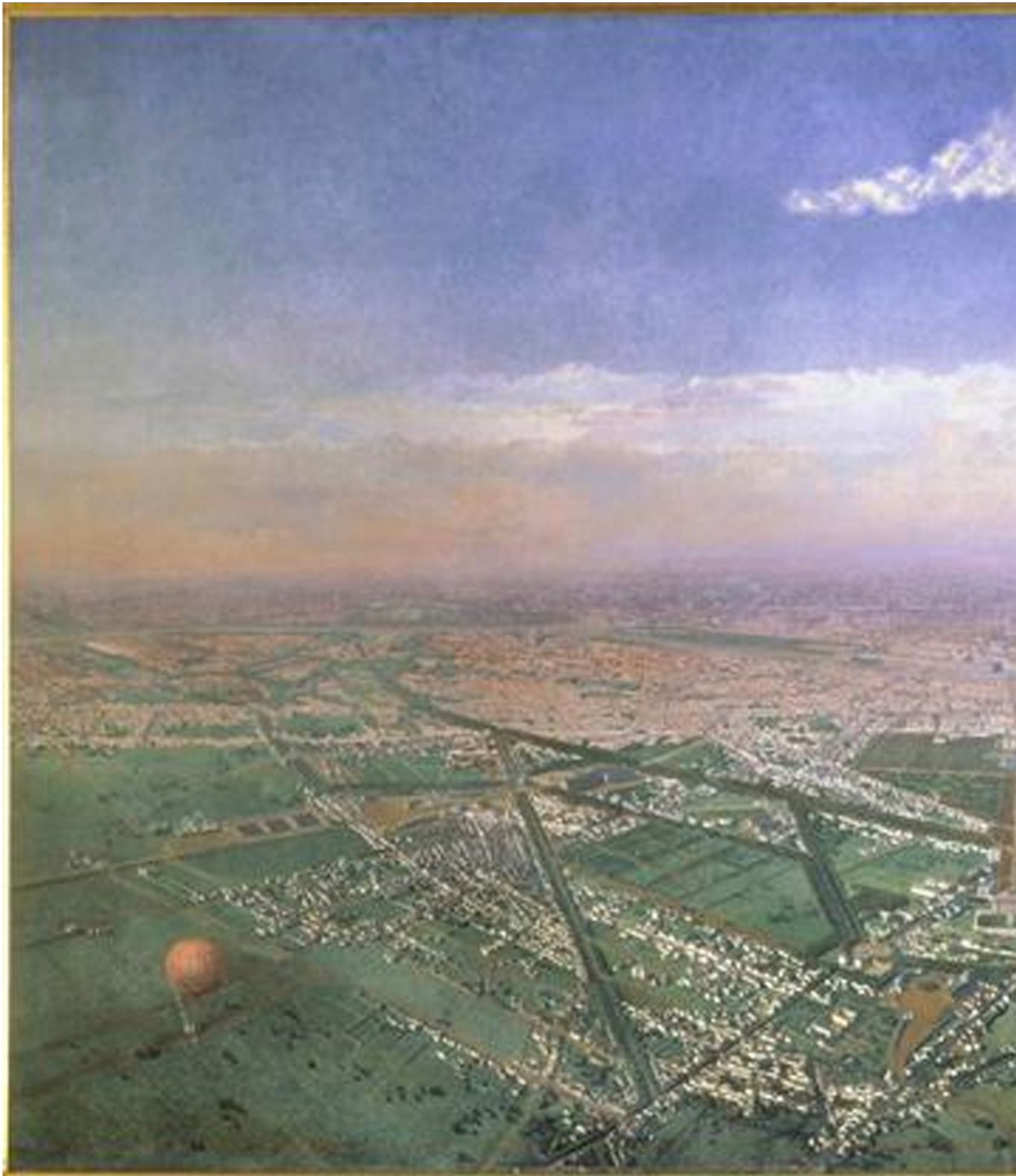
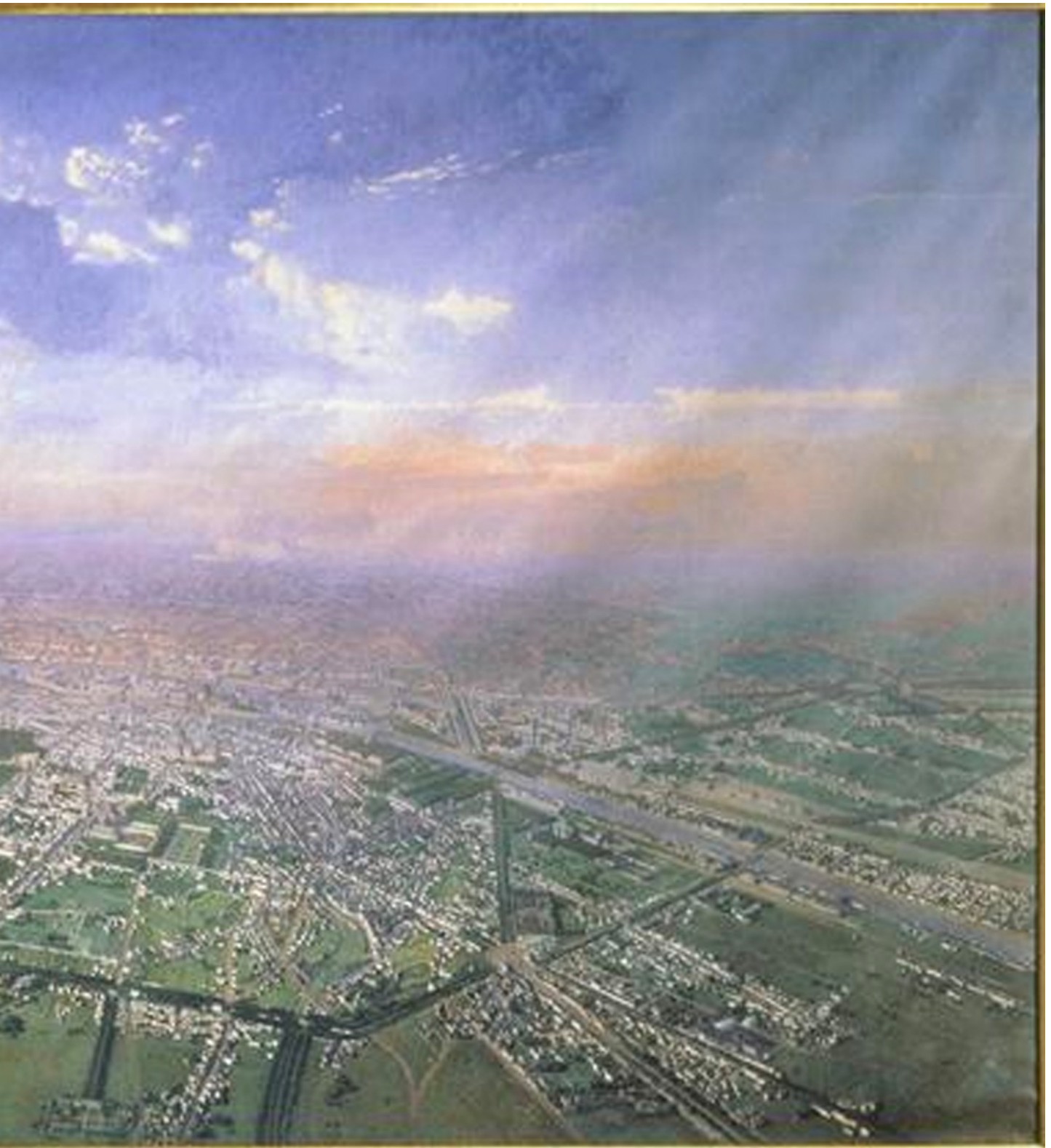


Fig.2 Victor Navlet (1819-1886) *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon.* 1855



## A

[ Avenida ]

<< Quant à la France, nous venons de dire son chiffre. Or, Paris contenant le vingt-cinquième de la population française totale, et le guano parisien étant le plus riche de tous, on reste au-dessous de la vérité en évaluant à vingt-cinq millions la part de perte de Paris dans le demi-milliard que la France refuse annuellement. Ces vingt-cinq millions, employés en assistance et en jouissance, doubleraient la splendeur de Paris. La ville les dépense en cloaques. De sorte qu'on peut dire que la grande prodigalité de Paris, sa fête merveilleuse, sa folie Beaujon, son orgie, son ruissellement d'or à pleines mains, son faste, son luxe, sa magnificence, c'est son égout.>>

Victor Hugo, *Les Misérables*<sup>10</sup>

A intervenção em Paris realizada pelo Barão Georges-Èugene Haussmann pode ser entendida como propaganda camuflada de um projeto de *embelezamento estratégico*.<sup>11</sup> Durante o Segundo Império Francês, Haussmann, governador do Departamento do Sena<sup>12</sup> (entre 1853 e 1870), promove uma renovação de grande escala em Paris, na qual inclui a modernização do saneamento, dos transportes e dos serviços públicos. Trata-se de uma reforma geral da imagem da cidade numa mudança urbanística drástica que altera completamente a vista aérea da cidade.

Parte das intervenções são fruto da fantasia do governador e do imperador. Com efeito, ambos interpretam a vigilância como uma estratégia benéfica para o regime. Deste modo passam a vigiar a rotina das populações e a interferir nos seus movimentos diários, através do condicionamento de

---

<sup>10</sup> HUGO, Victor (A). Partie 5, pág. 110

<sup>11</sup> Como foi apelidado pelos contemporâneos.

<sup>12</sup> Ou seja, Presidente do Município àquela data.

percursos, por exemplo. De facto, a forma como são desenhados os espaços de circulação tem impacto direto nas multidões que os ocupam e cruzam, pois intervêm de forma direta nos seus movimentos. Afinal, analisar e reconhecer as áreas onde a população se desloca significa também vigiar a população. Ao analisar de modo hierárquico o mapa de uma cidade, os primeiros eixos que surgem são os de maior dimensão, ou seja, as avenidas. Então começa-se o desenho por esses elementos de maior destaque.

“Napoleão entregou-lhe [a Haussmann] um mapa de Paris no apontou quatro cores contrastantes (as cores indicavam a urgência que ele atribuía a cada projeto) para as ruas que propunha construir. Este mapa, desenhado por Napoleão, tornou-se o plano básico para a transformação da cidade nas duas décadas seguintes.”<sup>13</sup>

Ao contrário do estabelecido, a intervenção de Haussmann e de Napoleão III em Paris não tem cariz social, para ambos, reabilitar a cidade é apenas um modo de a ajustar aos seus interesses. O desenho da metrópole é pensado a fim de servir os interesses do regime Napoleónico. É necessário interpretar o desenho como uma forma política, consciente e estratégica.

É a este plano que se deve a demolição de bairros, de avenidas e de arcadas. O primeiro passo de planeamento urbano de Haussmann consiste na criação de longas e largas avenidas.

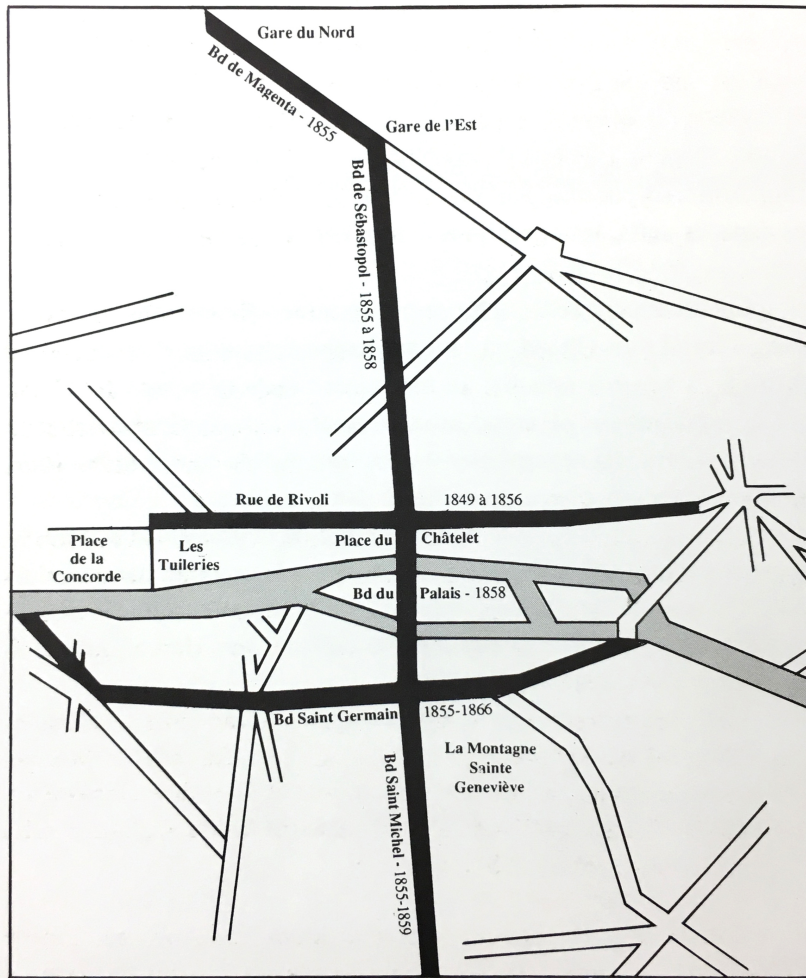
“Em 1856, o barão von Moltke e o deputado Picard apreciam quase ao mesmo tempo as vantagens das novas ruas em linha reta para a manutenção da ordem pública porque as balas não sabem voltar na primeira rua à direita.”<sup>14</sup>

E é nestas avenidas que a emergente classe burguesa pós-industrial encontra a glorificação da sua atividade, o comércio.

---

<sup>13</sup> PINCKNEY, David, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958), pág.25 apud SENNETT, Richard pág. 329 (tradução livre da autora)

<sup>14</sup> BENEVOLO, Leonardo pág. 199



La croisée de Paris.

Fig.3 Autor desconhecido, A cruz de Paris, s/d.

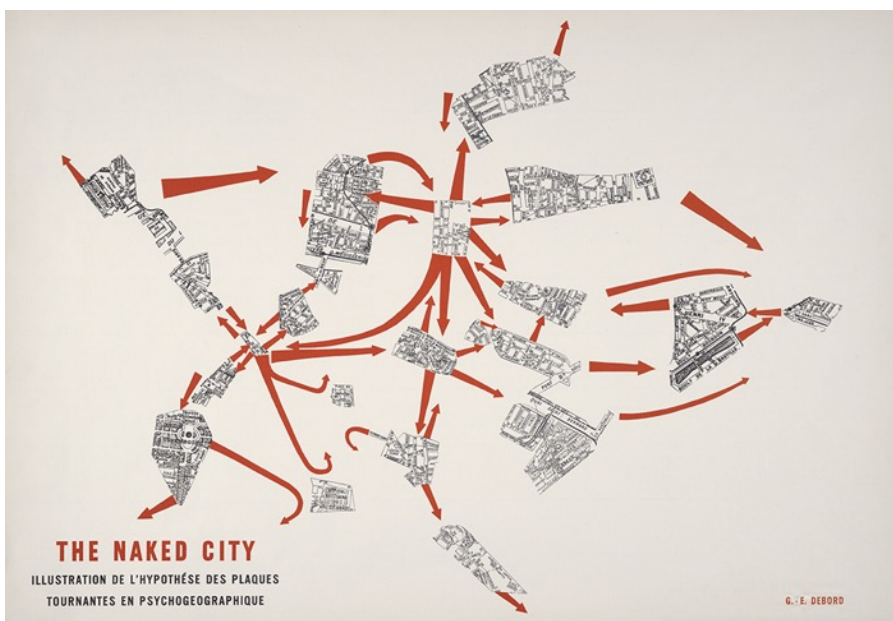


Fig.4 Guy Debord, "Naked City" – um mapa psicogeográfico de Paris, 1957

“Os templos do poder espiritual e temporal da burguesia haveriam de alcançar a apoteose enquadrados por fileiras de ruas que, tal como os monumentos, eram tapadas com uma tela e descerradas no dia da inauguração.”<sup>15</sup>

A rede viária de Paris surge então, segundo dois eixos históricos: o eixo norte-sul, que tem a sua origem no cardo da Lutécia Galo-Romana e o eixo este-oeste. É possível ler o eixo norte-sul nas antigas *Rue Saint-Martin* a norte e *Rue Saint-Jacques* a sul.

Durante as obras *Hausmannianas* estas ruas sofrem ampliações e dão origem a quatro novos *Boulevards*<sup>16</sup>: *Boulevard de Strasbourg* e *Boulevard de Sébastopol* a norte e o *Boulevard du Palais* e o *Boulevard Saint-Michel* a sul.

O eixo este-oeste, ou *Via Real*, dá origem, em 1802, à *Rue de Rivoli*. Mais tarde, durante o mandato de Haussmann como perfeito do Sena, a *Rue de Rivoli* funde-se com a *Rue Saint-Antoine*.

Esta cruz atravessa a zona central de Paris e é completada por uma segunda rede, um sistema de vias concêntricas apoiado no que resta de traçados anteriores, como os antigos *Grands Boulevards* da margem direita, existentes desde o século XVII, como é o caso, por exemplo, da abertura da *Boulevard Voltaire* no ano de 1862.

Na margem esquerda do Sena, o plano de requalificação trata, sobretudo, de corrigir o traçado irregular junto à muralha das *Fermiers Généraux*. Haussmann opta por criar os *Boulevards Diderot*, *Bosquet* e *Geroge V*. Estas vias estão ligadas entre si de forma radial, nomeadamente através da abertura da *Avenue de L'Ópera*, na margem direita, e da *Rue de Rennes*, na margem esquerda, geram um dispositivo radiocêntrico eficaz.

---

<sup>15</sup> FORTUNA, Carlos pág. 75

<sup>16</sup> *Boulevard* deriva da palavra alemã *bollwerk*, que significa baluarte. Na idade média o termo *boulevard* era associado a uma passagem sobre a muralha que cercava e fortificava uma cidade. Mais tarde, durante a Idade Moderna o termo *Boulevard* ganha um novo significado, é usado para descrever avenidas ou ruas largas.

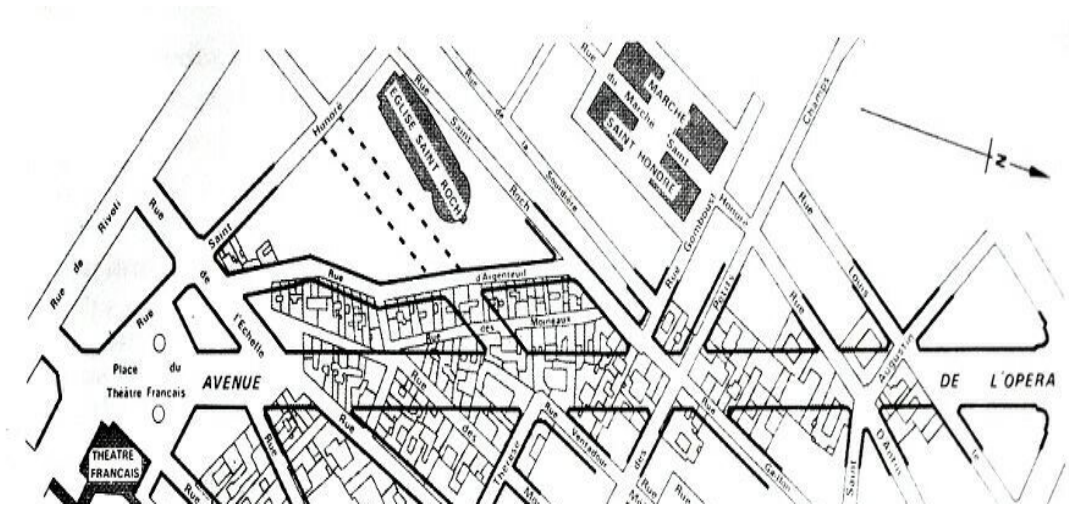


Fig.5 Autor desconhecido, *Mapa do projeto da Avenida da Ópera*, edificações a serem demolidas e expropriadas para a sua construção, s/d.

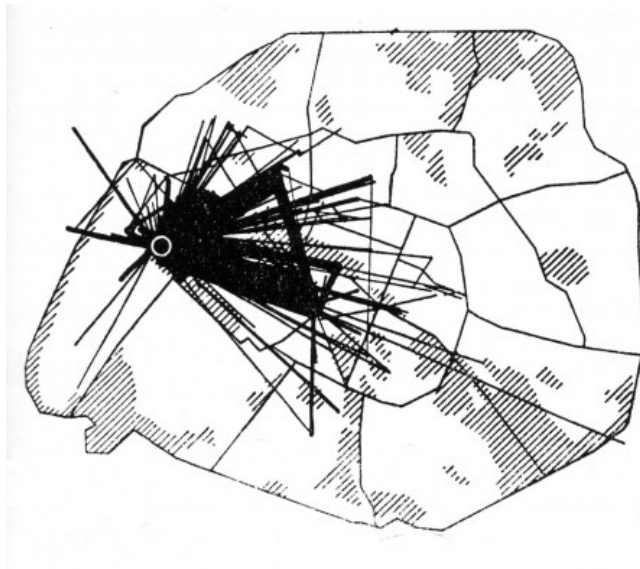


Fig.6 Paul-Henry Chombart de Lauwe, *Trajets, endant un an d'une jeune fille du XVIe arrondissement*, 1957



O modelo *Hausmanniano* responde, simultaneamente, a um urbanismo de longas e de curtas distâncias. Assim, assegura um equilíbrio eficaz entre as ligações pedestres, por definição mais sinuosas e complexas, e as ligações viárias, que necessitam de trajetórias mais diretas.

A metodologia para classificar as redes viárias é através do seu método de financiamento, segundo o qual há dois tipos de vias: as que são financiadas pela cidade e as que são financiadas pelo Estado. De modo a descrever hierarquicamente a malha urbana, de modo a compreender melhor a sua estrutura, estas intervenções são apresentadas segundo uma lógica dimensional (largura das ruas), o que permite classificá-las em três categorias: traçados primários (que correspondem às vias e eixos principais), traçados secundários (ruas), e, por fim, os traçados terciários, (que funcionam no interior dos quarteirões).

Entre os anos de 1852 e 1870, em Paris, são traçados cerca de 175 km de novas vias, (isto para além de um processo de higienização resultar na construção de mais de 600km de rede de esgotos). Intervenções deste género são geralmente associadas a obras públicas com vista a favorecer toda a população, mas, como se trata do período vivido sob o Regime do Segundo Império Francês, uma ditadura, estas intervenções funcionam como forma de servir interesses privados.

O desenvolvimento da rede viária tem particular destaque entre as intervenções *Hausmannianas*, que representam um quinto dos 845 km de vias à data do fim do Segundo Império Francês. Cerca de 60% dos edifícios e das ruas de Paris dos dias de hoje terão sido construídos durante o regime de Napoleão III, com base no projeto de Haussmann.

Os traçados primários são fundados com base na sua eficácia visual e de circulação, mas também na legibilidade das deslocações. Ou seja, são traçados eixos e vias que estruturam toda a estrutura urbana e que permitem a total vigilância dos seus habitantes e visitantes.

