

AGO 2022 | ISSN 2447-8679

THESIS

REVISTA DA ANPARQ

14



Os direitos de publicação desta revista são da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - ANPARQ. Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Projeto gráfico

NONE Design Gráfico Ltda. | Romero Pereira

Diagramação

Poliana Vasconcelos

Capa

Lídia Quiéto

ANPARQ - Diretoria executiva gestão 2021/2022

Presidente

Ricardo Trevisan (FAU-UnB)

Secretária executiva

Rita de Cássia Lucena Velloso (UFMG)

Tesoureira

Luciana Saboia Fonseca Cruz (FAU-UnB)

Diretoria

Ana Cláudia Duarte Cardoso (UFPA)

Ethel Pinheiro Santana (PROARQ-UFRJ)

Miguel Antonio Buzzar (IAU-USP)

Suplente: Ana Gabriela Godinho Lima (UPM)

Conselho Fiscal

Angela Maria Gordilho Souza (FAUFBA)

Margareth Aparecida Campos da Silva Pereira (PROURB-UFRJ)

Sergio Moacir Marques (PROPAR-UFRGS)

Suplente: George Alexandre Ferreira Dantas (UFRN)

Coordenador Prêmio ANPARQ (2022) Marcio Cotrim Cunha (UFBA)

Representante de Editores Revista Thésis James Miyamoto (FAU-UFRJ)

Secretaria local Valmor Cerqueira Pazos (FAU-UnB); Isis Pitanga de Souza (FAUFBA)

Thésis, revista semestral online da ANPARQ – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, textos fundamentais e resenhas bibliográficas na área de arquitetura e urbanismo. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [www.thesis.anparq.org.br]. O endereço eletrônico para contato é thesis.anparq.org.br
Copyright - 2022 ANPARQ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista Thésis / vol.7, n.14 (2022) – Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo [ANPARQ], 2022.

v.

Semestral

ISSN 2447-8679

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. ANPARQ.

CDD 720

Corpo editorial

Comissão editorial

A comissão editorial da revista *Thésis* é composta pelos docentes e pesquisadores:

James Miyamoto (FAU-UFRJ);
Lídia Quiéto Viana (PPGAU – UFBA);
Marcio Cotrim (PPGAU-UFBA);
Tomas Moreira (IAU-USP).

Conselho editorial

Akemi Ino | Universidade de São Paulo - São Carlos | Brasil
Ana Carolina Bierrenbach | Universidade Federal da Bahia | Brasil
Ana Luiza Nobre | Pontifícia Universidade Católica - RJ | Brasil
Ana Rita Sá Carneiro | Universidade Federal de Pernambuco | Brasil
Anália Amorim | Universidade de São Paulo | Brasil
Angélica Benatti Alvim | Universidade Presbiteriana Mackenzie | Brasil
Anthony Vidler | Brown University | Estados Unidos da América
Carlos Eduardo Dias Comas | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil
Carlos Martins | Universidade de São Paulo – São Carlos | Brasil
Eneida Maria Souza Mendonça | Universidade Federal do Espírito Santo | Brasil
Frederico de Holanda | Universidade de Brasília | Brasil
Gabriela Celani | Universidade Estadual de Campinas | Brasil
Gustavo Rocha Peixoto | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil
Jorge Moscato | Universidad de Buenos Aires | Argentina
Maisa Veloso | Universidade Federal do Rio Grande do Norte | Brasil
Maria Cristina Cabral | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil
Renato T. de Saboya | Universidade Federal de Santa Catarina | Brasil
Sophia Psarra | University College London | Reino Unido
Teresa Heitor | Instituto Superior Técnico | Portugal
Yasser Elsheshtawy | United Arab Emirates University | Emirados Árabes

In memoriam

Fernando Alvarez Prozorovich | Universitat Politècnica de Catalunya | Espanha)
Nelci Tinem | Universidade Federal da Paraíba | Brasil

THESIS

Sumário

Editorial

1822/1922/2022 07

Textos Especiais

2022 Embates / Rememorações / Comemorações 14
Cibele Saliba Rizek

**O Museu Paulista e os desafios colocados pela
memória consagrada da Independência** 26
Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira

**Banquete de devoração –
do Homem Amarelo ao Abaporu** 46
Ricardo Tamm

**Exposição do Centenário de 1922: o que as Portas
Monumentais e seus concursos podem revelar** 59
Ruth Levy

**Entre a planta nativa e o monumento histórico:
O jardim moderno de Roberto Burle Marx
nos anos 1930** 77
Aline de Figueirôa Silva

Ensaaios

- Duas exposições emblemáticas** 107
Silvia Palazzi Zakia
- Revistas especializadas como fonte de pesquisa em história da arquitetura: O caso das intervenções no Theatro Municipal de São Paulo** 127
Beatriz Fernandez Vaz Oliveira
- Reconstituição histórico temporal da Exposição Internacional do Centenário da Independência** 146
Niuxa Drago, Naylor Vilas Boas e Sebastião Guedes Batista Neto
- Os subúrbios cariocas no olhar de Lima Barreto** 160
Juliane Porto Cruz de Medeiros e Ana Elisabete de A. Medeiros
- Impactos Morfológicos Gerados por Equipamentos de Infraestrutura Urbana: Um olhar sobre as subestações elétricas no Rio de Janeiro** 174
Miriam Lins e Andréa Borde
- Especulação imobiliária em eixo de expansão do mercado imobiliário: A (in)sustentabilidade dos vazios urbanos de Capim Macio/Natal** 184
Amiria Bezerra Brasil, Saulo Matheus de O. Lima e Renata Cybele dos Reis

Cartografias temporárias da cidade de Natal-RN 203
Manuela Carvalho e Ruth Ataíde

Uma outra estratégia projetual: Arquitetura em Curitiba nos anos 1960-1970 221
Renato Leão Rego, Isabella Caroline Januário e Renan Augusto Avanci

Curitiba Insurgente: Do Existir Ao Resistir 243
Matheus Chuery Pinto e Maria Carolina Maziviero

Arquitetura como representação, uma aproximação contemporânea 259
Laís Bronstein

Arquivo

Morales de Los Rios e seu trabalho escultórico para a Exposição, de Douglas O. Naylor 271
Tradução Niuxa Dias Drago e Marcia Furriel Ramos Gálvez

Arquitetura da Exposição do Centenário do Brasil, de John Pollock Curtis 281
Tradução Fernando Atique

Recensão

Urbanismos em estado selvagem: Por uma descolonização permanente do pensamento 297
Dilton Lopez de Ameilda Junior

Passagens

Tópicos sobre a genealogia da linha na arte moderna brasileira 307
Rodrigo Queiroz

1822/1922/2022

*James Miyamoto, Lídia Quieto Viana, Marcio Cotrim
e Tomas Moreira*

2022 finalmente chega ao fim! Um ano que nos instou a refletir sobre o significado da dimensão cívica e de suas representações. Um ano em que o Estado Democrático de Direito por tantas vezes esteve ameaçado e as instituições tensionadas. Um dramático período marcado pelo descaso pela ciência, educação, meio-ambiente e pela falta de empatia social e humana. Aos olhos da cultura, triste foi nos darmos conta de que a Semana de Arte Moderna de 1922 quase passou em brancas nuvens, sem o destaque da qual seria (e é) merecedora. Faltou na agenda de um país a celebração de um evento histórico “seriamente festivo” que trouxe de forma perene férteis sementes de reconhecimento, identidade e modernidade para a cultura nacional.

Irônico pensar que justamente neste ano foram celebrados os 200 anos da independência de um país. Uma data tão impregnada de significados que mesmo aqueles inebriados ou desviados do verdadeiro sentido de nação, no mínimo, curvar-se-ão ao fato de que somente no longínquo ano de 2122 se comemorará plenamente um novo centenário. Não estaremos por aqui, mas ficam os registros da convicção de que a arquitetura e o urbanismo podem ser instrumentos poderosos para contribuir, ainda que parcialmente, na luta contra as iniquidades socioeconômicas de um Brasil ainda tão desigual.

Novos ventos, oxalá, nos tragam bons desejos e que eles se realizem, a despeito de todas as inseguranças. Como disse Calvino: “as cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto”.

A revista *Thésis* número 14 traz um rico e variado cardápio com muitos destaques importantes e “lembra que não se esqueceu”, neste agitado 2022, do aniver-

sário dos 200 anos de independência do Brasil, nem tampouco do marco inspirador dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Na sessão **Textos Especiais**, Cibele Saliba Rizek, em **2022 Embates/ Rememorações/ Comemorações** – texto que nasceu de um convite para inaugurar o ano letivo de 2022 do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia –, propõe duas perguntas ao considerar os 200 anos passados desde a independência e os 100 anos da semana de arte moderna: o que e como comemoramos? Sem o afã de respondê-las, a autora faz um passeio “por leituras e releituras desse passado – passado nunca estanque – sempre recolocado ao sabor das perguntas fincadas no presente”. A seguir, a arquiteta, museóloga e pesquisadora Ruth Levy, em **Exposição do Centenário de 1922: o que as Portas Monumentais e seus concursos podem revelar**, destaca o papel dos pórticos monumentais de acesso ao sítio do evento, reveladores da coexistência e convivência entre os estilos do ecletismo e da produção “colonial”. Interessante notar a importância dada à classificação estilística que acompanha todos os projetos participantes nos diversos concursos públicos da época. Assim, através das portas, compreende-se melhor a época e o contexto de suas concepções. Agora em 2022, ano em que se celebra o bicentenário da Independência, as passagens históricas retratadas em **O Museu Paulista e os desafios colocados pela memória consagrada da Independência** pela professora Cecília Helena de Salles Oliveira são amplificadas não somente pela importância do Museu Paulista, com vínculo ao edifício comemorativo à Independência, o Monumento do Ipiranga, do final do século XIX, mas também pelo debate entre museus de história e celebrações nacionais. Trata-se de uma justa homenagem a um edifício tão bela e criteriosamente reformado por ocasião do aniversário do Bicentenário da Independência em 2022. Ricardo Tamm, em **Banquete de devoração – do Homem Amarelo ao Abaporu**, discorre sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo, sob um recorte temporal que tem seu início em 1917, com a Exposição de Pintura Moderna, de Anita Malfatti, e término no final da década de 1920, com a Antropofagia, de Oswald de Andrade. O autor procura manter-se como um isento espectador de toda celeuma que um movimento (ou que um conjunto de movimentos) desperta e provoca ao se colocar como uma ação revolucionária e de vanguarda.



A sessão **Arquivo**, o artigo *Morales de Los Rios and his sculptural work for the exposition*, escrito por Douglas O. Naylor, em 1923, e traduzido por Niuxa Drago e Marcia Furriel Gálvez, traz a análise do projeto do arquiteto Adolfo Morales de Los Rios para o pórtico do Parque de Diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, no qual se identificam civilizações da Antiguidade, artistas do Renascimento Italiano e personagens da Missão Francesa, além de elementos indígenas e figuras do folclore brasileiro. Por uma outra perspectiva, *Architecture of the Brazil Centennial Exposition*, redigido por John Pollock Curtis, também em 1923, e traduzido por Fernando Atique, descreve o sítio e as características das setorizações da Exposição Internacional do Centenário da Independência com pormenores de algumas das edificações mais importantes e suas influências. Em tom ufanista, o trabalho é concluído com a seguinte passagem: “A Exposição do Centenário do Brasil é a expressão de uma jovem arquitetura, uma arte que viceja cheia de vigor e promessas, e que aspira grandiosidade. É um presságio do que o segundo século de crescimento nacional produzirá em construção, arquitetura e realização”.

A sessão **Ensaio** se inicia com o artigo **Duas exposições emblemáticas**, de autoria de Silvia Palazzi Zakia, e trata de dois eventos notáveis. O primeiro intitulado *L’architecture et les arts qui s’y rattachent*, por iniciativa de Mallet-Stevens, em 1924, em Paris e, o segundo, sob responsabilidade de Lucio Costa, denominada Salão Revolucionário de 1931. Robert Mallet-Stevens, arquiteto francês com quem a historiografia da arquitetura foi pouco generosa, organizou a referida exposição com trabalhos do grupo De Stijl, os irmãos Perret (Auguste e Gustave), Henri Sauvage, Tony Garnier e Le Corbusier, além de projetos de seus estudantes, dentre outros, e de artistas como Fernand Léger e Piet Mondrian. Buscava apresentar a vanguarda de um pensamento promovida pelos precursores do moderno. Lucio Costa, nomeado em 1930 para a direção da ENBA, representava o enfrentamento das estruturas conservadoras do sistema educacional da escola. A promoção de uma reforma curricular, inclusive com a contratação de novos docentes, refletia o debate demandado pelas vanguardas no campo das artes e da política. A exposição em questão também era simbólica do embate entre modernos e acadêmicos. Lucio Costa seria severamente criticado, mas tal qual Mallet-Stevens, plantaria sementes dos novos ares vanguardistas. A importância das revistas especializadas como fonte para pesquisa em arquitetura é abordada no trabalho **Revistas especializadas como**

fonte de pesquisa em história da arquitetura: O caso das intervenções no Theatro Municipal de São Paulo, de autoria de Beatriz Fernandez Vaz Oliveira. Em sua essência, as revistas possuem duas dimensões particulares. Como fonte primária veiculam os discursos e ideias de determinado momento; como fonte secundária, revelam as diversas interpretações desses mesmos discursos. A utilização da “reforma” do Theatro Municipal de São Paulo, como referencial de análise, permite o reconhecimento das “diversas camadas de interpretação” oferecidas pelas revistas, reveladoras dos diferentes discursos e momentos de cada intervenção. Os autores Amiria Bezerra Brasil, Saulo Matheus de O. Lima e Renata Cybele dos Reis, no artigo **Especulação imobiliária em eixo de expansão do mercado imobiliário: A (in)sustentabilidade dos vazios urbanos de Capim Macio/Natal**, se por um lado, revelam preocupação em relação aos vazios urbanos da capital potiguar, que servem como estoque fundiário da especulação fundiária; por outro lado, reconhecem o potencial do papel destas áreas para implantação de equipamentos que possam suprir demandas sociais com maior equidade socioespacial. Em **Reconstituição histórico temporal da Exposição Internacional do Centenário da Independência**, Niuxa Drago, Naylor Vilas Boas e Sebastião Guedes Batista Neto reconstituem e analisam a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida entre 07 de setembro de 1922 e 02 de julho de 1923, na cidade do Rio de Janeiro. O artigo contextualiza as profundas transformações urbanas na região do Centro desde o início do século XX, com destaque para a demolição do Morro do Castelo efetivada durante a gestão do Prefeito do Distrito Federal Carlos Sampaio (1920-1922). Na investigação **Os subúrbios cariocas no olhar de Lima Barreto**, Juliane Porto Cruz de Medeiros e Ana Elisabete de A. Medeiros utilizam a nem sempre devidamente explorada narrativa literária para, através da obra de Lima Barreto, discorrer sobre os subúrbios cariocas do início do século XX, em suas vivências cotidianas em ambientes então interioranos que a linha de trem ajudou a construir. As professoras Miriam Lins e Andréa Borde identificam os comprometimentos relativos à qualidade da forma urbana provocados pela implantação de sistemas de infraestrutura. Na pesquisa **Impactos Morfológicos Gerados por Equipamentos de Infraestrutura Urbana: Um olhar sobre as subestações elétricas no Rio de Janeiro**, são analisadas as descuidadas inserções destes equipamentos no espaço da rua, que acabam por gerar rupturas no tecido urbano, provocando monotonia, baixa caminhabilidade e sensação de insegurança. As auto-



ras destacam que a concepção de espaços técnicos de forma mais atenta aos contextos dos lugares pode até mesmo incrementar a qualidade do espaço público, com ganhos em relação à permeabilidade e legibilidade urbana. No artigo **Cartografias temporárias da cidade de Natal-RN**, Manuela Carvalho e Ruth Ataíde apresentam ações que buscam ressignificar e promover a democratização do acesso à cidade, através de novos processos coletivos na criação de lugares. Desta forma, promove-se a criação de novos lugares com maior vitalidade, em intervenções no âmbito do urbanismo tático. O estudo pondera, entretanto, que algumas destas iniciativas acabam por intensificar as mesmas formas de injustiça espacial e econômica que deveriam combater. Por fim, são apresentadas diversas intervenções na cidade de Natal, RN, de forma a ilustrar os conceitos, objetivos e tipos de abordagem relacionados com o urbanismo tático. Em **Uma outra estratégia projetual: Arquitetura em Curitiba nos anos 1960-1970**, Renato Leão Rego, Isabella Caroline Januário e Renan Augusto Avanci destacam a premiada produção de arquitetos sediados em Curitiba, PR, nos anos 1960-1970, com ênfase na trajetória profissional do arquiteto Jaime Lerner, como símbolo representativo de possibilidades de construção, desconstrução e reconstrução pessoal. A pesquisa é iniciada com foco nas redes de conexões como fomentadoras da circulação de ideias, segue para a identificação de autores e obras que podem ter influenciado Lerner e conclui com a análise de três obras que contaram com a participação do arquiteto como síntese das muitas influências recebidas na construção de um pensamento que em certo momento, no mínimo, se contrapôs a arquitetura e o urbanismo modernista. Matheus Chuery Pinto e Maria Carolina Maziviero, em **Curitiba Insurgente: Do Existir Ao Resistir**, estudam as novas formas de mobilização coletiva, os movimentos insurgentes, espontaneamente catalisados pelas redes sociais. São apresentadas diferentes formas de manifestação de grupos ativistas que procuram engajar a sociedade curitibana na busca por uma cidade mais aberta e politizada. Em **Arquitetura como representação, uma aproximação contemporânea**, Lais Bronstein parte do reconhecimento da arquitetura como linguagem mediadora da expressão das condições técnicas e dos conteúdos culturais de um momento, como meio para o resgate de outras essências de um campo disciplinar com novas e esfumadas fronteiras que parece ansiar pelo trânsito com desenvoltura por novos contextos e conceitos. A autora apresenta estudos que “parecem oferecer pistas tangenciais, intempestivas, para o aprofundamento do debate acerca da representação em arquitetura, no

momento contemporâneo". Na sessão **Recensão**, Dilton Lopez de Almeida visita a publicação, **Pensamentos Selvagens**, o segundo volume de **Montagem de uma outra herança**, no qual, a autora, Paola Berenstein Jacques, "ao se posicionar a partir do gesto da escrita da História" a contrapelo, "nos oferece a possibilidade de compreender o passado no entrever de futuros vencidos, interrompidos, esquecidos e soterrados, não como uma matéria morta e inexorável, mas como uma brecha, um furo, uma fenda, um salto, a possibilitar a percepção de múltiplas temporalidades entrecruzadas que sobrevivem no presente."

Fechando a revista, na sessão **Passagens**, Rodrigo Queiroz em, **Tópicos sobre a genealogia da linha na arte moderna brasileira**, um **texto-desenho** que elabora uma concisa e pessoal genealogia da linha no ambiente moderno no Brasil. A linha íntima que nos associa ao universo comum, mais do que à metrópole moderna e assim promove reconhecimento, pertencimento.

A **capa** desta edição busca dar forma às reflexões entre passado, história, presente e futuro, que compõem a temática, partindo da reflexão proposta pelos arquitetos Otávio Leonidio e João Pedro Backheuser no trabalho exposto no Penso Cidade (2002), "Os Subterrâneos do Castelo". A colagem de **Lídia Quiêto** interpõe materialidades, elementos e cenas de diferentes temporalidades associadas aos eventos comemorados neste número e algumas transformações urbanas da região remanescente da demolição do Morro do Castelo para compor um cenário imaginário da passagem do tempo.

Desejamos boas leituras e que as perguntas lançadas por Cibele Saliba Rizek logo no início deste número sejam continuamente refeitas. Afinal, como escreveu Oswald Andrade, **"Que é a História, senão um contínuo revisar de ideias e de rumos?"**



Textos Especiais

2022 Embates / Rememorações / Comemorações¹

Cibele Saliba Rizek

Cibele Saliba RIZEK é Doutora em sociologia pela Universidade de São Paulo, professora do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP)

Para a realização da Exposição Internacional do Centenário foram construídos, além das duas portas monumentais, uma série de palácios e pavilhões, tanto nacionais quanto estrangeiros, bem como pavilhões particulares e de serviços. Prédios já existentes, como o antigo Arsenal de Guerra e parte do Mercado Municipal, foram aproveitados após sofrerem adaptações. Ao todo, perto de 50 edificações surgiram nesse contexto, do suntuoso palácio ao simples quiosque, o que transforma o evento, por si só, em uma grande mostra de arquitetura a apontar tendências e gostos, a revelar profissionais e suas produções, a provocar intervenções urbanas, como é característico nas Exposições Universais.2022 Embates/ Rememorações/ Comemorações

2022 – que ano! 200 anos da independência e 100 anos da semana de arte moderna, as eleições mais importantes em décadas, indeterminações, incertezas. Nesse ano tenso e cheio de densidades inusitadas me propus a pensar esse datas e comemorações a partir de algumas perguntas: o que e como comemoramos. Essa pergunta tem a ver com o lugar que ocupamos – nós todos – no interior da universidade pública brasileira e no meu caso, da maior e mais significativa universidade pública paulista. Cabe aqui também, a partir das redes e contatos, das interlocuções com outras universidades, mencionar que aprendi a provincializar tanto meu estado de origem – São Paulo quanto minha universidade de origem – a USP. De qualquer modo, comemorar e rememorar esses marcos a partir de novos pontos de vista e interlocuções parece ter relação estreita com uma contínua reinvenção do passado pelo presente, com uma reinvenção das perguntas que fazemos ao passado e suas interpretações – tanto as canônicas quanto as que flutuam ao sabor de cada nova questão colocada por uma conjunção também inédita ou vista e vivida como inédita.

RIZEK, Cibele Saliba. 2022 Embates/ Rememorações/ Comemorações. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 14-25, dez. 2022

¹ Esse texto nasceu de um convite para inaugurar o ano letivo de 2022 do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Agradeço sobretudo à Paola Berenstein Jacques pela iniciativa. Agradeço também ao então reitor da UFBA, Professor João Carlos Salles, pela presença e acolhida gentilíssimas.



Então minha proposta é a de fazer um passeio por leituras e releituras desse passado – passado nunca estanque – sempre recolocado ao sabor das perguntas fincadas no presente

Nosso passeio começa com dois poemas/ canções que se entrelaçam à história e às questões que presidiram nossa formação e que, ao mesmo tempo, homenageiam pela voz de uma de suas intérpretes as mulheres, pretos e mulheres pretas em seus destinos historicamente marcados pela exploração, pela desigualdade de gênero e raça, pela barbárie que entrelaçou num mesmo sistema colonial a exploração do trabalho, o patriarcado, o racismo estrutural

Coração do mar
É terra que ninguém conhece
Permanece ao largo
E contém o próprio mundo
Como hospedeiro
Tem por nome se eu tivesse um amor

Tem por bandeira um pedaço de sangue
Onde flui a correnteza do canal do manguê
Por sentinelas equipagens, estrelas
Taifeiros madrugadas e escolas de samba
É um navio humano quente, negreiro do manguê
É um navio humano quente, guerreiro do manguê²

² Ver <https://www.youtube.com/watch?v=weHQMn7Iszk> com a interpretação de Elza Soares do Poema de Oswald de Andrade

Flores horizontais
Flores da vida
Flores brancas de papel
Da vida rubra de bordel
Flores da vida
Afogadas nas janelas do luar
Carbonizadas de remédios, tapas, pontapés
Escuras flores puras, putas
Suicidas, sentimentais
Flores horizontais
Que rezais?
Com Deus me deito
Com Deus me levanto³

³ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=pnloIbqr0nk>

Essas letras/poemas foram escritas por uma figura bastante central nas tramas de 1922. Trata-se de Oswald de Andrade – em suas relações com Tarsila, Pagu, Mario de Andrade e muitos outros. Entre os vários manifestos, livros, quadros e poemas o que podemos entrever é uma discussão sobre o país discussão muitas vezes interrompida mas jamais concluída, já que o passado brasileiro e suas leituras estão em

disputa, sendo permanentemente retomados como objeto de interrogação. Essa discussão sobre nosso passado, sobre como o estado nação brasileiro foi formado contrapõe projetos de país – projetos que se abrem continuamente incorporando novas camadas de tensão, novas leituras do longo processo de formação, novas e desafiadoras versões do que foi e é essa porção territorial do planeta onde se fala predominantemente português, parcela lusófona a que chamamos de Brasil.

A discussão sobre o passado e a formação do país é também uma discussão a respeito da cultura, da memória, da produção artística, - ou seja, dos projetos e políticas de cultura – elas também continuamente em disputa. Nessa discussão comparecem o processo de formação do Brasil a partir de algumas das leituras que discutem seus traços constitutivos, seus processos históricos de constituição. O que interessa sobretudo é entender que toda uma pauta de reflexão e pesquisa ganha corpo a partir dessas tramas que presidiram nossa formação. As questões, assim, seriam mais importantes que as respostas: a partir de uma inquietação bastante importante nos dias que vivemos se desenham as perguntas sobre como se relacionam passado (formação) e presente de um país governado por processos que puseram em marcha a destruição de nações indígenas, a destituição dos direitos de maiorias (como as mulheres) e de minorias, a destruição de quilombos, a morte de jovens pretos, pobres e periféricos, a ameaça constante contra o resgate e as formas de reparação da maioria dos grupos que compõem sua população.

Em livro nem tão recente mas muito interessante, sobretudo nos dias que correm e sobretudo diante de suas pautas de pesquisa e de embates, um livro cheio de questões que constituem e atravessam identidades e minorias nessa porção do planeta que chamamos de Brasil, podemos encontrar uma espécie de mapa dos seus males de nascença, inscritos nos racismos, nas formas patriarcais, nos modos de exploração do trabalho. Trata-se do livro de Luis F. Alencastro que aponta de modo inegável e inquestionável a centralidade do tráfico negreiro na formação do Estado nação brasileiro. Esse tráfico identificado pela palavra trato compõe um conjunto de cenas historicamente importantes em que,

a colonização portuguesa, fundada no escravismo deu lugar a um espaço econômico bipolar, (polarizado e dividido) englobando uma zona de produção escravista situada no litoral da América do Sul e uma zona – do outro lado do Atlântico sul - de reprodução de es-



⁴³ ALENCASTRO, Luis Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p.09;127

cravos centrada em continente africano. Desde o final do século XVI surge um espaço aterritorial, um arquipélago lusófono composto pelos enclaves da América Portuguesa e uma zona de reprodução de escravos centrada em Angola. Desse arquipélago surge o Brasil do século XVIII. Essas 2 partes unidas pelo Oceano se completam num só sistema de exploração colonial. A singularidade desse sistema marca ainda o Brasil contemporâneo.⁴

Assim, no espaço do Atlântico Sul a gênese do império brasileira entrelaçada à história da América portuguesa tomaram corpo. Os condicionantes atlânticos e africanos – distintos dos vínculos europeus só desaparecem do horizonte do país após o término do tráfico negreiro e a ruptura da matriz espacial (de natureza) colonial, na 2ª metade do século XIX. Esses condicionantes atlânticos marcam a originalidade da formação histórica brasileira.

Isso quer dizer então que a introdução de africanos, (que foi combinada à interdição *ma non tropo* do) cativo indígena, “permite que a metrópole portuguesa comande “por um tempo as operações que se situam antes e depois da constituição do processo produtivo americano (situadas a montante e a jusante do processo produtivo americano). Os colonos recorreriam à Metrópole para exportar suas mercadorias, mas também para importar seus fatores de produção – os escravizados. Esse fenômeno configura os rumos da presença lusitana no espaço do Atlântico Sul”

Assim, a reprodução da produção colonial o tráfico negreiro é “a alavanca do império do ocidente e se incorpora ao arsenal político metropolitano.” Isso quer dizer que o exercício do poder imperial metropolitano no Atlântico e as trocas entre o Reino e as colônias se equacionava pelo tráfico negreiro”. Assim, “o comércio de escravizados não é um traço entre outros, já que foi ele que modificou de modo contraditório o sistema colonial”. Alencastro nos mostra que os interesses em torno do tráfico eram luso brasileiros desde o século XVII e eles se cristalizaram tanto nas áreas escravistas sul americanas quanto nos portos africanos de embarque dos escravizados.

Para tomar apenas um exemplo: no século XVIII havia uma vinculação direta do Brasil à África ocidental, já que “só 15% dos navios negreiros eram portugueses. Todos os outros levavam mercadorias produzidas na América portuguesa e traziam populações escravizadas. Os escravos, mercadorias vivas ... tinham que chegar logo aos portos brasileiros”. Desenhavam-se assim as grandes linhas que colocaram o trato dos viventes, o tráfico negreiro (que não se reduz ao comér-

cio de escravos) como eixo que articula a economia, a demografia, a sociedade e a política da América Portuguesa. Havia, então, desde o século XVII uma “co-gestão portuguesa e brasílica” no espaço econômico do Atlântico Sul. Isso perduraria até 1850 (e não 1822 ou 1808 – menos radical do que se afirma oficialmente). Essa foi a data do fim do tráfico, da substituição de um cativo do trabalho por um cativo da terra na expressão de José de Souza Martins.⁵ A escravidão e a paulatina substituição nas lavouras de exportação do trabalho escravo pelo trabalho de imigrantes de origem europeia e depois asiática mostra como a história do trabalho no Brasil nasceu marcada pela pilhagem e pelo comércio numa longuíssima duração, fundada na violência e na produção forçada do consentimento. Essa história não foi interrompida nem pela instalação do império português a partir de 1808 nem pela independência em 1822 feita em torno de um pacto que manteve tráfico negreiro e escravidão, no avesso dos horizontes republicanos.

⁴ José de S. Martins. *O cativo da Terra*. Editora Contexto São Paulo, 2010 – 9ª. Edição

Nessa mesma medida é preciso reconhecer que houve um projeto de formação de Estado nação vitorioso, ainda que outros projetos que despontavam aqui e ali permanecessem submersos voltando à tona de tempos em tempos.