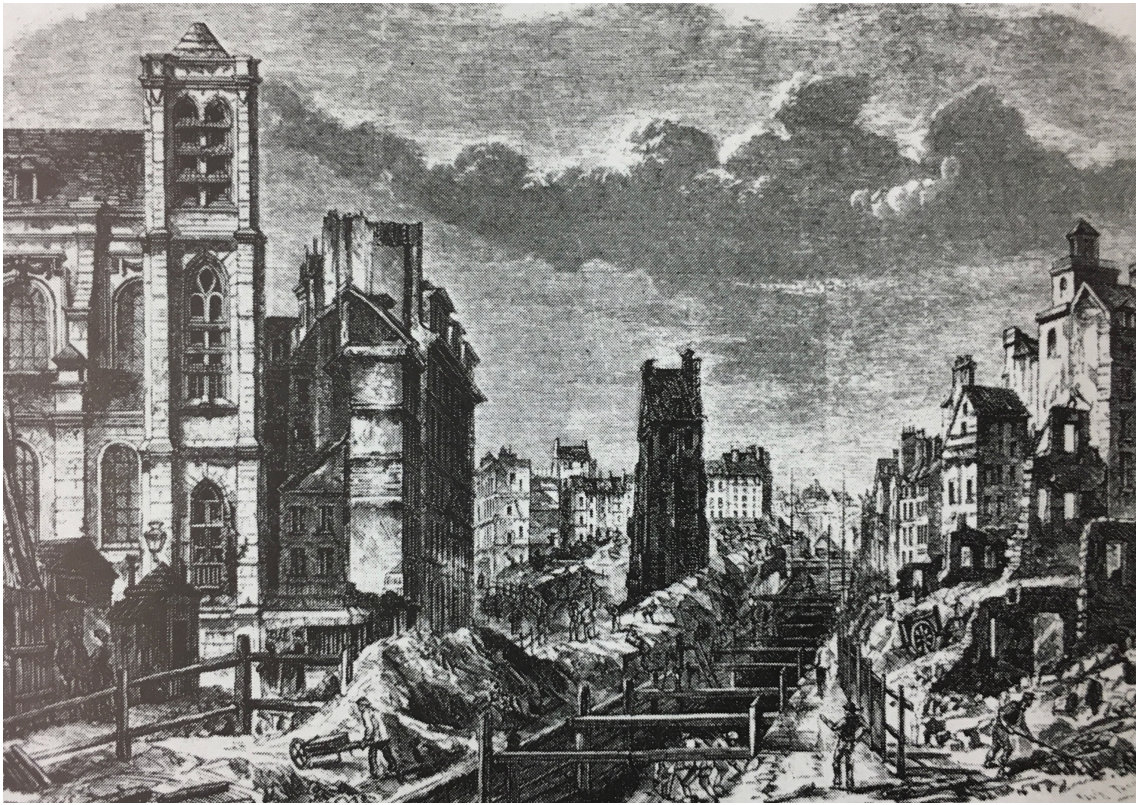


Fig.7 Autor desconhecido, *Transformação de Sainte-Geneviève*, s/d.



Fig.8 Chris Marker [dir.], *La Jetée*, 1962.

Em função das suas medidas, larguras ou secções compreendidas entre os 70 metros (como a *Avenue de La Grande-Armée*) e os 20 metros (como o *Boulevard de Strasbourg*), as vias providenciam uma vista desimpedida de todos os acontecimentos que possam ocorrer na via pública e evitam concentrações populacionais em estrangulamentos pontuais. Assim estas avenidas são completamente desimpedidas o que facilitava a sua vigilância e segurança.

“Houve também considerações políticas. No último quarto de século [do séc. XIX], Paris testemunhou, mais do que uma vez, a revolução nas ruas. Ficou claro para Napoleão III que uma nova Paris deveria ser uma cidade de ruas retas e largas, na qual as tropas pudessem marchar lado a lado e, se necessário, disparar à frente.”<sup>17</sup>

Os traçados secundários, a vulgar rua, asseguram o acesso local aos quarteirões e representa um papel importante na distribuição urbana da rede da capital. Com larguras compreendidas entre os 20 metros (como a *Rue Saint-Lazare*) e os 8 metros (como a *Rue de Belfort*), estas soluções conseguem absorver simultaneamente as diferentes tipologias do edificado.

Estes traçados ajudam a definir os perfis urbanos regulamentares, dos quais o dimensionamento induz a harmonização da altura das fachadas e das dimensões das construções. As estradas secundárias ligam os principais *Boulevards* a edifícios chave localizados em zonas mais afastadas das artérias principais.

Os traçados terciários são aqueles que se encontram no interior dos quarteirões. A largura das ruas, sempre pavimentadas, mas com passeio opcional, variam entre os 7 metros (como a *Rue Chapon*) e 4,5 metros (como a *Passage L'Asile*). Estes acessos, destinados a ligar o centro de um quarteirão às novas redes viárias, possuem um carácter doméstico, onde é possível encontrar por vezes um mobiliário urbano próprio.

---

<sup>17</sup> RICHARDSON, Joanna, pág. 844 (tradução livre da autora)

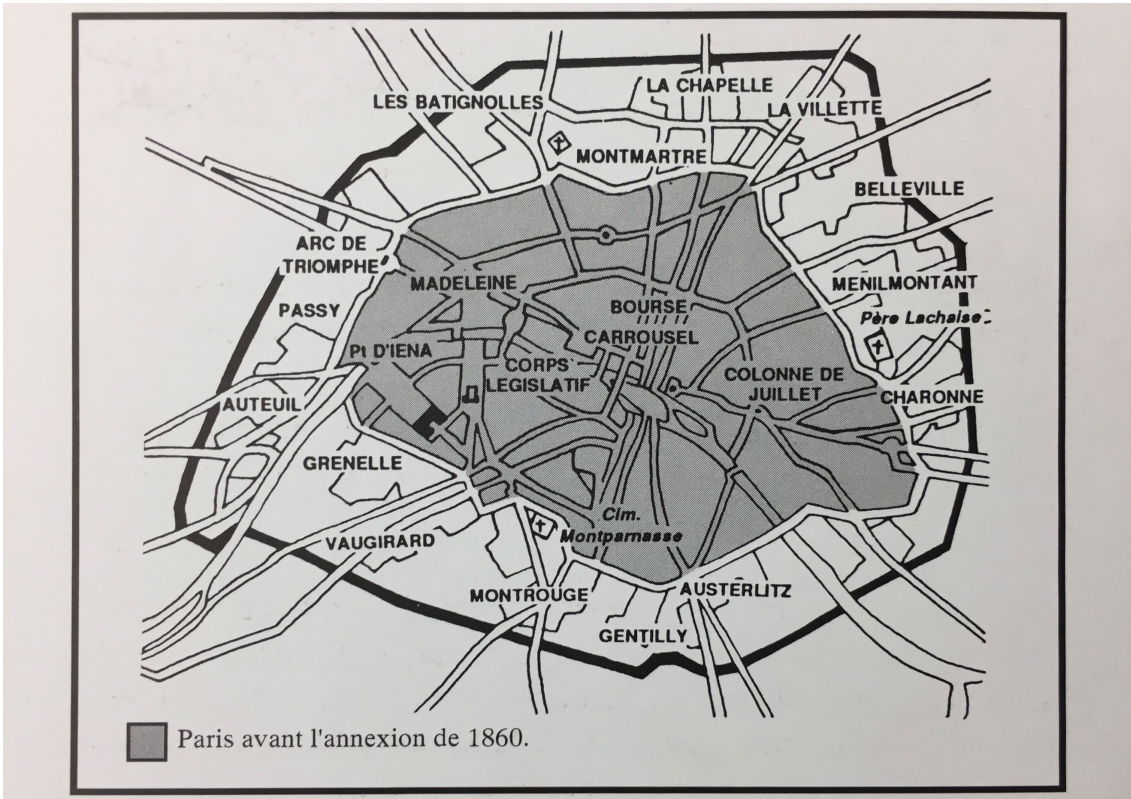


Fig.9 Autor desconhecido, A anexação de 1860, s/d.



Fig.10 Tom Haartsen, *New Babylon-Paris*, 1963

Estes traçados reordenam radicalmente a forma da cidade, sem deixarem de se inscrever na continuidade do sistema viário existente. A criação de novas ruas, a dividir antigos quarteirões, criou a necessidade de realizar expropriações e demolições de edifícios privados. Este gesto é frequentemente caricaturado, principalmente pelos contemporâneos, Haussmann ganha a reputação de artista da destruição.

Ao promover o investimento na capital, Napoleão III dá origem a uma fase de especulação imobiliária, ou seja, provoca uma procura de imóveis por parte de investidores, tais como casas, edifícios ou terrenos (na esperança de obter lucros superiores ao investimento inicial com a sua venda ou arrendamento). Por norma, o lucro obtido com esta operação imobiliária surge de um aumento significativo dos preços do solo urbano.<sup>18</sup>

Haussmann tenta reforçar o poder monárquico colocando Paris sob um regime de emergência. Os aumentos das rendas levam o proletariado para os subúrbios. O êxodo dos parisienses dos *arrondissements* centrais faz com que estes percam características distintas e parte das suas identidades. Talvez em resultado deste gesto, o barão afasta os parisienses da sua cidade.<sup>19</sup>

Este plano está associado a fragilidades que se expõem à medida que as reformas vão sendo implementadas. Provando que não se trata de um plano exclusivo de embelezamento ou de melhoria das condições dos habitantes, este plano tem como principal objetivo e programa proteger a cidade de uma guerra civil, de uma sublevação, mas também de evitar manifestações.

“Haussmann tenta fortalecer a sua ditadura e colocar Paris sob um estado de emergência. Em 1864, num discurso parlamentar, dá livre

---

<sup>18</sup> O plano de Haussmann, que prevê a realização de várias expropriações, também origina uma onda de especulações fraudulentas.

<sup>19</sup> A *Haussmannização* (Termo utilizado pelos contemporâneos para se referirem às obras feitas em Paris entre o ano de 1852 a 1870 a mando de Georges-Éugene Haussmann) obriga cerca de 350 mil habitantes a alterar a sua morada. Entre os anos de 1861 e 1901, há uma redução de cerca 20% da população dos 1º e 2º *arrondissements*. Enquanto que, no mesmo período, a população dos distritos envolventes duplicou, principalmente entre o 12º e o 17º *arrondissement*.

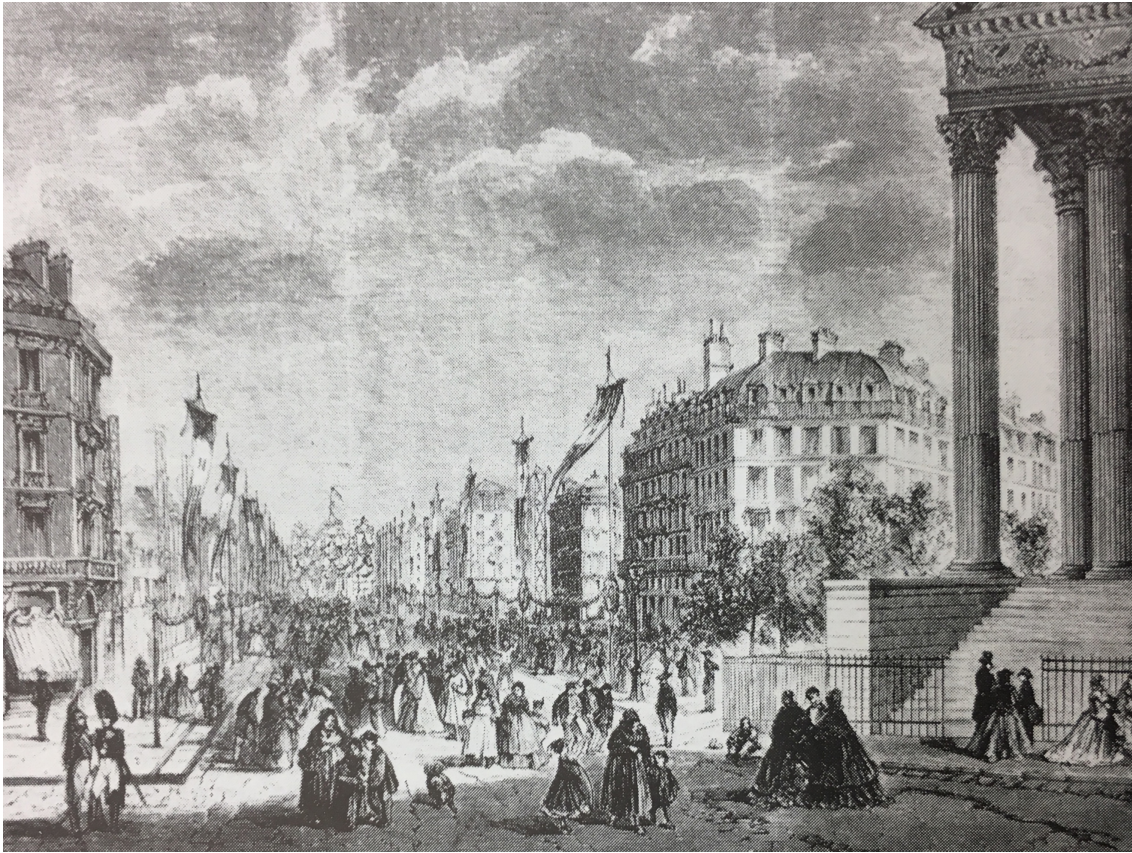


Fig.11 Autor desconhecido, *Inauguração da Boulevard Malesherbes a 13 de agosto de 1861.*



Fig.12 Autor desconhecido, *Rue Gay-Lussac, 10 de maio de 1968*

curso ao seu ódio pela população desenraizada das grandes cidades. A medida do seu ódio é proporcional à das suas obras. O encarecimento das rendas empurra o proletariado para os subúrbios. Os *quartiers* de Paris perdem, assim, a sua fisionomia própria.”<sup>20</sup>

Inevitavelmente, em França, qualquer figura que represente o poder é assombrada pela possibilidade histórica do erguer de uma barricada. A barricada<sup>21</sup> é um ato de protesto criado para impedir a passagem ou como trincheira improvisada.

“A largura da rua permitia que dois veículos do exército viajassem lado a lado, permitindo, se necessário, disparar de forma a atingir o que se encontrasse nas fachadas.”<sup>22</sup>

Em suma, o que se procura neutralizar é a possibilidade da história se repetir. Por isso é que as avenidas têm uma importância tão vital na intervenção. Alargando as avenidas, vem dificultar a construção de barricadas e facilitar a sua vigilância. Em seguida cria novas ruas com o objetivo encurtar a rota entre *arrondissements* e distritos dos trabalhadores, menos tempo em comunidade melhor monitorização do que acontece no espaço público.

“A verdadeira finalidade da obra de Haussmann era precaver a cidade contra a guerra civil. Ele queria tornar impossível, definitivamente, a construção de barricadas em Paris. Foi com a mesma intenção que Luís Filipe introduziu pavimento de madeira.”<sup>23</sup>

Apesar da rigidez métrica do desenho das *boulevards*, este é um método bastante flexível. Este funciona independentemente do número de vias, da largura dos passeios ou dos elementos verdes. Esta flexibilidade

---

<sup>20</sup> FORTUNA, Carlos pág. 76

<sup>21</sup> O termo surge durante uma revolta popular que ocorre em Paris, no ano 1588, em que os revolucionários usam barricas, ou seja, barris, para obstruir as ruas da cidade. A palavra barricada vem do francês *barrique* que significa barril.

<sup>22</sup> SENNETT, Richard pág. 330 (tradução livre da autora)

<sup>23</sup> FORTUNA, Carlos pág. 76



Fig.13 Autor Desconhecido, Jardim du Luxembourg, le bassin, [postal ilustrado do séc. XIX].



permite a aplicação do mesmo método em toda a cidade.

Hausmann raramente perde a oportunidade de reivindicar para si a autoria de ideias presentes no projeto de *embelezamento estratégico*, mas há uma em particular que atribui, prontamente, a Napoleão III: os parques. O Barão esclarece que não partilha das *illusions généreuses* do imperador acerca do efeito positivo que os parques têm na moral da classe trabalhadora. Mas, apesar da sua posição acerca deste assunto, o autor do projeto é partidário da crença que ar fresco e luz solar previnem doenças epidémicas em cidades muito povoadas, como é o caso de Paris, e está disposto a admitir que as zonas verdes e as árvores existentes ao longo das *Boulevards* servem um propósito.

O engenheiro Adolphe Alphand (1817-1891), encontra soluções para os vários problemas técnicos que surgem durante a execução dos lagos artificiais, estufas e jardins zoológicos. Estas soluções permitem executar os espaços verdes que Napoleão III quer implementar na cidade. Estas propostas encantam não só o imperador, mas também o público. A última pessoa a render-se às áreas verdes é Hausmann que, quando percebe que estas estruturas fazem aumentar o valor dos terrenos que as rodeiam, também se rende aos espaços verdes projetados por Alphand.

“Napoleão falhava na estratégia e na diplomacia internacional mas entendia bem o que os homens e as mulheres francesas de todas as idades e classes gostavam - afinal, ele era francês.”<sup>24</sup>

Os jardins estavam longe de resolver os problemas sociais graves que iam surgindo na cidade de Paris, mas os novos parques fazem sucesso em termos políticos e tornam-se uma das grandes realizações do regime.

“O imperador estava ansioso para mostrar a Hausmann “um mapa de Paris, no qual vi, traçado por ele mesmo, a azul, vermelho, amarelo e verde, de acordo com o grau de urgência, as várias novas rotas que ele

---

<sup>24</sup> SAALMAN, Howard pág. 19 (tradução livre da autora)



Fig.14 Autor desconhecido, Rue Soufflot durante o processo de demolições haussmannianas, s/d.

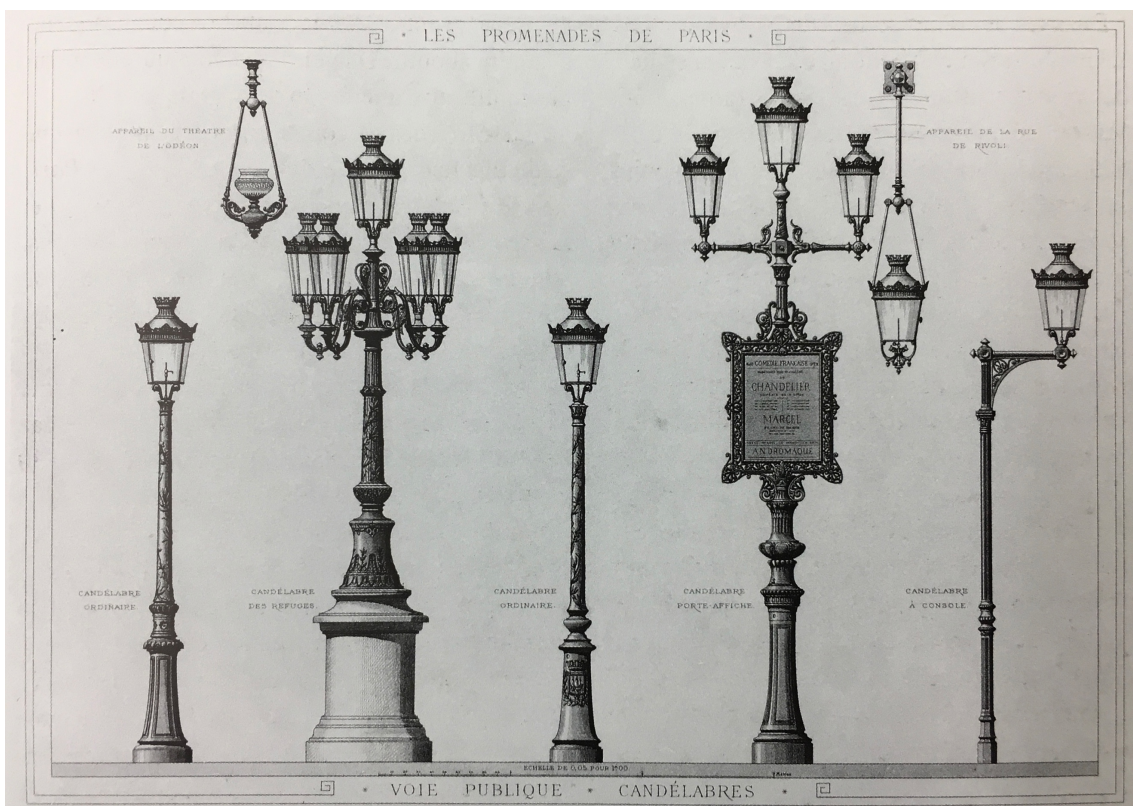


Fig.15 Haussmann, Desenho de um dos cadernos de Haussmann onde está definido o mobiliário a aplicar na cidade, 1853-1870

[Napoleão III] propôs criar.” E assim começou a obra monumental do reinado do imperador: a transformação de Paris”<sup>25</sup>

O mais pequeno detalhe decorativo na cidade de Paris faz parte do *embelezamento estratégico* realizado durante o segundo império francês. Desde o mobiliário urbano aos candeeiros, tudo era pensado, desenhado e colocado em cadernos para que fossem reproduzidos sempre com a mesma linguagem.

O sistema viário parisiense é o primeiro elemento na cidade a sofrer alterações sob o comando de Haussmann. As *boulevards* são para Napoleão III e para Haussmann recursos arquitetónicos para fazer política. Facilitam a vigilância da cidade e o controlo das massas. As principais artérias da cidade funcionam como um elemento unificador de um todo. O sistema viário funciona como uma teia que agrega toda a cidade. As vias funcionam como uma estrutura que unifica a cidade e prende todos os elementos edificados.

Entender as políticas do Segundo Império Francês é entender que são sempre tomadas com base em interesses económicos e políticos, deixando de parte qualquer questão social. As avenidas são largas e retas para facilitar perseguições ou detenções, se for caso disso. As suas dimensões evitam o levantamento de uma barricada que bloqueie a avenida a toda a largura, para além de permitir uma maior vigilância e domínio sobre o espaço público, resolve questões ligadas à higienização.

---

<sup>25</sup> RICHARDSON, Joanna, pág. 844 (tradução livre da autora)

## B

### [ Quarteirão ]

<< C'est dans les termes suivants qu'il faisait remonter jusqu'au souverain ce beau titre de gloire de transformateur de Paris: "Ce rêveur ne fut pas seulement l'auteur des plans que j'ai réalisés, il resta l'appui fidèle de l'agent d'exécution que son choix était allé chercher, parmi tous les préfets de France, pour en faire l'interprète de sa pensée, je n'ose dire son "second" à Paris.">>

Georges-Éugene Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann*<sup>26</sup>

O tecido urbano resulta de uma rede construída através de um processo de triangulação, cujo derradeiro objetivo é fazer com que todos os edifícios criem uma relação uns com os outros, procurando uma coerência também formal. Esta relação é constituída por um coeficiente de ocupação do solo uniforme e por uma densidade de construção transversal. Analisando os traçados, os quarteirões e os edifícios, o plano de Haussmann demonstra capacidade de oferecer uma resposta equilibrada às necessidades da cidade, assim como de contribuir para a continuidade do tecido existente.

O princípio assenta na separação clara entre a rua (local público: palco) e o pátio (local privado: bastidores). O plano de embelezamento Haussmanniano impossibilita que o espaço interno do quarteirão, tenha abertura para o exterior. Há uma separação clara entre o que é via pública e o que é a zona interna do quarteirão, quando esse limite não é desenhado pela fachada do quarteirão, Haussmann recorre a vegetação ou a muros para criar esse limite. Esta rutura deixa claro o que é espaço público e o que é espaço privado. Ao definir e delimitar espaços, permite-se que seja mais fácil controlá-los e a vigiá-los.