Se 1822 – a independência e suas versões oficiais – parecem não ter merecido uma comemoração mais efusiva do ponto de vista da manutenção da escravidão e do tráfico, 1922 e 2022 parecem nos obrigar – ainda e com muito vigor – a lembrar violências e consentimentos forçados, ao mesmo tempo em que essas duas datas podem apontar também para outros projetos, para uma disputa sobre o passado e seus sentidos, disputas que talvez ainda possam vir a comprometer sua continuidade, sua duração. Algumas dessas disputas se anunciavam na semana de 22 que ocorreu em São Paulo e esteve enredada em embates e conflitos que marcariam as leituras sobre o Brasil, sobre a cultura e a produção artística, sobre o enredo e os embates do segundo século de independência que comemoraremos nesse ano diante de novas tramas e, de novo, da possibilidade de interromper desta vez de modo mais permanente – como esperamos – uma longa duração de violências.

Fez parte das comemorações dos cem anos de independência a semana de Arte Moderna de 1922, comemoração que se configurou como o que José Miguel Wisnik chamou de **cenas de modernismo explícito** que tiveram como ator e palco a cidade de São Paulo, onde se fundiam e se contrapunham ao mesmo

tempo a mão pesada das oligarquias, das classes dominantes, donas da produção de café e da produção industrial, com as cenas de multidões de imigrantes, de trabalhadores que cruzavam fábricas e bairros e que já estavam politicamente organizados como demonstrou a greve de 2017. O ritmo da cidade, suas multidões e fluxos eram o resultado de um crescimento vertiginoso a reboque de interesses privados e da especulação imobiliária.

O autor dos versos que Elza Soares cantou nas canções que ouvimos Oswald de Andrade – era filho dessas classes dominantes e membro ativo da semana de 1922 – era assim um dos autores dessas cenas de modernismo explícito da semana de Arte moderna que comemorava e provocava a memória da independência e seus projetos de país.

Autor de livros como “Memórias Sentimentais de João Miramar” (1924) e em “Serafim Ponte Grande” (1933) Oswald é, de acordo com Wisnik, “uma espécie de perfeita tradução da cidade como “avesso do avesso”, um exemplo claro de vínculo familiar com as oligarquias que trairia sua condição de classe em meio a uma paisagem urbana cujo clima era o de um permanente hibridismo entre muitas vozes. “Lugar de metamorfoses e de sínteses improváveis, São Paulo era um acontecimento que tal como alguns autores anunciavam ancorava uma sensibilidade exposta e acelerada cheia de exaltação e repleta de choques traumáticos.”⁶

⁶ J.M Wisnik *Semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbárie do Brasil de hoje*. Folha de São Paulo 12/02/22. G. Simmel – As grandes cidades e a vida do espírito in <https://www.scielo.br/j/mana/a/WfkbJzPmYNdfNWxpyKp-cwWj/?lang=pt> acesso novembro de 2022

Essa cidade na periferia do capitalismo crescia a taxas inacreditáveis: tinha cerca de 20 mil habitantes em 1872, 60 mil em 1890, quase 600 mil em 1922 e 1 milhão em 1930. E isso colocava a disputa permanente entre um “passado conservador estreito da província, limitado e ancorado nas suas oligarquias e nos seus hábitos” e um futuro galopante “que se abria a situações cada vez mais complexas”. São Paulo e a semana de arte moderna são ambos enigma, fricção e choque – duas dimensões que compõem em autores como Simmel e Benjamin, mas também em Mario de Andrade e tantos autores e pensadores brasileiros. Essas dimensões apareceram na semana de Arte Moderna que trouxe em meio a um conjunto nada desprezível de disputas a quebra de padrões estéticos de representação realista da natureza, a quebra da poesia metrificada, da consonância tonal quebras e rupturas que marcariam as linguagens artísticas do século XX. O arco das questões do movimento modernista ampliou -se, dos anos 1920 aos 1940, abrindo-se às interpretações do Brasil, à pesquisa e ao engajamento social, ao mesmo tempo que se abriam suas rachadu-

ras internas e suas fraturas políticas. Então é isso a semana de Arte Moderna foi uma arena importante de conflitos e tensões, algumas jamais resolvidas, outras que permanecem intactas, que permanecem como tensões sem resolução.-

Quando avaliava criticamente a Semana 20 anos depois, Mário de Andrade que participou ativamente do movimento mostrava que foi a oligarquia cafeeira — aristocrática e já decadente — que deu suporte material ao movimento. Queriam acompanhar as transformações do mundo provenientes da 2ª Revolução Industrial e se diferenciar de uma burguesia vista como arrivista e endinheirada tal como descrita por alguns poemas como a Ode ao burguês”, onde aparece a expressão “a digestão bem feita de São Paulo”, em Paulicéia Desvairada.

Reconheciam-se assim as bases de classe do movimento assim como suas conquistas, a atualização das artes, uma certa estabilidade das instituições sempre difícil, sempre problemática. Curiosa associação: o que um Mario de Andrade defendia era exatamente o que hoje, sob o governo do capitão e de sua fratria, aos quais se somam os centrões de sempre, está sob ataque permanente, sob ameaça de desmantelamento feroz. Talvez seja possível então pensar no atual governo do país e na sua concretização, como aponta Wisnik, como “corrosão antimoderna dos valores intelectuais e dos símbolos artísticos acumulados durante esses cem anos”. Talvez por isso a Semana de Arte Moderna tenha se tornado uma referência histórica, um marco na vida brasileira do século XX, na medida em que ao mesmo tempo foi apoiada e sustentada por uma classe profanando e desafiando o edifício de sua cultura e *modus vivendi* tradicional. Ao mesmo tempo, já nos seus celebrados cinquentenário – sesquicentenário da independência – no período mais sombrio dos anos de chumbo da ditadura militar tenha recebido uma camada oficial de institucionalização e consagração, acomodando-se perfeitamente ao que alguns de seus protagonistas tinham se posto em marcha para combater. Consagração de um lado, profanação de outro (Uso aqui a palavra profano no sentido que lhe dá Agamben, profano é o que é “livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. Entre “usar” e “profanar” parece haver uma relação especial, que é importante esclarecer.”⁷

⁷ In G. Agamben *Profanações*, Boitempo São Paulo, p.58

“O que havia de apropriação oficial e mumificante do ideário da Semana, em 1972, vinha justamente da articulação de remanescentes ligados às correntes ufanistas do verdamarelismo e da anta, isto é, Menotti del Picchia (que odiava Oswald, visceralmente) e Cassiano Ricardo, ainda vivos àquela altura e vendo na ocasião política uma oportunidade para recuperar o prestígio que a obra deles nunca teve.” Wisnik

A semana de Arte Moderna de 22 – como um dos momentos do passado, comemorada e profanada - foi e continuou sendo uma arena de projetos e de conflitos entre as imagens que nunca atingimos e, ao mesmo tempo, nunca superamos. Continuamente reivindicada por campos ideológicos opostos, cultuada e apedrejada, se transforma e pauta de debates e de matérias de jornais, que nem sempre se dispuseram a recuperar suas promessas. Uma delas – esse Brasil afro indígena que hibridiza tradições orais nas **matrizes do pensamento selvagem, transmutando perspectivas pela incorporação e devoração** antropofágica, como queria Oswald de Andrade).(Citação Viveiros de Castro apud PBJacques, pensamento selvagem p. 373) viraria uma arma de combate contra um país que mata jovens pretos e pobres, assola e arrasa terras indígenas, desmata e destrói florestas pelas chamas.

Em 1937, Oswald foi convidado pela Frente Negra Brasileira a discursar em uma cerimônia de homenagem a Castro Alves, que se realizou no *Theatro Municipal*. Apenas dois outros brancos, além dele, foram chamados ao palco.

Em seu discurso —feito no tom solene na dicção das arcadas da Faculdade de Direito do Largo São Francisco,—, Oswald lembra Zumbi dos Palmares e afirma que os negros “são a vanguarda dos que pedem a justiça social”. Convoca uma aliança afro-indígena com os “humilhados dos três continentes”, “irmãdos pela má alimentação e pela péssima moradia, pela doença e pela falta de escola” —“brancos, amarelos e índios” organizando-se “sob as bandeiras heterogêneas mas unidas da democracia”. Ressalta que cabe aos negros o protagonismo nessa luta, pois são eles que vieram do fundo tenebroso do navio negreiro e que fazem parte da “população mesclada do outro navio de escravos” que é a própria sociedade brasileira, na qual arcam com “as fomalhas do trabalho e os duros serviços da tripulação”. Suas marcas de nobreza, arrancadas “do tronco infame, das cadeias e do chicote”, dão à população negra, diz ele, “direitos enormes”. Em suma, faz a afirmação da dimensão racial da luta política.

A canção “Coração do Mar”, que Wisnik musicou e Elza Soares cantou, faz parte da peça (Mistérios Gozozos/ O santeiro do Mangue). Foi escrita por Oswald de Andrade identificando “a crise da posição patriarcal no mundo contemporâneo” e, com isso, abrindo “o caminho da utopia de uma vida humana que se afirma para além do poder da mercadoria, dos interesses privados, “à altura do seu destino” “à espera serena da devoração do planeta pelo imperativo cósmico sem precipitá-la em nome do lucro e sem abdicar da alegria”⁸. Também é preciso mencionar que tanto as concepções dos povos originais quanto a antropologia brasileira contemporânea compartilham as mesmas posições.⁹

Ao contrário do horror da morte de um Moïse apedregado, na contramão dos horrores do racismo estrutural, talvez seja necessário ainda ouvir muitas vezes as palavras de Oswald e por meio delas rememorar a herança da semana de arte moderna de 1922: antevisão alucinada e sintomática, como só a poesia poderia fazer, dizendo nas linhas e nas entrelinhas aquilo que os programas explícitos não dizem. Com Wisnik, é ainda preciso rememorar para além de 2022 e dos 100 anos da semana de Arte Moderna, que houve entre outros tantos assassinatos, aquele que matou Moïse Mugenyi Kabagambe. Essa baixa antropofagia parece evidenciar que esse Brasil que se desvela nas exortações do sete de setembro em Brasília, nesse mesmo ano de 2022 é a “mais triste nação/ Na época mais podre/ Compõe-se de [...] / Grupos de linchadores”, como diz a canção de Caetano Veloso (“O Cu do Mundo”).

Por uma ironia cruel, alegórica e quase surrealista, como apontava ainda Wisnik, o quiosque em que Moïse foi morto se chama Tropicália, o que nos remete certamente a Caetano, e Oiticica, mas sobretudo a Oswald nas encruzilhadas entre formas de dominação e lutas por transformação. Trata-se então de transformar o horror em combate contra a normalização do inadmissível, numa aposta de redenção – talvez sempre frágil e incompleta – que poderá ter lugar a partir do primeiro dia de 2023. No limiar dessa disputa, no final desses 12 meses de rememorações e embates, talvez seja mais uma vez o caso de comemorar, com Oswald de Andrade, um Castro Alves que anteviu em toda sua potência a construção desse arquipélago lusófono que vincularia para sempre Brasil e Angola.

“Que as Vozes d’África tragam para as vozes livres da América o tumulto de sua queixa secular. Que engrossem com o tom grave das suas amarguras, o vigor cada vez mais humano, dos requisitos da justiça social. A grande missão que vos compete, negros, é ba-

⁸ Tal como afirmaria um Ailton Krenak, citado por Wisnik

⁹ Ver especialmente VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Ver também P. B. Jacques O Pensamento Selvagem. Editora da UFBA 2021

luarte de conquistas práticas à vossa liberdade teórica. Vossa cor se dilui no infinito cortejo de humilhados dos três continentes. Ao vosso lado irmanados pela má alimentação e pela péssima moradia, pela doença e pela falta de escola, se organizam sob as bandeiras heterogêneas mas unidas da democracia, milhões de homens brancos, amarelos e índios. Formai com eles, pois vós sois os que trazeis na vossa carga de direitos um som de correntes arrastadas. Vindes do fundo lóbrego do Navio Negreiro. E hoje fazeis parte da população mesclada de outro navio de escravos. Sois a vanguarda dos que pedem a justiça social, dos que exigem o acalento da liberdade, dos que querem trabalho, honra e cultura. A vossa heráldica, feita do tronco infame, das cadeias e do chicote, vos dá direitos enormes (...) E recusai, como o Zumbi, com o preço da própria vida, o clima infernal de qualquer escravidão. Que vossas forças, negros, desemboquem no porvir. Ao poeta falta a massa para que seus grandiosos pleitos se consolidem e se cumpram. É desse fermento ligado à vossa consistência, que se fazem as transformações do mundo. (De um discurso pronunciado em 1937, perante a Frente Negra Brasileira). 14.3.39 (in Obras Completas x Telefonema, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976. Pp 56/57)

Nesse clima dos longínquos anos 30, na mesma cidade tensa e múltipla, nascia a Universidade de São Paulo, a partir de um conjunto de iniciativas dos mesmos oligarcas que patrocinaram e apoiaram a Semana de Arte Moderna em 1922. Essa universidade que se originava de um projeto de classe, uma universidade voltada para a formação dos quadros dirigentes da classe dominante obedecia a uma vocação no mínimo colada aos interesses que se queriam politicamente hegemônicos. Sob o comando do Jornal O Estado de São Paulo que pertencia a membros dessa classe dominante – a oligarquia cafeeira e industrial paulista, a USP nascia de uma pesquisa que se chamou Inquérito sobre a Educação Pública em São Paulo. Essa pesquisa e a proposta da Universidade afirmavam e consolidavam uma inequívoca aproximação entre classes e acesso à educação: Massas apenas alfabetizadas, elites dirigentes norteadoras do projeto educacional do Estado destinadas ao ensino universitário e classes médias que faziam a divulgação da cultura universitária pelo que se chamava então ensino secundário. Não há como negar que a USP assim como as universidades públicas brasileiras, nasceu desse projeto intelectual e político de classe, combinando inspirações liberais à brasileira com a aceitação da presença do Estado transformado pela chamada “Revolução de 30”.¹⁰

¹⁰ Ver Irene de A. Ribeiro Cardoso. *A Universidade da Comunhão Paulista*. Cortez editores, São Paulo, 1982

Não podemos subestimar, é claro, as marcas de nas-
cença da Universidade, tampouco de seu primeiro
projeto – liberal à brasileira, economicamente liberal e
politicamente autoritário. As determinações de origem
ainda estão presentes nas hierarquias, na ossatura
burocrática, nos centros de poder e em parte das con-
cepções que organizaram a Universidade de São Paulo
e a universidade pública brasileira.....Mas origem não
é determinação absoluta e de polo organizador de um
saber que deveria servir e formar as classes dirigentes
as universidades – foram se transmutando em objetos
de muita luta e muita conquista que apontaram e de-
senharam centros de compreensão e produção de um
saber que se sabe comprometido e crítico. Essas uni-
versidades em disputa ganham centralidade porque
se assentam na articulação entre ensino, pesquisa e
extensão e porque abrigam e estimulam com muito
esforço dos corpos de alunos, professores e técnicos
um processo rico e intenso de debate, de crítica, de
excelência. Não se conformaram e tampouco se cur-
varam diante da disputa que levou ao poder a parce-
la de uma direita que saiu do armário pra anunciar,
divulgar e consolidar suas posições anti intelectuais,
anti científicas, produtoras de destruição e morte de
populações indígenas e quilombolas, em nome de uma
pauta moral tacanha, em nome dos “homens de bem”
que defendem a tortura como instrumento político e
consideram que bandido bom é bandido morto. Em
tempos sombrios parcelas inteiras da vida acadêmi-
ca pôde e de fato operou como antídoto contra uma
racionalidade neoliberal, espetacularizada e financei-
rizada que produz a vida cotidiana como uma espécie
prolongada de espaços de vigilância, controle e mor-
te, explorando o vale tudo, o jogo, o cancelamento e
a banalidade publicizada.

Nossas universidades se transformaram assim em um
instrumento de luta que reinventa a igualdade onde e
quando ela parece improvável, ancorando conquistas
que não queremos reverter. Vamos – todos nós, pro-
fessores, estudantes, pessoal técnico administrativo
lentamente cumprindo nosso destino, o destino que
nós nos atribuímos, destino de profanações dos pro-
jetos de origem do país e de seus centros de ensino e
pesquisa. Esse destino que estamos desenhando sem
linearidade parece ser o de democratizar o acesso aos
cursos universitários, democratizar sua excelência, lu-
tando por um país como queriam os mestres moder-
nos, lindamente antropofágico, em que os horizontes
da cidadania e dos direitos possam se estender para
o direito a ter direitos, o direito à moradia, o direito
à educação pública democrática, inclusiva, gratuita e
de qualidade para todos, o direito a uma vida sem

privações, o direito a preservar suas populações originárias, o direito de sermos quem somos, cada um de nós. Essa possibilidade de permanente reinvenção da igualdade em respeito à toda diferença, desenha um horizonte que nos coloca a todos de um lado das disputas que tentei descrever.

Exposição do Centenário de 1922: O que as Portas Monumentais e seus concursos podem revelar

Ruth Levy

LEVY, Ruth. Exposição do Centenário de 1922: O que as Portas Monumentais e seus concursos podem revelar. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 26-45, dez. 2022

Ruth LEVY é Doutora em Artes Visuais; museóloga da Casa museu Eva Klabin; rlevy@evaklabin.org.br

Resumo

Duas Portas Monumentais foram construídas para a Exposição Internacional do Centenário, realizada no Rio de Janeiro em 1922. Os concursos para a escolha dos projetos e a construção desses monumentos são aqui analisados como elementos indicativos e reveladores de uma série de questões ligadas ao panorama da arquitetura daquele momento e da Exposição do Centenário.

Palavras-chave: arquitetura, Rio de Janeiro, Exposição 1922

Abstract

Two monumental gates were built for the International Exposition held in Rio de Janeiro in celebration of Brazil's Independence Centennial in 1922. The competitions to select the winning projects and the construction of these monuments are analyzed here as indicative and revealing elements of a series of issues related to the architectural panorama of that moment and the Centennial Exposition.

Keywords: architecture, Rio de Janeiro, 1922 Exposition

Resumen

Dos Puertas Monumentales se construyeron para la Exposición Internacional del Centenario, realizada en Río de Janeiro en 1922. Los concursos para la selección de proyectos y la construcción de estos monumentos se analizan aquí como elementos indicativos y reveladores de una serie de cuestiones vinculadas al panorama arquitectónico de ese momento y la Exposición del Centenario.

Palabras-clave: arquitectura, Río de Janeiro, Exposición 1922.

Introdução

O início dos anos 1920 marca um momento de tentativa de reconhecimento e afirmação do profissional de arquitetura. A formação de entidades de classe e a criação de revistas especializadas são iniciativas determinantes. O período é marcado também pela busca de uma "arquitetura nacional", livre dos estrangeirismos do ecletismo dominante. A Exposição do Centenário vai cristalizar, de certa forma, uma resposta às aspirações dos arquitetos nestes aspectos, com o peso da atuação do prefeito do então Distrito Federal e encarregado da realização da exposição, Carlos Sampaio, que será identificado como um engenheiro que soube dar valor aos arquitetos e que estimulou a busca pelo estilo nacional na arquitetura.



O período é marcado ainda pela realização de uma série de concursos, entre os quais os das portas monumentais para a Exposição do Centenário. O contexto, o processo e os desfechos desses concursos trazem elementos capazes de revelar vários desses aspectos e contribuir para o aprofundamento de questões relativas ao debate arquitetônico do momento.

Para a realização da Exposição Internacional do Centenário foram construídos, além das duas portas monumentais, uma série de palácios e pavilhões, tanto nacionais quanto estrangeiros, bem como pavilhões particulares e de serviços. Prédios já existentes, como o antigo Arsenal de Guerra e parte do Mercado Municipal, foram aproveitados após sofrerem adaptações. Ao todo, perto de 50 edificações surgiram nesse contexto, do suntuoso palácio ao simples quiosque, o que transforma o evento, por si só, em uma grande mostra de arquitetura a apontar tendências e gostos, a revelar profissionais e suas produções, a provocar intervenções urbanas, como é característico nas Exposições Universais.

Por representar uma grande oportunidade profissional, levando em conta inclusive a exigência por parte do poder público dos projetos serem assinados e executados por arquitetos diplomados, essa exposição assume, entre os arquitetos cariocas, o papel de "marco do renascimento arquitetônico no Brasil"¹, sendo a "primeira vez que o arquiteto é chamado a desenvolver os seus conhecimentos em toda a sua plenitude."²

Fundamental mencionar aqui, para compor esse cenário, a criação, em 1921, das entidades de classe, o *Instituto Brasileiro de Arquitetos* e a *Sociedade Central dos Arquitetos*, bem como de revistas especializadas, sobretudo a *Architectura no Brasil*, representando meios privilegiados para a organização e fortalecimento dos profissionais de arquitetura e para a expressão e debate de suas ideias e sua produção.³

Portas monumentais em exposições tem o poder de se transformar rapidamente em monumentos emblemáticos do evento, elemento de identificação imediata da transposição para um universo de encantamento e de suspensão. Apesar de dotadas de caráter funcional, abrigando bilheterias, roletas e outros serviços, é a força de sua imagem que prenuncia o cenário criado a partir do seu limite.

Para a criação desses elementos icônicos da Exposição do Centenário, o arquiteto Archimedes Memória

¹ *Architectura no Brasil*. Ano I, n. 3, dez 1921. p. 95

² *Architectura no Brasil*. Ano I, n. 1, out 1921. p. 43.

³ O contexto da criação das entidades e a sua relevância no período foi apresentado no artigo LEVY, Ruth. A Exposição do centenário como marco para a profissão do arquiteto. *Revista 19&20*, v. II, n. 3, jul. 2007, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.dezenovewinte.net/arte%20decorativa/ad_ruth.htm. Acesso em 6 ago. 2022.

foi autorizado pelo prefeito do então Distrito Federal, Carlos Sampaio, em 7 de junho de 1921, a abrir concursos para os projetos das portas monumentais, entre os arquitetos brasileiros sócios do *Instituto Brasileiro de Arquitetos*.⁴

⁴ *Architectura no Brasil*. Ano I, n. 1, out 1921. p. 34.

Nesse enunciado já vemos presentes questões ligadas à prática corrente de concursos de projetos, ao protagonismo dado aos profissionais de arquitetura, à força da entidade de classe e ao peso da figura do prefeito. A *Revista da Semana* de 25 de junho de 1921 começa a matéria intitulada “A vindoura Exposição do Centenário e o concurso de Portões Monumentais” afirmando que:

Diante dos reiterados protestos da imprensa contra certos aleijões arquitetônicos, que o senso estético dos mestres de obra entregava ao julgamento dos poderes municipais, sempre que se tratava de qualquer construção monumental e de interesse público, o sr. Carlos Sampaio decidiu entrar em relações diretas com o instituto dos arquitetos do Rio de Janeiro para receber-lhe os projetos e acatar-lhe as opiniões, no objetivo constante do embelezamento da cidade.⁵

⁵ *Revista da Semana*. Ano XXII, n. 26, 25 jun 1921.

E continua ponderando que “com a próxima construção dos pórticos monumentais, que vão dar ingresso à Exposição do Centenário” essa “comunhão de vistas” se fez ainda mais presente. Testemunhamos assim a importância que começa a ser dada ao profissional de arquitetura e ao seu potencial, inclusive para transformar a imagem do espaço urbano.

Nas bases dos concursos, cada porta uma teve uma proposta distinta: aquela que daria ingresso à seção nacional da Exposição, situada ao lado do Mercado Municipal, e chamada tanto de Porta Leste quanto de Porta Norte, dependendo da fonte, devia obedecer “às linhas gerais da arquitetura da época colonial tendo a completá-las flora e fauna, dando assim ensejo à formação de um estilo puramente nacional”.⁶

⁶ *Architectura no Brasil*. Ano I, n. 1, out 1921. p. 34.

Essa determinação é vista como uma iniciativa relevante: “deve-se destacar tal iniciativa, que os poderes oficiais bafejam com o hausto salutar do seu apoio, como os primeiros esforços empregados no período atual da nossa civilização em prol do estabelecimento do tipo arquitetônico nacional”.⁷

⁷ *Revista da Semana*. Ano XXII, n. 26, 25 jun 1921.

Para a Porta Principal, sobre a Avenida Rio Branco, ao lado do Palácio Monroe e dando para a grande Avenida das Nações, ao longo da qual estariam os pavilhões estrangeiros e, já no seu trecho final, o suntuoso Palácio das Festas, o estilo ficava “inteiramente à escolha dos arquitetos concorrentes”.

Ambas deviam ter “amplitude monumental e aspecto festivo”, sendo que a principal deveria ser “muito mais imponente”. Eram levantadas as questões práticas também, devendo ter “estreitas subdivisões com torniquetes, que apenas deem passagem a uma pessoa de cada vez, a fim de facilitar a fiscalização, e saídas desafogadas”.⁸

⁸ *Architectura no Brasil*. Ano I, n. 1, out 1921. p. 34.

Assim, podemos perceber que, desde a sua origem, as portas da Exposição retratavam a dualidade e, ao mesmo tempo, a coexistência e convivência entre os estilos do ecletismo e a produção “colonial”, como era denominada, visto que o uso do termo Neocolonial ainda não era corrente nesse momento.

Importante frisar que quando se fala da arquitetura colonial para a determinação do estilo nacional que se buscava, fica sempre claro não se tratar do colonial do passado, carregado do estigma do atraso, e sim de um colonial revisitado, moderno, atualizado, ou até mesmo *rafiné*, como eventualmente foi chamado.

Fica clara também a importância conferida ao fato de o poder público estar estimulando e apoiando essa busca do estilo nacional, como instrumento relevante para a afirmação da maioria que a Nação está prestes a atingir.

A Comissão julgadora instituída para o primeiro concurso, aquele da porta para a seção nacional, foi composta pelo engenheiro civil Benjamin da Rocha Faria e pelos engenheiros arquitetos Archimedes Memoria e G. Marmorat, e foi presidida pelo Prefeito Carlos Sampaio, que “desejava acomodar às exigências da arquitetura moderna os característicos de beleza legados pelos artistas do período colonial”.⁹

⁹ *Revista da Semana*. Ano XXII, n. 26, 25 jun 1921.

O primeiro prêmio para essa porta coube a Morales de Los Rios (Figura 1). Sua arquitetura foi classificada como colonial do século XVIII, com aplicações modernas.

Compõe-se o pórtico de dois pequenos corpos avançados, destinados às bilheterias, e do monumento propriamente dito; os dois corpos laterais, de planta em quadrado são encimados por cúpulas de base octogonal, cuja decoração é feita com os motivos do estilo colonial. O corpo do monumento compõe-se de três grandes arcos para a passagem de veículos, e de dois torreões monumentais cuja decoração é dividida entre os janelões característicos, as colunas torsas, os mirantes esguios e os tejadilhos. O portão central é ornamentado com uma cabeça decorativa, embaixo da qual há uma abertura. A fachada terá revestimento branco, a fim de dar realce aos artísticos azulejos.¹⁰

¹⁰ *Architectura no Brasil*. Ano I, n. 1, out 1921. p. 34.

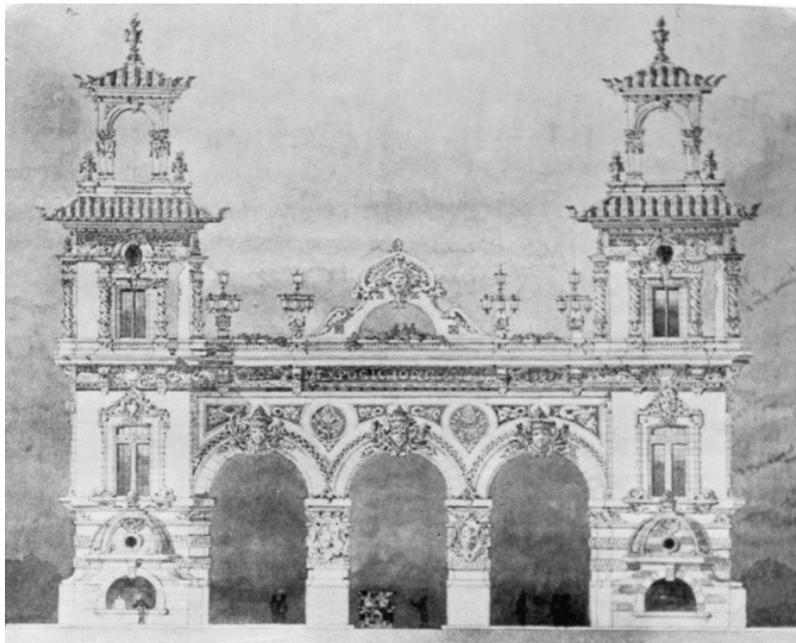


Figura 1

Morales de los Rios, 1º lugar no Concurso para a Porta Leste ou Porta Norte da Exposição do Centenário

Fonte: *Ilustração Brasileira*, n 13, 7 set 1921

Na *Revista da Semana* lemos que o arquiteto aproveitou, “tanto quanto possível”, os motivos e ornatos das construções brasileiras do século XVIII. As referências ao que é nosso são constantes e veementes:

O branco e o azul das cores que se tornaram tão genuinamente nossas, no transcurso do período barroco, constitui o tom constante no revestimento da fachada, graças à combinação dos azulejos decorativos destinados à simplificação das linhas ornamentais do pórtico (...) O revestimento da fachada será branco, de um branco puríssimo, que os adornos de cerâmica azul e branca concorrerão para realçar devidamente.¹¹

¹¹ *Revista da Semana*. Ano XXII, n. 26, 25 jun 1921.

O artigo da revista *Ilustração Brasileira* intitulado “Portão Monumental Norte”, de 7 de setembro de 1921, que também descreve detalhadamente o projeto de Morales de los Rios, traz um parágrafo que explicita a exigência do estilo nas bases do concurso, mostrando qual poderia ser o entendimento a respeito desse colonial revisitado:

O estylo adoptado e obrigatoriamente imposto pelo programma do concurso dos planos dessa entrada é o que vai sendo *tradicional brasileiro*, isto é um estylo inspirado na architectura typica da época colonial do Brazil, escolhendo-se para esse fim as melhores características dessa arte, modernizando-a, porém, o que quer dizer que sobre um esqueleto de distribuição moderna e de hodiernas condições hygienicas se deitará uma roupagem desse estylo architectonico.¹²

¹² *Ilustração Brasileira*. n. 13, 7 set 1921.