“As ruas de Paris devem ser ruas nas quais uma emboscada não pode ser preparada, em que as barricadas não poderiam ser facilmente

---

<sup>26</sup> HAUSSMANN, Georges-Éugene (1890) *Mémoires du Baron Haussmann*, 2ª edição, Victor Havard, Éditeur, Paris, pág. 18

erguidas e os franco-atiradores não poderiam se esconder prontamente.”<sup>27</sup>

Há uma preocupação constante em extinguir pontos recônditos na via pública e no interior dos quarteirões. Assim sendo, o espaço que resulta do desenho dos alçados voltados para o interior do quarteirão funciona como pátio. Apesar de se tratar de um espaço afastado da via, da avenida, o pátio não tem privacidade alguma, cada janela interior do quarteirão é um ponto de vigia.

No momento em que várias metrópoles questionam a sua identidade urbana, e se são ou não eficazes em termos demográficos, o plano surge como um exemplo garantindo vários equilíbrios urbanos como a densidade, a diversidade, a conectividade e, claro, a identidade.

O sistema produz diversos quarteirões, todos eles diferentes graças à sua dimensão ou morfologia. No entanto, apresentam uma densidade constante, independentemente da sua volumetria. Este resultado inédito estabelece o carácter fractal do tecido urbano parisiense. Os quarteirões distinguem-se uns dos outros graças a certas particularidades, mas partilham semelhanças tipológicas.

Os formatos dos quarteirões resultam da confrontação entre o tecido urbano antigo e o novo, o resultado desta confrontação é a configuração que o quarteirão adquire, esta configuração única enriquece o plano urbano onde se insere. São considerados quarteirões *Hausmannianos* todos aqueles que resultam da criação ou da modificação da via que os rodeia.

As características intrínsecas dos quarteirões são invariáveis, em todos eles está presente a ideia de continuidade, há uma preocupação notória para com a agregação de todos os edifícios adjacentes, confinamento da parcela, precisão de todos os elementos edificados, distribuição fractal dos vazios assim como a sua hierarquização. Estes elementos em conjunto fazem com

---

<sup>27</sup> RICHARDSON, Joanna, pág. 844 (tradução livre da autora)

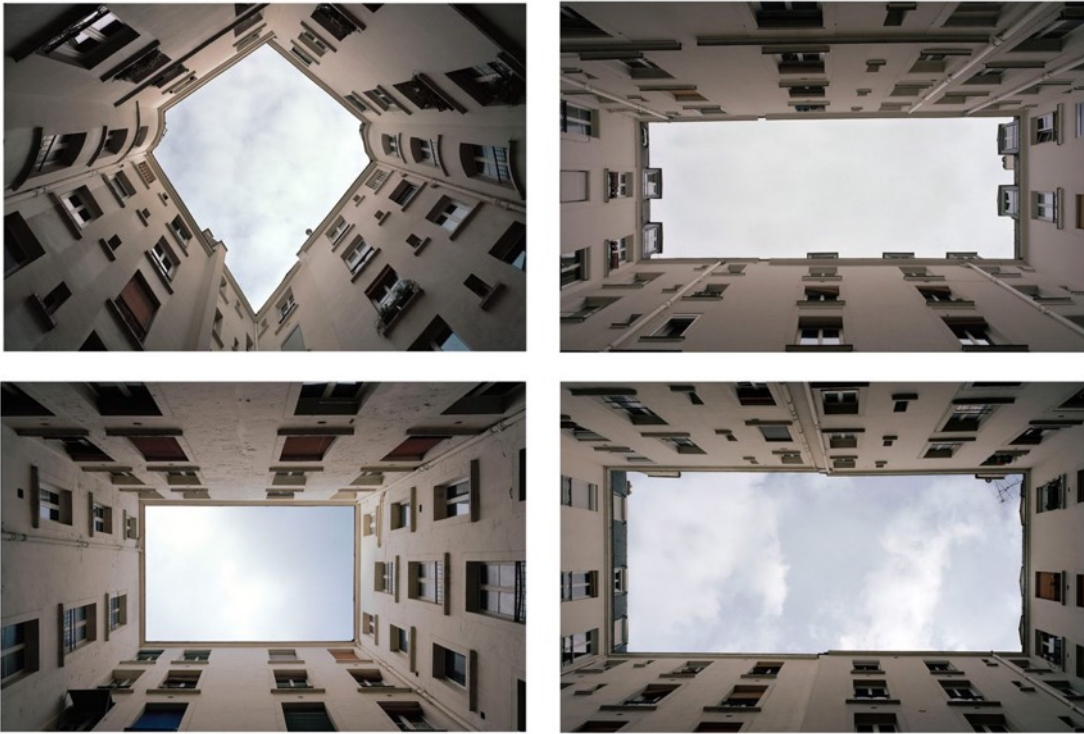


Fig.16 Cyrille Weiner, *Paris Haussmann, variations de l'identité*, 2016

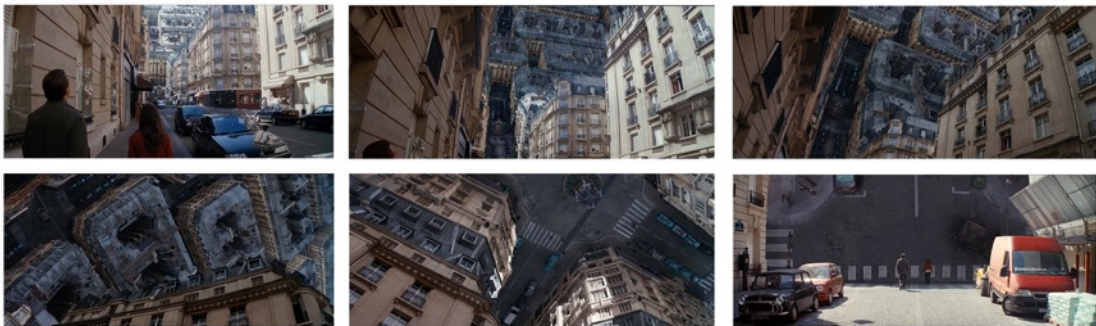


Fig.17 Christopher Nolan [dir.], *Inception*, 2010

que seja possível existir uma elevada densidade, um carácter genérico que faz com que este modelo seja reproduzível e polimórfico, capaz de se adaptar e inserir nas mais diversas situações urbanas.

Em cada quarteirão a massa edificada encontra-se recortada diversas vezes, apresentando múltiplos vazios distribuídos e hierarquizados a fim de responderem a diferentes utilizações. Dos mais pequenos usos, como a instalação de condutas de ar, aos maiores e mais importantes como os pátios. Estes espaços para além de servirem para fazer a ventilação natural dos apartamentos servem como palcos para expor a vida de quem os habita.

Os pátios ganham, neste caso, uma nova conotação, pois são uma área delimitada por fachadas interiores que desenharam um espaço vigiado. São zonas privilegiadas, pois, encontram-se no ponto central do quarteirão, cercados por fachadas com aberturas.

São construídos ou reformulados mais de 3000 quarteirões, todos polígonos com um número de faces compreendido entre três e seis. Resultam de uma junção regular de elementos edificados e oferecem ao modelo parisiense flexibilidade. Este potencial surge graças ao carácter genérico dos edifícios que constituem os quarteirões e ao alinhamento dos pisos.

A cidade transforma-se num tabuleiro de cheios e vazios. E são esses mesmos vazios que são preenchidos com blocos habitacionais de áreas e escalas variáveis. Os cheios, ou seja, as pré-existências, não são obstáculos ao desenvolvimento, são antes o motivo pelo qual se imagina um instrumento capaz de evoluir perante as mais diversas situações urbanas: o quarteirão.

O perímetro dos quarteirões varia entre os 35 metros (Quarteirão nº125, *Rue Vieille-du-Temple*) e os 1200 metros (Quarteirões nº41-53, *Rue de Clichy*).

No quarteirão encontra-se uma forma com a capacidade de evoluir conforme as necessidades da cidade. Desenvolvidos com as mais diversas morfologias, os quarteirões permitem controlar a ocupação do solo, alojar um grande número de habitantes no menor número de metros quadrados



Fig.18 J.H. Déposé, *Panorama du Quartier de l'Opéra pris en ballon (altitude 700m)*, s/d.

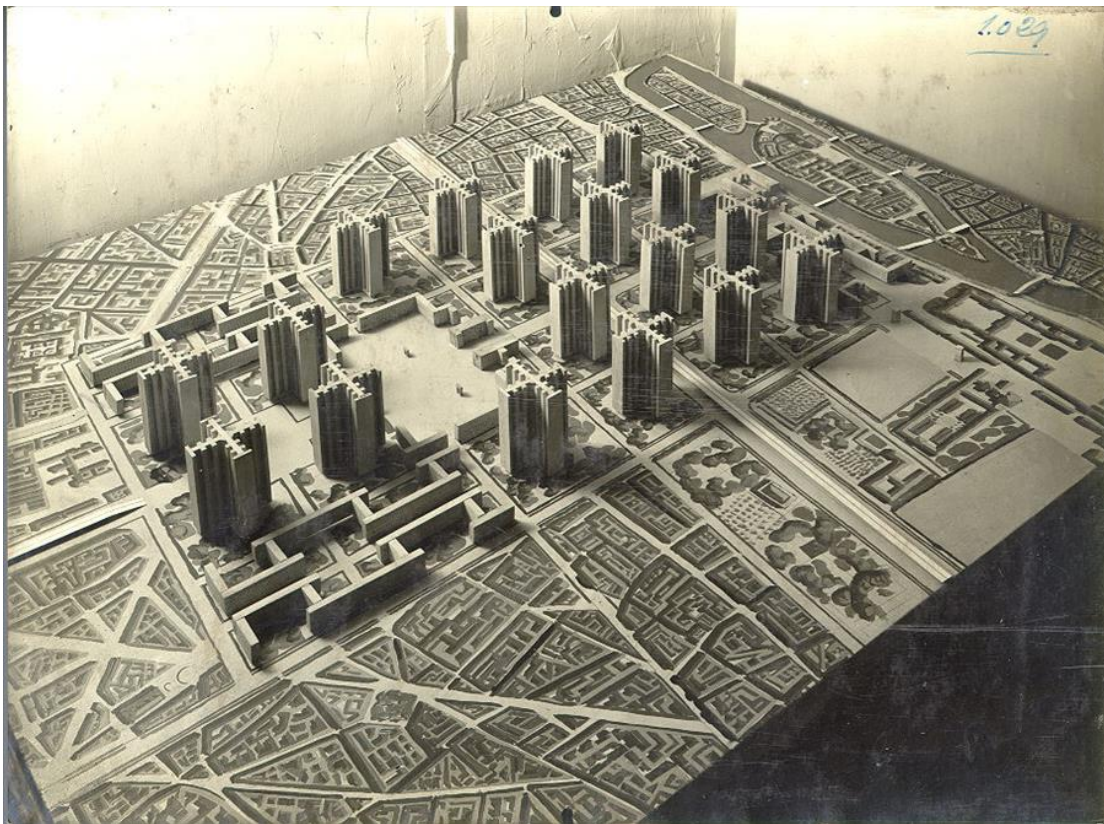


Fig.19 Le Corbusier, *Plan Voisin* para Paris, 1925.



possível e ainda manipular as deslocações e os movimentos dos moradores.

Seja qual for a volumetria, os quarteirões *Hausmannianos* revelam uma densidade constante, um método que torna possível qualquer parte do quarteirão ter potencial para evoluir ao longo do tempo sem alterar o seu modelo inicial.

É, mais uma vez, um modelo criado por Haussmann que se destaca pela sua flexibilidade e resiliência. Por ser facilmente implementado em questões urbanas distintas e por permitir acrescentar, conforme a necessidade, mais habitação ou comércio.

Concebido com inúmeras formas um pouco por toda a capital, o quarteirão torna-se mais do que um instrumento urbano; torna-se um elemento principal na reestruturação urbana.

As deslocações dos habitantes são uma preocupação relevante para o novo plano de Paris. Os quarteirões ajudam a encurtar as distâncias percorridas pelos moradores tornam assim mais fácil a sua monotorização e evita o convívio dos habitantes.<sup>28</sup>

“Engels estuda a técnica do combate em barricadas. Haussmann quer impedi-la. (...). As novas ruas abertas devem conduzir, o mais rapidamente possível, das casernas aos bairros da classe trabalhadora.”<sup>29</sup>

Alguns quarteirões, em vez de serem definidos por massa edificada, são compostos por elementos verdes ou praças. No perfil de uma cidade bastante edificada estes momentos ajudam a suavizar a paisagem.

“John Russel, amante moderno de Paris, escreve de forma simples:

“Nunca devemos esquecer que ele [Haussmann] é um dos mais

---

<sup>28</sup> Uma das particularidades que este quarteirão manifesta, por outro lado, é o alojamento de uma densidade demográfica aceitável. Nenhum modelo criado posteriormente em Paris, desde o ano de 1910, incluindo as mais recentes operações de ordenamento urbano durante a presidência de François Mitterrand (1981-1995), iguala a densidade de construção *Hausmanniana*.

<sup>29</sup> FORTUNA, Carlos pág. 76



Fig.20 Autor desconhecido, *Vue Aérienne: Le Panthéon et l'Église St-Étienne-du-Mont*, s/d.



Fig.21 Autor desconhecido, *Panteão de Paris*, Maio de 1968

desagradáveis seres dos quais temos conhecimento." John Russel admite ainda que "Hausmann era um homem de olhos e passos pesados, duro, grosseiro, exigente, sem humor e vaidoso", mas também era um administrador soberbo. E as suas realizações mostraram que era um gigante."<sup>30</sup>

O método Haussmanniano revela-se agressivo tanto a nível social como a nível arquitetónico, destruindo a rua insalubre, insegura e pouco higienizada da era medieval e construindo uma cidade salubre e segura, baseada numa imagem politizada. Imagem essa que responde essencialmente a valores políticos, mas também, económicos.

Os quarteirões são a solução encontrada que melhor protege os ideais de Napoleão III, assegurando uma densidade demográfica distribuída e organizada equilibradamente. Permitem encurtar as distâncias percorridas pelos moradores, o que inevitavelmente permite uma maior vigilância dos habitantes. Assegurando que o tempo diário passado na via pública é o mais reduzido possível, evitando assim o contacto com outros moradores, pretende-se evitar pequenas reuniões e ruas muito movimentadas.

---

<sup>30</sup> RICHARDSON, Joanna, pág. 844 (tradução livre da autora)

## C

### [ Perfil ]

<< Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous.>>

Charles Baudelaire, *Le fleurs du mal*<sup>31</sup>

Esta obsessão com o detalhe afeta o perfil da cidade e faz com que o projeto estético esteja presente em todas as frentes e escalas, desde o mobiliário urbano aos materiais das fachadas, ou do revestimento dos telhados, aos portões, portadas, janelas, grades, candeeiros, etc. Deste modo, o governo pretende assim atribuir à cidade uma imagem coesa e estruturada através de um perfil coerente.

O certo é que a identidade desenvolvida para a cidade de Paris vive nos pequenos detalhes e é assegurada pelas normas relativas às dimensões dos elementos edificados e pelo domínio dos ornamentos aplicados nas fachadas. Este domínio é possível graças aos catálogos publicados com os elementos de decoração, que reúnem dispositivos arquitetónicos e técnicos, de todas as escalas, do mobiliário urbano às maçanetas das portas de entrada.

Paris é uma cidade onde, em cada detalhe, se pode perceber um conjunto. Esta obsessão pela imagem da cidade é importante no que toca ao governo que a lidera. É importante que os moradores identifiquem

---

<sup>31</sup> BAUDELAIRE, Charles. (1861) *Le fleurs du Mal*, Bibebook, Paris, pág. 121

claramente a identidade da capital que é também a identidade do seu país. Isto faz com que a população se sinta parte de um todo. Contudo, importa verificar que relevância esse sentimento teria se esse todo não fosse coeso e forte. A capital de um país representa o seu governo, o seu líder e os seus habitantes, por este motivo é que é tão importante para o Segundo Império Francês dar uma nova imagem à cidade de Paris.

Pode ser um sentimento de pertença ilusório mas faz com que desperte orgulho. Os parisienses são despejados e o sentimento de injustiça e revolta instala-se (mas não contra a cidade). O orgulho continua assim como o sentido de lugar, apenas os habitantes se mudaram.

“Paris de Haussmann, com os seus amplos elegantes boulevards e vistas astutamente focadas em monumentos, também se tornou um modelo para algo mais – para a vida urbana como uma obra de arte, como uma experiência estética, um espetáculo público *sans pareil*. É fato evidente que muitos dos seus detratores estão menos interessados nos aspetos funcionais do seu programa do que na urbanidade e universalidade que confere a suas cidades.”<sup>32</sup>

De facto, o projeto *haussmanniano* concede à cidade de Paris uma linguagem morfológica coerente, destacando-se a singularidade da paisagem e a estrutura lógica que atravessa as várias escalas. Estas referências permitem ao habitante e ao visitante criar uma relação afetiva com a cidade.

“Embora a clareza ou legibilidade não seja, de modo algum, a única característica importante de uma cidade bela, é de especial importância quando se considera ambientes na escala urbana de tamanho, tempo e complexidade. Para entender isso, devemos considerar não apenas a cidade como uma coisa em si, mas a cidade sendo percebida por seus habitantes.”<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> KOSTOF, Spiro pág. 266-267 (tradução livre da autora)

<sup>33</sup> LYNCH, Kevin pág. 7 (tradução livre da autora)



Fig.22 Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873-1874

De resto, os artistas são os primeiros a criticar e expor a violência inerente ao processo de urbanização (reconversão, requalificação, etc.)

“Estas características, que escapam à cultura oficial e estão dissimuladas nas produções académicas, são detetadas pelos artistas de vanguarda que rejeitam mesmo a mediação que é pedida à arte figurativa – fornecer uma imagem respeitável ou divertida da nova cidade – e pintam a forma pura daquilo que veem.”<sup>34</sup>

De facto, a *Hausmannização* tem um lado sombrio e é esse lado que é representado pelos impressionistas e na arte pictórica da época.

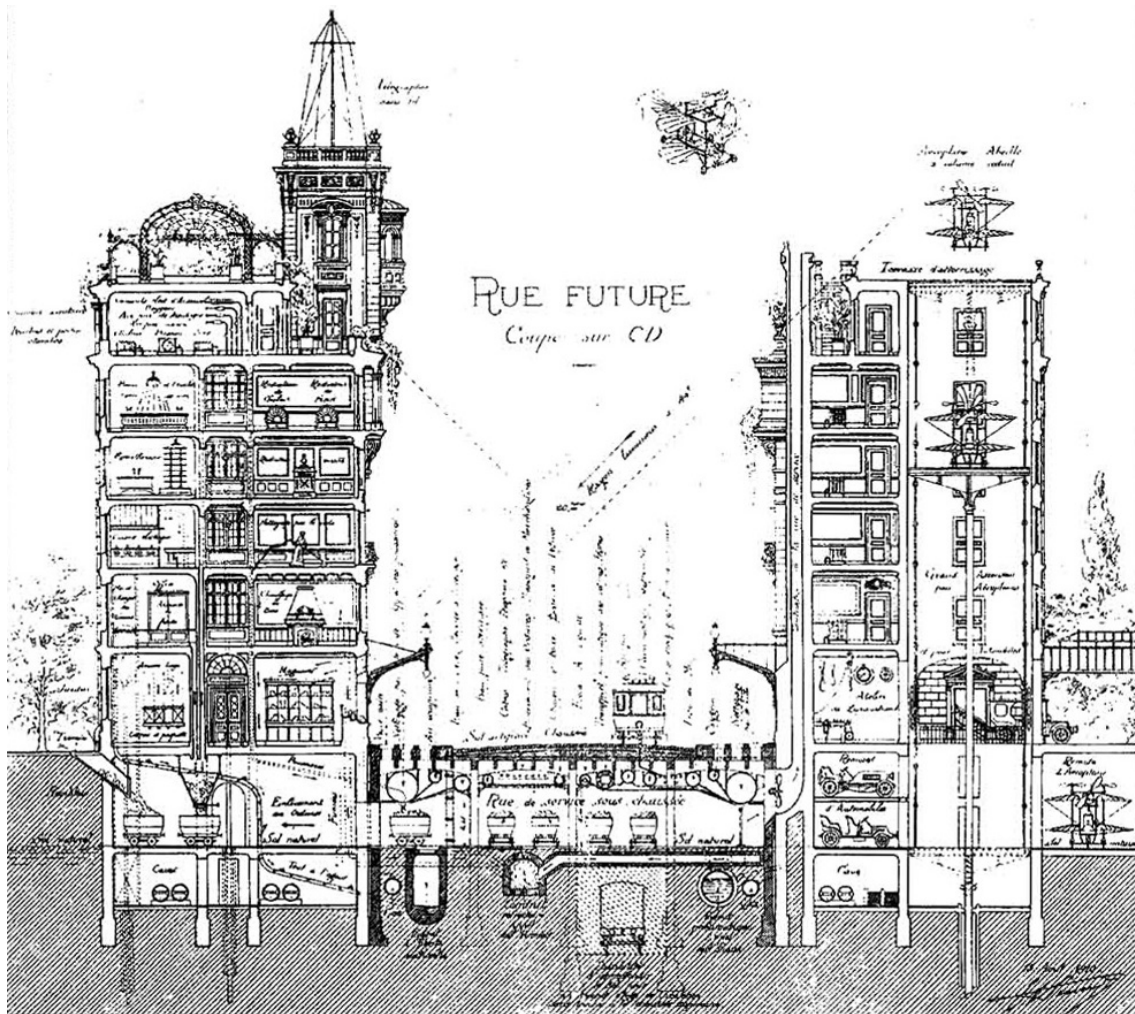
“(…) os edifícios perdem toda a forma estilística reconhecível e tornam-se muralhas longínquas, traçadas em claro escuro; o “rio impetuoso de vivas faces humanas”, de que falava Heine em 1828, fica reduzido a um exército de sombras iguais, que já não revelam o “arco-íris das suas paixões”. Naquilo a que Le Corbusier chamará de *Rue Corridor*, os homens transformam-se em coisas no meio das coisas, mas as coisas revelam a sua conformação precária, imprópria para albergar os homens.”<sup>35</sup>

A repetição e a coerência visual permitem aos habitantes orientarem-se dentro da cidade, através de indicações visuais, mas também recordações. Faz com que os indivíduos se apropriem da cidade, dando-lhes um sentimento de pertença coletiva, emotiva e até afetiva. Com efeito, Hausmann pretende atribuir este sentimento de pertença aos parisienses através da uniformização do perfil, das vias e dos quarteirões.

---

<sup>34</sup> BENEVOLO, Leonardo pág. 203

<sup>35</sup> idem, pág. 203



0

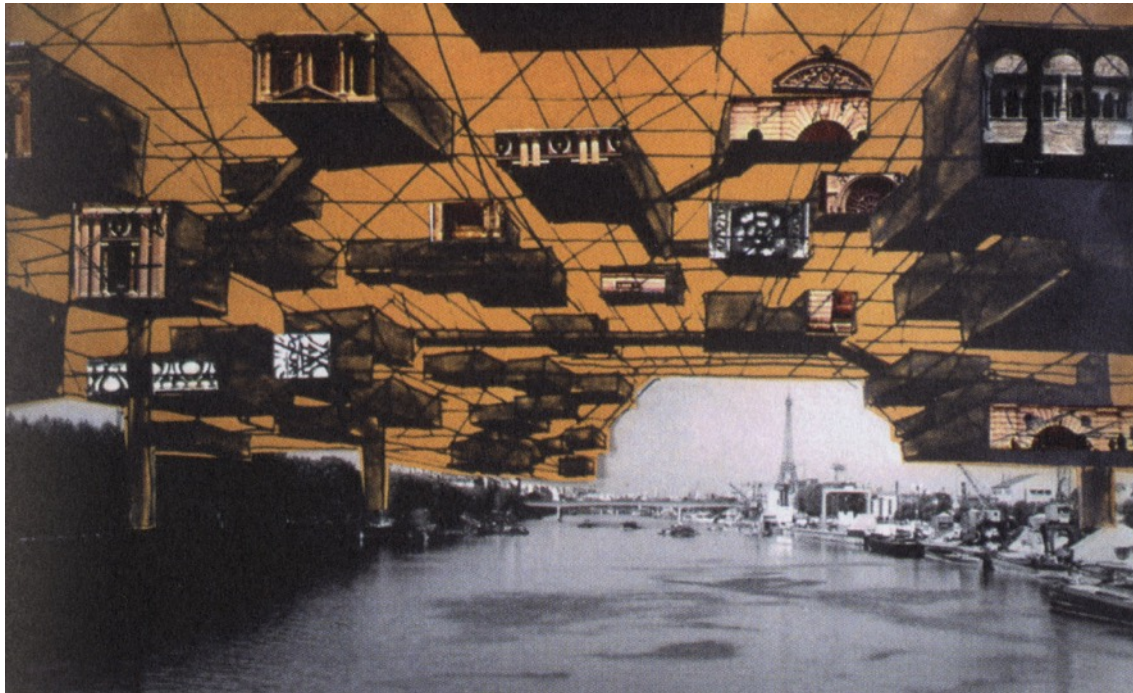


Fig.24 Yona Friedman, collage on a postcard visualizing a Spatial City over Paris, 1960



“Essas imagens pintadas revelam os contrastes da paisagem urbana que começa a surgir e, ao mesmo tempo, anunciam a possibilidade de uma nova paisagem aberta, mutável, ilimitada, que ninguém sabe ainda dominar e que se converterá no tema da futura pesquisa arquitetónica.”<sup>36</sup>

O perfil da cidade caracteriza-se por uma contínua e sistemática contiguidade dos edifícios. Os alçados (fachadas extensas) ultrapassam a função arquitetónica e promovem mais do que uma simples relação de contacto com o exterior. Pelas suas dimensões, regularidade da estereotomia, carácter constante dos vãos e dimensão dos vazios face aos cheios, todos os edifícios têm uma identidade e intensidade comum, fazem parte de um todo.

“O ideal urbano de Haussmann consistia no traçado de longas e alinhadas fileiras de ruas. Este ideal corresponde à tendência, constantemente visível ao longo do século XIX, para enobrecer as necessidades técnicas com pseudo-finalidades artísticas.”<sup>37</sup>

Entre 1852 e 1870, quase toda a cidade de Paris é construída com a mesma pedra, um tipo de calcário extraído nas pedreiras<sup>38</sup> localizadas em *Saint-Maximin*, em *Oise*, localizada a cerca de cinquenta quilómetros a norte de Paris.

Uma das características da identidade da cidade provém dos materiais utilizados nos alçados dos edifícios e no mobiliário urbano. Nos alçados usa-se pedra de primeira qualidade, finamente talhada. A preocupação e o detalhe com que são construídos os edifícios faz com que se multipliquem por toda a cidade esculturas monumentais.

---

<sup>40</sup> BENEVOLO, Leonardo pág. 203

<sup>37</sup> FORTUNA, Carlos pág. 75

<sup>38</sup> Estas pedreiras perduram até aos dias de hoje, e ainda fornecem pedra de talha utilizada no restauro dos edifícios de Paris.

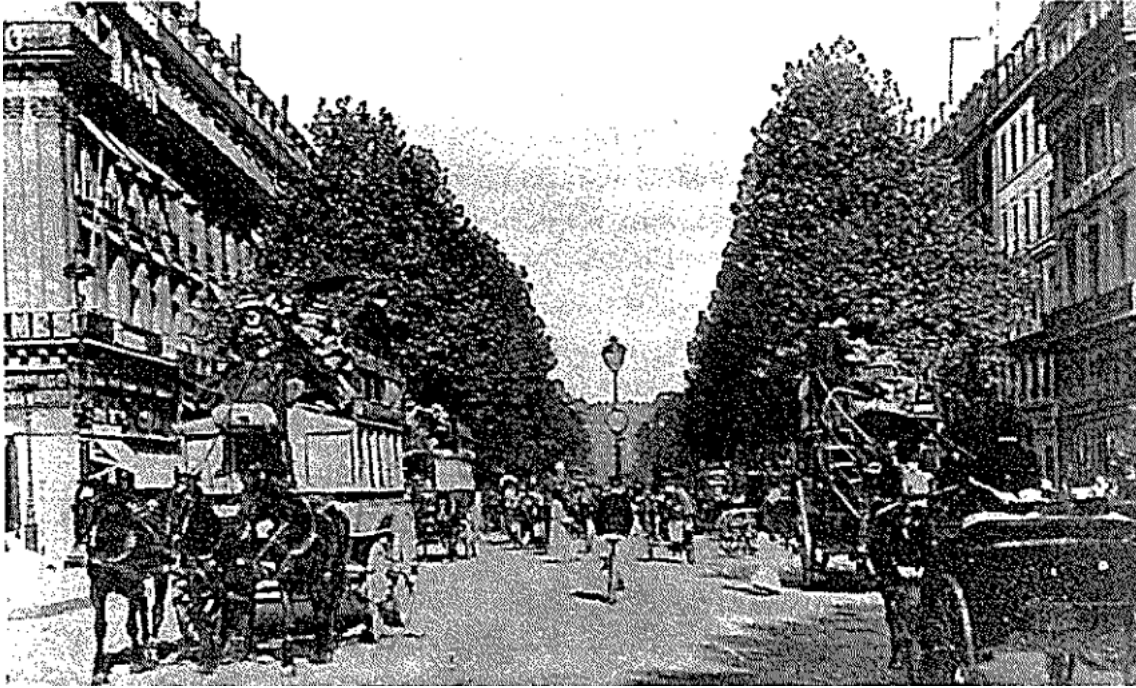


Fig.25 Autor desconhecido, *Boulevard des Italiens*, [c.1900]



Fig.26 Alain Resnais e Chris Marker [dir.], *Les Statues Meurent Aussi*, 1953

O material que se usa para edificar as paredes meias são pedras de menor qualidade provenientes das pedreiras de *Petit-Montrouge* (localizada no atual *14<sup>ème</sup> arrondissement*).

Pontualmente, Napoleão III recorre a elementos verdes para quebrar o perfil densamente edificado.<sup>39</sup> Antes de se tornar imperador de França, Napoleão III já tem idealizado o protótipo para a cidade.

“A obra que [John] Nash fez em Londres antecipou os planos que o Imperador Napoleão III e seu principal urbanista, Barão Haussmann, lançaram duas gerações depois, em Paris. A circulação das massas estava nas mentes destes oficiais, que haviam vivido as Revoluções de 1848 e 1830, e que preservaram vívidas lembranças da Grande Revolução no tempo de seus avós. Muito mais do que sabemos do plano de Nash, eles conscientemente procuraram privilegiar os movimentos dos indivíduos para reprimir os movimentos das massas urbanas.”<sup>40</sup>

Em suma o imperador Napoleão III e o Barão G. E. Haussmann criam uma identidade forte e sólida para Paris para que esta espelhe um regime firme e duradouro. Esta decisão é politizada pois serve para vender a imagem de uma cidade coesa e moderna aos investidores e para causar respeito e admiração aos moradores.

Todas as decisões são tomadas com base na boa imagem da cidade de Paris e do regime napoleónico, o principal objetivo é transformar Paris na capital moderna da Europa. Este propósito não permite que as ruas insalubres e pouco higienizadas continuem a ser uma constante. Uma capital moderna pretende-se segura, vigiada, organizada e sob total controlo do regime.

Porém estas soluções apresentadas pelo regime comprometem questões sociais, comprometem a liberdade dos parisienses e o retiram-lhes

---

<sup>39</sup> Esta ideia surge dos trinta anos que viveu exilado (entre Alemanha, Suíça e Inglaterra). A experiência em Londres, entre os parques e a *Regent's Street* de John Nash (1752-1835) faz despertar a vontade de transformar Paris na capital moderna da Europa.

<sup>40</sup> SENNETT, Richard pág. 329 (tradução livre da autora)



Fig.27 Autor desconhecido, *Demolição do Pavillon de Flore, Paris, s/d.*



Fig.28 Autor desconhecido, *Demolição para a abertura da Rue Réaumur, s/d.*

o direito à cidade. As novas políticas põem em causa os temas sociais básicos pois colocam em primeiro lugar valores económicos.



2

O Edifício

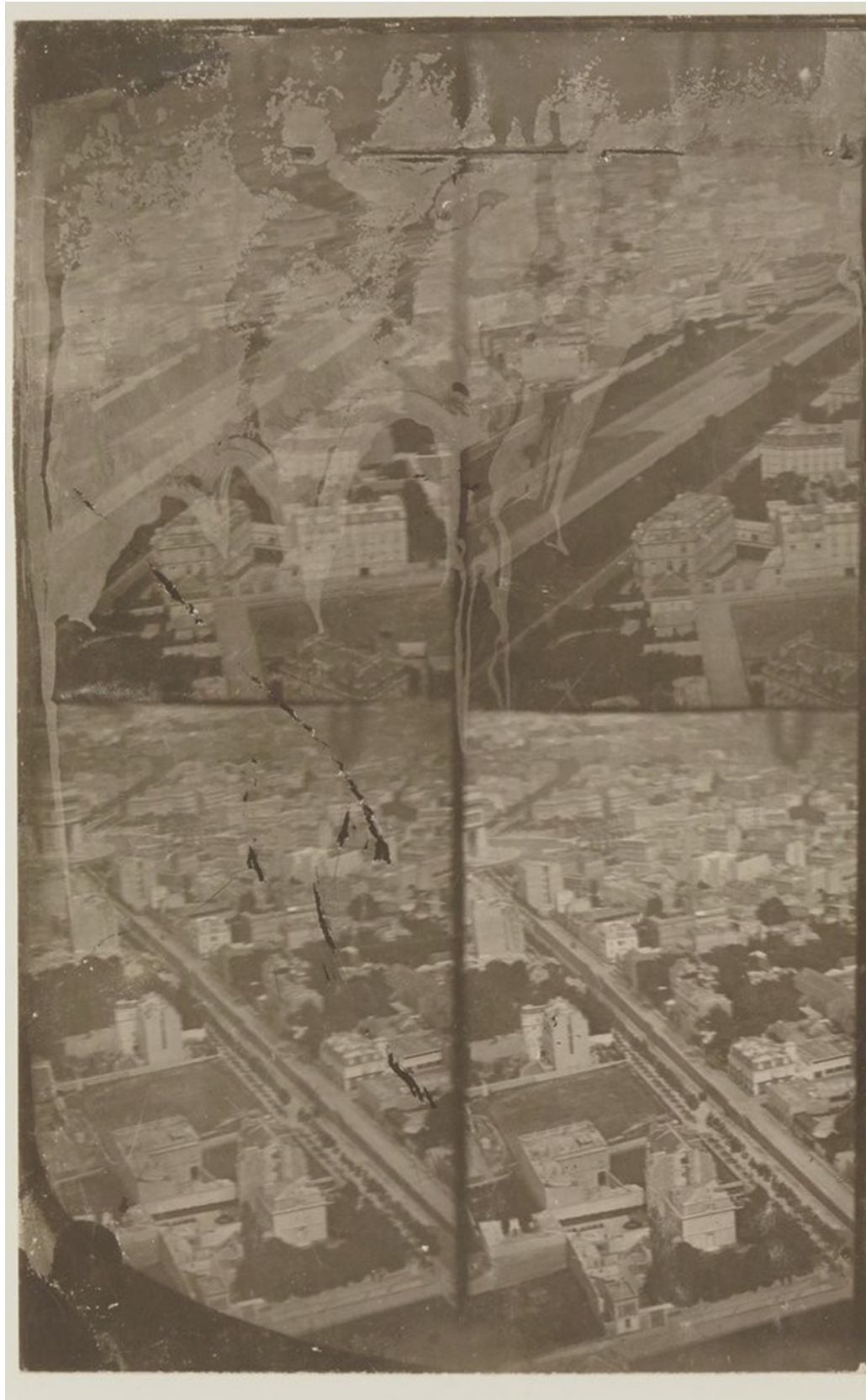
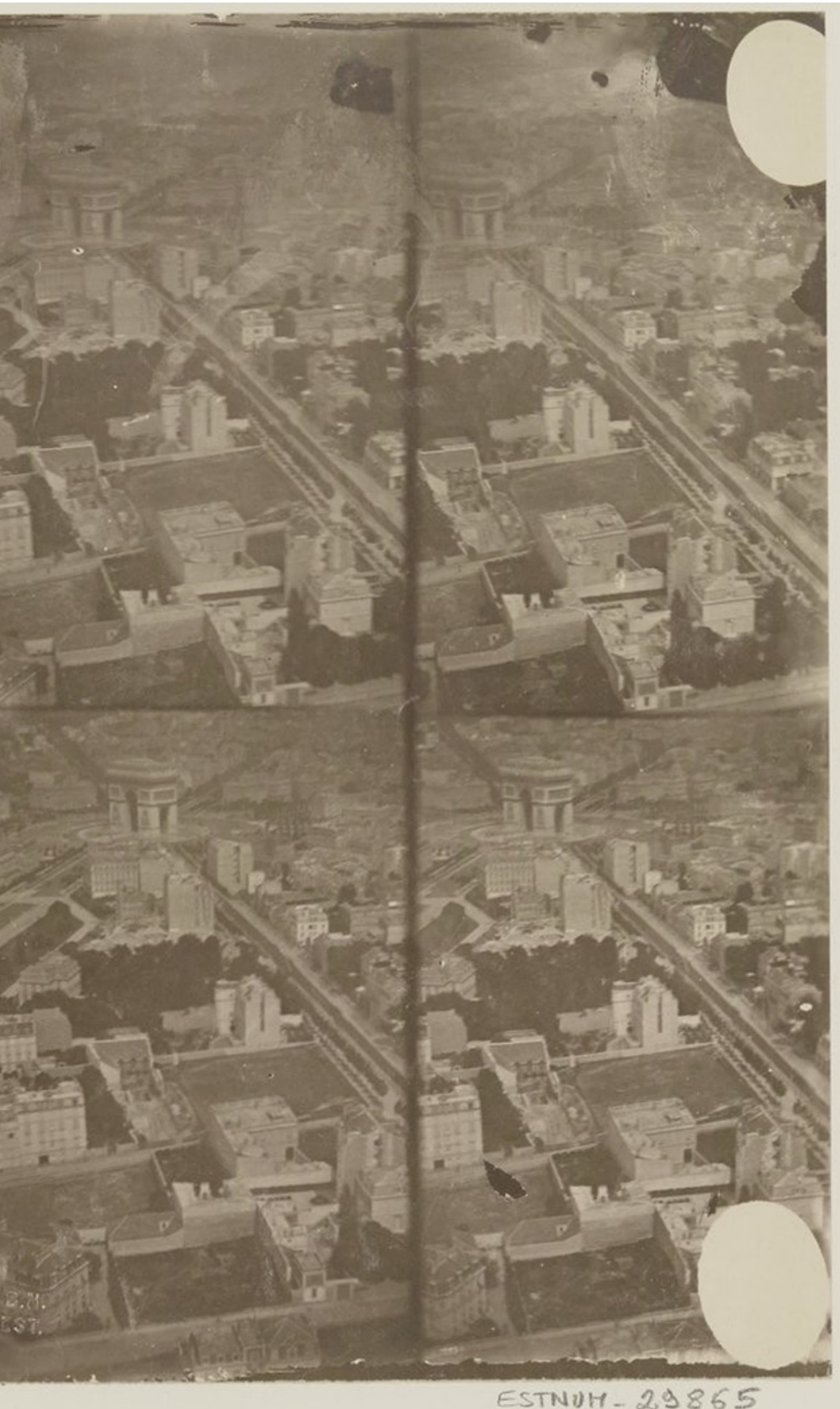


Fig.29 Félix Nadar (1820-1910), *Vues aériennes du quartier de l'Étoile*, 1868





ESTNH-29865

A  
[ Arcadas ]

<< Madame Duhelder:  
Notre fortune en dépend; vos parapluies et nos voitures ne vont-ils pas être accrochés.  
Duperron: C'est vrai, maudits passages!  
Madame Duhelder:  
Leur nombre, hélas! se multiplie,  
Et, pour couvrir les Parisiens,  
Un passage est un parapluie  
Qui fait beaucoup de tort aux miens.  
S'il me faut quitter ma patrie,  
D'en vendre encor j'ai le moyen:  
J'irai m'établir en Turquie,  
Où l'on n'est à couvert de rien. >>

MM. Brazier, Gabriel et Dumersan, *Les Passages et Les rues, au La Guerre déclarée*<sup>41</sup>

A história tem vindo a provar-nos que, chegados ao domínio, os agentes e o poder político veem os seus ideais adquirir novos significados, alterando muitas vezes a sua essência social e revolucionária.

As instituições (ditatoriais) deturpam a natureza dos partidos e moldam os seus ideais de forma a tornar a política apelativa. O primeiro contacto com as massas pode ser fácil na medida que lhes é vendida uma ideia utópica que tem como objetivo melhorar a sua vida. O verdadeiro confronto acontece quando a ditadura está implementada, mas ainda há dentro da população massa crítica que contesta o poder e dissemina ideias revolucionários. É neste momento que a vigilância se torna essencial, é preciso saber o que pensam as massas. O passo seguinte é incutir medo na multidão.

---

<sup>41</sup> MM. Brazier, Gabriel de Lurieu, Théophile Marion Dumersan, (1827) *Les Passages et Les rues, au La Guerre déclarée*, Chez Duvernois, Paris, Cena VII, pág. 12

“O exercício da disciplina pressupõe um dispositivo que coaja por meio do olhar; um aparelho no qual as técnicas que permitam ver induzam efeitos de poder, e no qual, em contrapartida, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre os quais se exercem.”<sup>42</sup>

A vigilância torna-se a palavra-chave dentro de qualquer regime totalitário, é necessário controlar a população e a única forma de o fazer é vigiando-a. É complicado formar uma entidade que tenha a capacidade de manter a população constantemente monitorizada. Aqui surge a doutrina, o terceiro momento de uma governação totalitária, incutir na população os seus ideais. Se não é possível um governo vigiar a sua população constantemente devido à falta de proximidade, façamos com que a população se vigie entre si. Desta forma cada elemento da sociedade tem obrigação moral de se vigiar.

“A par da grande tecnologia dos telescópios, das lentes e dos feixes luminosos, que fazia parte da nova física e da nova cosmologia, existiram as pequenas técnicas das vigilâncias multiplicadas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; através de técnicas de submissão e de processos de utilização, uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um novo saber sobre o homem.”<sup>43</sup>

Se, no espaço público, a vigilância é facilitada, no espaço privado esta é dificultada. Deste modo, surge a necessidade de olhar para o interior da mesma forma como se olha para o exterior, dando privilégio à exposição.

As arcadas cobertas de Paris, *Les Passages Couverts*, percursoras do modelo dos centros comerciais atuais, são construídas e distribuídas um pouco por toda a cidade de Paris, no final do século XVIII e início do século XIX. Na década de 1850, havia cerca de 150 arcadas cobertas na capital francesa. Este número reduz drasticamente aquando a implementação do plano urbano Haussmanniano.

---

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel pág. 198

<sup>43</sup> idem, pág. 198



Fig.30 Louis Léopold Boilly, *Galleries du Palais Royal*, 1809



Fig.31 Autor desconhecido, *Palais Royal, Paris*, [c.1800]

Hoje ainda é possível encontrar *passages*, apesar de restarem apenas aquelas localizados na margem direita do rio Sena. As *passages* são hoje um atrativo turístico. Devido à sua riqueza arquitetónica, às suas singularidades decorativas e à sua riqueza histórica.

Estas arcadas são construídas de forma semelhante a uma igreja, em forma de cruz, por questões de programa. Conectam até quatro ruas ou, então, são simples corredores com apenas duas aberturas para o exterior, uma em cada um dos topos. O que desencadeia o surgimento de tantas arcadas é a rápida expansão da indústria têxtil. As *magasins de nouveauté*, as lojas de novidades, são os primeiros estabelecimentos comerciais a guardar mercadorias, em grandes quantidades, nas suas próprias instalações. As arcadas tornam-se centros de troca de mercadorias de luxo. Um guia ilustrado de Paris refere-se às arcadas como a mais recente invenção do comércio de luxo.

“Essas arcadas, a recente invenção do luxo industrial, são passagens com paredes de mármore e telhado de vidro que cruzam quarteirões inteiros de casas cujos proprietários apoiavam tal operação. Em cada topo das passagens, a luz entra através de modo zenital e existem as lojas mais elegantes. Uma arcada deste tipo é uma cidade, na verdade, um mundo em miniatura.”<sup>44</sup>.

As *Galleries du Palais Royal*, é um espaço, onde, nos primeiros anos do século XIX, é associado a uma zona de prostituição. O palácio dispunha de várias atividades profanas que encantavam quem o visitava. Da prostituição aos jogos ilegais este edifício é a interpretação do submundo. Mas, no primeiro ano do reinado de Louis Philippe (1830-1848), estas atividades são completamente banidas do *Palais Royal*. Apesar do rei ter regulamentado a prostituição e o jogo, tornando ambas ilegais, esta medida não foi suficiente para evitar que estas atividades se instalassem por outras *Galleries* na cidade.