Este texto relata também a vitória do arquiteto no concurso nos seguintes termos:

O projeto e a consequente direção dos trabalhos pertencem ao professor Adolfo Morales de los Rios, da Escola Nacional de Bellas-Artes, mediante as Bases do concurso aberto para a opção dos respectivos planos em cuja concorrência o mesmo engenheiro architecto obteve primeiro premio pela unanimidade dos votos do respectivo jury.¹³

13 Idem.

Mesmo vencedora do concurso essa porta não chegou a ser construída. Na edição de dezembro de 1921 da revista *Architectura no Brasil* se verifica em um mesmo artigo a menção a três portas monumentais para a Exposição, sendo que a projetada por Morales de los Rios é chamada de Porta Monumental da Avenida Beira-Mar (e não mais de Porta Leste ou Porta Norte) e seria, segundo o texto, construída “na entrada da Exposição entre o Monroe e o Cais”. Com o título de Porta Monumental do lado norte, “em estilo colonial”, a ser construída junto ao Mercado, já aparece a de autoria de Raphael Galvão, que foi aquela efetivamente edificada.

Igualmente na revista *Ilustração Brasileira* de 21 de abril de 1922, em “notas sobre os pavilhões nacionais”, há menção a três portas para a Exposição. A Porta Norte, de Raphael Galvão, a Porta Principal, de Vianna e Fertin e, por último, a porta de Morales de los Rios, denominada ali de “Portão Beira-Mar”, com o registro de que ela ainda não tinha sido iniciada, mas que deveria estar concluída em fins de julho, o que nunca aconteceu.

Voltando ao concurso, o segundo prêmio ficou para os arquitetos Mario Fertin e Edgar P. Vianna, com um projeto em que um grande frontão com três grandes

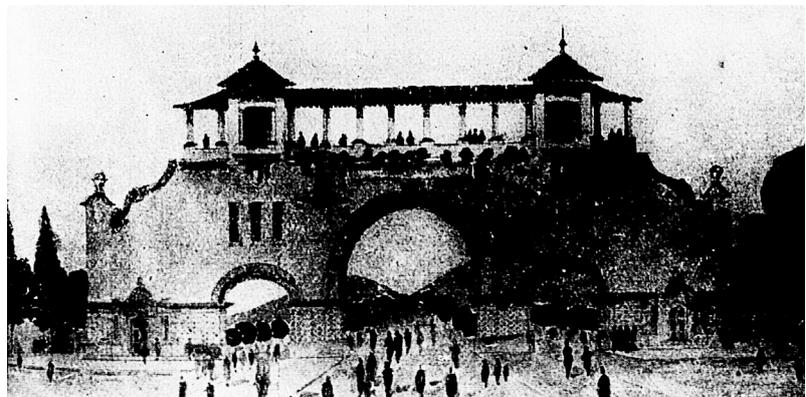


Figura 2
Projeto de Mario Fertin e Edgar Vianna, 2º lugar no Concurso para a porta colonial da Exposição do Centenário. Fonte: Revista da Semana, 25 jun 1921

arcos, sendo o central bem maior que os laterais, seria encimado por “elegante colunata” (Figura 2). Um “tejadilho característico do estilo” colonial coroa de vermelho a fachada do pórtico que será pintada de oca. O acesso ao terraço é feito pelo interior, por meio de escadas disfarçadas. Jardineiras dispostas com harmonia e uma larga faixa de cerâmica azul e branca destinam-se a alegrar o conjunto monumental do portão.¹⁴

O terceiro prêmio foi para F. Nereo de Sampaio e Gabriel Fernandes, em “arquitetura colonial da escola francesa” (Figura 3). Neste projeto, um grande portão central, situado no eixo da avenida, era ladeado por duas colunatas em anfiteatro, terminando em dois pilões formando as extremidades do monumento. A parte central terminava em um alto arco decorado e sustentava um frontão ladeado por duas bem lançadas volutas. Entre a parte central e as colunatas havia dois pequenos corpos fechados com janelas fechadas com grades “características do século XVIII”.

¹⁴ As descrições sobre esse projeto são bem semelhantes nos textos da *Revista da Semana* e na *Arquitetura no Brasil*.

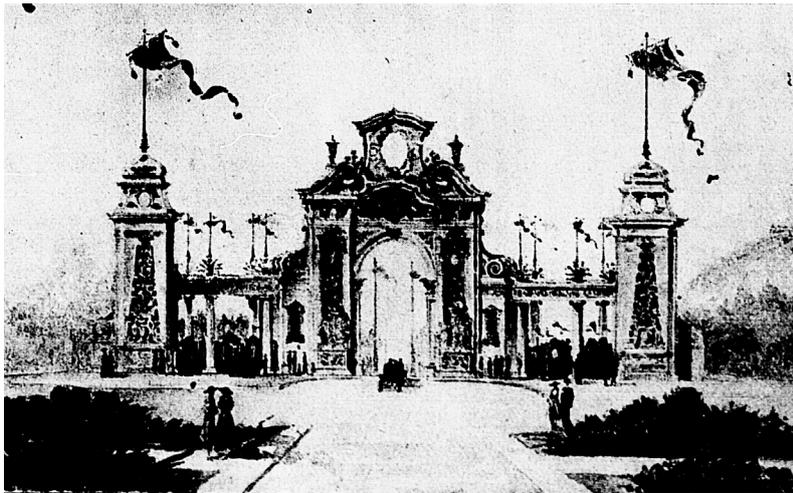


Figura 3

Projeto de Nereo Sampaio e Gabriel Fernandes, 3º lugar no Concurso para a porta colonial da Exposição do Centenário

Fonte: *Revista da Semana*, 25 jun 1921

O quarto lugar ficou para Zildo de Moraes, com uma “arquitetura moderna da escola francesa com reminiscências mosa-arábica”. Representava, de acordo com a descrição da *Architectura no Brasil*, um portão monumental com colunatas e arcarias laterais, terminando em dois grandes torreões e, ao centro, um mais alto, decorado com figuras alegóricas.

Na *Revista da Semana*, o texto de apresentação desse concurso afirma que:

Os quatro desenhos escolhidos pelo Instituto dos Arquitetos, sob o patrocínio oficial do Sr. Prefeito do Distrito, dão margem a que se aguarde para breve espaço o tipo nacional de arquitetura, em tão boa hora iniciado sob os admiráveis modelos que nos deixaram os artistas da época colonial.¹⁵

¹⁵ Revista da Semana. Ano XXII, n. 26, 25 jun 1921.

Mas na revista *Architectura no Brasil*, além dos arquitetos classificados, são mencionados os demais participantes inscritos, a começar por Raphael Galvão – que, como vimos, será o autor da porta Norte que realmente foi construída – apresentando um projeto, dentro da “arquitetura colonial, escola italiana”, que era composto de “uma grande porta central e de dois corpos laterais terminando em colunatas, rica e artisticamente ornamentados com os motivos coloniais mais característicos”.

Participaram ainda Mario Maia, “arquitetura neoclássica, escola francesa”, Angelo Bruhns e J. Camargo, “arquitetura moderna, escola americana”, e mais os arquitetos Nestor de Figueiredo, Raul Cerqueira e Ave-lino Nunes Junior.

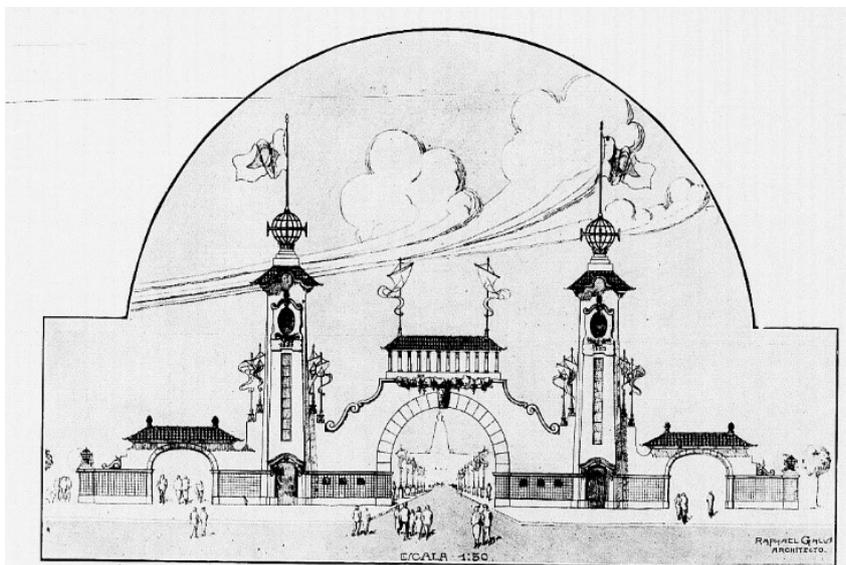
Considerando-se a base do concurso que exigia o compromisso com “as linhas gerais da arquitetura da época colonial tendo a completá-las flora e fauna”, como vimos acima, bem como o ideal de com esse projeto dar “ensejo à formação de um estilo puramente nacional”, a variedade dentro do colonial indica que os arquitetos tinham uma ideia bem abrangente dos elementos que podiam dar este ensejo.

De qualquer modo, o resultado desse concurso parece não ter tido efeito e ao arquiteto Raphael Galvão, que não estava entre os quatro selecionados, coube realizar o projeto e a construção da Porta Norte (Figura 4 e 5). Como o projeto de Raphael Galvão para o concurso não aparece entre os publicados, fica impossível dizer o quanto ele se aproximava do desenho que consta para a execução do monumento.

Situada junto ao Mercado Municipal, esta porta dava acesso diretamente à seção brasileira da Exposição. Foi classificada no *Relatório dos Trabalhos* como sendo em estilo colonial, apresentando “um aspecto original, simples de linhas e sóbrio de decorações, um conjunto harmonioso idealizado pelo artista com felizes e novos motivos nacionais, criados com elemento singelos, formando uma linha geral interessantíssima”.¹⁶

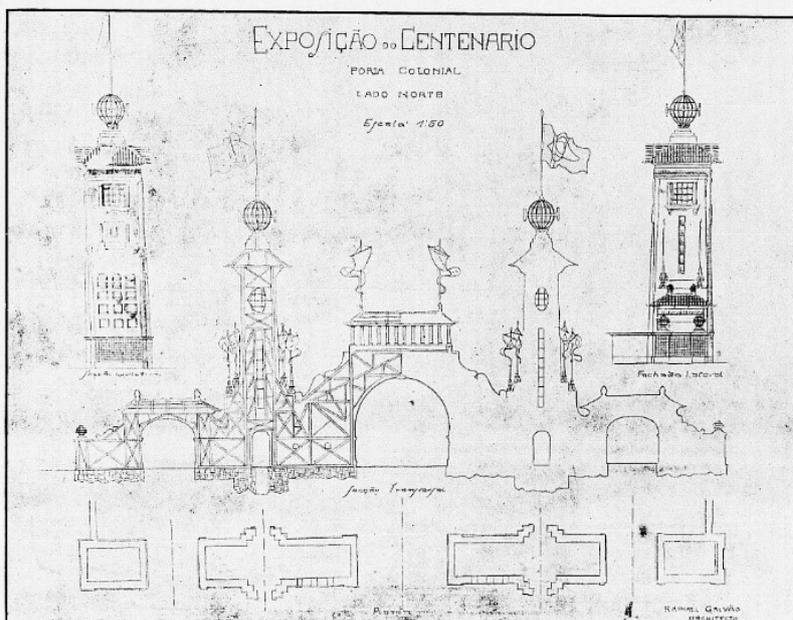
No *livro de Ouro*, a porta também aparece como “construída em estilo colonial”, num projeto em que o arquiteto “soube unir à graça e à simplicidade das linhas

¹⁶ RELATÓRIO dos Trabalhos. A *Architectura no Brasil de 1923* traz a mesma descrição, com pequenas variações, afirmando, porém, ser a porta “dos arquitetos Raphael Galvão e M. Brasil do Amaral”. Não foi encontrado outro registro da participação de Brasil do Amaral, que era o editor da revista, nesta obra e, a própria *Architectura no Brasil de 1921* creditava apenas a Galvão a autoria da porta. No desenho da porta, também só aparece o nome de Galvão.



Porta Monumental do lado Norte

Raphael Galvão — Architecto



Cortes e planta da Porta Monumental do lado Norte

Raphael Galvão — Architecto

Figura 4 e 5
Porta Norte de autoria do arquiteto Raphael Galvão;
Projeto para a Porta Norte de autoria do arquiteto Raphael Galvão
Fonte: Foto de Augusto Malta. Coleção particular; Architectura no Brasil, dez 1921



¹⁷ LIVRO de Ouro. p. 308.

o encanto superior da nossa arquitetura tradicional”.¹⁷ A porta era constituída de um corpo central, aberto por um grande arco, encimado por um terraço em colunata e coberto por um telhado, chamado de “pérgula”, e ladeado por dois grandes pilones decorados “com elementos da arquitetura tradicional”, incluindo cartuchos ornamentais com a representação de uma cabeça de índio. Sob os cartuchos abriam-se flecheiras de vidro colorido e, encimando os pilones, que eram cobertos por telhados curvos, uma esfera armilar sustentando um mastro para bandeira.

Tratava-se de um portão simples, especialmente se comparado ao rebuscado desenho do Portão Colonial de Morales de los Rios, apresentando pouca ornamentação e elementos do repertório “colonial”, como as linhas em curva e contracurva, a forma dos telhados, ou mesmo o curioso “avarandado” sobre o arco central, lembrando talvez uma construção rural.

Segundo o *Relatório dos Trabalhos*, a rápida execução da porta, em apenas três meses, rendeu a seu autor elogios dos dirigentes da exposição. No desenho de Galvão é possível ver, na seção transversal, as treliças que formavam sua estrutura interna.

Pode-se observar, pela comparação do projeto com o que foi construído de fato, que nas extremidades havia, ainda, mais dois pórticos laterais, menores, em arco abatido, que eram destinados à saída dos visitantes, e que não chegaram a ser construídos, sendo substituídos por um muro cego, curvo, e um portão simples.

A partir desse primeiro concurso e de seu desfecho, a questão do colonial leva a reflexões interessantes, a partir das soluções apresentadas pelos diversos arquitetos no concurso de tema nacional.

Em primeiro lugar, o que chama a atenção é a variedade de possibilidades na adoção e definição de estilos e o grande peso do ecletismo. Em segundo, a ideia de que duas fontes de inspiração da época colonial estariam à disposição dos arquitetos para nortear a formulação de seus projetos - o religioso ou ornamental e o popular ou singelo - o que será repetida com frequência, como vemos nos trechos a seguir:

Os nossos arquitetos têm duas fontes distintas de inspiração nos motivos arquitetônicos da época colonial: o barroco jesuítico interpretado em nossa Pátria pelos colonizadores através de uma forma mais rica de detalhes e mais fina de concepção do que em Portugal, e as habitações populares das antigas cidades e vilas

do Brasil, ampliadas e melhoradas nas velhas habitações solarengas das fazendas e engenhos de açúcar da época de nossos avós.¹⁸

A arquitetura colonial brasileira pode ser estudada através de dois pontos de vista completamente diferentes nos seus detalhes principais, muito embora mantenham como unidade o seu espírito geral de ligação através da alegria calma do seu conjunto: o religioso ou ornamental e o popular ou singelo. Naquele predominam as riquezas decorativas do barroco jesuítico e neste a calma sobriedade da alma simples do povo brasileiro.¹⁹

Explicitando essa dualidade teríamos a porta de Morales de Los Rios, seguindo a primeira tendência, e a de Mario Fertin e Edgar Vianna, seguindo a segunda tendência, e cujo projeto guarda algumas semelhanças, no partido, com a de Raphael Galvão, realmente construída, e também próxima da segunda fonte de inspiração.

Além disso, adjetivações como estilizado, *rafiné*, de “feição nortista”, e outras, serão abundantes. Em qualquer caso, será sempre um colonial modernizado, com nova roupagem, já que uma volta ao colonial, caracterizado desde o século XIX como algo ligado ao atraso, às péssimas condições de higiene e de vida, só poderia ser defensável se o mesmo se apresentasse devidamente reciclado. No discurso da maioria dos arquitetos tanto a argumentação quanto a adjetivação vão dar o tom.

Uma nota curiosa fica por conta dos nomes dados aos projetos, que serviam de pseudônimo para os seus autores, como “Azulejo” e “Valentim”, por exemplo, em referência direta como o nosso passado colonial.

Quantos aos demais projetos apresentados, dos quais não localizamos imagens, as descrições fornecidas nos levariam a acreditar que não acompanhassem de forma tão próxima a tradição colonial pretendida nas bases do concurso, o que possivelmente teria dado a eles uma classificação menos favorável.

É certo que esse estilo colonial, estabelecido no concurso como uma exigência e que daria origem ao neocolonial que vamos ver em seguida, ainda parece bem nebuloso nesses meados de 1921. Se a defesa do colonial se apresentava com força e determinação, uma série de ambiguidades se impunha ao percurso desse estilo que se propunha inovador, um norte a seguir em direção ao autêntico, ao essencial e funcional, sem um fim em si mesmo. Não é à toa que, apesar dessas premissas genuínas, na prática o neocolonial acabou sendo encarado e adotado como mais uma opção no já tão vasto repertório do ecletismo.

Passando ao segundo concurso, o da Porta Monumental principal, do lado da Avenida Rio Branco, vamos

¹⁸ ARCHITECTURA NO BRASIL. Ano II, vol. IV, n. 24, set 1923. p. 146.

¹⁹ RELATÓRIO dos Trabalhos. vol. 1, p. 334-335. O trecho está inserido em texto sobre o Pavilhão das Pequenas Indústrias.

ver que a comissão, após “ter tentado relacionar no primeiro certâmen às exigências monumentais do portão e os detalhes decorativos da arquitetura colonial”, resolveu por bem dar “asas à imaginação” dos artistas, deixando que o pórtico de entrada “assumis-se proporções legitimamente decorativas, senão mesmo apoteóticas”.²⁰

²⁰ Revista da Semana. Ano XXII, n. 28, 9 jul 1921.

Desta vez, o julgamento do concurso coube novamente aos arquitetos A. Memória e G. Marmorat, mas agora acompanhados do professor Baptista da Costa e do engenheiro civil Rocha Faria, sempre sob a direção do prefeito Carlos Sampaio.

De acordo com artigo da *Revista da Semana*, com a liberdade oferecida aos concorrentes, era possível afirmar que, de modo geral, os projetos apresentados no segundo concurso “não se enquadram em quaisquer moldes arquitetônicos, deste ou daquele século, de uma ou de outra civilização, porque se ampliam largamente pelos vastos domínios da fantasia, multiplicando-se em adornos, relevos simbólicos e figuras alegóricas”.²¹

²¹ Idem.

Estaríamos aqui diante da própria ideia de como o ecletismo era entendido nesse momento? Uma possibilidade quase infinita de repertórios e combinações de elementos, levando aos domínios da fantasia? Apesar de sabermos que o ecletismo em sua gênese tinha seus pressupostos e critérios definidos, que não era um “vale tudo”, dá para imaginar que depois de tantas décadas de prática na produção arquitetônica brasileira o ecletismo fosse percebido como esse terreno fértil para as mais livres e fantasiosas propostas. Sobre tudo se em contraposição a um estilo que, ao menos em teoria, sabia exatamente onde buscar suas raízes e suas fontes, como era o neocolonial.

Para a Porta Principal, o primeiro lugar coube aos arquitetos Mario Fertin e Edgar P. Vianna, por decisão final do prefeito Carlos Sampaio, após um empate do júri (Figura 6). Esse projeto foi construído com modificações.

O projeto, apresentado sob o pseudônimo “Ypiranga”, compunha-se de um grande nicho tendo na parte interna três arcos, sendo o principal para veículos e os laterais para pedestres, e formando em sua parte externa por outro arco maior. Partindo deste, ficaria uma alegoria, representando o Brasil independente, “cheio de força e mocidade, marchando com as demais nações para a conquista dos grandes ideais do momento político e social”.²²

²² Idem.

Realçando o motivo central, dois elegantes pilones encimados por estátuas da Glória, sobre potentes refletores e continuados por quatro pavilhões circularmen-

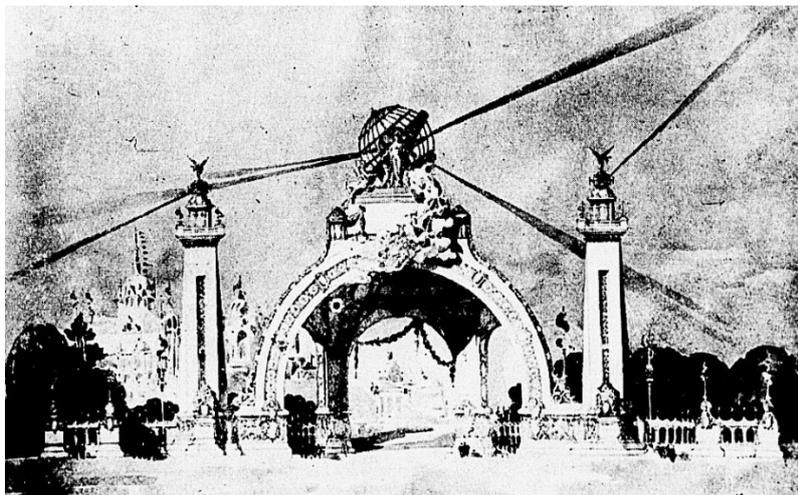


Figura 6

Projeto de Mario Fertin e Edgar Vianna, 1º lugar no Concurso para a porta principal. Fonte: Revista da Semana, 9 jul 1921

te dispostos, até os pilones extremos que estenderão o pórtico por toda a largura da Avenida Wilson.

Voltaremos a esse projeto para vermos como de fato ele foi construído, mas, antes disso, continuemos com o concurso.

O segundo prêmio coube a Mario Maia, sob o pseudônimo de Brusúm, e uma proposta classificada como "arquitetura neoclássica, escola francesa" (Figura 7). Tratava-se de um arco monumental ladeado por duas torres e continuando com colunata em anfiteatro e decorado com esculturas simbólicas alusivas aos fatos culminantes da nossa história.

Um comentário elogioso a esse projeto refere-se ao fato do arquiteto "desdobrando-se além das ideias puramente ornamentais", ter tido o cuidado de distribuir

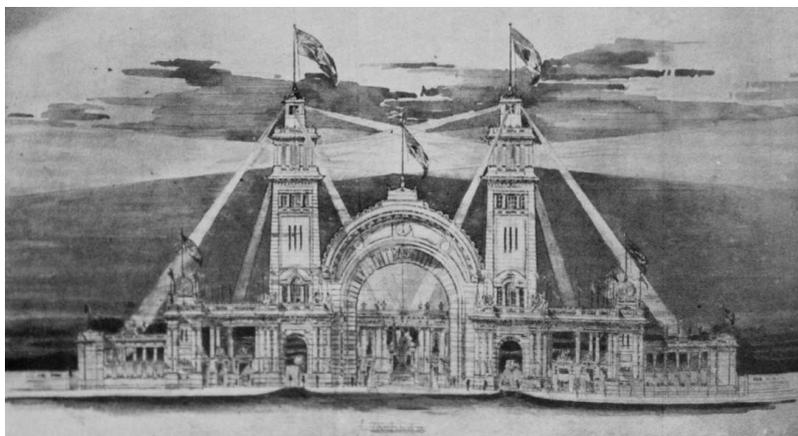


Figura 7

Projeto de Mario Maia, 2º lugar no Concurso para a porta principal. Fonte: Ilustração Brasileira, 25 dez, 1921

23 *Idem.*

“a circulação das carruagens e dos pedestres, de modo a evitar, sobretudo em momentos de crescida afluência, confusão desastrosas ou pelo menos fatigantes.”²³

24 *Idem.*

O terceiro prêmio coube a Avelino Nunes Junior (Figura 8). Seu projeto, seguindo a “arquitetura moderna alemã”, também se apresentava em duas partes; na central um portão amplo para os veículos encimado por um grande globo “que as imagens do comércio e da indústria sustentarão no vigoroso amparo dos seus braços”.²⁴

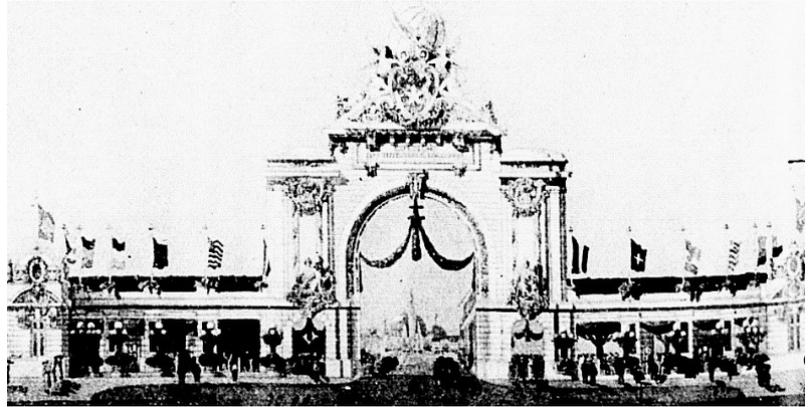


Figura 8
Projeto de Avelino Nunes Junior, 3º lugar no Concurso para a porta principal. Fonte: Ilustração Brasileira, 25 dez, 1921

tava as Armas da República e várias outras figuras alegóricas. Ao lado deste portão central, duas portas davam acesso aos pedestres, seguidas de outras cinco munidas de roletas, ou “borboletas”, como eram conhecidas. O projeto previa ainda uma praça circular “com altos e vistosos candelabros”, para dar ainda maior destaque ao monumento.

O quarto prêmio coube aos arquitetos Nereo Sampaio e Gabriel Fernandes, “arquitetura moderna, escola

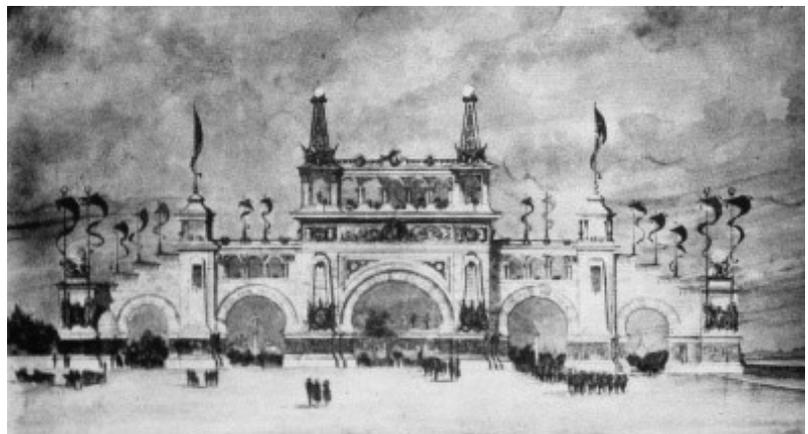


Figura 9
Projeto de Nereo Sampaio e Gabriel Fernandes, 4º lugar no Concurso para a porta principal. Fonte: Ilustração Brasileira, 25 dez, 1921

italiana”, com grande pórtico com cinco arcos e terraço com escadarias laterais (Figura 9).

Além dos quatro projetos selecionados, tomaram parte no concurso também Angelo Bruhns e J. Camargo, com “arquitetura neoclássica, escola francesa”; Raphael Galvão, com “arquitetura neoclássica, escola francesa”; Morales de los Rios, “arquitetura moderna, escola espanhola”; Nestor de Figueiredo, “arquitetura neoclássica, escola italiana”; e Augusto de Vasconcelos, sem registro a respeito de seu projeto.

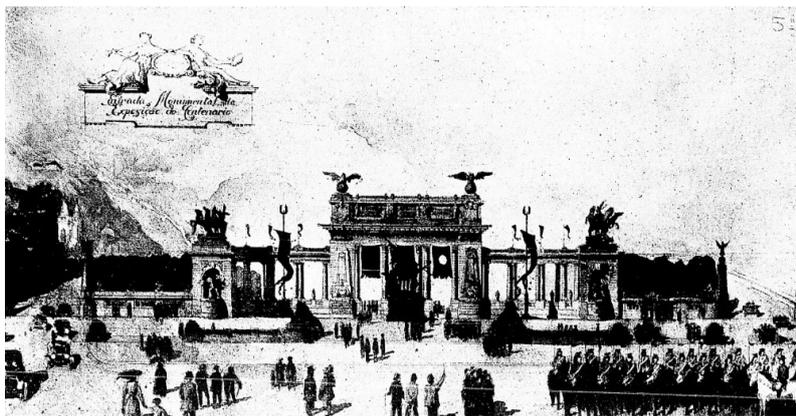


Figura 10
Projeto de Porta Monumental, 5º lugar no Concurso para a porta principal (atribuída a Angelo Bruhns e J. Camargo)
Fonte: Ilustração Brasileira, 20 jan 1922



Figura 11
Esboço de portão monumental para a Exposição (autor não identificado). Fonte: Ilustração Brasileira, 25 dez 1922

Voltando ao projeto vencedor, de Mario Fertin e Edgar Vianna²⁵, vamos ver que o pórtico construído se afasta muito do desenho premiado. No desenho, o portão possui uma monumentalidade e, ao mesmo tempo uma leveza, que faria lembrar a famosa Porta Monumental da Praça da Concórdia, da Exposição Universal parisiense de 1900, do arquiteto Renée Binet (Figura

²⁵ No *Relatório dos Trabalhos* a porta é atribuída também a A. Baldassini, nome que aparece igualmente em uma das descrições da *Architectura no Brasil* (1923). No desenho da fachada aparecem apenas os nomes de Fertin e Vianna, seguidos do título “arquitetos”.

12), que apresentava a estrutura bem semelhante, com o monumental arco central ladeado por dois pilones laterais elevados e delgados.

Em desenho posterior (Figura 13), publicado na revista *Architectura no Brasil*, a porta da dupla Fertin e Vianna já aparece com a configuração muito próxima à que foi executada, à exceção da desproporcional escultura que encimava o conjunto e que foi substituída por uma cúpula.



Figura 12
Porta Monumental da Praça da Concórdia, Exposição Universal de Paris 1900, arquiteto Renée Binet
Fonte: Wikimedia Commons

As descrições da porta, anteriores à sua construção, fazem referência a este elemento: “sobre um pedestal profusamente ornamentado, com cem pequenos escudos simbolizando as nações do mundo, repousará uma colossal estátua, representando a *nação brasileira independente*”.²⁶

²⁶ ARCHITECTURA NO BRASIL. Ano I, vol. 1, n. 3, dez 1921. p. 103. A *Ilustração Brasileira* (21/04/1921) também faz referência à “estátua do Brasil independente” que repousaria sobre o conjunto.

Interessante notar que a solução da estátua sobre o pórtico vai remeter novamente à Porta Monumental parisiense de Binet, sobre a qual reinava a figura alegórica *La Parisienne*, símbolo da cidade de Paris (privilegiada nesse monumento no lugar das tradicionais figuras da liberdade ou da republicana *Marianne*). No caso da porta de Binet, entretanto, a escultura, além do seu caráter mais mundano, se apresentava em uma proporção bem mais harmônica em relação ao restante do conjunto.

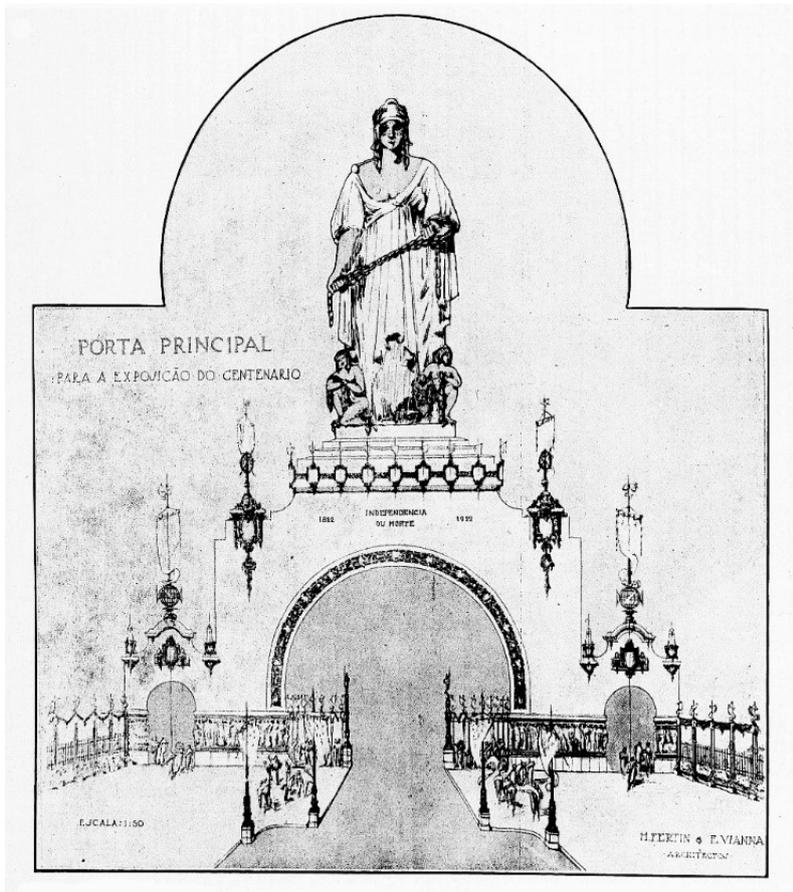


Figura 13
 Projeto de Mario Fertin e Edgar Vianna para a porta principal (construído com alterações). Fonte: *Architectura no Brasil* dez 1921, ano I, vol I, n.3

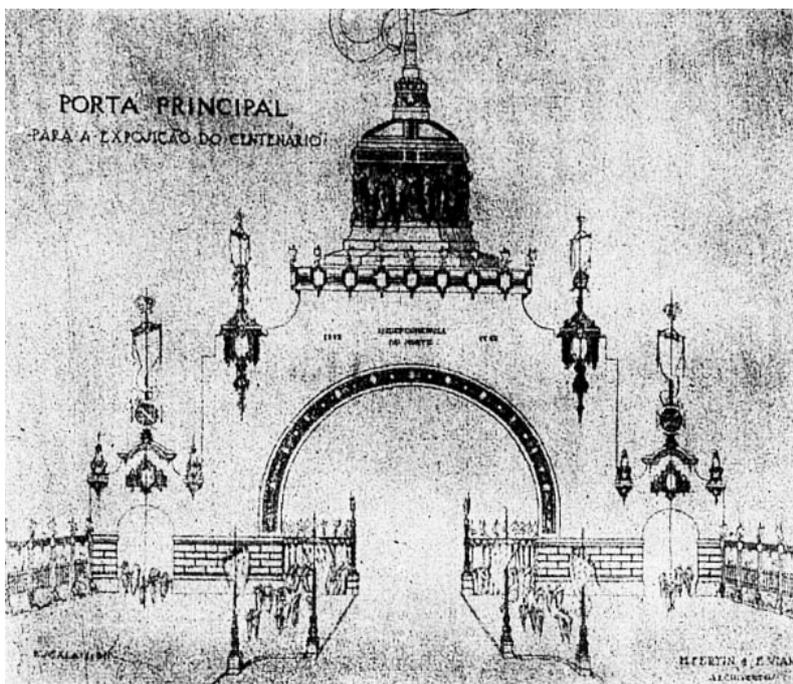


Figura 14
 Projeto de Mario Fertin e Edgar Vianna para a porta principal (construído com alterações). Fonte: *Ilustração Brasileira*, 24 jun 1922

Já na revista *Ilustração Brasileira* de junho de 1922, encontramos mais um desenho para esse mesmo portão (Figura 14), e neste já aparece a cúpula que terá lugar na versão final do monumento.

Em seu aspecto final, depois de construída (Figura 15), essa porta é descrita como sendo “quase um edifício”, mas com sua tipologia conservada por apresentar um grande vão central de acesso. “Original na sua concepção geral, sem entretanto, se afastar dos motivos tradicionais da arquitetura clássica quanto aos detalhes principais”.²⁷

²⁷ RELATÓRIO dos Trabalhos. vol. 1, p. 348.

Tratava-se de um grande pórtico, com um vão central em arco pleno, coberto por uma cúpula. Nas laterais



Figura 15
Porta Principal da Exposição, projeto de Mario Fertin e Edgar Vianna
Fonte: Cartão postal A. C. da Costa Ribeiro

havia dois pequenos corpos baixos, também com vãos em arco pleno, e cobertos por telhados escondidos por frontões curvilíneos.

A decoração era sóbria, com grandes panos de paredes lisas. Isto se justificou como sendo uma postura: “houve a preocupação de ornamentar com harmonia de linhas, substituindo, assim, por essa fórmula mais singela os dispendiosos detalhes que sobrecarregam muitas vezes os trabalhos arquitetônicos”²⁸. A cúpula tinha à sua volta esculturas representando figuras

²⁸ Idem.

simbólicas das atividades nacionais de vários setores, e a fauna e a flora brasileiras também serviam de inspiração nos motivos decorativos. A estrutura da porta foi inteiramente feita de madeira, “aplicada debaixo dos rigorosos princípios de técnica da engenharia contemporânea”²⁹. As bilheterias ficavam sob a abóbada, as roletas distribuíam-se em semicírculo ocupando toda a largura correspondente ao arco central, e os arcos laterais eram de serviço.

²⁹ Idem.

A partir de tudo que vimos, algumas questões interessantes se colocam. Em relação aos concursos, se percebe que foram os mesmos arquitetos, na sua grande maioria, que participaram dos dois concursos e adotando uma grande variedade de estilos, mesmo aqueles que eram entusiastas do neocolonial. Verifica-se também a importância dada à classificação estilística que acompanha todos os projetos, marcando o seu “caráter”.

Também para o neocolonial a classificação é recorrente, indicando sua tendência ou filiação. Entretanto, como na sua gênese havia a busca de elementos essenciais para a formação de algo novo, não sendo um estilo que tivesse fim em si mesmo, apesar da adjetivação constante o discurso era de que a denominação não importaria tanto.

Verificamos que a linguagem do ecletismo, ainda totalmente em voga e gozando de enorme prestígio, foi a eleita para adoção na Porta Principal (e para a maior parte dos projetos da Exposição). A impressão que fica é que o repertório quase inesgotável do ecletismo era visto como capaz de oferecer uma liberdade maior de criação; ao deixar que o estilo ficasse “inteiramente à escolha dos arquitetos concorrentes”, dando “asas à imaginação” dos artistas, se podia esperar que um monumento de “proporções apoteóticas”. O não enquadramento em moldes arquitetônicos “deste ou daquele século, de uma ou de outra civilização”, possibilitaria que os projetos se ampliassem “largamente pelos vastos domínios da fantasia”.

Por outro lado, o estilo “nacional”, apesar de abertamente incentivado, ficou em segundo plano, destinado à porta secundária, menos importante. Claro que essa decisão estava plenamente justificada e amparada pelo fato de que sua arquitetura deveria ter uma relação direta com a parte nacional da Exposição. Mas não deixa de abrir margem para se pensar em uma certa hierarquização. Hierarquização esta que muitas vezes discute inclusive a relação estrangeiro x nacional na Exposição do Centenário, pois o cartão de vi-

sitas da mostra era a Avenida das Nações, onde se situaram os pavilhões estrangeiros, e cujo acesso era feito por um pórtico mais monumental, ladeado pelo Palácio Monroe, naquela época um prédio apreciado e de grande destaque. Novamente a justificativa para essa hierarquização encontra bases sólidas, já que os prédios existentes a serem aproveitados teriam ajudado a determinar a área a ser destinada à seção nacional. De todo modo, sem sombra de dúvida, essas questões são matéria para reflexões.

Além disso, entre as duas tendências ou inspirações do colonial que vimos anteriormente, o religioso ou ornamental, expressando as riquezas decorativas do barroco, e o popular ou singelo, sinônimo de sobriedade, ou mesmo simplicidade, a escolha recaiu sobre a segunda tendência, com construção da porta de Raphael Galvão em lugar do projeto vencedor do concurso, de autoria de Morales de Los Rios.

De toda forma, é indubitável que a porta colonial, junto com toda a produção em “estilo nacional” da Exposição do Centenário, representou uma contribuição incalculável para o estabelecimento e disseminação do neocolonial na cidade e no país nos anos 1920 e nas décadas seguintes. Mesmo depois de perder seu posto de vanguarda, que durou pouco, o estilo teve vida longa, com usos e expressões das mais variadas.

Assim, podemos concluir que as portas da Exposição são emblemáticas e têm potencial para revelar bastante sobre o momento e o contexto em que foram pensadas e criadas, a teoria e a prática arquitetônica naquele momento, seus atores, autores e incentivadores, e sobre as ambiguidades e as convergências características desse período tão rico e fundamental para a história da arquitetura e do patrimônio brasileiro.

Referências

- A EXPOSIÇÃO DE 1922. Rio de Janeiro: Órgão da Comissão Organizadora, 1922-23. n. 1-18
- ARCHITECTURA NO BRASIL – Engenharia/Construção: Revista ilustrada de assuntos técnicos e artísticos. Rio de Janeiro: M. Moura Brasil do Amaral, 1921-1926.
- ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Álvaro Moreira, 1921-1929
- LIVRO de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert, 1923.
- RELATÓRIO dos Trabalhos: Exposição Internacional do Centenário 1922-1923. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1926. 2 vols.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro: C. Malheiro Dias, 1921-1923.

O Museu Paulista e os desafios colocados pela memória consagrada da Independência¹

Cecilia Helena de Salles Oliveira

Cecilia Helena de Salles OLIVEIRA é Professora titular sênior do Museu Paulista da USP.

1.0 Museu e o Monumento à Independência

A história do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, de sua criação e inserção no universo da cultura e da ciência brasileiras, encontra-se irremediavelmente vinculada ao edifício comemorativo à Independência, o Monumento do Ipiranga, erguido na cidade de São Paulo, no final do século XIX².

A construção desse Monumento, um palácio majestoso, idealizado e realizado na década de 1880, atendeu ao projeto de lideranças políticas de São Paulo e também do Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil, na direção de demarcar definitivamente o lugar da proclamação da Independência, assinalando, de forma imaginária, o ponto a partir do qual a nação teria se originado. Circunstâncias políticas complexas, ainda não inteiramente desvendadas, sustentaram a concretização de proposta, discutida inúmeras vezes ao longo do Segundo Reinado, mas sempre rechaçada sob a duvidosa alegação da falta de recursos financeiros. O início das obras só se definiu a partir de 1885, o que ocorreu, simultaneamente, à intensificação da propaganda republicana, ao recrudescimento das críticas ao regime monárquico e aos intensos debates em torno da emancipação dos escravizados, do movimento abolicionista e da entrada massiva de imigrantes estrangeiros, especialmente italianos, nas regiões Sudeste e Sul do país (FAUSTO, Boris, 1975; SEVCENKO, Nicolau, 1992 e 2003).

Os políticos e empreendedores que patrocinaram o Monumento contaram com o apoio de D. Pedro II em favor da obra, cuja concepção se deveu ao arquiteto e engenheiro italiano Tommazzo Bezzi, projeto e personagem que se constituíram em outra fonte de polêmicas. E das controvérsias em torno do palácio também não escapou o artista Pedro Américo de Figueiredo e Mello, contratado, em 1886, para elaborar a pintura histórica "Independência ou Morte", especialmente

OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. O Museu Paulista e os desafios colocados pela memória consagrada da Independência. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 46-58, dez. 2022

¹ As questões e os argumentos que aqui apresento fazem parte do artigo "O peso de imagens sacramentadas e os desafios científicos e educativos do Museu Paulista" publicado no volume 8 da coleção *Museologia e Patrimônio* (MAGALHÃES, F. et al, 2021).

² Ao longo do século XIX foram várias as tentativas para erguer monumentos alusivos à data de 7 de setembro de 1822 e à declaração da Independência, feita pelo Príncipe D. Pedro. Duas dessas propostas se concretizaram: a estátua equestre em homenagem a Pedro I, inaugurada no centro da cidade do Rio de Janeiro, em 1862; e o Monumento do Ipiranga. O Museu ali instalado, mesmo sendo batizado com o nome de Museu Paulista, tornou-se popularmente conhecido como Museu do Ipiranga, em razão do Monumento em que se encontra abrigado, desde sua criação em 1893. Sobre a estátua equestre, ver: KNAUSS, Paulo, 2010; sobre o Monumento, ver: ELIAS, Maria José, 1996; WITTER, José Sebastião & BARBUY, Heloisa, 1997. O Plano Museológico da instituição, publicado em 2020, define o Museu Paulista como museu universitário polinucleado, englobando o Museu do Ipiranga, sediado na cidade de São Paulo, no Parque da Independência, e o Museu Republicano "Convenção de Itu", na cidade de Itu, interior do estado de São Paulo (Plano Museológico do Museu Paulista, 2020).



destinada para figurar no Salão de Honra do edifício e complementar a representação simbólica incrustada nos trabalhos de alvenaria (OLIVEIRA & VALLADÃO, 1999).

³ Desde o momento da proclamação da Independência foram apresentadas e debatidas divergentes interpretações a respeito dos episódios que ocorreram na então América portuguesa, entre 1808 e 1822. A despeito da difusão de divergentes narrativas, consagrou-se, ao longo do século XIX, a versão delineada pelo governo de D. Pedro. Ou seja, em detrimento dos conflitos armados que se desenvolveram em várias regiões do Brasil e também na sede da Corte, notadamente após 1820, em função da Revolução do Porto, o enredo que até hoje prevalece é o de que a Independência foi fruto de um confronto de natureza colonial protagonizado pelas Cortes de Lisboa e o governo do Regente D. Pedro. O Príncipe, por intermédio da atuação de ministros e conselheiros, como José Bonifácio, por exemplo, teria centralizado em torno de si a legitimidade necessária para declarar a separação e organizar uma monarquia representativa e constitucional que acabou por receber a adesão do conjunto das forças políticas, mostrando-se a única alternativa viável para a preservação da ordem social e para a configuração de uma nova nacionalidade. Sobre os fundamentos dessa narrativa e a atual discussão historiográfica que problematiza e desconstrói suas premissas, ver: JANCSÓ, István, 2003; JANCSÓ, István, 2005; PIMENTA, João Paulo, 2017 e 2021; OLIVEIRA, Cecília H S 2020 a, 2020 b e 2022.

⁴ A versão conservadora da Independência, fundamentada na narrativa construída pelo governo de D. Pedro, está pautada na afirmação de uma continuidade histórica entre o período colonial e a emergência da nação e no entendimento de que somente por meio da Monarquia e da figura de autoridade do imperador seria possível sublimar uma suposta inorganicidade social, o que representa uma desqualificação não só das oposições ao projeto monárquico vitorioso, em 1822, como das demais forças políticas e sociais que, especialmente durante a primeira metade do século XIX, lutaram para revolucionar o regime ou para modificar sua estrutura e funcionamento. Ver, especialmente, MARSON, Izabel Andrade, 2009.

O edifício foi dado como terminado, em 1890, logo após a proclamação da República, sem que muitos dos acabamentos destinados a celebrar a Monarquia estivessem efetivamente completados. Mas, do ponto de vista da conformação da memória, a edificação foi tributária das matizadas recriações que cercaram a proclamação de 7 de setembro de 1822, durante o século XIX³.

Os políticos que sustentaram o projeto, predominantemente vinculados ao partido conservador da época, revestiram de dimensões inéditas a memória da Independência divulgada até então, não se restringindo às linguagens visuais específicas com as quais procuraram traduzir e perenizar esse fragmento do passado, quer nas linhas da proposta arquitetônica e sua ornamentação externa, quer na pintura histórica da qual Pedro Américo foi o autor. Para eles, vencer a “ação destruidora do tempo”, como afirmou Joaquim Ignácio de Ramalho, que presidiu a comissão encarregada das obras (RAMALHO, 1886), implicava recompor, em hora marcada por profunda avaliação da Monarquia, uma memória recortada, mas positiva, da Independência, do Império e de seu fundador, articulando, porém, esse enunciado a um lugar, São Paulo, que passou a encarnar a centralidade da nação. E quanto a isso foram bem-sucedidos, pois o edifício resguardou a imagem da Independência como “fato”, datado e localizável, o que nenhuma das outras lembranças anteriores havia fixado, conferindo-lhe o caráter de referência temporal e espacial cuja realidade supostamente precedia qualquer interpretação (OLIVEIRA, 2020 b).

Edificado originalmente para irradiar a versão conservadora da proclamação da Independência e da fundação do Império, o palácio-monumento adquiriu outros significados a partir da organização da República, em 1889⁴. A memória e a tradição que atrelaram o 7 de setembro de 1822 à emergência do Império reapareceram, na década de 1890, modificadas pela articulação do ato da independência ao “renascimento da nação”, tal como proposto pelo ideário republicano à época. O Monumento foi apropriado em 1893 para se tornar um museu público, sustentado pelo governo do estado de São Paulo, então comandado por republicanos jacobinos, transformando-se em um dos suportes materiais do entendimento de que as origens

nacionais se confundiam com o saber científico e o “progresso das terras paulistas”, sintetizado na colina do Ipiranga, uma das portas de entrada da cidade de São Paulo e caminho a comunicar as riquezas interiores, particularmente a lavoura de café, com o principal porto exportador em Santos.

Sob os desígnios da República, o edifício metamorfoseou-se em poderoso recurso na difusão de uma renovada leitura da história nacional, sem que, entretanto, fosse rompido o enredo histórico criado e atualizado inúmeras vezes ao longo do século XIX⁵. As lideranças republicanas na época defendiam o “governo do povo pelo povo”, apregoando uma participação política ampliada. Ao mesmo tempo, acreditavam que a viabilidade deste princípio dependia da superação da “ignorância geral da população”. Assim, desse ponto de vista, era imperativo “emancipar o povo”, impondo-lhe uma educação preparatória da cidadania. O Museu Paulista foi inaugurado oficialmente a 7 de setembro de 1895 e surgiu como instituição científica, voltada para a pesquisa e a instrução popular no campo das ciências naturais. No entanto, esse direcionamento não impediu que coleções de insetos, peixes e répteis, por exemplo, convivessem com a presença impactante da tela de Pedro Américo e com salas destinadas à apresentação de obras de arte e de “objetos históricos” atribuídos a personagens “ilustres” de São Paulo e do Brasil.

A ênfase na história natural não colidia com as características de lugar privilegiado para a celebração da memória nacional. Pelo contrário, o primeiro *Regulamento* da instituição, datado de 1894, determinava que o acervo museológico teria abrangência sul-americana, destinando-se aos estudos da história zoológica bem como da história natural e cultural do homem. Núcleo de pesquisas científicas sobre a natureza, o Museu deveria reunir, ao lado das coleções atinentes à história natural, coleções dedicadas à história nacional, prevendo-se a compilação e arquivamento de documentos relativos ao período da Independência, bem como uma coleção de esculturas, bustos e retratos em homenagem a “cidadãos brasileiros” que tivessem prestado relevantes serviços ao Estado e à nação e que merecessem a “perpetuação de sua memória”, ressaltando-se o espaço privilegiado destinado à pintura histórica de Pedro Américo. Nesse sentido, data da origem do Museu o entrelaçamento entre ciência e História, concebida como memória nacional (Decreto do governo do estado de São Paulo, n. 294, 26/07/1894).

⁵ Na perspectiva dos primeiros anos da República, ao invés de um ato de vontade do primeiro Imperador para libertar o Brasil do domínio das Cortes portuguesas, a Independência foi apresentada como resultado natural de um confronto secular entre colônia e metrópole, exemplificado em várias revoltas coloniais, como a Inconfidência Mineira, em 1789. Porém, o passo inicial de 1822 teria uma necessária complementação, em 1831, com a abdicação de Pedro I, momento em que efetivamente os brasileiros assumiriam o governo do país. A República seria o corolário evolutivo da luta contra as heranças coloniais, representadas pelo Império, demarcando a plena independência da sociedade. Ver: JANOTTI, Maria de Lourdes, 1998.

Do ponto de vista do ensino público nesse período, é possível considerar que efetivamente o Museu Paulista representava papel fundamental na difusão da “história pátria”, pois a aprendizagem dessa disciplina não se limitava à sala de aula, envolvendo práticas educativas públicas, como festas comemorativas e eventos destinados a celebrar “heróis nacionais”, recurso mobilizado para valorizar a coesão social, ainda que o momento fosse pautado por reivindicações políticas e pelo reconhecimento de direitos sociais de trabalhadores brasileiros e imigrantes, homens e mulheres, radicados em grandes cidades como São Paulo (BITTENCOURT, Circe, 1990).

2. 1922 e a consagração da memória conciliadora da Independência

A inserção do Museu no âmbito das concepções políticas republicanas adquiriu novos contornos a partir da década de 1920, momento no qual, também, começou a se tornar referência na pesquisa e produção de conhecimentos históricos sobre São Paulo e o Brasil. Nessa ocasião, o Museu Paulista teve seu perfil institucional e pedagógico transformado, graças às intervenções estéticas e historiográficas projetadas e consumadas durante a gestão de Affonso d’ Escagnolle Taunay, que dirigiu a instituição de 1917 a 1945. Ao longo desse período, foram atualizadas as conexões entre narrativas referentes à História irradiadas pelo ensino fundamental, especialmente o público, e narrativas expográficas propostas pelo Museu. Mas, essa articulação fundamentou-se, sobretudo, em uma ruptura conceitual e museográfica em relação ao período anterior quando von Ihering era diretor. A questão não se limita propriamente ao conteúdo das coleções, já que Taunay, durante a maior parte do tempo em que esteve na direção, conviveu com o acervo de história natural que sofreu um primeiro e grande desmembramento, a partir de 1939, quando da criação do Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura do estado de São Paulo, posteriormente transformado em Museu de Zoologia (LANDIM, Maria Isabel, 2011). O rompimento é mais amplo e profundo, envolvendo divergências tanto no modo de mobilizar as coleções herdadas quanto em um esforço imenso para ampliar coleções textuais, tridimensionais e iconográficas que pautassem estudos sobre a História regional e do país. A intenção de despregar-se do período anterior levou Taunay a criticar, em seus *Relatórios* ao governo do estado, uma suposta ausência de coleções e exposições históricas na gestão Ihering, o que se verificou inexato, evidenciando as discordâncias que mantinha com seu antecessor e os grupos políticos que o haviam

respaldado, bem como a imagem que deles pretendia registrar, valorizando sua própria atuação (Relatórios institucionais do Museu Paulista, 1917-1922).

As lutas políticas e simbólicas do período que transcorreu entre a proclamação da República e os anos de 1920 modificaram a escrita da História e o campo da historiografia brasileira, afirmando-se a República sem rejeições ou rompimentos com o passado monárquico, configurando-se uma leitura conciliadora com a experiência do Império (GOMES, Ângela de Castro, 2004; OLIVEIRA, Cecília H S, 2000). Mesmo com as críticas levantadas aos feitos do passado, as interpretações erguidas nessa época demarcavam a continuidade (e não mais a ruptura) do processo de formação nacional, sublinhando-se, por outro lado, o papel pedagógico da História. Diferentemente do momento de criação do Museu, no qual os dirigentes do governo paulista buscavam se desprejar do legado do Império, nos anos de 1910 e 1920, outras alternativas políticas se manifestavam, diante das críticas que atingiam os governos republicanos acusados de serem incapazes de cumprir promessas sociais brandidas desde fins do século XIX.

Segundo Maria de Lourdes Janotti, ocorreu, então, um “diálogo convergente”, de natureza política e historiográfica, que aproximou desiludidos do novo regime, monarquistas e republicanos vinculados às elites cafeicultoras e membros das oligarquias estaduais contemplados pela chamada política dos governadores (JANOTTI, Maria de Lourdes, 1998). O consenso pactuado por intelectuais e políticos, naquela ocasião, possibilitou que, em momento assinalado pela expansão do nacionalismo, interpretações sobre a positividade da monarquia na construção da nacionalidade fossem entrelaçadas à compreensão da “evolução” contínua do país e à inevitabilidade dos acontecimentos, o que abriu espaços para que fosse retomada e atualizada a versão conservadora da Independência, amparada agora por outras evidências documentais e pelo empenho em transpor para as linguagens visuais e museológicas o que os textos de historiadores divulgavam (GOMES, Ângela de Castro, 2004; GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal, 2007)⁶.

Durante sua gestão, Taunay, com o apoio financeiro de políticos e empresários, foi gradualmente reorganizando as áreas expositivas e substituindo coleções zoológicas e botânicas por acervos destinados à rememoração de fatos históricos e tradições brasileiras e paulistas⁷. Passo decisivo nessa direção foi a montagem conceitual e física da decoração interna do pré-

⁶ No mesmo período em que, em São Paulo e no Museu Paulista, Affonso Taunay discutia com seus pares dos Institutos Históricos e com políticos do Partido Republicano Paulista as linhas gerais das reformas e decoração interno do prédio, no Rio de Janeiro, o governo federal preparava os festejos do Centenário e com eles a criação do Museu Histórico Nacional. Organizada por Gustavo Barroso e inaugurada em 1922, a instituição estava voltada para a celebração do Império e para a recuperação dos vínculos de continuidade histórica que ligavam o período colonial, o período monárquico e os anos iniciais da República à configuração da nacionalidade brasileira. Ver: MAGALHÃES, Aline et al, 2014. Cabe lembrar, também, que o período de reformulação do Museu Paulista para as festas do Centenário coincidiu com a mudança visual e simbólica do entorno do Museu. Os antigos jardins, concebidos entre os fins dos séculos XIX e início do século XX, foram substituídos por um parque, o Parque da Independência, que reuniu em um único espaço urbanístico fontes, jardins franceses e um Monumento construído especialmente para celebrar o Centenário. O Parque desde então passou várias reformulações, mantendo, porém, seus desígnios originais. Sobre o tema consultar: ESCOBAR, Miriam, 2005; MONTEIRO, Michelli. C. Scapol, 2017.

⁷ Sobre a inserção de Affonso Taunay na historiografia brasileira e paulista e as repercussões de suas interpretações no Museu Paulista, consultar: ANHEZINI, KARINA, 2002/2003; BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib, 2017. Ver, também, TAUNAY, Affonso, 1937

dio, existente ainda hoje, e que visava a celebrar o Centenário da Independência, em 1922, o que contribuiu para reforçar ainda mais os laços entre a instituição, a Independência e a memória nacional.

Seguindo os padrões da época no que se refere às interpretações sobre a formação da nacionalidade, Affonso Taunay amparou-se em cronologia da Independência estabelecida desde o século XIX, traçada por historiadores como João Manuel Pereira da Silva e Francisco Adolfo Varnhagen, e consolidada nos anos de 1920 por Manuel de Oliveira Lima, entre outros⁸. Reiterou e “presentificou” sob a forma de narrativa visual o entendimento que até hoje representa o substrato cultural comum a partir do qual se ensina e pensa-se a Independência, seus protagonistas e a identidade nacional.

⁸ MARSON, Izabel Andrade, 2009; OLIVEIRA, Cecília H S, 2020 b.

Em linhas gerais, o conjunto figurativo, que foi sendo concretizado aos poucos, notadamente entre as décadas de 1920 e 1930, ocupa o saguão de entrada do prédio, a escadaria monumental em mármore que leva ao segundo pavimento, os espaços que a cercam e o Salão de Honra, fazendo do eixo central do edifício um “caminho”, demarcado por episódios e personagens que representam o percurso da história de São Paulo e do Brasil, e que se inicia com a colonização portuguesa encontrando seu desfecho na Independência.

Sob feições teatralizadas e formais, pinturas, retratos, esculturas de mármore e bronze, bem como as ânforas de cristal contendo as águas dos principais rios brasileiros, metáfora criativa e impactante da configuração do território nacional, compõem o cenário de um espetáculo visual, que procura mobilizar sensibilidades para a “realidade objetiva” e aparentemente inquestionável do passado ali apresentado. Da decoração fazem parte as figuras dos primeiros colonizadores das terras paulistas, bem como os “bandeirantes” (dispostos na condição de protagonistas decisivos da expansão do território e na definição de fronteiras) e os políticos que teriam contribuído para a concretização da obra nacional. Nesse sentido, o conjunto de retratos que ornamenta os espaços acima da escadaria e a galeria que antecede o Salão de Honra compõe o que o próprio Taunay denominou “panteão nacional”, reunindo em um único e consagrado lugar personagens que lutaram por propostas políticas e sociais historicamente divergentes e contraditórias. São expostos lado a lado, o Tiradentes de 1789, o Domingos Martins, revolucionário em 1817, assim como, por exemplo, Cipriano Barata, Hipólito da Costa e José da Silva Lisboa que, entre 1821 e 1822, foram mortais

adversários na cena política. Entretanto, seus perfis ali expostos de modo bidimensional e seguindo um único modelo de representação pictórica, fazem crer ao visitante desavisado que todos agiram na mesma direção e que na Independência predominou uma “conciliação” de ideais (TAUNAY, Affonso, 1937; MAKINO, Miyoko, 2002/2003).