---

<sup>44</sup> BENJAMIN, Walter, *Reflections*, pág. 146 e 147 (tradução livre da autora)

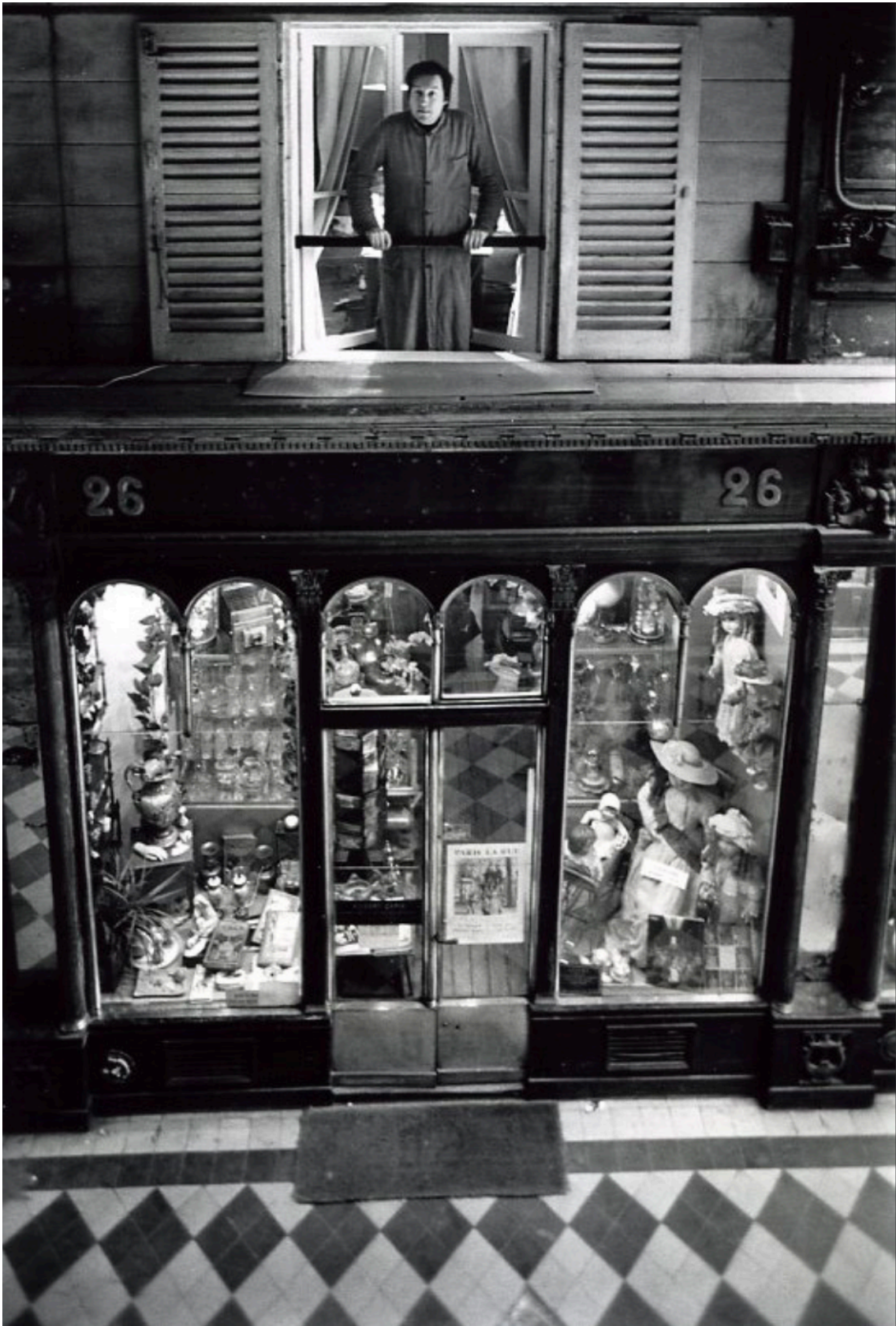


Fig.32 Robert Doisneau, *Galerie Vero Dodat*, 1976

O piso térreo das arcadas atrai visitantes graças às iguarias gastronómicas, às bebidas e ao jogo ilícito. O primeiro piso é dedicado à prostituição. “A janela do piso superior das *passages* são galerias onde anjos aninham-se; são chamadas de andorinhas.”<sup>45</sup>

Quando o Barão Haussmann inicia os trabalhos de renovação da cidade de Paris ainda é possível encontrar estes espaços em várias arcadas. Atividades deste cariz não se encaixam na imagem idílica que o governador do Sena quer passar da cidade. Contando ainda com o facto que estes ambientes são difíceis de vigiar, controlar e higienizar, pois, além de profanas, estas atividades representam um perigo para o regime vigente.

Durante o Segundo Império Francês a maioria das arcadas é demolida e destruída. As que sobrevivem são reformuladas e redesenhadas, transformando-se em espaços luxuosos frequentados pelas classes altas e burguesia emergente, em coerência com o resto da cidade. O obscuro e ilícito parece desaparecer e as arcadas tornam-se seguras, vigiadas e apelativas.

“A fantasmagoria urbana irrompeu dos confins estreitos das arcadas originais, disseminando-se por toda Paris, onde as exposições de mercadorias alcançavam formas cada vez mais grandiosas e mais pretensiosas. As *passages* “são os precursores dos centros comerciais”. A fantasmagoria da exibição atingiu seu apogeu nas exposições internacionais.”<sup>46</sup>

As arcadas são “o templo original do capitalismo mercantil”<sup>47</sup>. Estes espaços pedestres, com tetos em vidro, são iluminados, inicialmente por lâmpadas a gás, é a primeira vez que é testada esta iluminação na cidade. A iluminação artificial e natural possibilita a sociabilização e o comércio durante a tarde e a noite.

---

<sup>45</sup> BUCK-MORSS, Susan pág. 83 (tradução livre da autora)

<sup>46</sup> idem, pág. 83 (tradução livre da autora)

<sup>47</sup> idem, pág. 83 (tradução livre da autora)



Fig.33 Autor desconhecido, *Passage Bellivet*, Caens, [postal ilustrado do séc. XIX], após 1836



Fig.34 Yona Friedman, *Ville Spatiale*, 1959



O facto de serem cobertas permite fornecer aos visitantes e habitantes atalhos protegido da chuva. Estas galerias ao contrário das *Grands Boulevards* são propriedades privadas que se encontravam abertas ao público com pequenos estabelecimentos comerciais no piso térreo, são espaços muito decorados, revestidos a mármore e com mobiliário urbano bastante ornamentado.<sup>48</sup>

“Por um lado, os telhados contínuos de vidro (que se tornaram imagem da cidade na década de 1820), eram construções de claraboias tecnologicamente avançadas; por outro, as "paredes" interiores das galerias eram fachadas ornamentais mais conservadoras, repletas de colunas neoclássicas, arcos e frontões que eram a sinopse do bom gosto arquitetónico.”<sup>49</sup>

Durante a sua renovação, muitas das arcadas são o local perfeito para introduzir os novos materiais que revolucionam a indústria da construção, como o ferro e o vidro. O império vê nestas reconstruções uma forma de renovar a arquitetura com os ideias da Grécia antiga.

“Pela primeira vez na história da arquitetura, um material de construção artificial aparece: o ferro. Ele sofre uma evolução cujo ritmo acelerará no decorrer do século. Esse desenvolvimento entra em uma nova fase decisiva quando se torna claro que a locomotiva - na qual as experiências foram conduzidas desde o final da década de 1820 - é compatível apenas com carris de ferro. O carril torna-se o primeiro componente de ferro pré-fabricado, o precursor da viga. O ferro é evitado na construção de casas mas é usado nas arcadas, salas de exposição, estações de comboio - edifícios que servem propósitos transitórios. Ao mesmo tempo, o conjunto de aplicações arquitetónicas para o vidro aumenta, embora os pré-requisitos sociais para sua ampla

---

<sup>48</sup> Por norma, o termo *Galerie*, associa-se a uma arcada luxuosa, e o termo *Passage* a uma arcada modesta.

<sup>49</sup> BUCK-MORSS, Susan pág. 39-40 (tradução livre da autora)



Fig.35 Robert Doisneau *Galerie Vivienne*, 1981

aplicação como material de construção venham à tona apenas cem anos depois”<sup>50</sup>

No final do século XIX este modelo é tão respeitado que se torna produto exportado. Tal como as outras intervenções *Hausmannianas*, trata-se de um modelo flexível no sentido em que pode ser multiplicado e adaptado. O modelo de espaço comercial que oferece conforto aos visitantes, onde se comercializa itens de luxo, protegido e higienizado, o sucesso do capitalismo, este conceito, tem flexibilidade suficiente para ser reproduzido para lá do continente Europeu. E apesar de se tratar de contextos sociais, económicos e geográficos diferentes, ainda assim resulta.

“Todos os erros da consciência burguesa poderiam ser encontrados lá (fetichismo da mercadoria, reificação, o mundo como "interioridade"), bem como (na moda, prostituição, jogo) todos os seus sonhos utópicos. (...) No final do século XIX, as arcadas tornaram-se a marca de uma metrópole "moderna" (assim como da dominação imperial ocidental) e foram imitadas em todo o mundo, de Cleveland a Istambul, de Glasgow a Johannesburg, de Buenos Aires a Melbourne. E como [Walter] Benjamin estava bem ciente, elas poderiam ser encontradas em cada uma das cidades que se tornaram pontos de sua bússola intelectual: Nápoles, Moscou, Paris, Berlim.”<sup>51</sup>

As arcadas são uma das imagens de marca da cidade de Paris desde o seu aparecimento no final do século XVIII, e apesar de Haussmann ter alterado por completo a sua configuração no século XIX, estas conseguem manter-se com a mesma relevância. O processo de higienização pelo qual passam no século XIX é fundamental para o bom funcionamento do regime napoleónico. Nada que perturbe a governação tem lugar na cidade modernizada e reinventada.

---

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, pág. 4 (tradução livre da autora)

<sup>51</sup> BUCK-MORSS, Susan pág. 39-40 (tradução livre da autora)

## B

### [ Monumento ]

<< France, et ce nom combat dans l'ombre contre nous.  
Cette France est l'amour et la joie en courroux,  
C'est le bien qui rugit, l'idéal qui s'irrite;  
Tous nos prêtres, docteur qui ment, juge hypocrite,  
Faux juges, faux savants déformant les esprits,  
Nagent dans le crachat de son large mépris;  
Elle est volcan, torrent, flot, lave; elle bouillonne;  
Fière, elle a plus qu'Athènes et plus que Babylone,  
Elle a Paris, la Ville univers, pour cerveau;  
Sur l'horizon humain, vaste, orageux, nouveau,  
Elle souffle la vie ainsi qu'une tempête.>>

Victor Hugo, *La Fin de Satan: Dieu*, Paris, 1911<sup>52</sup>

Com base na mesma hierarquização usada para agrupar as vias, é possível organizar os espaços públicos em função dos seus programas. De acordo com a mesma lógica há os edifícios primários, secundários e terciários.

Das intersecções das *Grands Boulevards* (traçados primários) resulta o edifício público primário. Dos traçados secundários surgem os espaços públicos secundários, de menor escala que os primeiros. E, por fim, dos terciários resultam do desalinhamento de um edifício, ou de um recuo, em relação à estrada. Podendo também resultar de uma desocupação ou expropriação numa área sobrando de um quarteirão.

“Para um imperador que entendia o significado dos golpes de estado, que ainda não tinha certeza do seu prestígio, Paris deveria ser a cidade que não permitia a revolução. Tinha que ser, acima de tudo, um

---

<sup>52</sup> HUGO, Victor (1984) *La Fin de Satan*, Gallimard, Paris, pág. 133

monumento ao novo regime. Assim como o Arco do Triunfo permaneceu como um símbolo do primeiro império, a própria Paris deve simbolizar o segundo. Deve ser um monumento duradouro e inesquecível para a prosperidade e a grandeza do regime. Só um oportunista ou um homem de visão teria precisado de se afirmar tão esplendidamente. Napoleão III era ambos.”<sup>53</sup>

Os edifícios primários têm áreas generosas e são o arquétipo da ostentação e do poder do regime de Napoleão III. Encontram-se localizados no cruzamento das principais *Boulevards*. E estão situados em lugares de destaque. Como se tratam de edifícios grandiosos, e como se pretende que espelhem o poder e a imponência do regime que os financia, são construídos em grande escala. Os edifícios primários ocupam, em grande parte dos casos, a maior parte da superfície do solo onde se encontram implantados. A *Place de L’Opéra* ocupa uma área total de 8 641m<sup>2</sup>, o que é equivalente à área ocupada pelo edifício nela construído, o *Palais Garnier*.

“A razão pela qual se considera a Ópera uma forma de mensagem social é o conhecimento de que o desenho de Paris imperial foi criado por arquitetos e engenheiros de forma a transmitir, no ambiente construído, uma imagem de que a sociedade francesa foi altamente valorizada por estes profissionais e pelo próprio imperador. A paisagem urbana do Segundo Império Paris estava intencionalmente envolvida com um significado social habilmente articulado. A morfologia urbana não era simplesmente a tradução da teoria arquitetônica em prática arquitetônica, mas em vez disso era prática arquitetônica mediada por fatores externos à arquitetura – demandas urgentes de interesse social e político.”<sup>54</sup>

O *Palais Garnier* é projetado na ocasião da requalificação urbana de Paris. Em 1859, Napoleão III autoriza a demolição de todos os edifícios

---

<sup>53</sup> RICHARDSON, Joanna, pág. 844 (tradução livre da autora)

<sup>54</sup> COSGROVE, Denis E., Stephen Daniels, pág. 216 (tradução livre da autora)

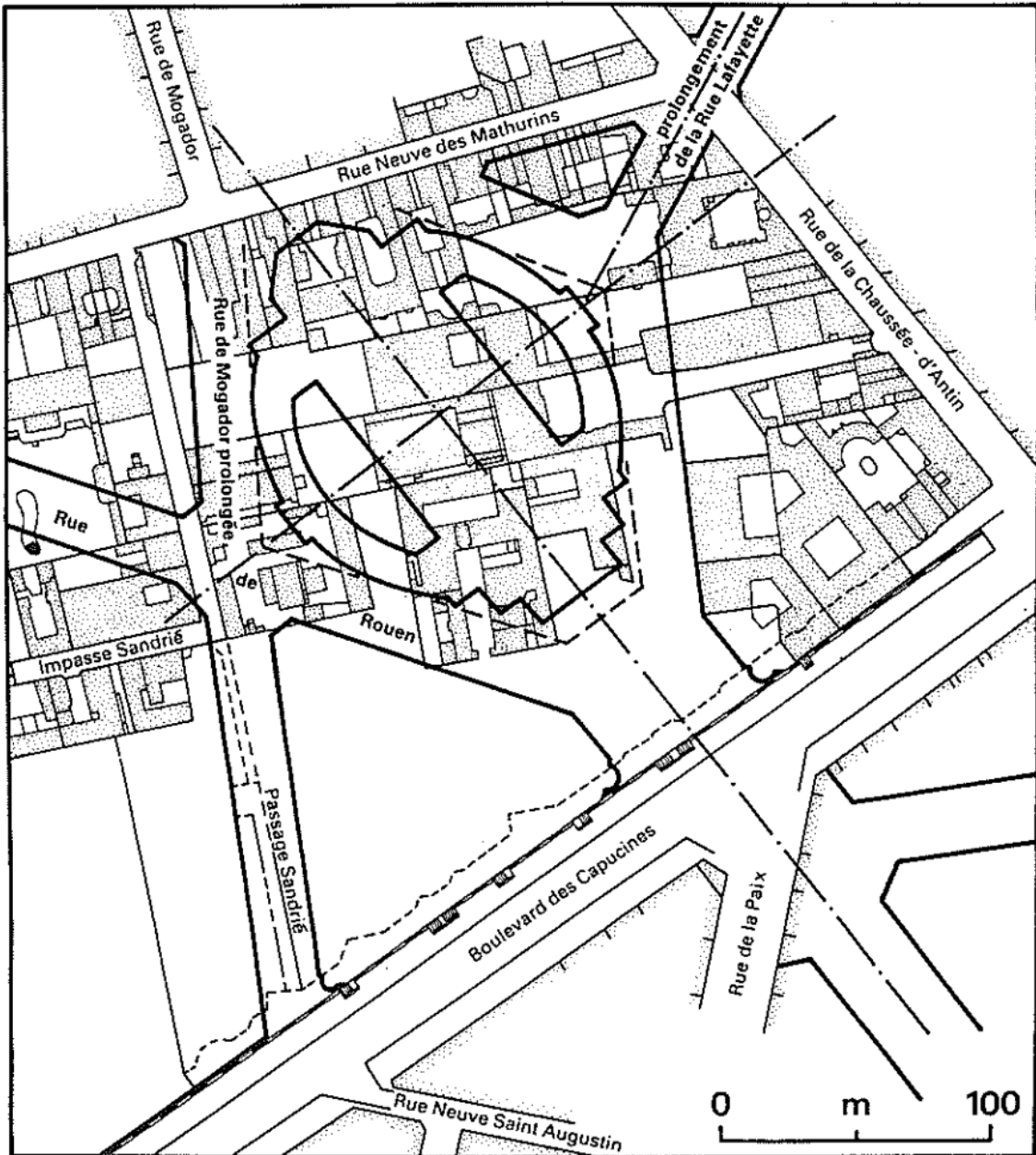


Fig.36 Autor desconhecido, *Mapa do projeto da atual Ópera de Paris, s/d.*

existentes numa área de cerca de 12 000 m<sup>2</sup> para a construção da Ópera de Paris. O projeto é selecionado em concurso público e, em 1861, é atribuído ao vencedor, o arquiteto Charles Garnier (1825-1898).

“Como monumento, [o edifício da] Ópera, em particular, inspiraria um sentimento de orgulho e conquista e testemunharia o ritmo do progresso social sob o Segundo Império.”<sup>55</sup>

A obra é então interrompida diversas vezes, o que faz com que a inauguração só aconteça no ano de 1875. Entre os vários incidentes está a Guerra Franco-Prussiana, a queda do Segundo Império Francês e a Comuna de Paris. Tirando as questões políticas exteriores à obra em questão, o terreno pantanoso é o maior problema com o qual a construção do *Palais Garnier* se depara. Uma das dificuldades com a qual o arquiteto se depara é a necessidade de retirar água do terreno, durante oito meses, antes de se lançarem as fundações.<sup>56</sup>

As obras no *Palais Garnier* terminam no ano de 1874 e o espaço é oficialmente inaugurado a 15 de janeiro de 1875 com a apresentação da ópera *A Judia*, de Jacques Fromental Halévy (1799-1862).

“Para entender por que a Ópera foi escolhida para coroar a reconstrução da cidade de Paris, precisamos de considerar as qualidades que foram atribuídas ao edifício desde que o programa fora primeiramente introduzido em Itália no final do século dezassete. Qualidades como prestígio, esplendor e glória. Uma breve consideração da associação entre a ópera e o período barroco, uma associação que mais tarde foi adotada na seleção do neobarroco, como estilo para muitos teatros de ópera do século XIX, ajudará a responder à questão de por qual motivo

---

<sup>55</sup> COSGROVE, Denis E., Stephen Daniels, pág. 217 (tradução livre da autora)

<sup>56</sup> A questão do terreno fica, mais tarde, imortalizada na literatura francesa, aquando do lançamento do romance do escritor francês Gaston Leroux (1868-1927) em 1909, *O Fantasma da Ópera*. A obra de Leroux explora a lenda mencionada por muitos na época que existe um lago subterrâneo, no terreno da *Place de L'Opéra*, alimentado pelo rio *Grange-Batelière*. Mais tarde descobre-se que o rio passa na realidade a vários metros daquele local.

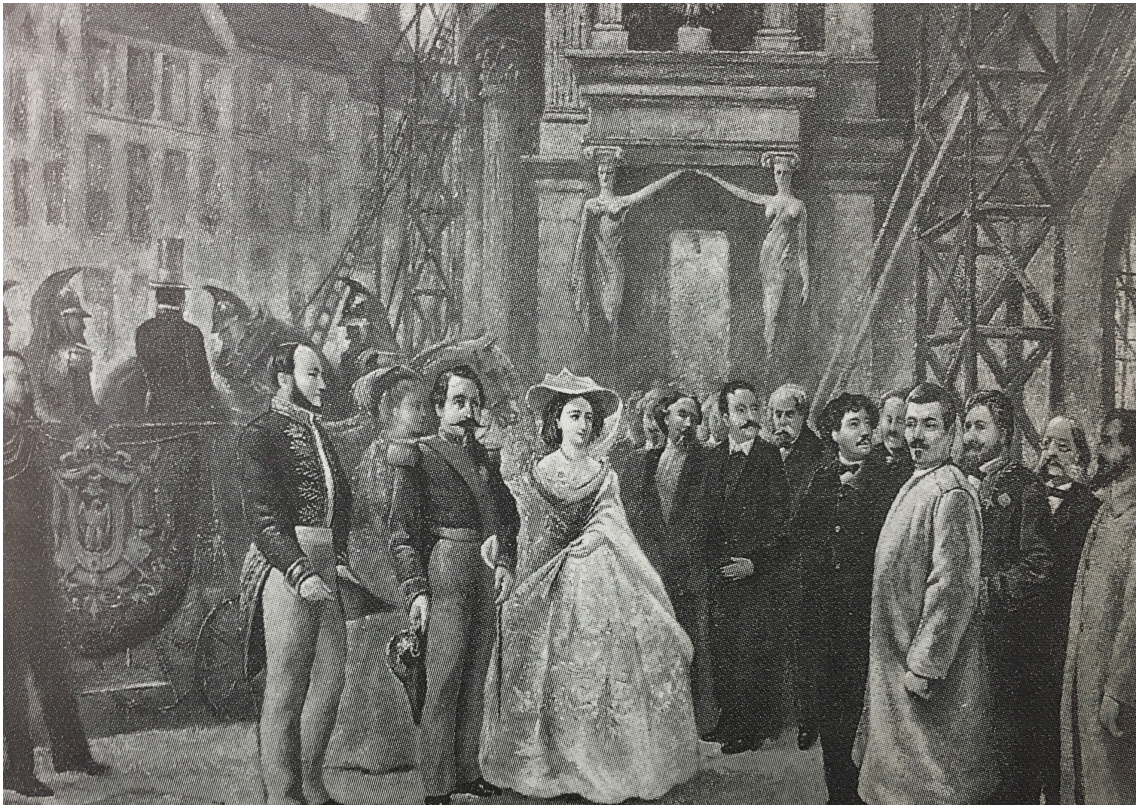


Fig.37 Autor desconhecido, Napoleão III visita as obras da Ópera, s/d.

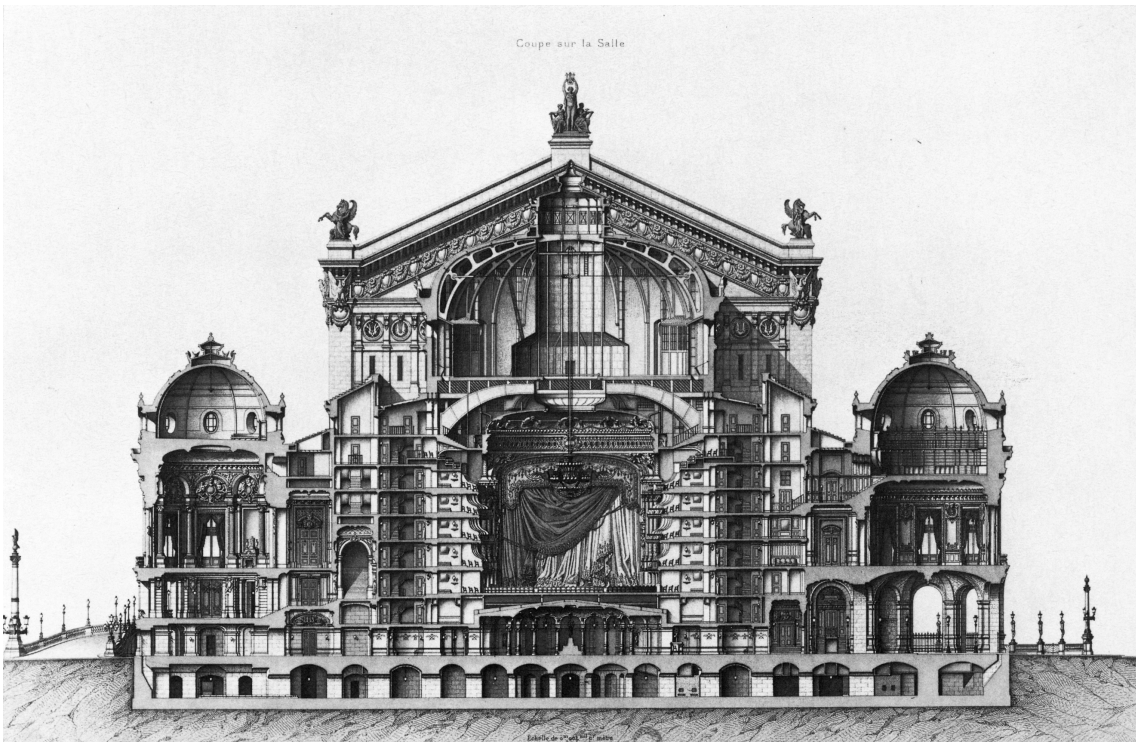


Fig.38 Autor desconhecido, Corte transversal da Ópera Garnier. s/d.



o reinado de Napoleão III fez de uma ópera um símbolo tão importante.”<sup>57</sup>

O *Palais Garnier* é um monumento imponente contruído para comprovar o poder do regime. Tanto no interior como no exterior o edifício é decorado de forma luxuosa. As fachadas são ricamente decoradas, com colunas bastante ornamentadas e estátuas de vários artistas, sendo que as que se encontram no cimo do edifício, como se o estivessem a coroar são em bronze dourado.