Figura 1

Parte da decoração interna do Museu Paulista, com detalhes da escadaria central, ornamentada com figuras de bandeirantes, próceres nacionais e ânforas de cristal contendo águas dos rios brasileiros. Fonte: Acervo Museu Paulista, Foto: José Rosael, c. 1996

Mas, o ponto culminante da decoração está, sem dúvida, no Salão de Honra onde estão reunidos a tela de Pedro Américo, os retratos de D. Pedro I e Da. Leopoldina e dos personagens interpretados como mais ilustres e memoráveis, a exemplo de José Bonifácio. Ali foram arranjadas mais duas telas: uma, representando o episódio de expulsão das tropas portuguesas do Rio de Janeiro e outra, celebrativa da atuação dos deputados brasileiros nas Cortes em Lisboa. Na época da montagem expositiva, havia objetos e manuscritos expostos em vitrinas para comprovar o que as pinturas cuidadosamente encomendadas expunham. Dentre eles, mereceram especial atenção de Taunay as madeixas de Da. Leopoldina e Da. Amélia, esposas de

D. Pedro I, assim como as de Da. Teresa Cristina, esposa de Pedro II e da Princesa Isabel. Essa expografia foi preservada até o início do século XXI.

A disposição espacial dos elementos que compõem a decoração interna revela uma proposta de comunicação com o público, que procurava motivar entusiasmo cívico, fruição estética e memorização. A narrativa histórica transformada em linguagem visual, ao menos nos moldes concebidos nos anos de 1920, deveria convencer homens, mulheres e especialmente jovens escolares da existência “real” das pessoas e dos eventos selecionados para delinear a trajetória nacional. Apesar da profusão de retratos, datas e episódios, a figura dominante da decoração é Pedro I, representado em uma escultura disposta na escadaria central,



Figura 2

Parte da decoração interna do Museu Paulista, com detalhes da escadaria central, ornamentada com figuras de bandeirantes, próceres nacionais e ânforas de cristal contendo águas dos rios brasileiros. Destaca-se a escultura monumental de Pedro I.

Fonte: Acervo Museu Paulista, Foto: José Rosael, c. 1996

rodeada pelas ânforas de cristal contendo as águas dos principais rios que atravessam e interligam o território, ornadas por exemplares estilizados da fauna e da flora das respectivas bacias hidrográficas.

Nesse sentido, o projeto museográfico e historiográfico do qual Taunay foi um dos mais importantes mentores e que contou com a participação de vários historiado-

res e políticos pertencentes aos Institutos Históricos do Brasil e de São Paulo, entre outras agremiações, ancorava-se em uma concepção museológica bastante difundida em sua época e que não foi ainda totalmente superada, apesar do enorme debate que cerca as contradições e os descolamentos entre museus de História, produção de conhecimento histórico e ensino de História na atualidade. Nessa concepção, o museu deveria congrega coleções ordenadas e classificadas, reunindo, além disso, coisas raras e únicas (a exemplo da mecha de cabelos de Da. Leopoldina) expostas com sabedoria para instruir e disciplinar os nexos entre observação, conhecimento e identificação. Sua importância maior estaria na conservação e exposição de “provas autênticas” das atividades e realizações humanas. Ou seja, os museus de história estariam destinados a promover a “visualização do passado como realidade experiencial”, conforme observou Stephen Bann, como se fosse possível traduzir e fixar em uma outra linguagem conteúdos que os manuais escolares ditavam (BANN, Stephen, 1994).

Daí o empenho de Taunay em coletar “monumentos” (testemunhos históricos fidedignos) e objetos portadores de “valores de época” (vestígios da “realidade” de um passado desaparecido). A questão é que “monumentos” e “valores de época” são construções históricas e politicamente determinadas por sujeitos que detém o poder de transformá-los em emblemas de uma celebração daquele presente. Não foram escolhidos e ali colocados para suscitar questionamentos, mas para autenticar a memória da Independência e da nacionalidade inscrita nas figuras, retratos e imagens ali apresentados.

“O que e por que os objetos, cenas, estátuas, mapas cuidadosamente reunidos e apresentados por Taunay tentam contar? Evidencia-se, aparentemente, uma remissão à monarquia e sua importância para o Brasil... No entanto, esta primeira impressão, ainda que amparada na ideia de “comemoração” proposta pela agenda de 1922, em relação à separação do Brasil de Portugal pode ser problematizada e lançar subsídios para discutir o contexto com que o Diretor e seus colaboradores dialogavam. O estudo de concepções expográficas e acervos museológicos pode remeter ao esforço de preservar o que se encontra em questionamento e, desta forma, revelar lutas pela apropriação do passado, enquanto forma de preservação de poder, no presente...” (BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib, 2017, p. 77).

O contexto da reinauguração do Museu Paulista, em 1922, era tenso e emblemático de embates entre passado e futuro: a Semana de Arte Moderna, os levantes militares tenentistas, a desarticulação interna do Partido Republicano Paulista, a fundação do Partido Comunista, os movimentos reivindicatórios de operários em várias partes do país. Em São Paulo, agravavam-se divergências entre poderes executivo e legislativo em torno de políticas de industrialização e de políticas de intervenção e privilegiamento dos lucros da lavoura cafeeira, ao mesmo tempo em que operários e imigrantes, homens e mulheres, reivindicavam a ampliação da participação política. O projeto museológico ganha, assim, dimensões mais amplas: o passado recuperado demonstra realizações de lideranças, delineando estratégias para as lutas políticas que se travavam naquele presente (BITTENCOURT, 2017, p. 78).

Em outra perspectiva de análise, Paulo César Garcez Marins ponderou que Taunay teria optado por “uma história que lançava para o futuro um sentido de conciliação e acomodação”, ao contrário de outros museus americanos, que projetavam uma narrativa visual na qual a nação emergia como resultado de conflitos violentos (MARINS, Paulo César Garcez, 2017, p. 187). Essa narrativa visual teria se estendido, também, ao Museu Republicano “Convenção de Itu”, inaugurado na cidade de Itu, no interior do estado de São Paulo, em 1923, como instituição vinculada ao Museu Paulista. Ali, celebrou-se, por meio de objetos históricos e retratos, um consenso imaginário entre políticos e cafeicultores paulistas em torno da organização da República no país (MARINS, 2017, p. 183-187).

No momento do Bicentenário, retomam-se e se ampliam os debates entre museus de História e celebrações nacionais, recolocando-se sob o crivo da crítica social e historiográfica as tradições interpretativas e comemorativas que cercam o Museu Paulista e, notadamente, a emblemática decoração interna do edifício em que está abrigado⁹. Como observou Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, ao invés de reiterar a concepção de “teatro da memória”, caberá ao Museu Paulista apresentar-se como “laboratório da História”, espaço, entre outras questões, para a problematização da memória consagrada (MENESES, 1994). Mas, esse enorme e complexo desafio implica, entre outras ações de natureza científica e historiográfica, como ponderou Raquel Glezer, problematizar o “mito da identidade

⁹ Sobre a cultura de história que envolve a Independência do Brasil e a formação da nacionalidade, uma das questões centrais para compreender a inserção social do Museu Paulista desde os fins do século XIX, ver: PIMENTA, J. P. et al, 2014.

nacional” ali incrustado, enfrentando as intrincadas mediações entre o que os atuais estudos sobre a Independência discutem, o que as exposições podem proporcionar e aquilo que os diferentes segmentos de público aguardam ou imaginam que o Museu possa oferecer (GLEZER, 2002/2003).

Referências

- ANHEZINI, Karina. (2002/2003) Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Museu Paulista da USP, Nova série, vol. 10/11, p. 37-60.
- BANN, Stephen (1994) *As invenções da História*. Ensaio sobre a representação do passado. Trad. F. Villas-Boas. São Paulo, UNESP.
- BITTENCOURT, Circe Maria F (1990). *Pátria, civilização e trabalho*. O ensino de História nas escolas paulistas, 1917/1939. São Paulo, Loyola, 1990.
- BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib (2017). Affonso d’Escragno Taunay: a musealização de acervos e práticas historiográficas. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org). *O Museu Paulista e a gestão Taunay*. Escrita da História e Historiografia. São Paulo, Museu Paulista da USP, p. 52-81. E-book disponível no Portal Aberto da USP.
- Decreto n. 6.283 do poder executivo estadual, de 25 de janeiro de 1934, estabelecendo a criação da Universidade de São Paulo*. Disponível no site www.5usp.br, Normas gerais da Universidade. Consultado em 6 de junho de 2021.
- ELIAS, Maria José (1996). *Museu Paulista: memória e história*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1996. Tese de Doutorado.
- ESCOBAR, Miriam (2005) *Centenário da Independência*. Monumento cívico e narrativa. São Paulo, Universidade de São Paulo/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Tese de Doutorado.
- FAUSTO, Boris (dir) (1975) *O Brasil Republicano*. História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo, Difel, Tomo III, vol. 1.
- GLEZER, Raquel (2002/2003). Um museu para o século XXI: o Museu Paulista e os desafios para os novos tempos. *Anais do Museu Paulista*, vol. 10/11, p. 9-22.
- GOMES, Ângela de Castro (2004). Rascunhos de história imediata: de monarquistas e republicanos em um triângulo de cartas. *Remate de Males*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, n. 24, p. 9-31.
- GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal (2007) *Da Escola Palatina ao Silogeu*: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1889/1930. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007.
- JANCSÓ, István (org) 2003. *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo, FAPESP/HUCITEC.
- JANCSÓ, István (org). 2005 *Independência: história e historiografia*. São Paulo, FAPESP/HUCITEC.

JANOTTI, Maria de Lourdes (1998). O diálogo convergente: políticos e historiadores no início da República. In: FREITAS, Marcos Cezar (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo, Contexto, p. 119-144.

KNAUSS, Paulo (2010). A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *Revista eletrônica Dezenove&Vinte*. Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out/dez, Disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net>.

LANDIM, Maria Isabel (2011) Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo: adaptações aos novos tempos. *Estudos Avançados*, vol. 25, n. 73, sete/dez, p. 205-216.

MAGALHÃES, Aline & BEZERRA, Rafael (org). (2014) *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate, 1922/2012*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

MAGALHÃES, Fernando, HERNÁNDEZ, F et al (org). *Museologia e Patrimônio*. Leiria, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, 2021, vol. 8.

MAKINO, Miyoko (2002/2003). Ornamentação do Museu Paulista para o primeiro Centenário: construção da identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista*, vol.10/11, 2002/2003, p. 167-195.

MARINS, Paulo César Garcez (2017). O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (org). *O Museu Paulista e a gestão Taunay*. Escrita da História e Historiografia. São Paulo, Museu Paulista da USP, p. 159-191. E-book disponível no Portal Aberto da USP.

MARSON, Izabel Andrade (2009). Do império das "revoluções" ao império da escravidão: temas, argumentos e interpretações da história do Império, 1822/1950. *História: questões & debates*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, ano 26, n. 50, jan/jun, p. 125-174.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de (1994) Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. vol.2, 1994, p. 9-42.

MONTEIRO, Michelli C. Scapol (2017) *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. São Paulo, Universidade de São Paulo/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Tese de Doutorado

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (1995) O espetáculo do Ipiranga. Reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista*, v. 3, p. 195-208.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & VALLADÃO, Cláudia (org). (1999). *O brado do Ipiranga*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/ Museu Paulista da USP.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (2000). *O "espetáculo do Ypiranga": mediações entre história e memória*. São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Tese de Livre-Docência.

OLIVEIRA, Cecília Helena L. de Salles (org) (2017) *O Museu Paulista e a gestão Taunay*. Escrita da História e Historiografia. São Paulo, Museu Paulista da USP. E-book disponível no Portal Aberto da USP.

OLIVEIRA, Cecília Helena L. de Salles (2020 a) *A Astúcia Liberal*. Relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro, 1820/1824. 2ª. Edição. São Paulo, Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

OLIVEIRA, Cecília Helena I. de Salles (2020 b). Independência e revolução: temas da política, da história e da cultura visual. *Revista Almanack*, n. 25, p. 1-34. <https://doi.org/10.1590/2236-463325ef00320>

OLIVEIRA, Cecília Helena L. de Salles. Memória, historiografia e política: a Independência do Brasil, 200 anos depois. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 105, 2022, p. 23-42.

Plano Museológico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2020. Disponível na plataforma www.mp.usp.br. Consultado em 10 de maio de 2021.

PIMENTA, J.P., ATTI, C., CASTRO, S.V., DIMAMBRO, N., LANNA, B., PUPO, M., VIEIRA, L. (2014) A independência e a cultura de história no Brasil. *Revista Almanack*. São Paulo, UNIFESP, n. 8, 2º semestre, p. 5-36.

PIMENTA, João Paulo (2017). *Tempos e espaços da Independência*. A inserção do Brasil no mundo ocidental, 1780/1830. São Paulo, Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

PIMENTA, João Paulo (org). *Y dejó de ser colonia*. Madri, Silex, 2021.

RAMALHO, Joaquim Ignácio de (1886) *Relatório do Presidente da Comissão do Monumento do Ipiranga*, 7 de setembro. Coleção Barão de Ramalho. Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.

Regulamento do Museu do Estado. Decreto do governo do estado de São Paulo, n. 294, 26/07/1894. Disponível no site www.al.sp.gov.br. Consultado em 6 de junho de 2021.

Relatórios institucionais do Museu Paulista, 1917/1922. Documentação datilografada. Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.

SEVCENKO, Nicolau (1992) *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, Nicolau (2003) *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª. Edição. São Paulo, Companhia das letras, 2003.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle (1937) *Guia da Secção de História do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1937.

WITTER, José Sebastião & BARBUY, Heloisa (org) (1997). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*. São Paulo, FIESP, 1997.



Banquete de devoração¹ – do Homem Amarelo ao Abaporu

Ricardo Tamm L. Sá

Ricardo TAMM L. SÁ é Doutor em Artes Visuais; professor adjunto do IART-UERJ; ricardotamm@gmail.com

¹ “Banquete de devoração” foi um almoço de aniversário que Oswald de Andrade ofereceu ao palhaço Piolim, no dia 27 de março de 1929. (ANDRADE, 2022, p: 708)

Resumo

Este artigo visa analisar a Semana de Arte Moderna de 1922 sob um recorte temporal que tem seu início em 1917, com a Exposição de Pintura Moderna, de Anita Malfatti, e término no final da década de 1920, com a Antropofagia, de Oswald de Andrade. Acompanhando as trocas e influências estabelecidas entre obras e escritos de quatro dos principais artistas do período – Anita, Oswald, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral –, pretende-se evidenciar aqui o intenso circuito de relações cruzadas que, enquanto os inspirava na criação de algumas das obras mais importantes do modernismo no país, os consumia em deglutições mútuas até a antropofagia.

Palavras-chave: arte; modernismo; brasileiro; antropofagia

Abstract

This article aims to analyze the Modern Art Week of 1922 under a time frame beginning in 1917, with the Exhibition of Modern Painting, by Anita Malfatti, and ending in the late 1920s, with the Anthropophagy, by Oswald de Andrade. Following the exchanges and influences established between works and writings of four of the main artists of the period – Anita, Oswald, Mário de Andrade and Tarsila do Amaral – it is intended to highlight here the intense circuit of cross-relations that, while inspiring them to create some of the most important works of modernism in the country, consumed them in mutual swallowing until anthropophagy.

Keywords: art; modernism; Brazilian; anthropophagy

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la Semana de Arte Moderno de 1922 bajo un marco de tiempo que comenzó en 1917, con la Exposición de Pintura Moderna, de Anita Malfatti, y terminó a fines de la década de 1920, con la Antropofagia, de Oswald de Andrade. Siguiendo los intercambios e influencias establecidos entre obras y escritos de cuatro de los principales artistas de la época - Anita, Oswald, Mário de Andrade y Tarsila do Amaral - se pretende destacar aquí el intenso circuito de relaciones cruzadas que, si bien los inspiró a crear algunas de las obras más importantes del modernismo en el país, las consumió en la deglución mutua hasta la antropofagia.

Palabras-clave: arte; modernismo; brasileño; antropofagia

O acontecimento mais interessante destes últimos tempos foram as festas que se realizaram no Teatro Municipal com o nome de Semana de Arte Moderna, em que tomaram parte, o que vale notar, pessoas de grande responsabilidade em nosso meio artístico. O êxito, encarado ele sob o ponto de vista futurista, que é absolutamente oposto ao de todos, foi completo, isto é, foi um fracasso. (BOAVENTURA, 2008, p: 223)

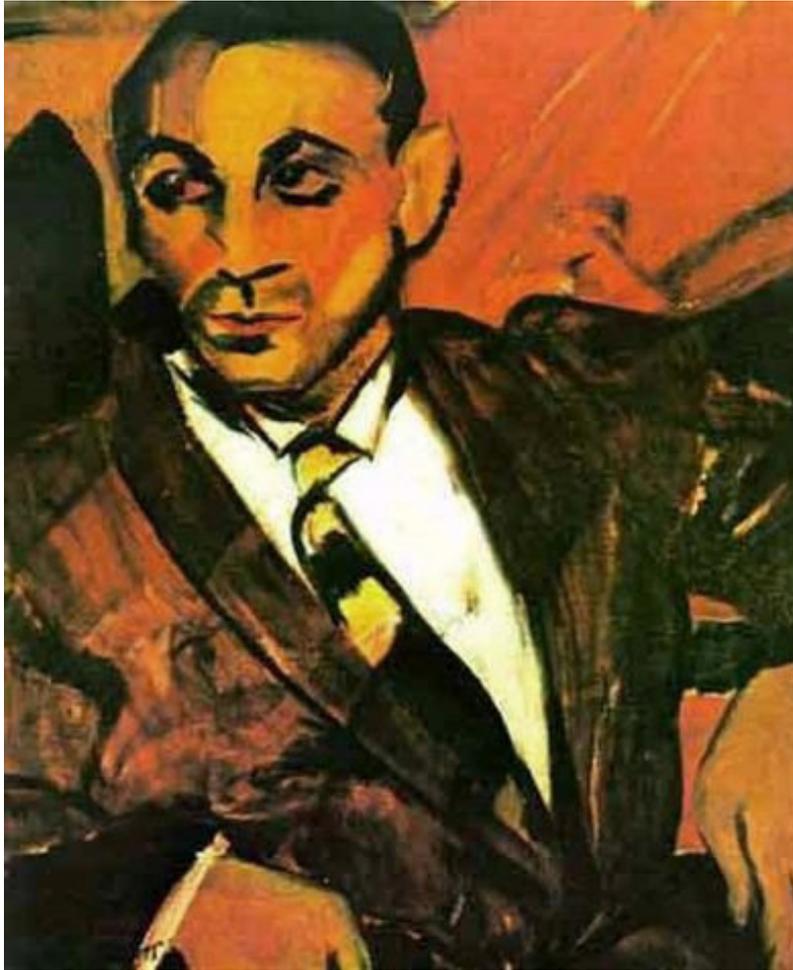


Figura 1

Anita Malfatti, *O Homem Amarelo*, 1916. Acervo do IEB-USP, São Paulo, SP. Fonte: <https://www.wikiart.org> (Domínio público)

O comentário acima, publicado na revista *A Cigarra*, no dia 15 de novembro de 1922, segundo dia de programação da Semana de Arte Moderna, serve para ilustrar algumas das polêmicas e contradições que envolveram as apresentações no Teatro Municipal de São Paulo.

Cem anos passados, as considerações, revisões e contestações sobre a repercussão e a importância da Semana de Arte Moderna vêm se multiplicando – para frente e para trás. Para trás, por conta do que acontecia na produção artística e cultural no país antes de 1922. Para frente, considerando os seus desdobramentos pelos anos e décadas seguintes.

Desde quando? É difícil precisar. E, também, algo arbitrário. Em geral, toma-se o ano de 1917 e a Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti, como o principal fator aglutinante do grupo que iria promover a Semana em 1922.

Até quando? É outra questão discutível. Há quem defenda que houve mais ruptura do que continuidade entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e o movimento antropofágico, de 1928. É o que defende Rafael Cardoso, em *Modernidade em preto e branco*, arrolando bons argumentos para fazê-lo.

No entanto, considerando a obra e os escritos de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Oswald de Andrade – mesmo com revisões e mudanças de rumo –, assumimos aqui o período entre 1917 e o final da década de 1920 como de elaboração e afirmação das proposições modernizantes do grupo de artistas e escritores de São Paulo que se apresentaram na Semana de Arte Moderna. Os mesmos que formariam, ainda em 1922, o Grupo dos Cinco, a revista *Klaxon* e, nos anos seguintes, o movimento Pau Brasil (1924), o movimento e a Revista de Antropofagia (1928), bem como os dissidentes Verde-amarelismo (1926) e Anta (1927).

Nos três dias de apresentações da Semana de Arte Moderna, o que agitou o público do Teatro Municipal de São Paulo foram as leituras de artigos, manifestos, declarações, poesias, e a música de Villa-Lobos. Enquanto na exposição de artes plásticas, foram as pinturas de Anita Malfatti que ganharam destaque, causando reações de surpresa e reprovação. Mas tanto as pinturas quanto as reações apenas repetiam o ocorrido em 1917, na Exposição de Pintura Moderna.

Quanto a Tarsila do Amaral, que não participou da Semana de 1922, somente no ano seguinte começaria a desenvolver um estilo próprio de pintura, conjugando características modernas e nacionais.

Já Oswald de Andrade, que no início de *Serafim Ponte Grande* promete: “Seja como for. Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também.” Ao final do livro, vai confessar que: “Este livro foi escrito em 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás.” (ANDRADE, 1972, pp: 133; s/n)

Foi assim que se desenhou o recorte temporal aqui considerado, tomando a Semana de Arte Moderna de 1922 como um evento de referência para o movimento modernista empreendido em São Paulo no início do século XX.

Movimento este que, a despeito de suas pretensões declaradas, não foi o único nem o pioneiro a clamar por uma renovação modernista contra os arcaísmos

acadêmicos que vigoravam no país. Há uma variedade de escritores e artistas que anteciparam, em suas obras e escritos, os mesmos ideais do modernismo paulista – uma arte nacional em sintonia com os novos tempos –, comprovando que a Semana não teria sido tão inovadora assim.

Tampouco, o movimento paulista, apesar da postura bandeirante e beligerante de seus integrantes, pretendendo descobrir e modernizar o país, e confrontar a capital da república, nunca se afastou de fato do ambiente cultural do Rio de Janeiro, mantendo correspondência com escritores e artistas cariocas, convidando-os para a Semana de Arte Moderna, e elegendo a cidade para alguns de seus mais importantes lançamentos e exposições.

O passado é lição para se meditar, não para reproduzir²

Todo movimento revolucionário, ou de vanguarda propõe-se à contestação, ao repúdio e às vaias. Ou não seria uma vanguarda revolucionária de fato. Se for aceito sem protestos, prontamente acolhido pelo estado de coisas vigente, é porque não atingiu os seus objetivos.

As reações que suscitou à época e as seguidas comemorações de aniversário da Semana de Arte Moderna, ainda que artificialmente promocionais, evidenciam a sua relevância histórica.

Não se trata aqui de enaltecer ou criticar a Semana, nem de questionar suas revisões ao longo de um século, mas tão-somente de reconhecer que a celeuma que provocou – e reverbera até hoje – comprova que o abalo que pretendiam causar no cenário da cultura nacional alcançou, de um jeito ou de outro, mais cedo ou mais tarde, o seu intento.

Se ainda discutimos a Semana, e pelo visto continuaremos a fazê-lo por mais algum tempo, é evidente que o que semearam, ou enxertaram então ramificou não apenas na produção artística, como também no pensamento, na teoria e na crítica cultural do país.

O próprio Mário de Andrade faria, vinte anos depois, uma revisão crítica da Semana, apontando sua ingenuidade, erros e contradições: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.” (ANDRADE, 1974, 254)

² Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia Desvairada*. (ANDRADE, 1987, p: 75)

Naturalmente, todo artista trafega entre diversas formulações estéticas nos seus processos de criação inescapavelmente imbricados com o desenrolar da sua própria vida. Mudanças de rumo, desvios e reorientações seriam mesmo previsíveis ao longo de uma errância repleta de indecisões e imprecisões.

Como diria Oswald de Andrade, “A verdade é, pois, local e cíclica. Só o erro é infalível. Cada coisa tem seu tempo e só a infalibilidade do erro é necessária à própria mutação da vida.” (ANDRADE, 2022, p. 622)

Pois foi justamente a acusação de ter falhado na sua errância, de ter se desviado do rumo e perdido o prumo, que acabou caindo sobre Anita Malfatti.

³ Frase de Anita Malfatti citada por Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”. (ANDRADE, 1987, p: 64)

O encanto sempre novo do feio³

A versão de que Anita, abalada pela famosa crítica de Monteiro Lobato à sua Exposição de Pintura Moderna, em 1917, teria retomado uma pintura mais convencional e realista, tornou-se consagrada. Em 1921, Mário de Andrade publicou no Jornal de Debates:

quando viu a obra modernista que apresentava repudiada com insulto e gargalhada besta que nem sereia da Assistência não parando mais no ar, Anita Malfatti fraquejou. Fraquejou sim uns pares de anos, andou querendo fazer o impressionismo em que toda a gente inda parava.

E brigava todo dia consigo mesma porque tudo nela dizia “Faça obra expressionista” porém a vontade berava ‘Faça obra impressionista pros outros quererem bem’ e a mão dela indecisa, tremendo entre essas ordens diferentes, se perdia pouco a pouco e se perdeu. (BRITO, 1974, p: 59)

Na verdade, antes mesmo da crítica de Lobato, Anita já sofrera reprovações, quando voltou de sua temporada em Nova York, em 1916. De acordo com o seu próprio relato: “Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas.” (BRITO, 1974, p: 47)

E foi somente por insistência de alguns poucos apreciadores, entre os quais Di Cavalcanti, que Anita se convenceu a exibi-las publicamente. “Falaram e falaram até que fiz a primeira Exposição de Arte Moderna.” (BRITO, 1974, p: 48)

Em 1917, Anita começaria a explorar uma temática nacional – como em *Tropical* (Figura 2) e Índia – numa representação mais realista e com um tratamento mais tradicional, de pinceladas e cores contidas, em com-



Figura 2

Anita Malfatti, *Tropical*, 1917. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Fonte: <https://www.wikiart.org> (Domínio público)

paração com as telas que trouxera de Berlim e Nova York: *A Boba*, *A Estudante*, *A Mulher de Cabelos Verdes*, *O Japonês* ou *O Homem Amarelo*, pintadas entre 1916 e 1917. De acordo com Tadeu Chiarelli, Anita:

Ao montar a “Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti” em dezembro de 1917, já havia iniciado seu processo de refluxo em relação às vanguardas. Mesmo que ali também tenha mostrado suas obras mais radicais dos períodos alemão e norte-americano, a produção realizada entre 1916 e 1917 já denunciava claramente que a artista colocava em dúvida, naquele momento, os postulados da arte moderna. (CHIARELLI, 1995, pp: 22-24)

Chiarelli vai especular então sobre as intenções de Anita, à época.

Quem sabe estivesse querendo chamar a atenção para a possibilidade de uma produção conectada com a constituição ou valorização de uma cultura visual típica do país, a partir de procedimentos estéticos vinculados nem ao naturalismo, que até então caracterizara a melhor pintura nacionalista brasileira (os paisagis-

tas e a fase “caipira” de Almeida Jr.), e nem às experimentações vanguardistas, que caracterizaram sua produção nova-iorquina. (GONÇALVES, 2012, p: 102)

Na Exposição de Pintura Moderna, Anita apresentou cinquenta e três obras, entre pinturas, aquarelas, gravuras e desenhos. Desde a inauguração, suas obras vinham despertando, ao mesmo tempo, estranheza e admiração no público paulista, que prestigiou a exposição com grande afluência de visitantes. A crônica jornalística, reconhecendo-lhes a modernidade, descrevia as pinturas de Anita como originais, imprevisitas, arbitrárias ou bizarras.

O episódio do primeiro encontro de Mário de Andrade com Anita Malfatti é particularmente curioso. Ao visitar a exposição, dias depois da inauguração, Mário teve um acesso de riso. Segundo Anita:

Num sábado, chegaram dois rapazes numa chuvarada. Começaram a rir à toda e um deles não parava. Eu fiquei furiosa e pedi satisfação. Quanto mais eu zangava, mais o tal não se continha. Afinal meio que sossegou e ao sair apresentou-se: ‘Sou o poeta Mário Sobral’. Dias depois muito sério se despede e me oferece um soneto parnasiano sobre o Homem Amarelo. (BRITO, 1974, p. 63)

Mário Sobral era o pseudônimo que Mário de Andrade escolheu para assinar o seu primeiro livro, *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, publicado no mesmo ano de 1917.

Vinte e cinco anos depois, na conferência “O movimento modernista”, de 1942, Mário recordaria a experiência da visita à exposição de Anita:

educados na plástica ‘histórica’, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o Homem Amarelo, a Estudante Russa, a Mulher de Cabelos Verdes. E a esse mesmo Homem Amarelo de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim. (ANDRADE, 1942, pp: 16-17)

A revelação da pintura de Anita e a famosa crítica de Monteiro Lobato à exposição (que mereceu apenas uma réplica, de Oswald de Andrade) teriam servido de catalisador para aglutinar os jovens artistas e escritores paulistas de espírito modernista – “nós, três

ou quatro” –, não apenas em defesa de Anita, mas, principalmente, no propósito de promover uma renovação, ou revolução artística no país.

Degringolismo

Monteiro Lobato gostava de desenhar e pintar diletantemente. Consta em sua biografia que, quando quis cursar a escola de Belas artes, a família se opôs, levando-o a entrar para a faculdade de Direito. Mas ele mesmo considerava que:

No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (pois sinto uma nostalgia profunda ao vê-los – sinto uma saudade do que eu poderia ser se me casasse com a pintura), arranjei, sem nenhuma premeditação, este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão predominante é puramente visual. (LOBATO, 2010, p: 204)

Lobato vinha publicando regularmente artigos na imprensa desde 1914, tratando de diversos assuntos de interesse nacional. O conto *Urupês* saiu no Estado de São Paulo em 1914, e a primeira edição do livro, publicada em 1918, contava com ilustrações do próprio autor. Em 1916, Lobato participa da fundação da Revista do Brasil. Por seus interesses e conhecimento, a crítica de arte foi assumida com naturalidade e autoridade.

Autoridade esta, no entanto, questionável. Em “Uma palestra de Arte”, publicada no Correio Paulistano em novembro de 1920, Menotti Del Picchia diria que: “Lobato é um grande contista com fama de mau pintor.” (BRITO, 1974, p: 58) Enquanto Mário da Silva Brito, que reproduziu a fala de Menotti em História do modernismo brasileiro, vai afirmar que Lobato: “Era pintor acadêmico e sem êxito, do que lhe advinha provável ressentimento”. E acrescenta que seria “incapacitado para o mister que exercia.” (BRITO, 1974, p: 60)

Monteiro Lobato já havia criticado uma obra de Anita, no mês anterior à Exposição de Pintura Moderna. Comentando o trabalho que ela enviou para a Exposição do Saci – concurso para a escolha de uma representação do personagem (promovido por Lobato ao longo do ano na Revista do Brasil) –, o crítico escreveu:

A sra. Malfatti também deu sua contribuição em ismo. Um viandante e o seu cavalo [...] Degringola-se o cavaleiro, degringola-se o cavalo, degringola-se a cabeça do cavalo, tentando arrancar-se do pescoço, o qual estira-se longo como feito da melhor borracha do Pará. Gênero degringolismo. Como todos os quadros do gênero

ismo, cubismo, futurismo, impressionismo, marinetismo, está *hors concours*. (DE NICOLA, 2022, p: 203)

No dia 13 de dezembro de 1917, Anita inaugura a sua exposição no mesmo salão onde houvera a Exposição do Saci. Em 20 de dezembro, sai publicada no Estado de São Paulo a avassaladora crítica de Lobato, "A propósito da exposição Malfatti" – republicada, em 1919, sob o título "Paranoia ou mistificação?".

Mesmo reconhecendo que Anita "possui um talento vigoroso, fora do comum", Lobato arrola uma "série de considerações desagradáveis" e lamenta que ela tenha se deixado levar por um "impressionismo discutibilíssimo", colocando "todo o seu talento a serviço duma espécie de caricatura" (BRITO, 1974, p: 53)

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura [...] A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza [...] Embora eles se pretendam novos, precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e a mistificação. [...]

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e 'tutti quanti' não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. (BRITO, 1974, p: 52)

A crítica de Monteiro Lobato era pautada pela exigência do realismo pictórico. Um preconceito que Oswald criticaria em sua réplica, ao defender "a vibrante artista [que] não temeu levantar com os seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades".

As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.

Diante disso, surgem desencontrados comentários e críticas exacerbadas. (BRITO, 1974, p: 61-62)

Já na semana anterior à Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade voltaria à carga, desclassificando o pintor que "fica por aí, copiando oleografias", no artigo "O vagabundo borra-telas", publicado no Jornal do Comércio de 9 de fevereiro de 1922:

Qualquer imbecilzinho, saído da repartição em que trabalha durante o dia, pega um pincel, tintas, borra telas com intenções absolutamente fotográficas, e fica sendo pintor. (BOAVENTURA, 2008, p: 50)

Mário de Andrade, sem mencionar Lobato e o degringolismo, no seu "Prefácio Interessantíssimo", funda o desvairismo, supõe um farolismo e provoca:

Escritor de nome disse dos meus amigos e de mim que ou éramos gênios ou bestas. Acho que tem razão. [...] Si gênios: indicaremos o caminho a seguir; bestas: naufrágios por evitar. (ANDRADE, 1987, p: 75)

O mais surpreendente nas críticas de Lobato, é que o autor, apesar de citar o impressionismo, o cubismo e o futurismo, no intuito de criticar a arte de Anita, não foi capaz de identificar a influência evidente do fauvismo e do expressionismo em suas pinturas.

A própria artista vai comentar, em depoimento de 1951, essa estranha omissão.

Pequenos jornais atacavam-me para agradar o Lobato, mas não houve uma única crítica construtiva, porque a exposição, por sua natureza, era inédita. Com o decorrer das semanas, havia tal ódio geral que um amigo de casa ameaçou meus quadros com a bengala desejando destruí-los. Senti não ter respondido os ataques feitos à arte "futurista" como diziam os que nunca tinham ouvido falar em Marinetti, tampouco no "expressionismo" e muito menos no "fauvismo". A mentira deve ser corrigida e a incompreensão esclarecida. (MILLIET, 2022, p: 268)

Mas, apesar do abalo sofrido, Anita decidiu apresentar na Semana de Arte Moderna de 1922 novamente as pinturas expressionistas que haviam despertado furor em 1917. Talvez Anita tenha considerado que, cinco anos depois, já não seriam mais consideradas tão estranhas assim.

Pois foram, mais uma vez, as mesmas pinturas que suscitaram reprovações e chacotas. Anita lembraria, em 1951, que:

os faxineiros faziam a limpeza dos bilhetes e cartas insultuosas (todas anônimas) que colocavam atrás das telas. Não recebi, porém, nenhum insulto direto, ou desaforo aos brados, como na minha primeira exposição de arte moderna, no início da luta. (MILLIET, 2005, p: 271)

A repetição dos ataques fez com que Anita revivesse a rejeição que experimentara cinco anos antes. A sua retirada para Paris, além de estratégica levou-a ao estudo de técnicas mais tradicionais de pintura. Não que o seu estilo expressionista pudesse ser ainda considerado avançado na Europa dos anos 20. Mas Anita vai explorar então pinceladas mais controladas numa pintura caracterizada pelos efeitos de luz e sombra.

Em 1924, em carta a Mário de Andrade, Anita anunciava:

Estou clássica! Como futurista morri e fui enterrada.

Aliás todos ou quase todos os grandes artistas daqui estão enfrentando este tremendo problema. Matisse, Derain, Picasso. Todos passam atualmente esta reação. Andava apreensiva com isto, mas estive hoje com diversos artistas que me affiançaram ser esta fase atual em Paris. Voltamos à mãe Natureza. (GONÇALVES, 2012, p. 103)

Amigo, admirador e incentivador de Anita, Mário de Andrade soube ser também um crítico impiedoso de sua arte. Assumindo o papel de conselheiro, tentou corrigir os rumos de sua pintura, sobretudo depois da Semana. Numa carta de 1939, ele interrogaria Anita.

Você foi a maior vítima do ambiente infecto em que vivemos. Todas as forças da cidade se viraram contra você, ou inimigas, ou indiferentes. Até sua família, me desculpe. E com isso você mudou de rumo, consentida. Mas me diga uma coisa: a mudança melhorou sua vida e sua arte? Me parece que não. E si você tivesse continuado a subir, a progredir naquele destino espontâneo que era o seu, porque lhe nascia da carne, você estaria rica? Por certo que não. Mas, através dos obstáculos, um consolo lhe ficava e quem sabe que grandezas artísticas? Você teria sido você. O que lhe digo é desagradável, eu sei. (ANDRADE, 1989, p: 20)

Não podemos saber os efeitos causados por mais essa crítica de Mário, mas Anita parecia ter plena consciência do que fazia e dos rumos que tomara. Seu depoimento à Revista Anual do Salão de Maio, no mesmo ano de 1939, poderia servir de resposta à carta de Mário.

Devemos ir ao encontro da arte com despreocupação e com o espírito livre e nunca com pequenos prejuízos e preconceitos artísticos. A visão torna-se sempre obscurecida com os óculos da opinião alheia. A arte moderna é a expressão do indivíduo de hoje. (DE NICOLA, 2022, p: 219)

Só a antropofagia nos une⁴

⁴ Frase inicial do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade.

Tarsila do Amaral, mesmo ausente da Semana de Arte Moderna, chegaria de Paris pouco tempo depois para formar, com Anita, Oswald, Mário e Menotti, o Grupo dos Cinco. Não seria por acaso a confusão sobre a sua presença na Semana de 22, uma vez que seria ela a principal artista a dar as formas e as cores, ou o corpo e a cara o modernismo brasileiro.

No ano seguinte, novamente em Paris, numa carta para a família, Tarsila afirma:

Quero ser a pintora da minha terra. [...] O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra". (SCHWARCZ, 2021, p: 549)

Se o *Homem Amarelo*, de Anita, em 1917, e a *Cabeça de Cristo*, de Brecheret, em 1920⁵, inspiraram o *Homem Amarelo* (1917) e a *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, seriam desenhos de Tarsila, em 1924 e o *Abaporu*, em 1928, que inspirariam e ilustrariam *Pau Brasil* (1925)⁶ e o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade.

Conseguindo conjugar em sua pintura características modernas e feições nacionais – anseio de Oswald e de Mário há alguns anos –, Tarsila vai assumir o papel de principal artista modernista do país, a partir de onde Anita o deixou.

Antes do período antropofágico (*Cartão Postal, Abaporu, Urutu, Antropofagia*), Tarsila havia experimentado uma fase cubista, onde associava uma composição de inspiração legeriana⁷ com personagens e paisagens urbanas e rurais do país (*Morro da Favela, Carnaval em Madureira, EFCB, São Paulo*).

O caso da pintura *A Negra* (Figura 3) é particularmente curioso. Realizada na fase cubista, sua composição está mais próxima da estética do período antropofágico, com o qual é frequentemente associada. A própria Tarsila, na tela *Antropofagia*, viria a fundi-la com o *Abaporu*.

A Negra poderia ser considerada como o marco inicial do nosso modernismo pictórico, com a representação sintética e estilizada, algo surrealista, de uma mulher negra, de lábios exagerados e olhos puxados, sentada à frente de um plano colorido e geometrizado de inspiração cubista, com a sugestão uma folha de banana por trás de seu ombro esquerdo.

Além das considerações que a pintura possa suscitar sobre composição, desenho e cor, figura e fundo, ou sobre as relações entre o cubismo e a temática nacional, salta aos olhos o poder dessa imagem. Postada como uma esfinge em um ambiente exótico, *A Negra* parece nos desafiar à decifração de seu enigma.

E esse enigma é complexo. Quem é ela? Uma típica negra brasileira afrodescendente? Os lábios exagerados poderiam ser uma licença poética, ou artística. Já os olhos puxados para cima, não tão comuns por aqui, levantam a questão de sua origem. De que país da África seria originária, ou descendente?

⁵ Mário de Andrade narra a história sobre *A Cabeça de Cristo* ter inspirado a *Paulicéia Desvairada* em "O movimento modernista". (ANDRADE, 1942, p: 21)

⁶ "Ainda desta viagem a artista fez uma das suas melhores séries de desenhos que inspirou Oswald no livro de poesias intitulado *Pau-Brasil*." (<https://tarsiladoamaral.com.br/biografia/>). O *Manifesto Pau Brasil* foi lançado em 1924 e o livro publicado em 1925, com capa e ilustrações de Tarsila.

⁷ De Fernand Léger, professor de Tarsila em Paris.



Figura 3
Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923. Coleção MAC-USP, São Paulo, SP
Fonte: <https://www.wikiart.org> (Domínio público)

Não sei se há uma resposta para essas questões. Mas pela análise de fotografias e relatos pode-se revelar, ao menos em parte, o seu enigma. Em *Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais*, Renata Aparecida Felinto dos Santos reproduz duas fotografias da infância de Tarsila nas quais aparece a mesma mulher negra, vestida de branco, como ama ou babá. Na primeira, ela está junto à família, carregando uma menina no colo. Na outra (figura 4), está sozinha, sentada com apenas um braço cruzado sobre o peito e a mão pendente (como no quadro). Logo, seria uma pessoa íntima à família, talvez, a própria babá de Tarsila⁸.

⁸ No site da artista aparece a mesma foto ao lado da pintura com o comentário: “*A Negra* e a foto que inspirou Tarsila. Provavelmente se trata de uma criada querida da pintora.” (<https://tarsiladoamaral.com.br/linha-do-tempo>)

Apesar da qualidade das fotos em preto e branco, pode-se perceber (na segunda), como características particulares dessa mulher, os olhos e sobrancelhas puxados. O que não deixa dúvidas de que essa fotografia serviu de modelo para *A Negra*. Mesmo tendo sido

pintada em Paris, a foto estava colada no álbum de viagem de Tarsila. No entanto, quando lemos o seu comentário sobre *A Negra*, revela-se algo surpreendente.

Um dos meus quadros de muito sucesso quando o expus lá na Europa se chama *A Negra*. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. (SCHWARCZ, 2021, p: 385)

Se a história em si é espantosa, mais surpreendente é a naturalidade com que Tarsila descreve um costume extremamente cruel às quais mulheres negras escravizadas se submetiam para não comprometer os serviços que eram obrigadas a cumprir na fazenda de sua família.



Figura 4
Fotografia do álbum de viagem de Tarsila do Amaral. Coleção particular. Reprodução de Eduardo Ortega/ Acervo do Centro de Pesquisa do MASP. Fonte: <https://tarsiladoamaral.com.br/>

Encarar *A Negra* depois da leitura desse depoimento torna-se mais difícil. A revelação da identidade e da origem de suas formas não ajudam na decifração do enigma. Ele continua lá. E ela a nos desafiar. Agora mais profundamente.

Se a história sobre suas origens não ajuda a decifrá-la, a observação sobre o exagero de suas formas pode revelar a naturalização das representações de negras e negros, que realçam o suposto exotismo de suas características físicas. Quando associada ao *Abaporu*, com sua deformação da figura do índio, o enigma d'*A Negra* irá velar-se ainda mais.

O *Abaporu* não apenas inspirou a antropofagia, como tornou-se o símbolo maior do nosso modernismo. Diferente d'*A Negra*, cujos olhos nos encaram de perto, a pequena cabeça do índio, sem olhos, só sobrancelhas, fita-nos de longe, junto ao sol. Apesar desse sol abrasador como um limão cortado e das cores fortes, tudo é suave. Não há linhas retas, o cacto não tem espinhos. O idílio tropical primitivo numa paisagem pintada em verde, azul e amarelo.



Figura 5
Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929. Coleção MAC-USP, São Paulo, SP
Fonte: <https://www.wikiart.org> (Uso correto)

Em 1929, na tela *Antropofagia* (Figura 5), Tarsila juntaria *A Negra* com o *Abaporu*. Os corpos se entrelaçam, mas não se comunicam. Perderam as feições. A cabeça dela é igual à dele. A cor também. Quem devora quem?

Está fundado o Desvairismo⁹

Indefinições, desvios, apropriações, contradições e discussões terminológicas marcaram as cartas, artigos e críticas publicadas sobre a Semana de Arte Moderna, cujo nome inicial seria Semana de Arte Futurista.

Os artistas da Semana de 22 pretendiam promover uma atualização da produção artística nacional em sintonia com os movimentos modernos internacionais. A associação com o futurismo viria da identificação com a liberdade poética e com as manifestações performáticas, mas sem relação a dinâmica da pintura futurista.

O futurismo reivindicado por Oswald de Andrade não seria pictórico, mas sim literário; e estaria mais vinculado ao espírito de renovação das vanguardas do início do século, do que aos preceitos do movimento de Marinetti. Em “Geometria pictórica” (1922), Oswald vai explicar que:

Para nós, num século de síntese como o atual, o cubismo é movimento [...]

Cubismo não é só o que faz Fernand Leger nos *salons*. Cubismo é a reação construtiva de toda a pintura moderna. Assim, Futurismo não é marinetismo e, sim, toda a reação construtiva da literatura moderna. (BOAVENTURA, 2008, p. 60)

No ano anterior, Oswald publicara no Jornal do Comércio, “O meu poeta futurista”, no qual tecia longos elogios a Mário de Andrade e demonstrava grande admiração pela sua obra. “Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o *Paulicéia Desvairada* – cinquenta páginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia cidadina.” (BRITO, 1974, p: 229)

Em resposta ao artigo que o transformou da noite para o dia no expoente da poesia futurista de São Paulo e, logo, no alvo preferido de chacotas na imprensa e nas ruas da cidade, o tímido e desconhecido Mário reclama e corrige o amigo, no artigo “Futurista?!“:

⁹ Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia Desvairada*. (ANDRADE, 1987, p: 59)

Futurista por quê? [...]

Ninguém leu um artigo que escrevi pelo 'Jornal de Debates' assinalando o erro do futurismo? [...]

Quanto ao futurismo brasileiro, ou por outra de São Paulo, Oswald de Andrade estará mesmo convencido que ele existe? [...]

O poeta de Pauliceia Desvairada não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de 'fazer futurismo'. (BRITO, 1974, pp: 235-238)

Oswald retruca o artigo de Mário, na semana seguinte, proclamando que "os versos de Paulicéia desvairada são do mais chocante, do mais estuporante e, para mim, do mais abençoado futurismo." (BRITO, 1974, p: 239)

Eis o que chamo e abençoo, o que quero e propago – futurismo – afirma solenemente, Oswald de Andrade. Essas amostras de "estética revolucionária", divulgadas com visível ardor e entusiasmo, são consideradas pelo contraditor de Mário de Andrade como expressivas do futurismo de São Paulo. (BRITO, 1974, p: 245)

Mais uma vez, no "prefácio, apesar de interessante, inútil" à *Paulicéia Desvairada*, Mário repetiria¹⁰:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. (ANDRADE, 1987, p: 61)

Para acrescentar, ao final: "Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só." (ANDRADE, 1987, p: 77)

Mário e Oswald expuseram nessa contenda sobre o futurismo a imensa diferença de personalidade que tanto os atraía, no começo, quanto os afastaria, no final. Anos mais tarde, com a recusa de Mário ao seu convite para participar da Revista de Antropofagia, Oswald passa a publicar uma série de artigos com críticas e ironias ao amigo.

A despeito da fenomenal coincidência entre o *Macunaíma*, de Mário, e o *Manifesto Antropófago*, de Oswald, lançados no mesmo ano de 1928, daí em diante, a distância entre os dois só iria aumentar. Até o rompimento.

**E está acabada a escola poética.
"Desvairismo"¹¹.**

¹⁰ Escrito entre dezembro de 1920 e dezembro de 1921, *Paulicéia Desvairada* seria publicado no ano seguinte, 1922. Oswald leu o livro ainda em elaboração. "O meu poeta futurista" foi publicado no *Jornal do Comércio*, no dia 27 de maio de 1921, e "Futurista?!", em 6 de junho de 1921. (BRITO, 1974, pp: 227; 234)

¹¹ Vale notar que que Mário coloca um ponto final depois de acabar com a escola poética. "Desvairismo" vem depois, como se fosse o que restasse. (ANDRADE, 1987, p: 77)

Referências

- ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, M. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.
- ANDRADE, M. *Cartas a Anita Malfatti*. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ANDRADE, M. O movimento modernista. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. In *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, O. *Obras Completas – vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, O. O caminho percorrido. Diário de S. Paulo, São Paulo, 23 e 30 jun. 1944. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, O. A Antropofagia como visão de mundo (1930). In ANDRADE, O. *Diário confessional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Edição do Kindle.
- BOAVENTURA, M. E. (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus contemporâneos*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BRITO, M. S. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Edição do Kindle.
- CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DE NICOLA, J.; DE NICOLA, L. *Semana de 22: Antes do começo, depois do fim*. Rio de Janeiro: Sextante. 2022. Edição do Kindle.
- GONÇALVES, M. A. *1922 - A Semana Que Não Terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Edição do Kindle.
- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010.
- MILLIET, M. A. (coord.). *Mestres do Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005.
- SANTOS, M. A. F. Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais. In *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras. 2021. Edição do Kindle.
- SCHWARCZ, L. Negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. In *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras. 2021. Edição do Kindle.

Entre a planta nativa e o monumento histórico: O jardim moderno de Roberto Burle Marx nos anos 1930

Aline de Figueirôa Silva

Aline de Figueirôa SILVA é Doutora em Arquitetura e Urbanismo; professora da FAUFBA e do PPGAU/UFBA; aline.figueiroa@ufba.br

Resumo

Autor de vasta produção artística e paisagística realizada ao longo de sua intensa atividade profissional, abarcando desde praças a parques de larga escala, jardins públicos e privados, pinturas, tapeçarias, joias e cristais, Roberto Burle Marx (1909-1994) produziu projetos de reforma de jardins localizados em edificações históricas ou sítios urbanos tradicionais. No Recife, cidade onde realizou seus primeiros jardins públicos, elaborou 21 projetos enquanto chefiou o Setor de Parques e Jardins do Governo de Pernambuco, em sua maioria visando à remodelação de praças ajardinadas entre o final do século XIX e o início da década de 1930, de algum modo relacionadas a contextos históricos ou à presença de artefatos artísticos, utilitários e rememorativos. Assim, privilegiando fontes documentais, como mapas e plantas técnicas, relatórios da administração pública, revistas, jornais, artigos e depoimentos de Burle Marx, este artigo examina seus princípios projetuais e sua compreensão de jardim moderno ao propor a reforma de logradouros recifenses preexistentes. Destaca, em particular, suas atitudes em relação aos monumentos históricos existentes nos espaços remodelados, bem como algumas reações às suas posturas inovadoras por parte do jornalista Mario Melo (1884-1959), explorando novos aspectos da modernidade dos jardins do paisagista para além da valorização de espécies vegetais nativas.

Palavras-chave: Burle Marx, modernidade, plantas nativas, monumentos históricos.

Abstract

Roberto Burle Marx (1909-1994) was an artist and landscaper of intense professional activity, whose works ranged from public squares and large-scale parks, to public and private gardens, paintings, tapestries, jewelry and crystals. He also conceived renovation projects for both gardens of historic buildings and gardens situated in traditional urban sites. The city of Recife was where Burle Marx created his first public gardens. It was also there where he headed the Board of Parks and Gardens of the Government of the State of Pernambuco. At the time, he designed 21 projects in order to remodel public squares formerly laid out between the late 19th century and the beginning of the 1930s, each related to historical contexts or to the existence of artistic, utilitarian and commemorative artifacts. Thus, this article examines Burle Marx's renovation projects for Recife's preexisting public spaces, his design principles and his notions of the modern garden. This is done by analyzing documentary sources regarding those squares, such as maps and technical plans, public administration reports, journals, newspapers, articles and his depositions. The article particularly highlights his approach to the historic monuments located in the spaces he remodeled as well as reactions to his innovative ideas by the journalist Mario Melo (1884-1959). It then explores different aspects of Burle Marx's innovative and modernist landscaping, beyond his enhanced use of native plant species

Keywords: Burle Marx, modernity, native plants, historic monuments.

Resumen

Autor de extensa produção artística e paisajística realizada a lo largo de su intensa actividad profesional, incluyendo desde plazas a parques en gran escala, jardines públicos y privados, pinturas, tapices, joyas y cristales, Roberto Burle Marx (1909-1994) elaboró proyectos de reforma de jardines ubicados en edificios históricos o sitios urbanos tradicionales. En Recife, ciudad donde realizó sus primeros jardines públicos, desarrolló 21 proyectos mientras dirigía el Sector de Parques y Jardines del Gobierno de Pernambuco, la mayor parte de ellos con el objetivo de remodelar las plazas ajardinadas entre el final del siglo XIX y el inicio de la década de 1930, de algún modo relacionadas a contextos históricos o a la presencia de artefactos artísticos, utilitarios y recordatorios. Así, privilegiando fuentes documentales, como mapas y plantas técnicas, reportes de la administración pública, revistas, periódicos, artículos y testimonios de Burle Marx, este artículo examina sus principios proyectuales y su comprensión de jardín moderno al proponer la reforma de lugares públicos preexistentes en Recife. Destacamos, en particular, sus posicionamientos en relación a los monumentos históricos existentes en los espacios remodelados, así como algunas reacciones a sus posturas innovadoras por parte del periodista Mario Melo (1884-1959), explorando nuevos aspectos de la modernidad de los jardines del paisajista más allá de la valorización de especies vegetales nativas.

Palabras-clave: Burle Marx, modernidad, plantas nativas, monumentos históricos.

Uma aproximação: Burle Marx e o Recife dos anos 1930

Em um ambiente de efervescência cultural, renovação das artes e construção da identidade nacional, o artista e paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) concebeu o jardim moderno como expressão da valorização das raízes brasileiras a partir do uso de vegetação nativa, baseando-se em seu olhar artístico e botânico.

A utilização de espécies vegetais características de biomas brasileiros, pouco ou nunca introduzidas em obras de ajardinamento de espaços públicos no país, ao menos de forma extensiva, até a atuação do paisagista no Recife dos anos 1930 e ao longo de sua carreira, é um dos traços mais destacados pelos estudos que analisam sua obra.

Nascido em São Paulo em 1909, filho de Wilhelm Marx, judeu alemão, e Cecília Burle, pernambucana de ascendência francesa, Burle Marx mudou-se ainda criança, em 1913, com sua família para o Rio de Janeiro. Durante sua infância, alimentava seu interesse pelas plantas no jardim de casa e lendo exemplares da revista alemã *Gartenschönheit* trazidos da Europa por seu pai. Através do periódico, ele instruía-se sobre parques e jardins de outros países, mas também sobre plantas do Brasil que lhe desvendavam “um mundo pouco conhecido” (MARX, 1985, p. 71).

Em sua formação, referenciou-se também na obra do francês Auguste François Marie Glaziou, paisagista do Império do Brasil, autor dos principais jardins do Rio de Janeiro no século XIX, precursor de explorações botânicas e do uso de espécies vegetais autóctones.

Porém, ainda jovem, Burle Marx viajou à Alemanha em 1928 em busca de tratamento médico para um problema na visão e, durante sua estadia na Europa, visitou concertos e exposições, frequentou aulas de música e pintura. Em Berlim, conheceu as estufas do Jardim Botânico de Dahlem, onde avistou pela primeira vez plantas do Brasil, nutrindo seu olhar artístico e botânico quanto às potencialidades da vegetação brasileira. Foi quando, em suas palavras, na condição de estudante de pintura, tomou “a decisão de construir, com a flora autóctone, toda uma nova ordem de composição plástica, para o desenho, para a pintura, e até atingir a paisagem e o jardim [...] diante de uma estufa de plantas tropicais brasileiras” (MARX, 1954, p. 18).

Decidido a estudar pintura, em 1930 ingressou na Escola Nacional de Belas Artes no Brasil, dirigida pelo arquiteto Lucio Costa (1902-1998). Dois anos mais tarde, concebeu o jardim da Residência Schwartz no Rio de Janeiro a convite de Lucio Costa, autor do projeto da casa juntamente com o arquiteto russo Gregori Warchavchik (MARX, 1985). Contudo, foi sua atuação na cidade do Recife, à frente do Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) do Governo de Pernambuco, mais tarde Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU), que impulsionou sua carreira, novamente por indicação de Lucio Costa.

Durante o período em que trabalhou em Pernambuco, Burle Marx conviveu com jovens artistas, intelectuais e profissionais, como o arquiteto Luiz Nunes (1909-1937), diretor da DAU, o engenheiro Antônio Bezerra Baltar (1915-2003), o engenheiro Attilio Corrêa Lima (1901-1943), o escritor Clarival do Prado Valladares (1918-1983), o engenheiro Ayrton de Carvalho (?-1998), o escritor e sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987), além do engenheiro e poeta Joaquim Cardozo (1897-1978), este último tido como o “*chef d’école*” (HAMERMAN, 1995, p. 169). Burle Marx produziu escritos e concedeu entrevistas, frequentou festas e conheceu tradições locais. Em artigos da época, publicados principalmente nos jornais *Diário da Manhã* e *Diário da Tarde*, de propriedade do governador Carlos de Lima Cavalcanti, deixou registros sobre a paisagem do Recife, o caráter e as funções dos jardins no curso

da história e revelou detalhes dos projetos que concebeu, constituindo verdadeiros memoriais descritivos.

Nos anos 1930, o Recife experimentava processos de expansão e modernização urbana, com expressão nas redes de transporte, nos meios de comunicação, nas instituições de educação e nos serviços urbanos, dispondo de modernos hotéis, restaurantes e cinemas, além da fundação de novas escolas de ensino superior, ao mesmo tempo em que se caracterizava como uma “mucambópolis”, alimentada pelas migrações populacionais do campo e do interior (REZENDE, 2005). A cidade reunia, ainda, um rico patrimônio artístico, histórico e urbano, refletindo as ambiguidades inerentes ao ideário de urbanização em curso. Ao recordar a época em que viveu no Recife, Burle Marx destacou alguns destes aspectos da paisagem e da sociedade local na última entrevista que concedeu, conduzida pelo arquiteto paisagista Conrad Hamerman:

A cidade era simplesmente bela. Eu conheci Recife como ela tinha saído do período colonial, quase intacta. A explosão de construções veio depois. É lamentável como foi destruída. É uma cidade onde os rios sempre tiveram grande importância e também havia os mocambos, vastos barracos construídos sobre palafitas na faixa turva ao longo dos rios. Eu fiquei impressionado com tamanha pobreza; a incidência de tuberculose era a mais alta do Brasil. Estas pessoas viviam de salários miseráveis (HAMERMAN, 1995, p. 169).

Chegado como jovem paisagista à capital pernambucana, aos 25 anos de idade, Burle Marx elaborou cerca de 21 projetos, realizados ou não, de remodelação completa ou intervenção pontual em diversos logradouros da cidade ou espaços privados (SÁ CARNEIRO, SILVA e SILVA, 2013). Dentre esses, criou jardins públicos principalmente em espaços livres já demarcados no tecido urbano, concretizando novos projetos em bairros suburbanos e redesenhando jardins preexistentes localizados na área central, formada pelos bairros¹ do Recife, Santo Antônio e São José, além da Boa Vista, refletindo e ao mesmo tempo impulsionando o processo de modernização da cidade. A imprensa local registrava o objetivo deliberado de trazer ao Recife um paisagista que viesse “reformatar” os jardins da cidade, comumente utilizando-se dessa expressão e outras correlatas.