A cúpula achatada que se encontra no centro do edifício suporta um lustre que pesa cerca de 6 toneladas. A escadaria que conduz à sala de espetáculos é em mármore. No interior predomina o vermelho e o dourado, entre veludos e superfícies folheadas a ouro. O *Palais Garnier* é o arquétipo do monumento e do luxo urbano parisiense.

“Não havia apenas uma relação especial entre a Ópera e a arquitetura barroca, mas também entre aquela arquitetura e a paisagem urbana. O tamanho e a magnificência de edifícios barrocos exigiam que fossem vistos à distância. Esta concepção de planeamento urbano e arquitetura - estradas estreitas ligando monumentos - teve origem na Itália do século XVI e no papado do Papa Sisto para o redesenho das ruas romanas. Esse princípio de planeamento de perspectiva em grande escala levou ao culto do eixo (eixos interessantes) que dominou o planeamento do século XIX na França e é particularmente evidente na transformação de Haussmann em Paris.”<sup>58</sup>

Os espaços públicos secundários que se inserem no programa da cidade de Paris, são áreas verdes ou espaços de lazer, tais como praças, pracetas e jardins. Estes espaços são dimensionados segundo a coerência da área envolvente. Haussmann não se orgulha das áreas verdes, pois ele prontamente aponta a sua idealização a Napoleão III, visto que não se

---

<sup>57</sup> COSGROVE, Denis E., Stephen Daniels pág. 221 (tradução livre da autora)

<sup>58</sup> idem, pág. 221 (tradução livre da autora)



Fig.39 Autor desconhecido, *L'Opéra Garnier*, 1889



Fig.40 Autor desconhecido, *Ópera de Paris*, Maio de 1968

encontra de acordo em desperdiçar áreas construíveis para criar jardins. Haussmann só os aprova por motivos económicos, pois a existência destes jardins faz com que o preço das habitações aumente, pois, as áreas verdes valorizam os imóveis que as rodeiam.

Durante o Segundo Império Francês acredita-se que estes são uma mais valia para a prosperidade da população e claro para a plenitude do regime.

Na maior parte dos casos estes espaços surgem do esvaziamento de um quarteirão completo. Como é o exemplo o quarteirão verde situado na *Square du Temple*, criado pelo engenheiro Adolphe Alphand em 1857. Na sua génese, são áreas verdes à escala dos quarteirões construídos que as rodeiam.

A ideia de criar espaços verdes surge como uma estratégia para melhorar a qualidade de vida dos habitantes de Paris. Promovendo um estilo de vida saudável, fomentando a saúde e o bem-estar dos moradores.

Do ponto de vista social estes espaços permitem que os habitantes tenham contacto com a natureza (humanizada), promovem a qualidade de vida urbana e fomentam a saúde e o bem-estar dos moradores. Estas áreas ajudam a combater doenças epidémicas, comuns por esta altura.

E ainda há a questão da densidade urbana, os quarteirões verdes são zonas importantes para a malha da cidade de Paris pois são áreas livres que apaziguam o perfil edificado. Permitem quebrar a contiguidade de fachadas e atribuem alguma permeabilidade ao solo.

“Brilho urbano e luxo não eram novos na história, mas o acesso público a eles era. O esplendor da cidade moderna podia ser experienciado por todos os que passeavam pelas avenidas e parques, ou visitavam as arcadas, museus, galerias de arte e monumentos nacionais. Paris, uma "cidade de vidro", deslumbrou a multidão, mas ao mesmo tempo a enganou. A Cidade da Luz apagou a escuridão - primeiro com lanternas



Fig.41 Autor desconhecido, Paris, L'Avenue de L'Opéra, s/d.

a gás, depois com eletricidade, depois luzes de néon - no espaço de um século.”<sup>59</sup>

Os edifícios públicos terciários são edifícios de pequenas dimensões que resultam de um recuo das construções, ou de uma parcela não construída. Outras vezes estes espaços servem para resolver alinhamentos. Todos os edifícios devem estar alinhados e encerrados, em coerência com a massa edificada nas áreas envolventes. Estes edifícios recebem programas comuns, sem grande exigência e que não necessitem de muita área para funcionarem em pleno.

“As ilusões fomentadas por este "artista da demolição" [Barão Haussmann] figuram fortemente no imaginário mítico do progresso histórico e funcionam como um monumento no papel do Estado em alcançá-lo. Como um exemplo clássico de reificação, os projetos de "renovação" urbana tentaram criar uma utopia social ao mudar o arranjo de edifícios e ruas –objetos no espaço- enquanto deixaram as relações sociais intactas. Sob o comando de Haussmann, escolas e hospitais foram construídos na cidade mas a disparidade entre classes sociais, foi encoberto não eliminado.”<sup>60</sup>

Estes projetos servem de cenário para uma utopia social que o Imperador e o governador do Sena querem vender a possíveis investidores na cidade. A imagem idealista criada pelos dois, disfarça a brutalidade dos gestos haussmannianos e o seu carácter desumano para com os habitantes dos bairros demolidos. Os interesses políticos sobrepõem-se aos públicos e sociais.

---

<sup>59</sup> BUCK-MORSS, Susan pág. 81 (tradução livre da autora)

<sup>60</sup> idem, pág. 89 (tradução livre da autora)

## C

### [ Alçado ]

<< Everything is art. Everything is politics. >>

Ai Weiwei<sup>61</sup>

A cada alçado é pedido coerência para que este faça parte de um todo. Nenhum elemento da cidade pode ser entendido individualmente. Cada detalhe explica o conjunto. Os alçados de proporção *Hausmanniana* destacam-se pois não têm apenas a função arquitetónica de ser a capa do edifício. Para além de gerir as relações entre interior e exterior, os alçados de Paris são partes de uma narrativa que tem como cenário toda a cidade.

Outra das preocupações daquele período é a beleza, daí o plano de requalificação de Paris ser apelidado pelos contemporâneos como *plano de embelezamento*. O edifício é o arquétipo da habitação parisiense e é ainda hoje uma referência em termos de investimento.

Graças às dimensões constantes, à regularidade das tramas e à malha rígida das aberturas, o alçado revela uma grande capacidade de resiliência, pois este modelo consegue adaptar-se a qualquer ponto da cidade. Aliado a estas características encontra-se ainda a permeabilidade. O alçado tem diversas aberturas que criam uma métrica de cheios e vazios bastante equilibrada na fachada. É adornado com colunas retangulares que apresentam linhas verticais ajudando assim a estender o plano vertical, dando a ilusão de ser mais alto do que realmente é e atribui-lhe imponência.

O que os torna tão icónicos são as suas características singulares como a simetria, a repetição de elementos, o equilíbrio entre os cheios e os vazios e a ênfase de elementos (materiais, desenhos, tecnologia, ...).

A padronização das fachadas atribui à cidade de Paris o prestígio politicamente ambicionado desde o início da implementação do plano de *embelezamento estratégico*. Com efeito, para que o perfil da cidade funcione

---

<sup>61</sup> COONAN, Clifford. (2010, 27 de Fevereiro). *An Artist's Struggle for Justice in China*, (versão eletrónica) *Independent*. Acedido a 25 de Setembro 2018, em: <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/an-artists-struggle-for-justice-in-china-1912352.html>

é preciso que cada alçado cumpra regras impostas pelo modelo de Haussmann, esta é a prova que Paris é uma cidade de detalhes que funcionam e se articulam de forma coerente.

“As "perspetivas" urbanas que Haussmann criou a partir de amplas avenidas, perfiladas por edifícios alinhados que parecem estender-se até infinito e pontuadas por monumentos nacionais, pretendiam dar à cidade fragmentada uma aparência de coerência. De facto, o plano, baseado numa política de centralização imperial, era uma estética totalitária, (...) criando uma cidade artificial onde o parisiense (...) não se sente em casa.”<sup>62</sup>

Atribuir à cidade de Paris uma identidade morfológica é crucial, pois é essa mesma identidade que se vende aos habitantes e visitantes. Quando o todo funciona, quando todos os detalhes, por mais pequenos que sejam, trabalham em conjunto a identidade da sociedade parisiense está definida.

Não são permitidas falhas e o que não se encontrar em concordância com o resto da cidade é demolido ou sofre várias intervenções até se encontrar em coerência com os edifícios vizinhos.

“O dono de uma casa em Paris, no número 92 da Boulevard de L'Hospital (entre a Rue du Marche aux Chevaux e o próprio mercado), pede ao senhor prefeito do Sena a autorização para arranjar a fachada do seu edifício e reaplicar o reboco exterior degradado. Obtém como resposta que o seu edifício está sob uma ordem que prevê que este tem que recuar cerca de um metro. No seu decreto de 7 de janeiro de 1854, o Sr. Prefeito do Sena recusou, "considerando que a fachada do edifício está fortemente danificada, em comparação com o edifício que se encontra à direita; e que a sua proporção é completamente diferente da fachada da casa à esquerda, que tem várias pedras partidas na base da

---

<sup>62</sup> BUCK-MORSS, Susan pág. 89-90 (tradução livre da autora)

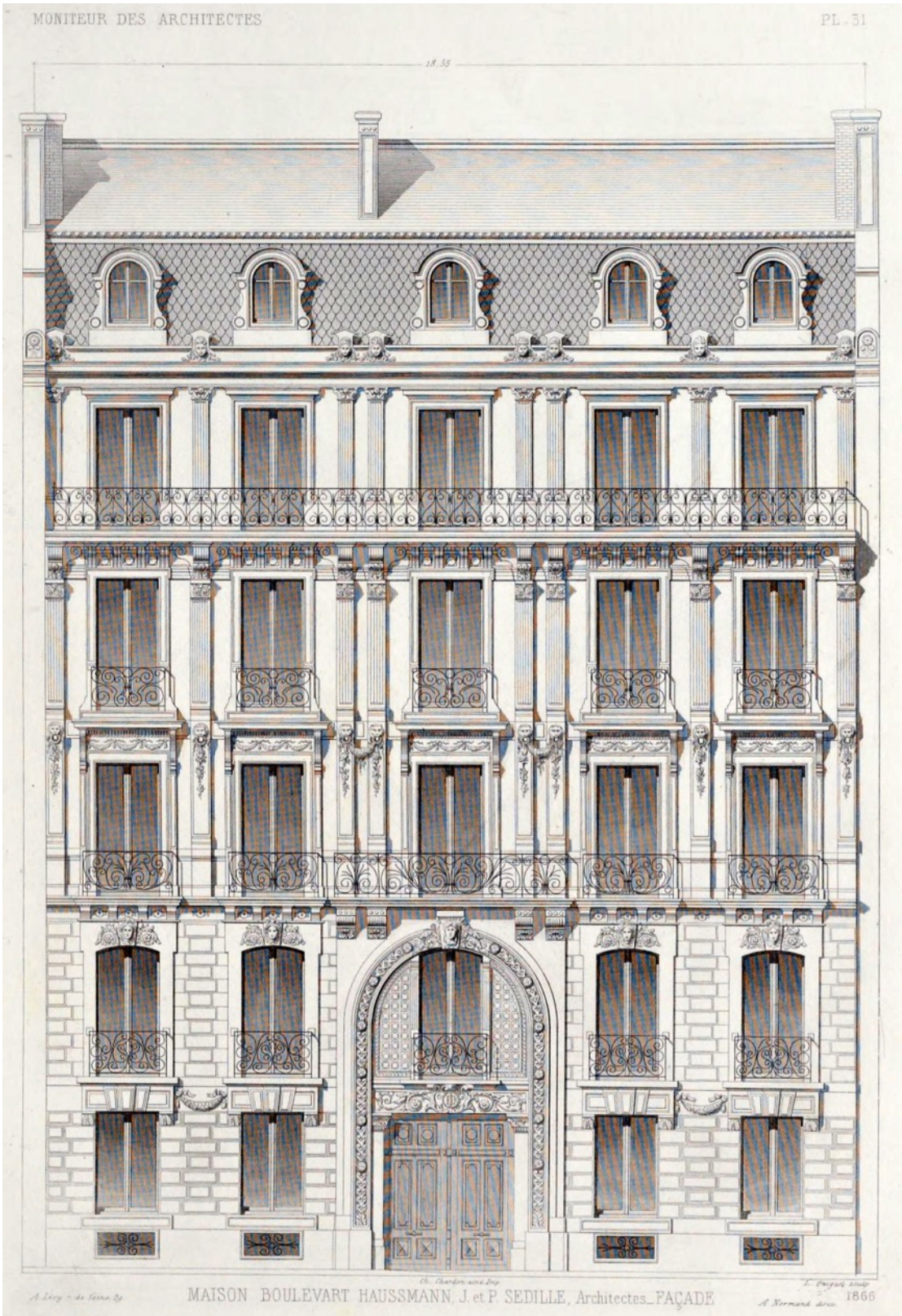


Fig.42 Autor desconhecido, Alçado de um edifício habitacional localizado na Boulevard Haussmann s/d.



fachada, e que o trabalho de reparo planeado resultaria no aumento da espessura da parede o que, conseqüentemente, impediria o alargamento da rua que fica em frente à propriedade”<sup>63</sup>

A altura dos alçados é proporcional à largura da rua. Se usarmos o exemplo de uma rua que pode variar entre os 10 e os 20 metros, a altura máxima da fachada é de 18 metros. As fachadas são constituídas por blocos de pedra, este é um material construtivo com algumas vantagens, tais como resistência e durabilidade. E se o plano de requalificação de Paris tem como objetivo mostrar o quão coeso e forte é o regime napoleónico, a pedra é o material construtivo que melhor representa metaforicamente essa força e rigidez que representa o poder.

Para além de ser um material durável e que exige pouca manutenção. A importância de ser durável e confiável é de novo uma alegoria ao regime. Mostrar a imponência e a força do poder napoleónico em todo e qualquer espaço ajuda a passar a imagem de coesão e controlo aos habitantes.

A pedra é um material que permite que ser trabalhado e moldado de forma a criar uma fachada elegante e sofisticada. A pedra é ainda um material resistente, que responde bem à água, ao vento e ao fogo.

Os edifícios têm uma característica formal que os torna importantes: a sua flexibilidade programática. Com o decorrer do tempo, e apesar das várias transformações que o edifício sofre, o alçado permanece constante, mantendo sempre a sua linguagem característica e a sua coerência, a resiliência é uma das mais importantes características do alçado de assinatura *Hausmanniana*.

“As fachadas uniformes, as fileiras de árvores e o denso tecido comercial, formado por cafés, restaurantes e serviços em geral, caracterizam esses novos espaços. Nesse novo traçado, produz-se o

---

<sup>63</sup> PACCOURD, Antoine pág. 352 (tradução livre da autora)



Fig.43 Autor desconhecido, *Rue de Rivoli*, s/d.



Fig.44 Autor desconhecido, *Manifestação em Paris*, 30 de maio de 1968

espaço da burguesia, esteticamente comportado, limpo, sem a presença da população indesejada. Mas essa população continua presente na parte não afetada, na parte de trás, nos quarteirões não derrubados durante as reformas.”<sup>64</sup>

O alçado é, geometricamente, irrepreensível. Mas, por cada edifício construído, vários são demolidos. A essência pré-oitocentos desaparece quando os moradores de Paris se vêem obrigados a abandonar as suas casas devido ao aumento das rendas. Por trás do *embelezamento* está um regime de políticas violentas que abandona os moradores, deixando-os sem qualquer apoio social.

---

<sup>64</sup> Pinheiro, Eloísa Petti. (2011). Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos – Paris, Rio e Salvador. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.



3  
A Casa



Fig.45 Jean-Baptiste Fortuné de Fournier (1788-1864) Le cabinet de travail de l'Empereur Napoléon III, aux tuileries, 1862



## A

### [ Corredor ]

<< Je le suivis attentivement, et bientôt je descendis derrière lui dans une demeure souterraine, éblouissante, où éclatait un luxe dont aucune des habitations supérieures de Paris ne pourrait fournir un exemple approchant.>>

C.P. Baudelaire, *Le Joueur Généreux*<sup>65</sup>

As intervenções levadas a cabo pelo *plano estratégico de embelezamento* de Haussmann movimentam o sector imobiliário. As habitações são construídas a pensar num novo público, mais exigente e com maior capacidade financeira.

“As grandes obras do barão Haussmann em Paris levam a uma enorme renovação do ambiente de vida parisiense e dão a oportunidade aos arquitetos e fabricantes de criarem muitos móveis completos. E deixamos o período em que dominou o famoso "lixo" característico do reinado de Louis-Philippe. Hoje em dia, estamos a fazer algo novo num grande movimento de construção que está a potenciar os círculos mais afortunados e a perfeição torna-se a noção-chave da produção.”<sup>66</sup>

A cidade modernizada e higienizada de Napoleão III atrai grandes fortunas. As famílias burguesas mais abastadas chegam aos principais *arrondissements* de Paris e investem nas novas habitações Parisienses.

“Existem dois tipos de habitação urbana nos círculos burgueses: a mansão para as grandes fortunas, com proporções gigantescas (em Paris o hotel da marquesa de Paiva, os do conde Salomon de Rothschild, os banqueiros Hottinger ou Péreire , ou mais tarde a do conde Potocki),

---

<sup>65</sup> BENJAMIN, Walter, pág. 414

<sup>66</sup> NOUVEL-KAMMERER, Odile, pág. 12 (tradução livre da autora)



e o prédio alugado, cujos apartamentos podem atingir áreas importantes de acordo com o nível social de seus habitantes.”<sup>67</sup>

Há dois tipos de habitações; as mansões, de grandes dimensões, que são comumente chamadas de *hôtel*, seguido do nome da família de quem são propriedade (ex. *Hôtel de la Marquise de Paiva* e *Hôtel des banquiers Hottinger*). E há ainda o prédio alugado, neste caso o andar onde a família se instala está ligado à sua condição financeira.

Durante o século XIX o desenho das casas é bastante compartimentado, há várias salas cada uma para uma atividade em específico (sala de jantar, sala de estar, sala de jogo, escritório) cada divisão tem a sua função. A compartimentação da planta faz com que haja um elemento que se destaca, pela sua centralidade e função: o corredor. É este elemento que faz a distribuição para todas as divisões da casa.

“Numa casa de qualidade, o arquiteto é o principal participante de todas as operações: projetamos tanto a construção do prédio quanto o design de interiores. Sob um jogo inteligente de contrastes, a aparência severa das fachadas exteriores governadas por uma simetria rigorosa disfarça o conforto acolhedor que muitas vezes reina no interior. Na sua distribuição, as salas de recepção estão claramente separadas da área privada. Na História de uma casa de Viollet-le-Duc (1873), as salas de recepção situadas no rés-do-chão, que não estão dispostas em fila, têm cada uma função específica: o ofício de Monsieur, bilhar, lounge e sala de jantar perto da cozinha, salas de serviço que se estendem até a parte de trás.” <sup>68</sup>

Os mesmos princípios de organização espacial são usados tanto no espaço público como no privado. A preocupação com a distância, com a compartimentação e com o isolamento é a mesma da usada na via pública.

---

<sup>67</sup> NOUVEL-KAMMERER, Odile pág. 12 (tradução livre da autora)

<sup>68</sup> idem. pág. 12 (tradução livre da autora)

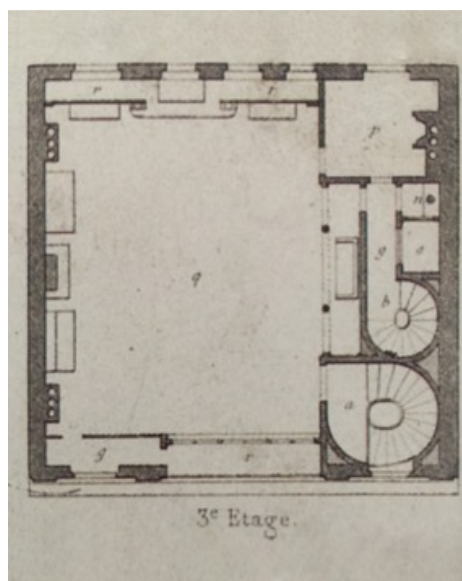
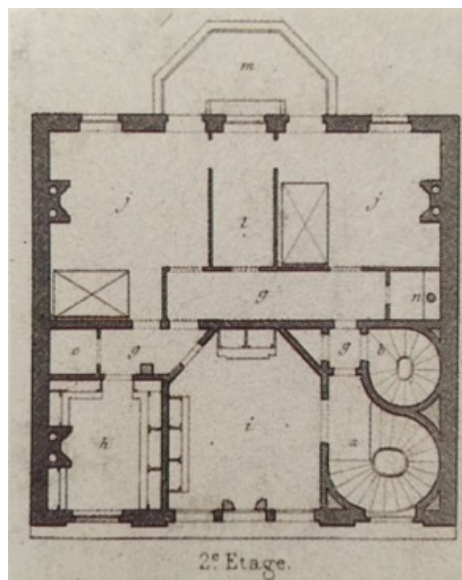
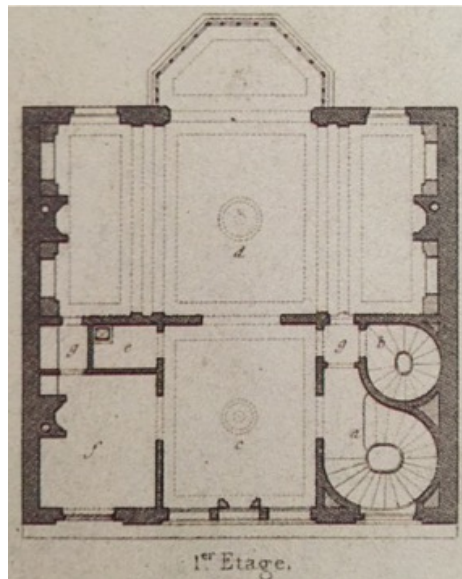


Fig.46, 47 e 48 Autor desconhecido, *Plantas do Hôtel d'un peintre, cité Malesherbes em Paris, 1858.*

É aplicado um modelo semelhante em todos os edifícios, os corredores são por norma pequenos, estreitos e em linha reta.

O valor e a importância da decoração é o mesmo que no exterior. “Sim, desta vez foi tudo voltado para o sonho, foi decorado com sonhos.”<sup>69</sup> A decoração tem um papel importante na casa parisiense do século XIX.