Está no cartaz, causando a melhor impressão entre as pessoas de bom senso, o plano da reforma dos jardins públicos do Recife. Um técnico foi contratado para presidir e orientar esse importante trabalho: o sr. Burle Marx. [...] tudo obedece a um plano mo-

¹ A palavra “bairro” é aqui empregada com referência às localidades que historicamente formam a área central do Recife e em consideração às nomenclaturas ainda hoje correntes, portanto, sem qualquer conotação político-administrativa, decorrente da divisão oficial da cidade estabelecida em lei, ou simbólica, vinculada à apropriação por parte de moradores e frequentadores locais.

dero de aformoseamento, capaz de tornar o Recife apto a figurar como um centro de civilização de um novo aspecto urbanístico. De ha muito que se fazia sentir, no Recife, tão util e inteligente trabalho, tanto a cidade se desenvolve e é hoje ponto de referencia de viajantes do mundo inteiro. Um plano de jardins uniformisado, dentro das nossas possibilidades economicas e da realidade da nossa vida (DIARIO DA TARDE, 22/5/1935).

As reformas completas das praças de Casa Forte, Euclides da Cunha e Arthur Oscar foram os primeiros projetos executados já documentados, entre outras intervenções sobre as quais se dispõe de menos informações bibliográficas e/ou documentais, como aquelas realizadas na Praça Parque Amorim e na Praça Coração de Jesus (antes Praça Chora Menino, nome mais tarde recuperado e utilizado até hoje), ambas criadas entre 1924 e 1925. Acrescentem-se duas importantes intervenções: na Praça da República (jardim de 1872, já reformado por volta de 1924-1925) e na Praça do Derby (inaugurada em 1924) – dois dos maiores e mais importantes espaços públicos da cidade àquela época. Além disso, intervenções menores foram propostas para as praças Maciel Pinheiro (1873), Barão de Lucena, do Entroncamento (1925) e Dezessete (1937). Portanto, Burle Marx atuou, visando, em essência, à remodelação de praças ajardinadas entre o final do século XIX e o início da década de 1930, de algum modo relacionadas a contextos históricos ou à presença de artefatos artísticos, utilitários e rememorativos.

Nesse conjunto de projetos e obras, o paisagista explorou a utilização de plantas nativas do Brasil; uso de materiais locais na confecção de pisos; mobiliário de formas simplificadas; e procedeu à remoção de monumentos públicos, sendo este último um dos aspectos menos ou não explorados acerca de sua produção, refletindo posturas que defendeu e práticas que exerceu ao longo de sua trajetória.

Assim, privilegiando fontes documentais, como mapas e plantas técnicas, relatórios da administração pública, revistas, jornais, artigos e depoimentos de Burle Marx, este artigo examina seus princípios projetuais e sua compreensão de jardim moderno ao propor a reforma de logradouros recifenses preexistentes². Destaca, em particular, suas atitudes em relação aos monumentos históricos³ existentes nos espaços remodelados, bem como algumas reações às suas posturas inovadoras por parte do jornalista pernambucano Mario Melo (1884-1959), explorando novos aspectos da modernidade dos jardins do paisagista para além da valorização de espécies vegetais nativas.

² Este artigo baseia-se no conteúdo, fontes documentais e ideias desenvolvidas em *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)* (SILVA, 2010) e no capítulo *Hygiene, education and art: Roberto Burle Marx's 1930s modern gardens in Brazil* (SILVA, 2019), publicado no livro *Gardens and Human Agency in the Anthropocene* e no qual foram analisadas as praças de Casa Forte e Euclides da Cunha, como projetos de ajardinamento inteiramente novos, e as praças da República e do Derby, enquanto intervenções nos dois principais jardins públicos da cidade nos anos 1930.

³ No texto são utilizadas as expressões “monumento”, “monumento público”, “monumento histórico” e “monumento rememorativo” como equivalentes, por variação léxica, portanto sem relação com as conceituações do campo do patrimônio e conforme distinção estabelecida por Alois Riegl no livro *O culto moderno aos monumentos* (RIEGL, 1999). Tais monumentos constituem peças de escultura ou grupos escultóricos, bustos, hermas, obeliscos, entre outros tipos, construídos e instalados em espaços públicos para fins de rememorações de fatos e pessoas ligadas à história política ou social, local e/ou do país, e confeccionados com distintos materiais, principalmente metais e pedra.

O olhar artístico e botânico: Princípios do jardim moderno de Burle Marx

Entre os escritos que deixou nos periódicos locais, Burle Marx assinou um artigo intitulado *Jardins para o Recife*, publicado no *Boletim de Engenharia* em março de 1935, parcialmente reproduzido e ampliado sob o título *O Jardim da Casa Forte*, veiculado numa edição do *Diário da Manhã* do mesmo ano. No texto original, o paisagista expressou sua compreensão de jardim como artefato arquitetônico confeccionado segundo leis estéticas e princípios de utilidade historicamente enraizados na tradição paisagística aos quais não fugia o jardim moderno:

Jardim é em sua essência natureza organizada, subordinada a leis arquitetônicas. A existência da arte se prende a uma necessidade da vida. A forma alcança um ideal de beleza quando preenche uma função. [...] No jardim existiu sempre um pensamento ordenando a natureza. O que se modificou foi apenas seu espírito. Desde que o jardim consiga preencher uma função da época, a beleza verificar-se-á por si mesma. [...] O jardim moderno não poderia fugir a esta sucessão lógica. É assim que ele comporta vários objetivos: higiene, educação e arte (MARX, 1935a).

No artigo *Jardins e Parques do Recife*, publicado no jornal *Diário da Tarde* no mesmo ano, afirmou que o jardim, sendo “parte integrante” do aspecto da cidade deveria “preencher uma função. Uma só, não, muitas: higienica, educacional e artística” (MARX, 1935b). Ao modelar o tripé higiene, educação e arte para ancorar sua compreensão de jardim moderno, Burle Marx realçava o protagonismo da vegetação enquanto elemento estruturador da mensagem artística subjacente a este tipo de obra de arte e de espaços urbanos propícios à recreação ao ar livre num país tropical, especialmente numa cidade quente e úmida como o Recife (SILVA, 2019).

Do ponto de vista da higiene, o jardim moderno representava um meio de lazer e purificação do ambiente urbano a ser acessado pela população, em especial pela classe trabalhadora e pelas crianças, pelos moradores de pequenas habitações destituídas de jardins particulares, portanto, ainda mais útil em cidades de climas tropicais, adquirindo relevantes funções sociais.

Sob o ponto de vista higiênico, o jardim moderno representa nas grandes cidades um verdadeiro pulmão coletivo. É nele que o habitante urbano vem respirar um pouco de ar puro, cansado da luta diária nos escritórios acanhados, nas ruas asfaltadas e nos ambientes fabris. É nele que as crianças moradoras de apartamentos empoleirados, casas de quintal redu-

zido ou habitações coletivas poderão encontrar um meio amplo para seus brinquedos, recebendo para suas trocas orgânicas um ar desprovido de contaminação. Nos climas tropicais, para esse fim, torna-se indispensável o plano, de árvores capazes de fornecer grandes sombras (MARX, 1935a).

Na perspectiva da educação, o jardim moderno convertia-se em um instrumento pedagógico capaz de educar a população acerca da flora de seu país e de seu lugar e, assim, lhe inculcir o sentimento de amor pela natureza e o desejo de preservá-la.

Sob o ponto de vista educacional, o jardim moderno tem como objeto trazer para o habitante da cidade um pouco de amor pela natureza, fornecer-lhe meios para que possa distinguir sua própria flora da exótica, e dar-lhe uma idéia nítida da utilidade do jardim simultaneamente a uma capacidade de distinção da verdadeira beleza, do pieguismo baseado em concepções falsas (MARX, 1935a).

Em relação à arte, o jardim moderno constituía uma composição subordinada a uma determinada forma geral, guiada por leis arquitetônicas e estéticas, preenchendo uma necessidade espiritual do homem.

Sob o ponto de vista artístico, deve o jardim obedecer a uma ideia básica, com perspectivas lógicas e subordinado a uma determinada forma de conjunto. [...] Ademais, o jardim público tem a serventia de padronar o nascimento dos jardins particulares (MARX, 1935a).

Para o paisagista, o jardim constituía, então, uma aspiração civilizatória, enraizada na cultura dos povos e na história das cidades. Ao alcançar os objetivos de higiene, educação e arte, o jardim moderno permitiria localizar "o grau de cultura de um povo" (MARX, 1935b).

O jardim em todos os tempos, entre todos os povos, surgiu nos momentos máximos de suas respectivas civilizações. Não houve povo que evoluindo não se congregasse em cidades. Não houve cidade que evoluindo não contivesse jardins. De onde se conclui que o jardim é antes uma necessidade consciente do que simplesmente uma criação accidental de luxo supérfluo na nossa civilização (MARX, 1935a).

É neste sentido que, na criação do jardim de Burle Marx, a vegetação expressava relações tanto intrínsecas à obra, por responder a leis e princípios que regem sua seleção e organização *in situ*, quanto extrínsecas, por responder a um potencial de apropriação coletiva pelo público usuário (SILVA, 2019).

Numa ordem de relações intrínsecas, o jardim obedecia a fundamentos de composição e organização,

na medida em que a vegetação permitia a exploração de um conjunto de atributos arquitetônicos e artísticos, mas também botânicos e ecológicos. No jardim estabeleciam-se simetrias ou assimetrias, contrastes entre luz e sombra, jogos de volumes e cores entre árvores, arbustos e plantas herbáceas e de texturas formadas por copas, troncos, folhagens e flores – segundo princípios da arquitetura e da pintura – bem como associações de espécies, observadas nas incursões pelo Brasil, de modo a refletir a compatibilidade da vegetação retirada de seu habitat natural e as condições de adaptação a seu novo meio urbano e artificial – segundo princípios da botânica e da ecologia (SILVA, 2019).

Já numa ordem de relações extrínsecas, o jardim respondia a necessidades de recreação da população urbana e redução do calor predominante nas cidades tropicais. Nos jardins públicos, a população tanto podia abrigar-se do clima quente, quanto instruir-se sobre a flora nativa de diversas regiões do Brasil e, em particular, de sua própria região, daí derivando sua importância como obra de arte para gozo e desfrute humano, porém definida pelo elemento vegetal.

A paisagem local e seus atributos físicos, bióticos e antrópicos (rios, solo, relevo, clima; fauna e flora; edificações adjacentes, costumes e práticas culturais etc.) estão no centro das duas premissas – a da vegetação como atributo essencial para a composição dos jardins e a da vegetação como atributo essencial para o usufruto dos jardins (SILVA, 2019, p. 22).

Sob esse viés, fica claro que toda a composição está subordinada e estruturada pela planta, “o ‘ator’ principal num jardim” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 3/9/1960), à qual se articulam a escolha e a manipulação de elementos como água, pedra, pisos, painéis e outras estruturas construídas e materiais. Com efeito, pode-se afirmar que a seleção dos demais componentes, como esculturas, pavimentos, fontes e equipamentos, deveria refletir, em seu tema, forma e materialidade, a linguagem e os objetivos do jardim e do jardim moderno, justificando a introdução de novos elementos, a remoção ou a manutenção de elementos preexistentes. A planta, protagonista do projeto paisagístico, ancorava-se e refletia escolhas estéticas e ecológicas, compreendendo-se seus efeitos plásticos e procedências geográficas – escolhas essas mediadas pelo olhar do artista e do botânico.

A planta é o “ator” principal num jardim, que não se pode fazer sem se chegar a compreender a estrutura, formação e crescimento do vegetal. [...] No jardim há uma série de elementos componentes como a posi-

ção, forma, volume, textura (sic), cor, tudo salientado através da luz que modela, dissolve e ecentua (sic) e mais um fator importante – o próprio crescimento da planta e o movimento que a ação das chuvas e do vento provoca. [...] deve ser observado na confecção de um jardim “as combinações dos grupos ecológicos vegetais”, não colocando plantas de regiões diferentes juntas. [...] O jardim deve refletir o meio ecológico (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 3/9/1960, p. 2).

Segundo Siqueira (2017, p. 83; 96), ao analisar a utilização de fragmentos arquitetônicos de demolições como um dos “procedimentos formais peculiares” de Burle Marx, verificado na organização do sítio de Guaratiba, sua moradia e laboratório, o paisagista colocava em prática sua índole de colecionador de arte e de plantas. Assim, a partir de seu olhar artístico e botânico se pode interpretar e compreender algumas posturas projetuais observadas em sua obra, aí incluídos os trabalhos que realizou no Recife, como a defesa e o uso de plantas nativas, a recusa à tradicional técnica de topiaria e aos monumentos figurativos desassociados da concepção artística do jardim moderno.

Jardins de Burle Marx: Entre a valorização da flora brasileira e a recusa aos monumentos rememorativos

Os dois primeiros jardins públicos da carreira de Burle Marx – a Praça de Casa Forte e a Praça Euclides da Cunha – caracterizam-se como projetos inteiramente novos, realizados em 1935 em bairros suburbanos resultantes do loteamento de antigos engenhos de açúcar, portanto refletindo o processo de expansão do Recife. Após essas duas experiências, foi a Praça Arthur Oscar, localizada no coração do bairro portuário do Recife, que recebeu um projeto de remodelação integral, concluído em 1936.

A Praça de Casa Forte foi instalada no espaço conhecido como Campina da Casa Forte, delimitado por residências construídas após a desativação do antigo Engenho da Casa Forte. O engenho foi edificado em meados do século XVI e já em 1645 era uma das melhores propriedades agrícolas de Pernambuco (COSTA, 2001). Naquele ano, foi palco da Batalha da Casa Forte, luta campal que culminou com a expulsão dos holandeses de Pernambuco durante o período de colonização brasileira por Portugal.

Mais tarde, os herdeiros do engenho cederam a área da campina tanto para aformosear a igreja da propriedade e servir de praça ou feira no futuro, quanto

para perpetuar a lembrança da segunda vitória que os brasileiros ali alcançaram contra os holandeses (COSTA, 2001). Antes de ter sido ajardinada, a Campina da Casa Forte reunia os eventos religiosos e as festas profanas dos residentes locais.

Para homenagear a batalha e seus combatentes, uma lápide comemorativa foi inaugurada em 1918 e um monumento foi erguido na década de 1930, ambos por sugestão do jornalista Mario Melo (1884-1959), secretário do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (MELO, 1935a; SILVA, 2010). O monumento correspondia a um grande bloco de pedra com inscrições redigidas e aprovadas pelo Instituto, incluindo os nomes dos líderes combatentes: João Fernandes Vieira, André Vidal de Negreiros, Henrique Dias e Filipe Camarão (MELO, 1935a).

Naquela época, a Campina da Casa Forte era um terreno estreito e profundo, limitado lateralmente pelas residências e por uma igreja ao fundo e já era dividida em três partes, como visto na *Planta da Cidade do Recife e Arredores*, de 1932. Durante a gestão do prefeito Antônio de Góes Cavalcanti (1931-1934), a área foi dotada do monumento histórico de aspecto *art déco*, bancos em cimento de aspecto *art nouveau*, modesto agenciamento e, segundo SILVA (2017, p. 129), coqueiros e palmeiras-leque-da-china (Figura 1).

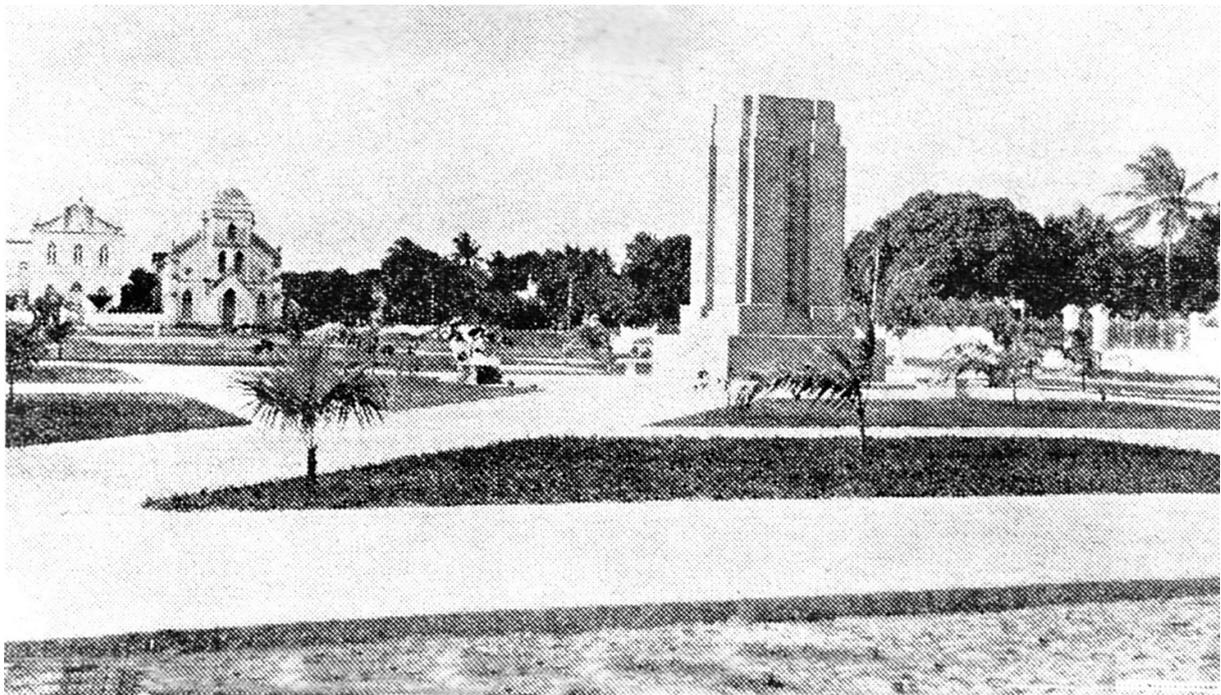


Figura 1
Praça da Casa Forte com o monumento à Batalha da Casa Forte e ajardinamento do início dos anos 1930; a Igreja de Casa Forte está ao fundo. Fonte: Anuario de Pernambuco para 1935 (SILVA, 2010, p. 143)

Em 1935, Burle Marx foi encarregado da remodelação do espaço e, conforme citou em diferentes veículos, desde jornais da época até depoimentos posteriores, seu projeto para a Praça de Casa Forte, também chamada de “Parque da Casa Forte”, inspirou-se no Jardim Botânico de Berlim, em fotografias do Kew Gardens de Londres e no Parque de Dois Irmãos (MARX, 1935c; MARX, 1985; HAMERMAN, 1995). O paisagista removeu o monumento recém-inaugurado e concebeu três lagos, um em cada trecho da praça, conforme explicou no artigo *O Jardim da Casa Forte*, no qual ressaltou as propriedades da água na arquitetura dos jardins ao longo da história (Figura 2).



Figura 2

Praça da Casa Forte após o ajardinamento realizado por Burle Marx em 1935; a Igreja de Casa Forte está ao fundo. Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, foto de Alexandre Berzin (SILVA, 2010, p. 146).

Visitando o parque de Dois Irmãos, foi que me veio a idéia de criar entre nós um jardim d'agua. Não é de hoje que se emprega a agua como elemento na architectura de jardim. Os hespanhoes, nos seus jardins, nunca deixaram de aproveitar esse elemento, como se vê no Alcazar, no Alhambra e no Escoria (sic). Francezes, alemães e italianos tambem o fizeram, como nos atestam Versalhes, Schoenbrun, Numphenburg, Frascati e Vila d'Este. Foi Le Notre quem lançou a idéa do aproveitamento da agua para formação de grandes superficies, substituindo os Parterre de broderie pelos parterre-d'eau, com o fito de estabelecer uma zona de calma, de crear perspectivas e maior contraste. Até então, era a agua era usada como elemento capaz de refletir o jardim circundante, ou para

efeitos de repuchos. Modernamente é que vamos encontrar a agua como meio capaz de permittir a cultura de uma infindavel variedade de plantas. [...] Entre ellas se encontra como expoente de grandeza uma variedade brasileira, a Victoria régia, planta originaria da amazonia cujas folhas alcançam até dois metros de diâmetro. [...] Foi attendendo a estas considerações que estudamos um jardim dagua para o largo da Casa Forte, onde figura a Victoria régia como motivo central. O jardim será composto de tres lagos, obedecendo as fórmulas geometricas de maior simplicidade. Como função educativa cada um delles representará um grupo isolado, pela proveniencia geographica dos seus elementos, subordinados entretanto, a idéa de conjunto (Marx,1935c).

Portanto, as plantas utilizadas em cada um dos três trechos e lagos da praça foram escolhidas de acordo com sua origem geográfica. O primeiro trecho da praça, junto à avenida principal do bairro (atual Av. 17 de Agosto), foi composto pela vegetação do continente americano, incluindo espécies brasileiras. O segundo trecho foi inteiramente destinado à flora da Amazônia. O terceiro trecho, em frente à igreja, foi escolhido como habitat das plantas exóticas de outros continentes. No lago central, “uma estatua de Celso Antônio, representando uma índia a se banhar” (MARX, 1935c), enquanto habitante nativa da Amazônia, se relacionaria com a vegetação característica desse bioma, embora nunca tenha sido instalada.

No primeiro trecho da praça, de formato retangular, Burle Marx destacou o protagonismo do lago com plantas aquáticas existentes nos rios e açudes brasileiros e o colorido de suas folhas.

Ao redor do lago plantas marginnaes como as aningas [...] os célebres Tajás do Amazonas com suas folhas de coloridos os mais diversos, alguns representantes da familia das gramineas, etc., fornecirão um aspecto de exuberancia tropical. Caminhando de dentro para fora, encontraremos um gramado e um passeio. Finalmente duas carreiras de arvores, taes como: Cana fistula, Ipê, Jatahyrana, Mulungú, Munguba, etc. (MARX, 1935c).

A descrição do paisagista referente ao trecho e lago centrais indica a valorização das plantas amazônicas e seus aspectos plásticos, como volumes, cores e texturas, com destaque para o pau-mulato, árvore que, segundo Joaquim Cardozo (1973, p. 171), foi então plantada no Recife pela primeira vez.

Circundando o lago, haverá uma fileira de Páos-mulato, arvore interessante pelo seu feitio definido de troncos em columnata e copas symetricas, de grande effeito decorativo, para jardins architectonicos. Ao lado das entradas para o passeio que envolve o lago,

serão vistos canteiros de tinhorões, que darão a nota colorida ao local. Nos quatro angulos existirão blocos de palmeiras amazonicas, taes como: scheellias, as-sahys, mumbacas, bacabas, urucurys, jouarys, etc. (MARX, 1935c).

No último trecho da praça, também retangular, Burle Marx enfatizou a flora aquática de outras regiões tropicais e a plasticidade da floração de árvores exóticas, como flamboyants e acácias.

O lago exotico conterà a flora aquatica das regiões tropicaes dos outros continentes. Nelle serão vistos os lótus, planta aquatica oriunda no Nilo que transportada para a India ahi teve um grande cultivo. Serão vistos tambem os Cyperus Papyrus [...]. Entre as plantas marginaes encontraremos especimens de grande beleza como: a Canna Indica, a Salla Aethiopica, o Crinum Powell, a Strelitzia [...] o Bastão do Imperador. Entre as arvores que ladeiam este lago, figuram: o Páo-teka, os Flamboyants de floração rubra e amarela, Acacias diversas, etc. (MARX, 1935c).

Considerando a composição botânica de toda a Praça de Casa Forte, o biólogo Joelmir Marques da Silva (2017, p. 139) aponta que ao menos 58 espécies foram indicadas por Burle Marx, sendo 27 espécies arbóreas, 7 espécies de palmeiras e 24 espécies herbáceas, constituindo uma “diversidade florística significativa”. Apesar da expressiva quantidade e da diversidade de espécies nativas, Burle Marx utilizou plantas exóticas, entre as quais a ravenala ou árvore do viajante e o flamboyant, já existentes nos jardins do Recife, conforme apontado por Silva (2016).

Em relação à sua composição espacial, cada trecho da praça era formado por vegetação herbácea nos lagos e duas fileiras de árvores no seu contorno, criando diferentes efeitos de acordo com o sentido – longitudinal ou transversal – do percurso. No sentido longitudinal, a vegetação criava composições geográficas entre a via principal e a igreja, obedecendo à profundidade do terreno. No sentido transversal, a vegetação criava composições volumétricas e áreas de sombra nas bordas e luz no centro, pois as aleias de árvores encerravam o espaço e marcavam a transição entre o meio urbano exterior e o interior, onde predominava a natureza arquitetonicamente organizada.

Por fim, Burle Marx dispôs bancos simples de granito polido de aparência moderna ao longo das aleias de árvores em ambos os lados da praça, portanto sombreados e propícios à contemplação dos efeitos visuais e relaxantes da água e da vegetação aquática presente nos lagos. O desenho adaptava-se à forma geométrica da praça já demarcada na malha urbana

e respondia às características marcantes da paisagem hídrica do Recife, formada por rios, ilhas e áreas alagadiças.

Ao criar cenários e estimular os visitantes a descobrir a flora de distintas regiões geográficas bem como zonas de claro e escuro e contrastes entre as características plásticas das plantas, a concepção geral do jardim respondia às premissas de higiene, educação e arte moldadas por Burle Marx e expressas em suas palavras:

Obteremos assim um conjunto que muito nos dirá da riqueza vegetal dos tropicos, com arvores de grande porte, de folhagens exuberantes e de florações intensas, onde serão encontradas em associação, a sombra que nos é tão necessaria e um meio educativo, subordinados a uma idéia geral de esthetica (MARX, 1935c).

Além das inovações botânicas e compositivas no desenho de jardins, a remoção do monumento aos heróis da restauração pernambucana provocou a reação do jornalista Mario Melo, expressa em sua coluna *Ontem, Hoje e Amanhã*, publicada no *Jornal Pequeno*, na qual escreveu notas sucessivas insurgindo-se também contra o uso da vegetação amazônica.

O sr. Marx Burle, aqui chegado como gigante, pôs o dêdo de fóra com aquela história de paisagem amazônica no jardim da Casa Forte, onde destruiu o monumento histórico de memorável combate da guerra holandêsa (MELO, 1935d).

O meu amigo Pereira Borges está me saindo um verdadeiro iconoclasta. O monumento da Casa Forte foi arrasado a picarêta, pois, assim o quis o Marxista Burle (marxista porque é Marx Burle). Isso de cultuar a memória dos nossos antepassados é passadismo (MELO, 1935b).

Sabem os que me conhecem que o motivo principal dos meus ataques ao que se está fazendo na Casa Forte é por terem demolido o monumento histórico, evocador do célebre combate ali travado entre os libertadores pernambucanos e os holandeses. Outros argumentos de que uso são subsidiarios. O que me pisou os calos foi o sr. Pereira Borges ter concordado com o iconoclasmo do sr. Marx Burle, que não sendo pernambucano, não podendo ter ás nossas tradições o amor que sentem os filhos da terra, destruiu um dos nossos monumentos (MELO, 1935f) .

Por outro lado, as considerações de Burle Marx sobre a retirada de alguns monumentos estavam relacionadas ao excesso de sentimentalismo e à má qualidade das peças escultóricas instaladas nos espaços públicos, pois, em uma entrevista concedida à imprensa local, afirmou:

Muitas vezes se deixa uma estatua mal feita, numa praça, por ser de um grande homem. Se é que efetivamente se deseja imortalizar no bronze um vulto de destaque, façamo-lo com arte. [...] O que é preciso, pois, é nunca abandonarmos a arte pelo sentimentalismo (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 20/5/1937).

Cerca de trinta anos depois, em relação ao monumento à Batalha da Casa Forte em particular, alegou, na palestra *Projetos de paisagismo de grandes áreas*, que, para a realização do novo jardim, sua primeira providência foi a remoção da escultura, considerando sua falta de qualidade artística.

Para fazê-lo, tive que modificar um jardim preexistente, sendo minha primeira providência a eliminação de um "monumento" em pó de pedra, de gosto duvidoso, dedicado aos heróis pernambucanos ou coisa equivalente. Como seria de se esperar, houve reação de "patriotas" locais e a única defesa que me pôde valer foi a de que não estava o monumento em causa, por sua mesquinhez e feiúra, à altura dos méritos dos heróis que homenageava (MARX, 1962, p. 21).

Ao final de sua vida, pouco antes de falecer, quando perguntando por Conrad Hamerman (1995, p. 168) sobre "a reação pública às suas inovações" no Recife dos anos 1930, referiu-se novamente à falta de valor artístico do monumento, respondendo:

Acharam que era algo maravilhoso – mas não foi o que todos pensaram. Houve oposições também. Alguns cidadãos se sentiram assustados por conta das plantas nativas que eu trouxe. Eles declararam que eu estava tentando devolver a cidade deles à selva. Outros se enfureceram porque eu tinha removido um monumento comemorativo de uma batalha vencida pelos colonos contra os holandeses. Era uma escultura de valor artístico bastante duvidoso. Além do mais, quando alguém é jovem, faz certas coisas... Eu não sei se hoje eu teria coragem... (HAMERMAN 1995, p. 169).

Contemporaneamente ao novo ajardinamento da Praça de Casa Forte, no mesmo ano de 1935, explorando espécies vegetais da Caatinga, Burle Marx executou o Jardim do Benfica no espaço conhecido como Largo do Viveiro (Figura 3), por ele renomeado de Praça Euclides da Cunha em homenagem ao grande escritor brasileiro autor de *Os Sertões*. No local, remanescente do antigo Engenho da Madalena, existia uma estação integrante do sistema de esgotamento sanitário do Recife, inaugurado em 1915.

Segundo notas da imprensa local, teria existido um jardim no Largo do Viveiro, fruto de um concurso público realizado pela municipalidade em 1931 e cujo

projeto vencedor previa a construção de um coreto central, um lago, uma fonte e uma fileira de 15 árvores, sem que haja comprovação quanto à sua execução (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 8/11/1931).