“A arquitetura coordena todo o desenho de interiores: a decoração da parede, incluindo quaisquer vitrais, azulejos, design de móveis, estofos para cortinas, para a indústria siderúrgica e serviços de mesa. Se estilos diferentes coexistirem na mesma casa, eles não se misturam ao acaso; a missão do arquiteto é dar-lhes uma unidade que o público acha difícil, já que a multiplicidade de tendências na moda dificulta a busca da harmonia. O estofador intervém para uma parte essencial no resultado final. Ele oferece uma escolha infinita de padrões de cortinas e cortinas, roupas de cama e cadeiras, montadas usando técnicas cada vez mais sofisticadas. Isso ajuda a mudar toda a decoração. Papel de parede é frequentemente usado, bem como tapetes. A mobília continua sendo o elemento mais significativo e recompensador desse conjunto complexo.”<sup>70</sup>

No interior da casa há elementos que introduzem o exterior. A decoração é semelhante, os elementos naturalistas encontram-se também representados no interior, nas paredes, nas portas e até mesmo nas lareiras.

Para além dos elementos naturalistas presentes na decoração algumas habitações têm ainda uma estufa que traz para o interior os elementos verdes que encontramos presentes na decoração exterior. “Muitas vezes, um jardim interior, localizado perto da sala de estar, encontra o prazer de trazer a natureza para o coração da casa.”<sup>71</sup>

Mesmo depois do fim do império napoleónico a decoração haussmanniana manteve-se inalterável até cerca de 1902. Ao contrário do

---

<sup>69</sup> BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle – Le Livre des Passages*, pág. 231 (tradução livre da autora)

<sup>70</sup> NOUVEL-KAMMERER, Odile pág. 13 (tradução livre da autora)

<sup>71</sup> idem pág. 12 (tradução livre da autora)



Fig.49 Robert Doisneau, *La maison des locataires* 1962.

que seria de esperar foram necessários mais de 30 anos após o fim do regime para assistir a alterações nas regras decorativas instaladas por Haussmann.

“Não foi feita qualquer troca radical nas antigas restrições, o que agradou aos sucessores devotados de Haussmann. (...). As dimensões da varanda não foram alteradas. As medidas foram fixadas para todos os elementos decorativos, incluindo colunas e pilastras, frisos, molduras, suportes e capiteis.”<sup>72</sup>

O que distingue todo este processo de reconstrução é a obsessão pelo detalhe. Mesmo no interior das casas das famílias burguesas, longe das massas, há a mesma preocupação com os pormenores.

A decoração interior encontra muita da sua inspiração no exterior e, apesar de se tratar de um caso de famílias abastadas, simpatizantes do regime, também dentro das suas casas há princípios de vigilância e controlo. As áreas comuns têm dimensões superiores, fomentando o convívio e a partilha e as áreas privadas são mais pequenas. Todas as ações do regime são pensadas com vista a controlar e vigiar toda a população, independentemente da sua condição financeira.

Esta obsessão pela vigilância pode parecer extrema, mas é através dela que se assegura a vitalidade do regime napoleónico no terceiro quartel do século XIX. França é um país que guarda na sua memória coletiva a prática de lutar pelos seus direitos, as manifestações em prol da defesa dos valores e desejos que ambicionam. Para um imperador, governar um país que tem tão presente os seus direitos e a vontade de os reivindicar obriga-o a tornar medidas extremas se pretende dar continuidade ao regime. É importante ter em consideração que nos encontramos a pouco mais de cem anos da revolução francesa, e da criação do lema *Liberté, Egalité, et Fraternité*, que sobrevive até aos dias de hoje.

---

<sup>72</sup> JORDAN, David P. *Haussmann and Haussmannisation: The Legacy for Paris*, pág.74 (tradução livre da autora)

## B

### [ Plano ]

<< L'amour porte bonheur. Chantez. L'air était doux,  
Je le vis, l'herbe en fleur nous venait aux genoux,  
Je riais, et nous nous aimâmes;  
Laissez faire leur nid aux cigognes, laissez  
L'amour, qui vient du fond des azurs insensés,  
Entrer dans la chambre des âmes!>>

Victor Hugo, *La Fin de Satan: Dieu*, Paris, 1911<sup>73</sup>

Quando os planos públicos de Haussmann para a cidade de Paris necessitam de financiamento, a solução passa então por capitais privados. Os investidores são convencidos a construir conjuntos arquitetónicos completos, independentemente das dimensões do lote ou da parcela. Haussmann garante aos investidores que o arrendamento dos imóveis irá não só cobrir todo o investimento, como ainda lhes trará lucro.

O sistema de construção tem que ser simples e legível para quem observa o edifício e é por norma sobredimensionado. As plantas dos edifícios propõem tipologias de *appartements* que atravessam níveis, podendo ter três frentes.

As mesmas preocupações de higienização, vigilância e hierarquização que o governador do Sena apresenta no exterior, para os quarteirões, por exemplo, também se regista nos edifícios. Desta forma Haussmann incentiva a partilha e o convívio, evitando espaços isolados.

“O decreto de 1858 tem enormes consequências visíveis e altera definitivamente a forma de Paris e das outras cidades europeias. Cria uma fronteira rígida entre o espaço público e o espaço privado, o

---

<sup>73</sup> HUGO, Victor (1984), pág. 61

“alinhamento” ou “frente edificável”, que substitui a complexa casuística das relações recíprocas, própria da tradição antiga.”<sup>74</sup>

Os princípios arquitetônicos que protegem o regime Napoleônico adotados no exterior são utilizados, também, no espaço privado. Haussmann aplica os mesmos princípios tanto no exterior como no interior.

“Haussmann trabalhou incessantemente para satisfazer o seu mestre. Era difícil dizer quais eram as ideias pessoais do imperador e quais eram as do próprio Haussmann. A transformação de Paris foi uma tarefa comum (...). Foi também uma tarefa gigantesca. Todas as noites, os arquivos dos seus subordinados são deixados na mesa do Prefeito; e durante os anos que passou no cargo, ele nunca foi para a cama até que as suas tarefas tivessem feitas.”<sup>75</sup>

Os edifícios têm por norma a seguinte divisão: o piso térreo é destinado ao comércio, diretamente ligado à rua, procurando receber os espaços comerciais da classe burguesa.

O primeiro andar é reservado a gestores do imóvel; o segundo andar é por norma o piso que têm as melhores condições. Desde logo é o andar com o pé direito mais alto, comparativamente ao resto do edifício e, por norma, encontra-se destinado às famílias da classe alta.

Este segundo andar destaca-se pelas suas áreas superiores, são quase sempre apenas um *appartement* e são a morada de uma família apenas. Contando que os elevadores surgem pela primeira vez no ano de 1870, era comum reservar o segundo piso para famílias mais abastadas. Porque se trata de um piso intermédio, que não se encontra diretamente ligado à rua, reservando a sua privacidade. Mas também não obriga os moradores a subirem muitos degraus até à sua habitação. O segundo andar possui quase sempre varandas e a fachada encontra-se bastante ornamentada.

---

<sup>74</sup> BENEVOLO, Leonardo pág. 192

<sup>75</sup> RICHARDSON, Joanna, pág. 844 (tradução livre da autora)

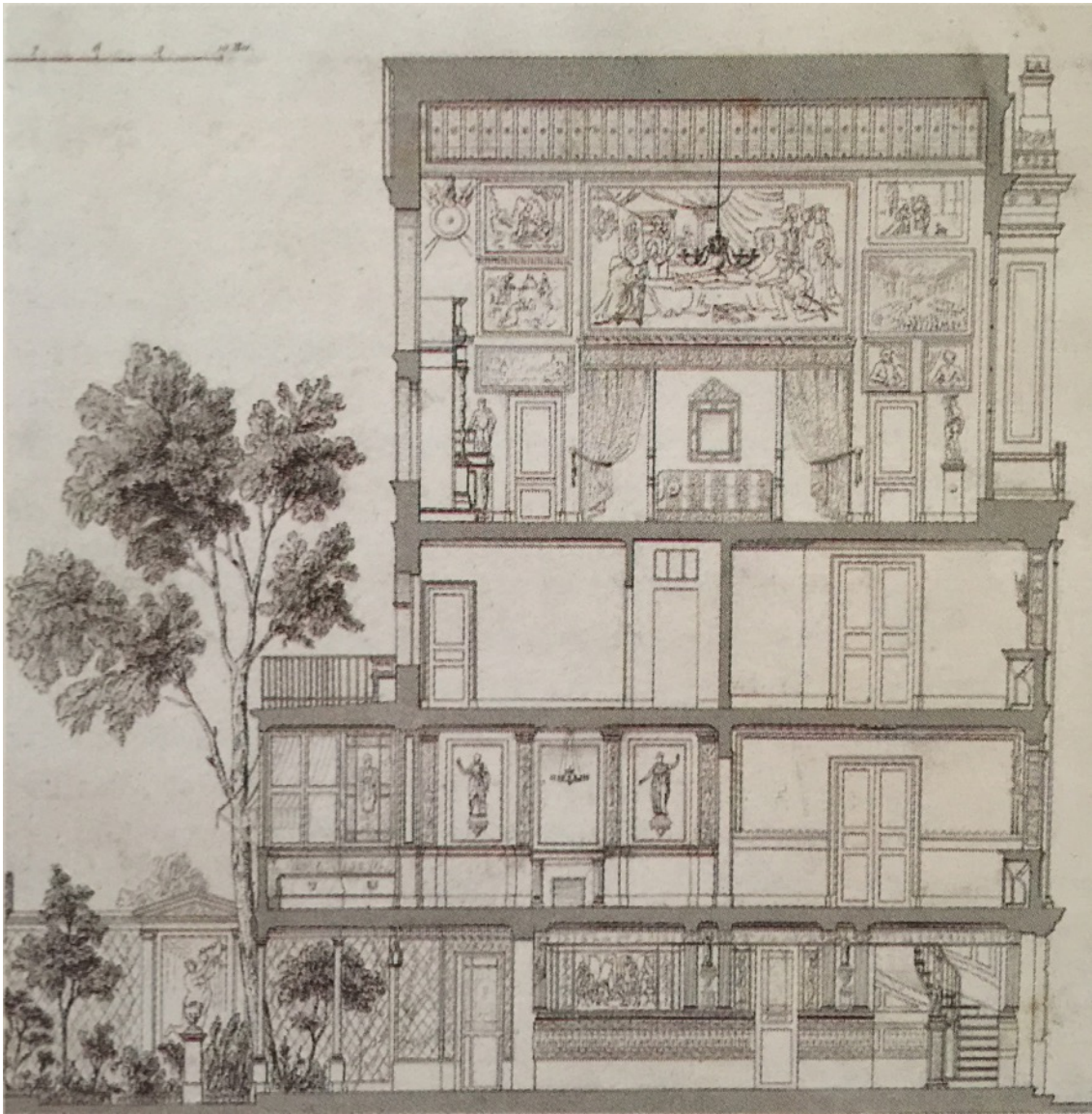


Fig.50 Corte do *Hôtel d'un peintre*, cité Malesherbes em Paris, 1858.



Fig.51 Andre Breton, *Cadavre exquis* [Exquisite Corpse], 1938



O terceiro e quarto piso são semelhantes ao segundo sendo que são de qualidade inferior. Ou seja, possuem um pé direito menor, são menos ornamentados e um piso pode ser usado para alojar mais do que um *appartement*. Tendo muitas vezes que ser partilhado o mesmo piso por duas famílias diferentes embora em habitações distintas.

O quinto e, por norma, o último piso, é o que possui o pé direito mais pequeno de todo o edifício. Encontra-se na maior parte dos casos nas águas-furtadas, e são, geralmente, quartos de dimensões reduzidas destinados às empregadas domésticas das famílias abastadas.

Apesar de serem separados em lotes desde o primeiro momento, cada edifício permanece como uma propriedade única. Os edifícios não são construídos para servir apenas uma família, mas para várias. Depois de finalizadas as obras, um grupo de arrendatários, todos eles pertencentes a classes sociais altas, mudam-se para o edifício. Surge assim em Paris a habitação coletiva.

“Paris era variada, romântica e rica em tesouros arquitetónicos. Também era deploravelmente anti-higiénica; crescera numa época em que as ferrovias estavam a revolucionar o modo de viajar, trazendo milhares de visitantes à capital e os cavalos serviam de transporte enquanto percorriam as ruas de Paris. Higiene e turismo fizeram exigências; tal como o aumento do comércio, a ascensão de uma sociedade rica, que precisavam de bairros residenciais belos.”<sup>76</sup>

Estes edifícios possuem características comuns: as fachadas são construídas e compostas com base numa grelha geométrica e sistemática, quase sempre independentes da planta do edifício; o pé-direito de cada andar pode variar segundo a cota ou nível de cada piso (mas tem de se manter constante de um edifício para o outro); a *mezzanine*, que se encontra ligada ao rés-do-chão.

---

<sup>76</sup> RICHARDSON, Joanna, pág. 844 (tradução livre da autora)

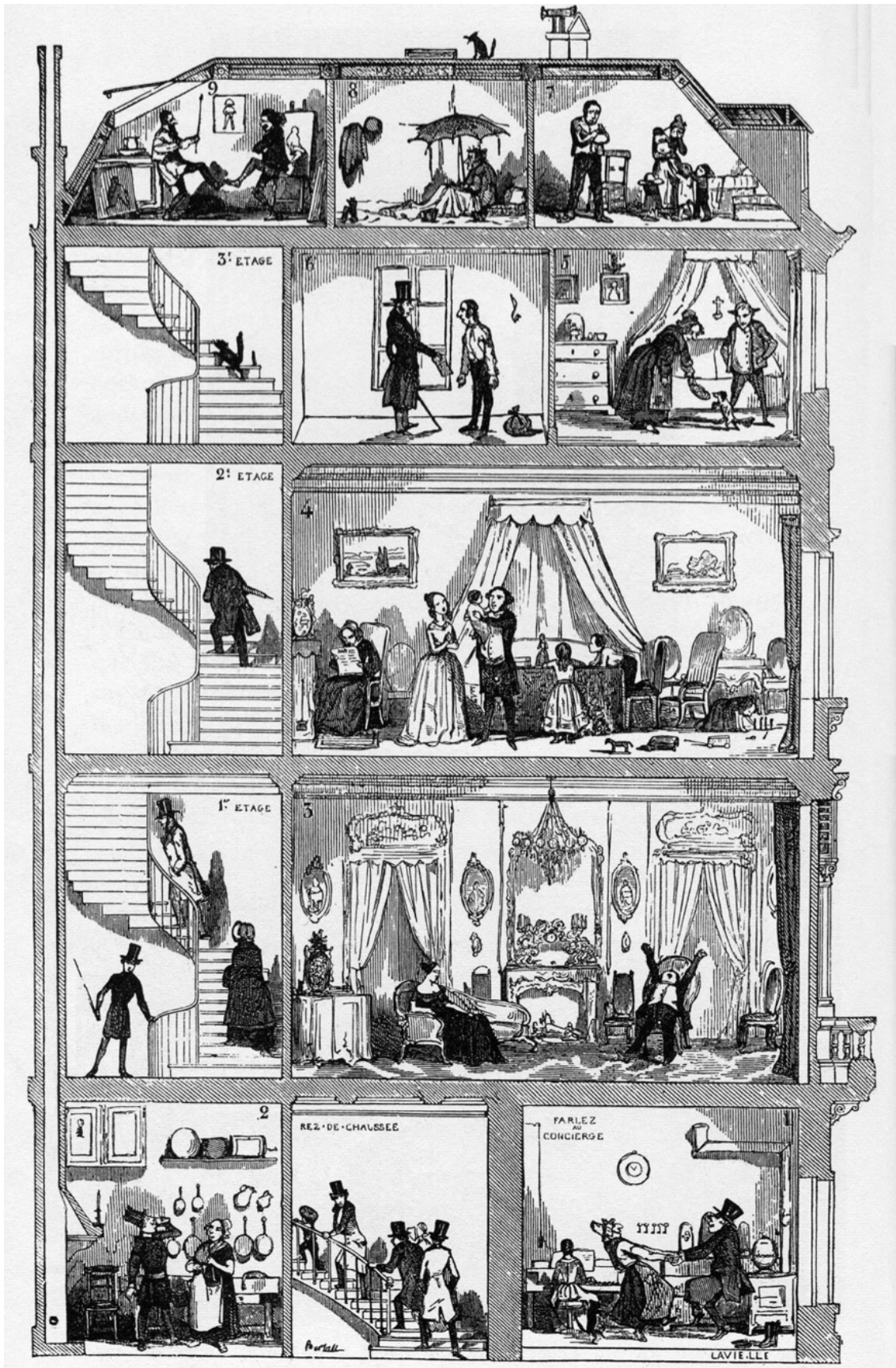


Fig.52 Edmund Texier, *Five Levels of Parisian Life*, publicado em *Tableau de Paris*, 1852

Hausmann impõe ainda regras rigorosas para a construção dos edifícios. Uma das regras é a flexibilidade do programa. Tanto no século XIX, como no século XX e XXI, estas construções demonstram uma grande capacidade em adaptar-se a diferentes transformações, desde a estilos de vida até alterações programáticas. A área dos *appartements* pode ser reduzido de modo a aumentar o número de unidades e de moradores. Andares ou mesmo edifícios completos mudam de função, habitações transformam-se em escritórios e em menos de um século, voltam a ser habitações.

Esta adaptabilidade do edifício, associada à flexibilidade do quarteirão, bem como à coerência sempre presente entre matriz urbana e rede de infraestruturas, confere ao modelo da cidade edificada entre 1852 e 1870 uma capacidade distinta de mutação, evolução e resiliência.<sup>77</sup>

A estratificação social é um gesto político que permite distribuir as pessoas por categorias de forma a serem distinguidas facilmente. Impõe um conjunto de valores e comportamentos a cada classe, todos os comportamentos estão à partida estipulados para cada elemento da sociedade. Este gesto permite controlar e vigiar a sociedade de dentro para fora. Ao organizar os pisos dos edifícios por estrato social, o regime mantém o interior das habitações organizado e vigiado pelos elementos que lá habitam.

---

<sup>77</sup> Ainda nos dias de hoje o edifício *Hausmanniano* é uma referência em matéria de investimento.

## C

### [ Vão ]

<< À fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);>>

C.P. Baudelaire, *Le fleurs du mal*<sup>78</sup>

Hausmann é obcecado pelo detalhe. Em cadernos define todos os ornamentos e medidas, tanto do mobiliário como dos vãos a construir. Estes cadernos permitem controlar e fiscalizar todos os elementos da cidade. É possível encontrar, em Paris, vestígios do *plano de embelezamento* que o governador do Sena idealizou para a cidade nos mais pequenos detalhes como, por exemplo, nas maçanetas das portas.

Este desenho específico serve para resolver uma questão à época muito usual, guardar os animais usados para o transporte. Devido à altura, os cavalos podem assim passar livremente para os pátios internos do edifício. Mais tarde com o surgimento dos automóveis esta solução torna-se desatualizada e desnecessária, porém acaba por fazer parte da imagem dos vãos parisienses.

A ornamentação excessiva das fachadas é sinal de poder social e económico. Apenas famílias de classes mais altas habitam edifícios onde os alçados são bastante decorados. É uma forma de distinguir quem habita o interior da casa. A decoração, neste caso, serve para demonstrar e reconhecer o nível de vida da família que ali reside.

Mas não só no alçado são colocados esses motivos decorativos, também os vãos de entrada quanto mais adornados mais dinheiro possui a família que vive atrás daquelas portas. O detalhe encontra-se até no puxador e na maçaneta.

---

<sup>78</sup> BAUDELAIRE, Charles. (1861) *Le fleurs du mal*, Bibebook, Paris, pág. 119

A decoração dominante nos vãos contém formas exuberantes e é desenhada segundo a interpretação de motivos naturalistas. Em regra, é possível observar, à volta dos vãos, elementos escultóricos em pedra com diversos elementos que se cruzam e entrelaçam entre si. Estes detalhes são também transferidos para as portas talhados em madeira.

As grades usadas nos vãos superiores tinham elementos naturalistas como rosetas, flores, folhas de palmeiras, folhas de acanto, cornucópias entre outros. O gradeamento é um elemento característico dos vãos Haussmannianos.

Por norma as portas ou portões de entrada têm uma altura superior às portas comuns, isto porque estas atravessam dois pisos. As portas servem para fazer a ligação entre o piso térreo e a *mezzanine*.

Apesar da altura, que pode ultrapassar os cinco metros, apenas a parte inferior da porta é movível, pois a parte superior é fixa, serve unicamente para uniformizar o vão.

A decoração é impressa nos vários materiais utilizados, desde a pedra, passando pela madeira e terminando no ferro.

Todas as janelas são ornamentadas com grades em ferro, apresentando ou não varanda, com a exceção do primeiro e último piso que exibem menor decoração. Assim como os detalhes na pedra que circunda as janelas, todos os pisos intermédios apresentam motivos decorativos.

Os vãos mantêm uma relação clara com o exterior, essa relação é conseguida através da permeabilidade do vão. Graças a esta característica atinge-se a sensação de profundidade e continuidade, parecendo que a divisão se prolonga no espaço.

Esta ideia de profundidade é realçada graças à coerência das fachadas e devido às faixas verdes que se encontram nas vias ou avenidas envolventes. Assim os elementos verdes que existem no exterior marcam presença também no interior dos edifícios.

Napoleão III defende a importância das áreas verdes para a saúde e para a qualidade de vida dos parisienses, enquanto que Haussmann estima



Fig.53 Gustave Caillebotte, *L'Homme au balcon, boulevard Haussmann*, 1880

a sua existência, pois, estas valorizam os edifícios. É graças aos vãos que conseguem implementar a sua presença no interior do edifício.

As janelas funcionam como molduras para uma Paris idílica colorida pelas árvores verdes e pelos telhados de zinco.

O mais pequeno detalhe decorativo na cidade de Paris faz parte do *embelezamento estratégico* realizado durante o segundo império francês. Tudo em Paris é política disfarçada de arte.





## Parte II

### Uma Proposta Fictícia



Fig.54 Colagem com excertos de fotografias da cidade de Paris tiradas pela autora (Dez.2018)

Se a cidade de Paris sempre foi um lugar representativo das classes política e burguesa distantes do povo, propõe-se, com este manifesto, devolver a cidade a todos os Parisienses.

Neste sentido, se uma das alterações com maior importância no regime napoleónico terá sido o uso de dois eixos históricos: o eixo norte-sul (com origem no cardo de Lutécia Galo-Romana) e o eixo este-oeste, o que se propõe agora será atribuir à *Boulevard de Sébastopol* um novo significado. De avenida larga, prática e vigiada passamos a ter um palco para a população exercer o direito à manifestação. Ao encerrar esta avenida dificulta-se automaticamente a mobilidade na cidade.

Paris é uma cidade onde o ato de se manifestar é comumente utilizado e praticado e, desta forma, dar-se-á credibilidade atribuindo-lhe um espaço com condições para os manifestantes. Assim propomos que este lugar seja prático, com a possibilidade de integrar os filhos nas várias mobilizações com segurança e comodidade.

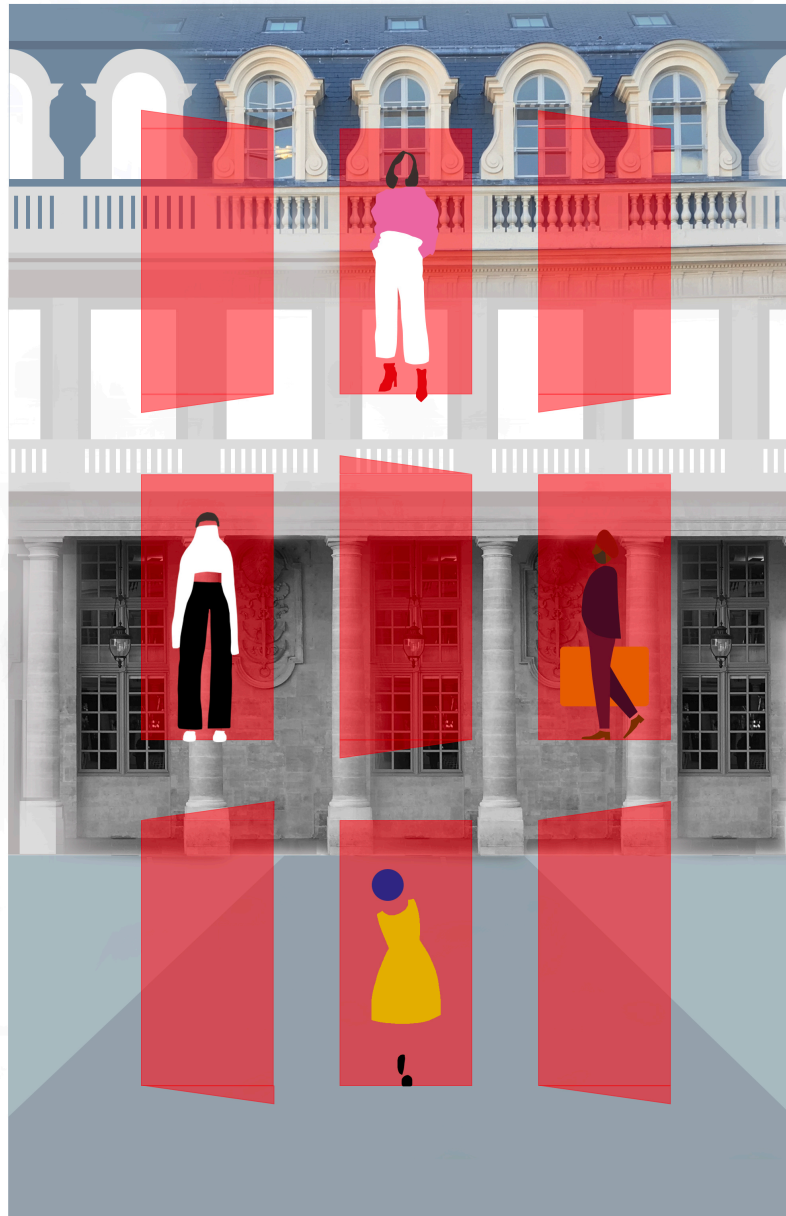


Fig.55 Colagem com excertos de fotografias da cidade de Paris tiradas pela autora (Dez.2018)

O direito ao edifício é um projeto específico que reúne uma preocupação atual, a lei da prostituição. Inspirado na atual legislação Nova Zelandesa (a mais avançada em termos humano-jurídicos), este segmento do manifesto pretende atribuir aos profissionais do sexo os mesmos direitos de trabalho de profissionais de outras áreas. Através da igualdade e segurança social. O manifesto define a importância da promoção do bem-estar, da segurança e da saúde de quem está na atividade e contribui para o sistema fiscal e social do estado. Criando um método mais eficaz que pretende controlar o tráfico humano e a descriminalização da profissão. Esta proposta oferece a todos os profissionais acesso indistinto a cuidados de saúde e condições de trabalho.

Se, durante o regime napoleónico, foi encerrada a atividade e a prática da prostituição nas *Galleries du Palais Royal*, deste modo, e mais uma vez usando como método a utilização dos espaços que sofreram intervenção durante o segundo império francês, este capítulo do manifesto pretende entregar as galerias de novo a esse mercado legalizando-o e tornando-o, assim, subversivo, mas não violento.

Sendo que o pátio do *Palais Royal* é cercado por galerias cobertas separadas por 17 colunas a Este e a Oeste e 20 colunas a Norte, com cerca de 2 metros entre elas, podemos atribuir aos profissionais espaços alternados entre colunas. O que oferece cerca de 6 m<sup>2</sup> a cada profissional e ainda lhe dá uma distância de cerca de 2 metros do profissional seguinte. Esta divisão providencia um total de 36 lugares.

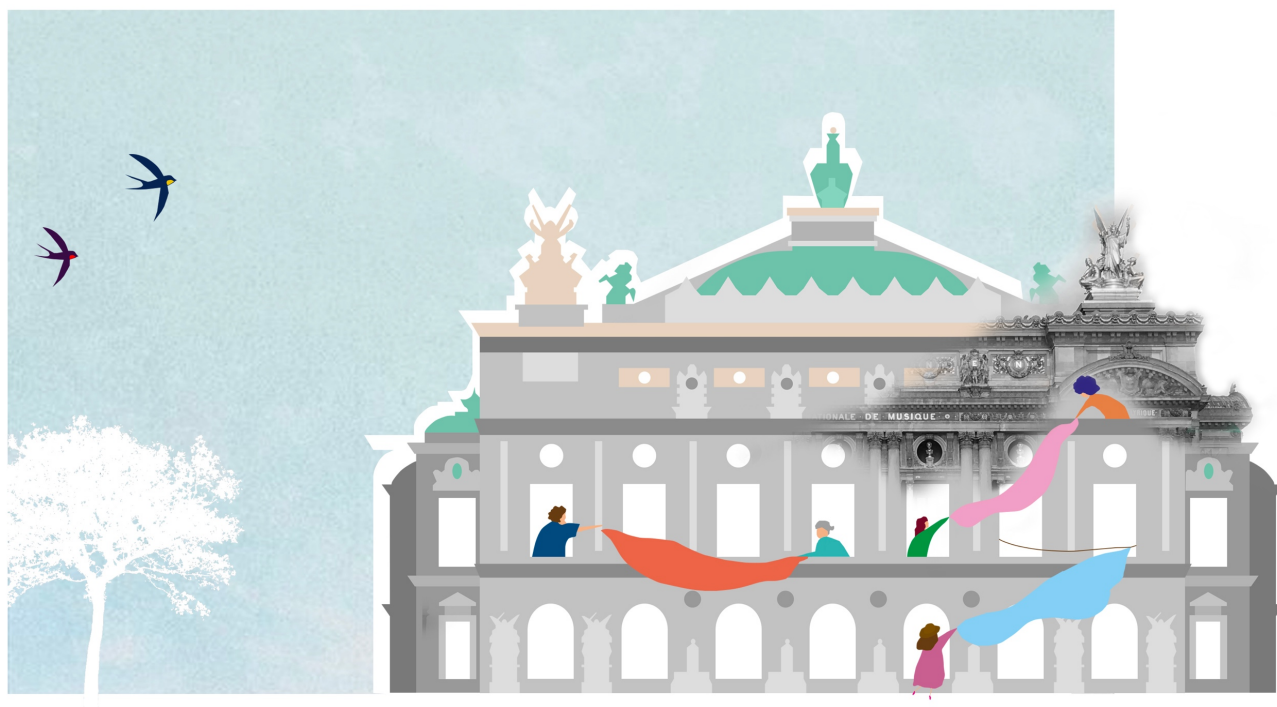


Fig.56 Colagem com excertos de fotografias da cidade de Paris tiradas pela autora (Dez.2018)

Se Haussmann expropriou terrenos e lotes, expulsou os habitantes das suas próprias casas e manteve-os longe do centro, o que é ambicionado neste segmento é atribuir pequenas áreas de habitação a quem as perdeu de modo injusto e desumano.

Usando um edifício emblemático da cidade, o *Palais Garnier*, a proposta baseia-se na mudança do seu uso e reconversão em habitação social. Com um número de quartos restrito, mas com possibilidade de levar esta iniciativa até outros ícones arquitetónicos, é pretendido realojar uma vasta franquia da população parisiense e colocá-la no centro com rendas acessíveis.

O edifício tem cerca de 8 641m<sup>2</sup>. A sala de espetáculos é cercada por oito andares que permitem a circulação até aos camarotes. O que este capítulo propõe é a utilização desta área que circunda o salão principal e a conversão dos camarotes, salas de ensaio, camarins e até mesmo do museu da Ópera em habitações.



Fig.57 Marco Ferreri [dir.], *Touche Pas à la Femme Blanche*, 1974





## CONCLUSÃO

<< A city is composed of different kinds of men, similar people cannot bring a city into existence.>>

*Aristotle, The Politics*<sup>79</sup>

Tendo em atenção tudo o que foi apresentado, é oportuno afirmar que a requalificação de Paris levada a cabo pelo Imperador e pelo Governador do Sena tem aspetos positivos (talvez sejam esses os mais veiculados) mas também os tem menos positivos. Embora seja fruto de uma fantasia de dois indivíduos, levada a cabo durante cerca de dezoito anos, o plano de requalificação do século XIX oferece a Paris um modelo funcional que serve de inspiração a várias cidades europeias.

A emergência política sentida naquele momento faz com que o regime se preocupe com a possibilidade de uma ameaça revolucionária, e a necessidade de agir obriga a um plano de requalificação. A intervenção pública é pensada com base nos interesses do regime napoleónico, interesses esses conservadores e austeros. Este gesto resulta num ponto de viragem para a cultura europeia e, mesmo que os avanços arquitetónicos e urbanísticos conseguidos não apaguem o carácter espacial sofisticado, o processo não deixa de ser socialmente violento. A modernidade e a beleza impressas na cidade de Paris contrastam com a violência sentida pelos parisienses aquando o seu despejo. Quando vêm as suas rendas aumentarem a única solução que têm é abandonar os seus bairros e mudar-se para os bairros mais afastados do centro (com rendas mais baratas e longe da zona de espetáculo). Estas massas de gente já não servem para figurantes na cidade de “Paris, Capital do Século XIX”<sup>80</sup>.

A questão política coloca-se primeiro que a questão social: as obras realizadas durante a requalificação de Paris não têm outra preocupação que

---

<sup>79</sup> SENNETT, Richard pág. 13

<sup>80</sup> BENJAMIN, Walter. (1997)

não seja evitar, a qualquer custo, a possibilidade de uma barricada. A arquitetura, aos olhos de Napoleão III, é apenas uma ferramenta para atingir um fim político. A arquitetura ajuda o regime a criar sistemas de vigilância, controlo e higiene eficazes, permitindo sonhar e construir uma cidade desejada, mas não serve para muito mais. Não se coloca em causa temas como a necessidade de acesso universal a habitação, não se questiona o bem-estar dos parisienses. De facto, estas preocupações não têm importância para o regime Napoleónico, até porque se trata de um estado totalitário, onde a população não tem valor individual ou coletivo. A partir deste momento é-lhes retirado o direito à cidade.

Ao longo da dissertação torna-se claro o uso da arquitetura enquanto instrumento do regime napoleónico. Era vendida beleza, higiene e organização aos parisienses, quando na verdade eles estavam a adquirir controlo, vigilância e opressão. Contudo, e apesar de todos os esforços aplicados durante dezoito anos, o regime napoleónico chega ao fim devido à falta de experiência, estratégia e diplomacia internacional, sendo assinada a sentença do regime e do seu protagonista em Setembro de 1870<sup>81</sup>.

O espírito revolucionário está presente na história deste país e a 18 de março de 1871 dá-se a Comuna de Paris. Karl Marx e Friedrich Engels chamam a este momento histórico o primeiro exemplo de ditadura do proletariado. Trata-se de um governo revolucionário da classe operária que dura 72 dias. Resulta da luta da classe operária francesa contra a dominação política da burguesia. Os franceses voltaram a conquistar a rua, e o fantasma das barricadas voltou, reergueram-se um pouco por toda a cidade.

Com a Comuna de Paris será possível afirmar que os valores do terceiro império sobrevivem até aos dias de hoje? Será que em 72 dias de luta se apagaram dezoito anos de reconstrução e opressão?

Durante os anos que se seguiram ao regime ainda houve alguma preocupação e atenção em salvaguardar a herança Haussmanniana. Para as

---

<sup>81</sup> Em 1 de setembro de 1870 é assinada a sentença do regime e do seu protagonista, aquando da Batalha de Sedan, durante a guerra Franco-Prussiana. Um dia depois, a 2 de setembro, Napoleão III acaba por se render, desacreditado e humilhado. No dia 4 de setembro de 1870 é proclamada a terceira república e o ex-imperador regressa a Inglaterra para aí permanecer exilado até à data da sua morte a janeiro de 1873.

classes altas os edifícios com a traça de Haussmann eram considerados tesouros nacionais, mas para as classes mais baixas eles representavam o motivo que levou à destruição da velha Paris. Mesmo após o final do regime napoleónico quem se viu forçado a abandonar as suas casas no centro de Paris não esquecia a forma violenta e desumana como foram tratados. E este sentimento passou de geração em geração.

Hoje em dia o tempo apagou parte da mágoa e, contra a vontade dos próprios Napoleão III e G. E. Haussmann, os dois protagonistas não se tornaram figuras fundamentais para a história do país. Napoleão III não conseguiu suplantar o seu tio Napoleão Bonaparte e Haussmann não passa de nome de avenida para muitos parisienses. O tempo apagou-lhes as conquistas. O trabalho do barão está sob ameaça, os edifícios nos principais *arrondissements* são bastante cobiçados e muitos deles foram ou estão a ser recuperados, recuperações que não são fiéis à traça original, o que vai fazendo com que todos os detalhes por ele pensados estejam a ser aos poucos apagados. O nono *arrondissement* é um excelente exemplo disso, é um bairro da sua autoria que se degradou bastante, estava demasiado velho mas era altamente desejável. Os investidores que adquirem estas propriedades têm o mesmo pensamento que Haussmann, fazer o maior número de habitações e ganhar a maior quantidade de dinheiro possível. Porém desta vez a beleza não é uma preocupação. A narrativa repete-se, tal como Haussmann na altura não se preocupava com as memórias coletivas, muito menos com a história da cidade, estes investidores também não o fazem, recuperam apenas os edifícios com vista no quão rentáveis poderão vir a ser.

O manifesto apresentado na segunda parte da dissertação é uma visão crítica do trabalho realizado por Haussmann na cidade de Paris. Serve para trazer à luz dos dias de hoje a brutalidade dos gestos urbanos oitocentistas e a sua pertinência deve-se à forma transgressiva como nos expõe questões que são muitas vezes esquecidas pelo poder político. O manifesto, a revolução e a cidade são temas ainda hoje pertinentes para a

cidade de Paris.<sup>82</sup>

O manifesto pretende denunciar o impacto do plano de embelezamento da cidade de Paris. De forma subversiva são expostas as formas violentas como foram resolvidos temas sensíveis como o direito à manifestação, à habitação e por fim o tema da prostituição. Mais do que um tema trata-se de liberdade. E em contraste com a primeira parte, a arquitetura foi usada de novo, mas desta vez enquanto ferramenta social.

Ninguém quer fechar uma das principais avenidas de Paris para realizar manifestações e demonstrar descontentamento. Ou então trazer a prostituição para a luz do dia, muito menos trazer os subúrbios para morar em monumentos emblemáticos. Mas enquanto estes temas não forem debatidos de forma constrangedora, à luz do dia e envolvendo todos, teremos sempre pessoas marginalizadas. Enquanto a arquitetura for apenas uma ferramenta política continuará a haver pessoas para esconder em bairros, direitos básicos falharão e questões económicas sempre derrubarão questões sociais. Se tudo é política, que nem toda a arquitetura seja politizada.

---

<sup>82</sup> À data da elaboração desta dissertação decorria em Paris um movimento de protestos espontâneos, iniciado em outubro de 2018, intitulado Mouvement Des Gilets Jaunes. Estes protestos tiveram início graças ao descontentamento da população face ao aumento dos preços dos combustíveis e ao elevado custo de vida, o que originou redução do poder de compra.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia geral

- ARENDR**, Hannah. (2017) *As origens do totalitarismo*, 7º edição, Publicações D. Quixote, Alfragide
- BENEVOLO**, Leonardo. (1995) *A Cidade na História da Europa*, 1º edição, Editorial Presença, Lisboa
- BENJAMIN**, Walter. (1997) *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle – Le Livre des Passages*, 3º edição, Les Éditions Du Cerf, Paris
- BENJAMIN**, Walter. (2007) *Reflectins*, Schocken Books, Nova Iorque
- COSGROVE**, Denis E., Stephen Daniels (1988) *The Iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*, Cambridge University Press, Nova Iorque
- DE CERTEAU**, Michel. (1990) *L'invention du Quotidien, I: Arts de Faire*, 2º edição, Collection Folio Essais, Éditions Gallimard, Paris
- FORTUNA**, Carlos. (2001) *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*, 2º edição, Celta Editora, LDA, Oeiras
- FOUCAULT**, Michel. (2018) *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão*, 1º edição, Edições 70, Lisboa
- GIEDION**, S. (1959) *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*, 12º edição, Harvard University Press, Cambridge
- GOUBERT**, Pierre. (1996) *História Concisa de França, Vol.II*, 1º edição, Publicações Europa-América, LDA, Lisboa
- HARVEY**, David. (2013) *Rebel Cities: from the right to the city to the urban revolution*, 1º edição, Verso, Londres
- HUGO**, Victor. (1971-1976) *Les Misérables*, Garnier, Paris. (A)
- HUGO**, Victor (1984) *La Fin de Satan*, 2º edição, Gallimard, Paris. (B)
- JENCKS**, Charles. (1973) *Modern Movements in Architecture*. Penguin Books, Oxford
- KOOLHAAS**, Rem. (1994) *Delirious New York – A Retroactive Manifesto for Manhattan*. 010 Publishers, Rotterdam

**KOSTOF**, Spiro (1999) *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*, 1ª edição, Thames and Hudson, Boston

**LE CORBUSIER**, pseudo. (1977) *Hacia una Arquitectura*. 2ª edição, Editorial Poseidon, Barcelona

**LE CORBUSIER**, pseudo. (1992) *Urbanismo*. 1ª edição, Livraria Martins Fontes Editora, LTDA, São Paulo

**LEFEBVRE**, Henri. (2008) *O Direito à Cidade*. 5ª edição, Centauro Editora, São Paulo

**LYNCH**, Kevin. (1964) *The Image of the City*. The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts

**LIPPOLIS**, Leonardo. (2016) *Viagem aos Confins da Cidade - A Metrópole e as Artes no Outono Pós-Moderno (1972-2001)*. 1ª edição, Antígona. Lisboa

**MARIANI**, Riccardo. (1976) *Fascismo e "Città Nuove"*. 1ª edição, Feltrinelli Editore Milano, Milão

**MELLOR, J.R.** (1984) *Sociologia Urbana*. 1ª edição, Rés-Editora, LDA, Porto

**MONCAN**, Patrice de, Christian Mahout (1991) *Le Paris du Baron Haussmann-Paris sous le Second Empire [Centenaire du Baron Haussmann 1891 - 1991]*. 1ª edição, Editions SEESAM-RCI, Paris

**MONTANER**, Josep Maria. (1999) *La Modernidade Superada. Arquitectura, Arte y Pensamento del Siglo XX*. 3ª edição, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona

**MORUS**, Tomás. (2003) *A Utopia*. 13ª edição, Guimarães Editores. Lisboa

**MUMFORD**, Lewis. (2007) *História das Utopias*. 1ª edição, Antígona. Lisboa

**POLIN**, Claude. (1982) *O Totalitarismo*. 1ª edição, Cadernos Culturais: Editorial Inquérito, LDA. Lisboa

**RANCIÈRE**, Jacques. (2010) *Estética e Política - A Partilha do Sensível*. 1ª edição, Dafne Editora, Porto

**RIOT-SARCEY**, Michèle. (2002) *Dictionnaire de Utopies*. 1ª edição, Larousse. Paris

**SENNETT**, Richard (1994) *Flesh and Stone – The body and the city in western civilization*. 1ª edição, W.W. Norton & Company, Nova Iorque

**SUTCLIFFE**, Anthony. (1970) *The Autumn of Central Paris – The Defeat of Town Planning 1850-1970*. 1ª edição, Edward Arnold, Londres

**TAFURI**, Manfredo. (1988) *Teorias e História da Arquitetura*. 2ª edição, Editorial Presença, LDA. Lisboa

### **Bibliografia caso de estudo**

**BENJAMIN**, Walter. (2002) *The Arcades Project*, 1º edição, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

**BUCK-MORSS**, Susan. (1991) *The Dialectics of Seeing – Walter Benjamin and the Arcades Project*, 1º edição, The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts

**HAUSSMANN**, Georges-Éugene (1890) *Mémoires du Baron Haussmann*, 2º edição, Victor Havard, Éditeur, Paris

**PINKNEY**, David. H. (1972) *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton: Princeton University Press. New Jersey

**SAALMAN**, Howard. (1971) *Haussmann: Paris Transformed*. 1ª edição, George Braziller, Inc. Nova Iorque

### **Publicações periódicas**

**PEETERS**, Schuiten. (2014) *Revoir Paris - L'Exposition*, Casterman, Paris

### **Investigações/Trabalhos académicos**

**ABREU**, L.N.B. (2015). Os discursos da Arquitetura e o discurso político entre Manfredo Tafuri e Henri Lefebvre. Dissertação de Mestrado. Guimarães: Escola de Arquitetura - Universidade do Minho.

**NOGUEIRA**, P.D.S. (2013). Práticas Coletivas para uma Arquitetura Expansiva: os novos compromissos da Arquitetura na Contemporaneidade. Dissertação de Mestrado. Guimarães: Escola de Arquitetura - Universidade do Minho.

**PINHEIRO**, Eloísa Petti. (2011). Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos – Paris, Rio e Salvador. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia.



## Publicações ou Artigos na web

**COLTON**, Timothy J. (1995). *Moscow: Ggoverning the Socialist Metropolis*. Acedido em 24 de Agosto de 2018, no site: [https://books.google.pt/books?id=IXM2H6tWHskC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=IXM2H6tWHskC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

**HITLER**, Adolf (2009). *Mein Kampf (The Ford Translation)*. Acedido em 24 de Agosto de 2018, no site: [http://derfuehrer.org/meinkampf/english/Mein%20Kampf%20\(Ford%20Translation\).pdf](http://derfuehrer.org/meinkampf/english/Mein%20Kampf%20(Ford%20Translation).pdf)

**TSCHUMI**, Bernard. (1975) *Architecture and Transgression*. Acedido em 16 de Janeiro de 2019, no site: <https://onlinelibrary.wiley.com/toc/15542769/2013/83/6>

## Publicações ou Artigos na web caso de estudo

**JORDAN**, David P. (2004) *Hausmann and Hausmannisation: The Legacy for Paris* Acedido em 24 de Agosto de 2018, no site: <https://read.dukeupress.edu/french-historical-studies/article-abstract/27/1/87/9436/Hausmann-and-Hausmannisation-The-Legacy-for>

**RICHARDSON**, Joanna. (1975) *Emperor of Paris Baron Haussmann 1809–1891*, *History Today*, v.25, nº12, dezembro, 1975. Acedido em 20 de Novembro de 2018, no site: <https://www.historytoday.com/joanna-richardson/emperor-paris-baron-haussmann-1809-1891>

**PACCOUD**, Antoine (2015) *Planning law, power, and practice: Haussmann in Paris (1853–1870)* Acedido em 20 de Janeiro de 2019, no site: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02665433.2015.1089414>