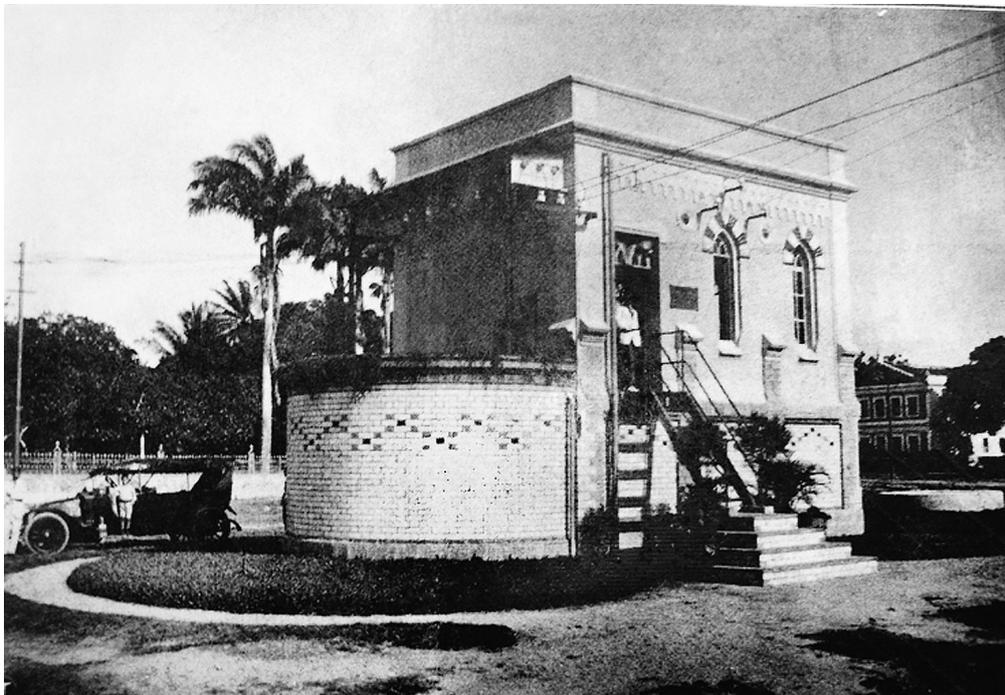


Figura 3

Largo do Viveiro com a estação da rede de esgotamento sanitário, inaugurado em 1915. Fonte: Relatório Saneamento de Recife de Saturnino de Brito, 1917 (SILVA, 2010, p. 154)

Burle Marx construiu um novo jardim tendo como ponto central um canteiro chamado de “cactário”, constituído por várias espécies de cactos e blocos de pedra (Figura 4). A sua configuração seguia alguns princípios utilizados na Praça de Casa Forte: contrastes entre plantas de menor porte no centro e duas aleias de árvores na periferia, marcando a transição entre o exterior e o interior, e contrastes entre uma zona de luz no núcleo da composição e uma zona de sombra em sua borda.

Circundando o cactario, haverá um passeio de lages collocadas sem ligação, de modo a permitir o crescimento de grama nos espaços. Este passeio facilitará a observação mais proxima dos diversos especimens do cactario. Duas alamedas de arvores autochtonas do sertão, tais como Umbuzeiros, Joazeiros, Páos d’arco, etc., envolverão a praça pela parte mais externa, encontrando-se, numa das extremidades onde formarão um pequeno bosque. Sob a copa frondosa dessas arvores serão collocados bancos de granito polido (MARX, 1935b).



Figura 4

Praça Euclides da Cunha após o ajardinamento realizado por Burle Marx em 1935; o Clube Internacional está ao fundo. Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, foto de Alexandre Berzin (SILVA, 2010, p. 157)

Um caminho interno permitiria aos usuários se aproximarem do cactário, localizado em um nível inferior e cujo acesso seria feito por meio de três escadas marcadas por cactos de grande porte exercendo a função de pórticos. O conjunto florístico da Praça Euclides da Cunha abarcava ao menos 23 espécies indicadas por Burle Marx, sendo 10 espécies arbóreas, 7 espécies arbustivas e 6 espécies herbáceas, segundo estudo de Silva (2017).

As espécies vegetais utilizadas recriavam, numa cidade litorânea e marcada pela presença de rios, aspectos da paisagem árida do sertão, e impeliavam o habitante do Recife a conhecer um bioma típico do Brasil e, em particular, do interior do Nordeste. Foi neste sentido que Silva (2017, p. 128) afirmou que as plantas da Caatinga assumiram um caráter “ambíguo” naquele momento, isto é, eram nativas de uma formação florística tipicamente brasileira, porém exóticas, posto que desconhecidas da população recifense.

Bancos de granito polido foram colocados sob a copa das árvores a fim de proteger os visitantes do sol e permitir-lhes a contemplação dos cactos. As bordas arborizadas e o cactário ao centro criavam jogos de luz e sombra, conforme ressaltado pelo paisagista:

Essas alamedas, além de fornecerem abundante sombra, servirão ainda, como efeito de perspectiva para accentuar a luminosidade do cactario. Ter-se-á acesso ao passeio interno, por meio de tres pequenas escadas que acompanharão uma rampa grammada. Ao lado dessas escadas vistos alguns exemplares de cactos de grande porte (MARX, 1935b).

Uma escultura em granito polido retratando o homem do Sertão, de autoria do escultor Celso Antônio, complementaria, ao centro do cactário, a concepção paisagística do jardim, porém nunca foi instalada, a exemplo da figura indígena de Casa Forte.

Como figura central, será collocada uma estatua do fino cinzel do grande artista brasileiro Celso Antonio. Essa estatua, talhada em granito pollido, representa um homem de tanga. Fóra de qualquer idea litteraria, possui ella o valor intrinseco de ser verdadeira esculptura, quer pela força da sua forma, quer pela singeleza das suas linhas. Além disso, si lhe quizermos emprestar um significado litterario, ainda assim estará ali bem ambientada, pois concretiza, em sua expressão de força, a figura racial do brasileiro do Norte em harmonia perfeita com o conjuncto dos cactos tão constructivos e definidos em suas formas (MARX, 1935b).

Novamente, o projeto de Burle Marx foi alvo de críticas de Mario Melo, cujos comentários em sua coluna jornalística revelam, de certo modo, o estranhamento quanto às plantas típicas do sertão num mesmo jardim, nunca antes utilizadas no projeto de espaços públicos.

O antigo engenho dos Dois Irmãos poderia, deveria e, de futuro, será (sic) transformado em parque. Agora, enquanto está aqui o sr. Marx Burle, faz até medo falar no assunto, á vista do que êle fez na Casa-Forte e do que está fazendo com a sertanização dos mangues do antigo viveiro da Madalena (MELO, 1935e).

Escrevi dez ou vinte notas, aqui contra a loucura de transformar-se num sertãozinho o largo do Benfica, outrora viveiro da Madalena, pelo contraste da vegetação com o ambiente aquático. Deixaram que o sr. Marx Burle desse mão às suas fantasias e o resultado é o que pode ver: Si aquilo é jardim, jardim sem flores, inteiramente de espinhos; si é parque, parque sem árvores. [...] E' que nêsse caso do jardim do Benfica não pode haver mau gôsto que aplauda aquilo (MELO, 1936a)

Em matéria de jardim e de praças não há nada que cause mais admiração, depois que o sr. Pereira Borges destruiu o monumento histórico do (sic) da Casa Forte [...] e transformou num sertãozinho de cactáceas o antigo viveiro do Benfica (MELO, 1936b).

Por outro lado, a Praça Euclides da Cunha reificava o pensamento de Burle Marx sobre o jardim moderno

ancorado no tripé higiene, educação e arte e no qual a vegetação era o elemento principal, articulando-se, ainda, à utilização de pedras e proposição de uma escultura relacionada ao tema de toda a composição.

Foi com esse pensamento que resolvemos estudar para o largo do Viveiro, na Madalena, um jardim que, embora nos protegendo com grandes sombras, nos deixasse ver também alguma coisa dessa flora tão curiosa do Nordeste brasileiro: os cactos. [...] Esperamos, desse modo, haver alcançado o nosso objetivo, isto é: doar a Pernambuco um jardim em que se achem aliadas a higiene e a arte, ao par da educação e cultura (MARX, 1935b).

O plantio de cactos num jardim público realçando a paisagem urbana demonstrava a preocupação de Burle Marx com “a cultura, a educação e a ecologia” ao evidenciar a dura realidade e a riqueza cultural do sertão (SÁ CARNEIRO, 2017, p. 89), mas também seu propósito de “semear, nos nossos parques e jardins, a alma brasileira” (MARX, 1935b).

Em 1936, coube ao paisagista redesenhar a Praça Arthur Oscar, localizada no Bairro do Recife, área portuária da cidade, onde se localizavam a alfândega, bancos e firmas importadoras, além de atividades ligadas ao comércio açucareiro. Antes chamada de Largo ou Praça dos Voluntários da Pátria, era emoldurada pelo Arco do Bom Jesus, que demarcava a primitiva entrada da cidade, porém demolido em 1850. Ali, foi erguida a Torre do Arsenal da Marinha (Torre Malakoff), que definia a ambiência da praça, junto do casario histórico do Bairro do Recife, destacando-se a imponente construção eclética do serviço de Telégrafo (*Western Telegraph*). Sua toponímia homenageava fatos e personagens da história do Brasil: a partida e a chegada dos “Voluntários da Pátria” que lutaram na Guerra do Paraguai (1865-1870) e o general Arthur Oscar, combatente na campanha de Canudos (1893-1897) (CAVALCANTI, 1977).

Na primeira década do século XX, foi construído na praça um obelisco chamado de “Monumento 7 de Setembro”, contendo inscrições de datas e fatos significativos para a história brasileira – a Independência do Brasil (7/9/1822), a assinatura da Lei do Ventre Livre (28/9/1871), a Abolição da Escravidão (13/5/1888) e Proclamação da República (15/11/1889) –, segundo projeto do arquiteto Luiz Morin (ALMANACH DE PERNAMBUCO PARA O ANNO DE 1906, p. 97-98).

Por essa época, a praça foi ajardinada, possivelmente durante a reforma urbanística e portuária por que passou o bairro. Foi preservado o obelisco existente

no centro do logradouro, “de onde partiam passeios entrecruzados, formando quatro canteiros com grama rodeados por árvores”, elementos que se mantiveram até a intervenção de Burle Marx, a julgar pela *Planta da Cidade do Recife e Arredores*, de 1932 (SILVA, 2010, p.164) (Figura 5). Procedeu-se à demolição do monumento, considerado sem qualidade artística pelo relatório da gestão municipal e um “pavoroso espantinho” pela imprensa local (DIARIO DA TARDE, 24/8/1936).

Está sendo remodelado inteiramente o jardim da Praça Artur Oscar, serviço que vai exigir o calçamento completo da praça. Desse jardim foi retirado um antigo monumento, sem valor artistico de nenhum especie (BORGES, 1936b, p. 5).

A passagem do seculo, nesta cidade, possui varios monumentos commemorativos. Mas o da praça Arthur Oscar, talvez quando esta nota estiver no conhecimento do leitor já tenha virado escombros. [...] Francamente que esse monumento era um attentado ao bom gosto da cidade. [...] Empresta-se, assim, vida e beleza ás nossas praças, que primavam, sejamos justos, pela tristeza, feiura e abandono. Quem, ha dois annos atraz, avaliaria aquillo em que está transformado, hoje, o jardim de Casa Forte? Chegou a vez, agora, de se pintar de novas côres a praça Arthur Oscar. Praça que está bem á vista de todas as dezenas de visitantes que chegam ao caes. [...] Situada num dos pontos mais centraes do bairro commercial do Recife, o seu movimento é eminentemente commercial. Por ahi passam os automóveis que trazem e levam os passageiros dos navios. Ora, sabemos que as primeiras impressões têm, sempre, para esses casos, importancia definitiva. E o visitante que ao saltar de bordo topa com a praça Arthur Oscar, abandonada e suja, naturalmente ficará prevenido e indisposto para o resto do passeio. Outras praças e jardins do Recife vêm recebendo, com regularidade, os melhoramentos indispensaveis. Esses da praça Arthur Oscar obedecem, mesmo, ao plano de transformação que a Prefeitura traçou, para esses logradouros publicos (DIARIO DA TARDE, 24/8/1936).

Esta mesma reportagem referia-se ao logradouro como “um quadrado de pedras, com arvores mirradas ao redor, bancos incriveis e naquelle meio, um bloco afunilado de pedra” (DIARIO DA TARDE, 24/8/1936), indicando que o monumento e a vegetação seriam objeto de atenção do novo projeto de reforma. Burle Marx criou “um amplo piso revestido por lajes típicas de Pernambuco rejuntadas com grama, similares àquelas especificadas para o Jardim do Benfica” (SILVA, 2010, p. 166), conforme indicou ele próprio:

Encontrei aqui Lages, próprias de Pernambuco. Não as vimos aproveitadas nas praças. Hoje já as usamos na "Arthur Oscar" e vemos que possuem, quando bem dispostas, além de beleza, um característico local (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 20/5/1937).

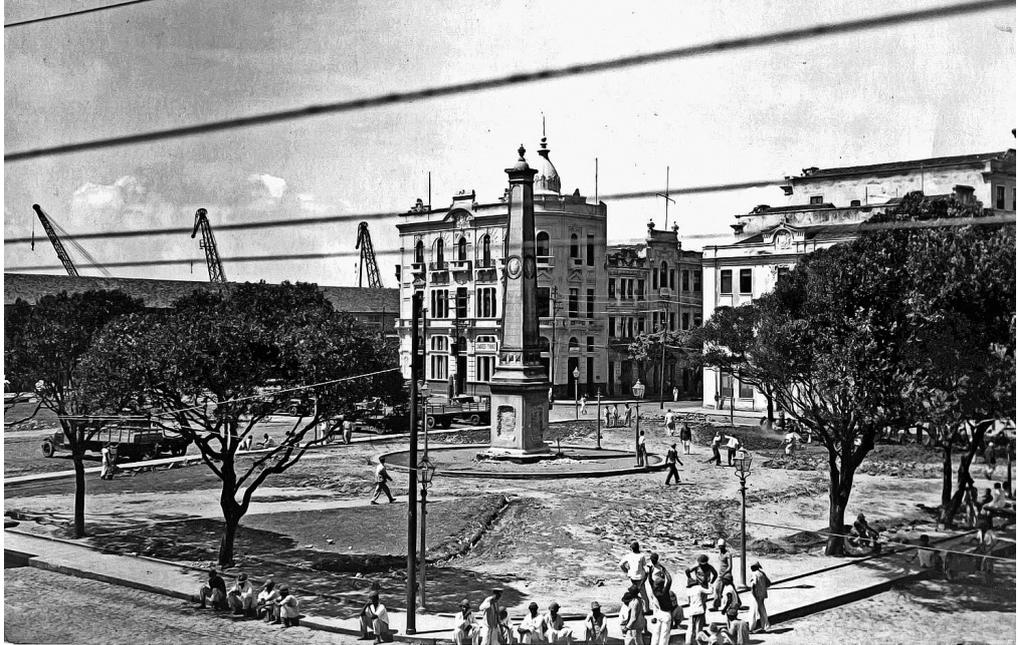


Figura 5

Praça Arthur Oscar em obras no início do século XX com o monumento Sete de Setembro ao centro; o prédio da empresa Western Telegraph está à esquerda. Fonte: Acervo do Museu da Cidade do Recife (SILVA, 2010, p. 164)

O desenho proposto configurava um pátio pavimentado adequado à movimentação do centro comercial e portuário da cidade, sem a rígida definição de caminhos, ao passo que bancos em granito circundavam os caules das árvores no perímetro do logradouro. Ao dispor uma cortina arbórea demarcando o contorno da praça e um grande canteiro central com plantas suculentas de ecossistemas marinhos, Burle Marx explorou contrastes entre volumes e texturas a partir das características morfológicas da vegetação (Figura 6). Mas é possível que parte da vegetação arbórea preexistente tenha sido substituída ou parcialmente aproveitada.

Queremos tirar o maior partido da natureza. Pretendemos criar em cada jardim um "motivo" diferente, aproveitando quanto possível plantas brasileiras. Assim, em Casa Forte, as plantas aquáticas da Amazonia predominam. Na praça Arthur Oscar, as marinhas. O Bemfica reflecte bem o nosso desejo. Constituído de plantas sertanejas e pernambucanas (cactaceas) (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 20/5/1937).

Segundo notícias de jornais e relatórios da gestão municipal à época, outras intervenções realizadas por Burle Marx parecem ter refletido a mesma intencionalidade artística e botânica de rejeição à homoge-



Figura 6

Praça Arthur Oscar após o ajardinamento realizado por Burle Marx em 1936; o prédio da empresa Western Telegraph está ao fundo. Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, foto de Alexandre Berzin (SILVA, 2010, p. 167).

neidade vegetal e às esculturas clássicas figurativas ou alegóricas – certamente motivando as alterações a que o paisagista procedeu no Parque Amorim (hoje Praça Parque Amorim) e na Praça Coração de Jesus (hoje Praça Chora Menino), ambas agenciadas entre 1924 e 1925.

No Parque Amorim removeu a escultura de um leão em ferro e diversificou ou substituiu sua arborização, inteiramente formada por eucaliptos, e na Praça Coração de Jesus, parece ter retirado a escultura do Deus Mercúrio e alterado a vegetação arbórea, dominada por figueiras (Figuras 7 e 8).

Detalhes da intervenção no Parque Amorim constam no relatório do prefeito do Recife, de agosto de 1936 (BORGES, 1936a, p. 38), ao passo que em relatório

subsequente, de novembro do mesmo ano, informou-se que àquela data haviam sido concluídas “as reformas dos jardins do Parque Amorim e do Chora Menino” (BORGES, 1936b, p. 5).

A arborização e os jardins têm merecido serios cuidados de minha administração. Com o fim de realizar uma obra duradoura e apreciável, contratei os serviços profissionais de um especializado jardineiro, o sr. Roberto Burle Marx, que projetou e construiu dois importantes jardins: o da Casa forte, unanimemente reconhecido como dos mais belos que no Brasil é dado apreciar, e o do Benfica, onde está localizado um cactareo com inúmeras espécies, emoldurado por arborização genuinamente sertaneja. Tendo de voltar ao Rio aquele profissional, ainda contratei com ele vários projetos de novos jardins e de remodelação dos existentes. [...] Os eucaliptus do parque Amorim estavam apresentando falhas e sintomas de decadência, resolvendo o sr. Burle Marx substituí-los parcialmente por cassias e outras espécies floríferas. O atual inverno, fazendo tombar grande parte daquelas árvores, mostrou a necessidade de sua substituição completa, que está sendo feita. A nova fisionomia daquele parque será inteiramente diversa da primitiva, dando lugar o verde que ali predominava a uma intensa coloração de vários matizes, representados por cassias, flamboyants, canafistulas, baraúnas e bougainvilles (BORGES, 1936a, p. 38).

Ambas as intervenções foram também comentadas por Mário Melo, que novamente reportava-se à remoção do monumento à Batalha de Casa Forte, demons-

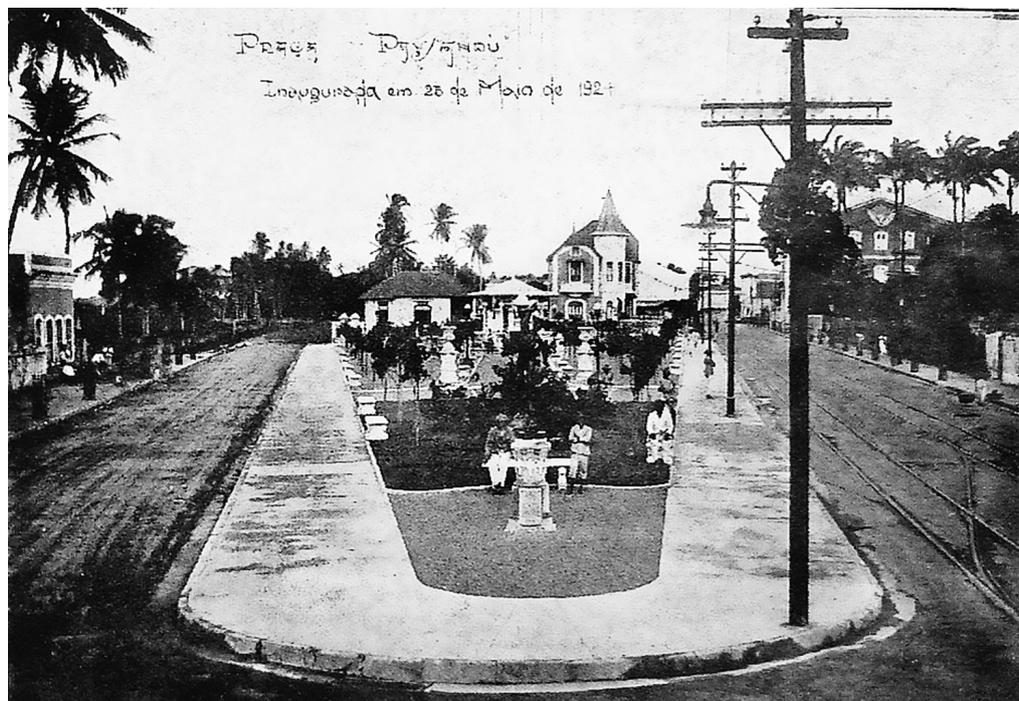


Figura 7

Praça Chora Menino antes da reforma realizada por Burle, destacando-se os fícus recém-plantados e a escultura metálica do Deus Mercúrio. Fonte: Revista de Pernambuco, n. 1, julho de 1924 (SILVA, 2010, p. 105)

trando ser essa a razão que deflagrou sua reação aos projetos de Burle Marx, valendo-se, ainda que como subterfúgios, de críticas ao repertório vegetal utilizado pelo paisagista e sua intervenção no conjunto das praças e jardins da cidade como um todo.



Figura 8
Parque Amorim antes da reforma realizada por Burle, destacando-se os eucaliptos e a escultura de um leão metálico. Fonte: Album de Pernambuco, 1933 (SILVA, 2010, p. 121)

Ontem, ao passar pela mata de eucalipto do chamado Parque do Amorim, tive a surpresa de ver que já não lhe dava guarda o leão de ferro galvanizado de bronze. Teria fugido? Mas si um leão fugisse e andasse pela cidade, a população se alarmaria mais do que a Polícia com a chegada da Caravana liberal. Um leão de ferro, porém, é como um Marechal. [...] Não foge. [...] Das investigações por mim feitas, a única conclusão a que cheguei fôra que aquêle bravo e revolucionário leão não tivera Celso Antônio por escultor (MELO, 1935b).

Em verdade, não temos um parque no Recife. O chamado parque do Amorim só é parque no nome, ou para quem nunca viu parque. E a propósito, andaram por ali derrubando uns eucaliptos, arrancaram o leão e deixaram aquilo pior do que era (MELO, 1935e).

Veja-se lá si eu não tinha razão quando me insurgi contra o escangalhamento dos nossos jardins! O sr. Burle Marx destruiu o que o sr. Antônio de Góis fizera na Casa Forte; cortou eucaliptos do Parque do Amorim; arrastou pelas ruas o leão metálico que lhe dava guarda [...] retirou o <Mercúrio> da praça do Chora Minino (não é mais poético êste nome secularmente popular do motim de 1831 do que praça do Coração de Jesus?); [...] escavou o antigo Viveiro do Benfica para fazer canteiros de cactáceas [...]. A simples declaração de que êle não voltaria mais a estragar o

pouco que temos, já seria um alívio para a população, que o teme como um flagelo desencadeado contra as nossas praças e os nossos pobres jardins, pois, arrasa e não edifica (MELO, 1935c).

Se a diversidade de espécies impressa nos projetos de Burle Marx constituía um gesto de valorização da flora brasileira, também buscava se contrapor à excessiva homogeneidade vegetal que caracterizava a arborização urbana do Recife, pois, em suas palavras:

O nosso paiz possui evidentemente uma flora riquíssima e, desse modo, não nos seria difícil encontrarmos em qualquer cidade elementos que solucionem essa necessidade. Até então, não tem sido assim o que, entre nós, se tem feito nesse sentido. As ruas arborizadas quase que exclusivamente com fícus benjamim, além de resolver mal os problemas de arborização urbana, deixam uma impressão de pobreza de nossa flora, o que não é verdadeiro (MARX, 1935b).

As leis que orientavam a seleção da vegetação não estavam, ainda assim, dissociadas daquelas que guiavam a concepção da arte escultórica, como se nota em outros escritos e falas de Burle Marx. Além das referências explícitas que fez sobre a retirada do monumento de Casa Forte em palestras e entrevistas concedidas, a questão da instalação de estátuas e monumentos foi objeto de um de seus depoimentos, em 1968, quando membro do Conselho Federal de Cultura (CFC) durante a ditadura militar. Por ocasião do depoimento *Estátuas em jardins*, novamente rememorou o episódio do monumento de Casa Forte e reavivou as relações intrínsecas entre plantas e esculturas nos projetos de praças e jardins:

Na época em que fui diretor de Parques e Jardins, em Recife, no meu ímpeto de acertar, destruí e retirei dos jardins esculturas que não correspondiam à grandeza dos heróis, como foi o caso do monumento aos heróis de Casaforte e o Almirante Cochrane, esta com a particularidade de ter o quepe aparafusado posteriormente, por determinação oficial. [...] As esculturas nos jardins e praças devem estar relacionadas aos espaços para os quais foram criados, a fim de adquirir a justa medida e adequação. Muitas delas em mármore, contra as massas verdes de árvores, fazem ressaltar as intenções rítmicas, a ordenação e a seqüência, para que, em determinados momentos, nos espelhos d'água, dramatizem partes importantes, onde as massas de plantas, de água e de esculturas formam um todo de tal maneira idealizado, que se tirássemos alguma coisa, iríamos mutilar a composição. Essas esculturas podem ser vistas isoladamente, porém o mais importante é a idéia de conjunto (MARX, 1968, p. 25).

Àquela altura, Burle Marx referia-se ao Rio de Janeiro como uma "cidade bustificada", citando vários exem-

plos de monumentos mal colocados nos logradouros públicos cariocas. Trazia de volta a discussão sobre a escolha da estatuária urbana, que deveria ser dirigida por critérios de “qualidade artística” e não subordinada a mero “sentimentalismo barato”, argumentos frequentemente citados nessa exposição ao Conselho de Cultura, mas também já presentes na imprensa do Recife nos anos 1930.

Reflexões finais

Nos primeiros anos de sua atividade no Recife, o paisagista Roberto Burle Marx concebeu três jardins temáticos a partir de plantas nativas do Brasil e plantas tropicais de diferentes ecossistemas e/ou regiões geográficas e procedeu a modificações na arborização de outros logradouros. Retirou-lhes sua estatuária tradicional de caráter comemorativo – o monumento da Praça de Casa Forte e o obelisco da Praça Arthur Oscar – ou alegórico – o leão do Parque Amorim e o Deus Mercúrio da Praça Chora Menino.

A reação contrária aos projetos desses jardins por parte do jornalista Mario Melo foi, contudo, deflagrada pelo episódio inicial da remoção do monumento à Batalha da Casa Forte e estendida aos demais logradouros, lançando mão de outros argumentos “subsidiários”, como ele próprio reconheceu, nomeadamente a vegetação nativa da Amazônia e da Caatinga. O projeto de ajardinamento da Praça Euclides da Cunha, por exemplo, não demandou a retirada de nenhum monumento cívico, mas foi duramente criticado pelo emprego de vegetação típica do sertão nordestino, ao passo que a demolição do obelisco da Praça Arthur Oscar, de flagrante significado cívico e patriótico, parece ter passado incólume às críticas de Mario Melo.

Na condição de secretário do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, escritor, intelectual de visibilidade no meio local e um dos principais articulistas da imprensa pernambucana, Mario Melo utilizou-se de sua coluna no *Jornal Pequeno* para tecer sucessivas críticas aos jardins de Burle Marx, se reportando com frequência ao caso específico de Casa Forte, naturalmente por ter sido o articulador da construção do monumento aos heróis da Restauração Pernambucana junto à prefeitura do Recife ainda na gestão de Antônio de Góes Cavalcanti.

Por outro lado, a despeito do caráter cívico ou alegórico de tais esculturas, Burle Marx as removeu dos jardins do Recife por considerá-las destituídas de qualidade artística ou anacrônicas frente às premissas de

modernização artística do paisagismo brasileiro. Na medida em que não expressavam os princípios conceituais do jardim moderno, posto que desconexas dos jardins temáticos que concebeu, foram demolidas e, em alguns casos, substituídas por obras de arte modernas em seu tema e materialidade, como as esculturas atribuídas ao escultor Celso Antônio, planejadas mas não instaladas nas praças de Casa Forte e Euclides da Cunha.

A vegetação, a “planta”, como preferia o paisagista, por ele manipulada como “ator principal” do projeto, estruturava espacial e conceitualmente o jardim enquanto composição arquitetônica, e o jardim moderno, enquanto suporte das funções urbanas higiênica, educativa e artística. A arte paisagística, o jardim *in situ*, incluía e completava-se com a arte escultórica, a materialidade de pisos e bancos, elementos vivos, materiais ou inertes subordinados a uma ideia de conjunto, como ilustra a realidade empírica dos primeiros jardins que Burle Marx realizou no Recife, onde encontrou a contraposição do jornalista Mario Melo – evento até aqui pouco explorado e documentado pelos estudos acerca do paisagista.

A produção paisagística de Burle Marx e as críticas de que foi alvo pela voz jornalística de Mario Melo ilustram as ambiguidades subjacentes ao contexto de modernização da sociedade brasileira e das principais cidades do país, a exemplo do Recife, enquanto ambiente de embates políticos e efervescência cultural que levariam à criação das normativas de proteção do patrimônio histórico, artístico e urbano frente às ameaças dos processos de urbanização então deflagrados e aprofundados a partir dos anos 1930 e 1940.

Referências

- ALBUM de Pernambuco 1933. Recife: Drechsler & Cia Estabelecimento Grafico, 1933.
- ALMANACH de Pernambuco para o anno de 1906, 8º anno. *Monumento 7 de Setembro*. Recife: [s.n].
- ANNUARIO de Pernambuco para 1935: Resumo estatístico e descritivo das actividades pernambucanas em seus varios aspectos. 1935. Recife: Oficinas do Diario da Manhã.
- BORGES, J. P. *Mensagem apresentada á Camara Municipal do Recife por ocasião de sua instalação em 15 de agosto de 1936*. Recife: Imprensa Official, 1936a.
- BORGES, J. P. *Mensagem lida perante a Camara Municipal do Recife por ocasião da instalação dos trabalhos da 2ª sessão ordinaria, em 10 de novembro de 1936*. Recife: Imprensa Official, 1936b.



BRITO, Francisco Saturnino Rodrigues de. *Saneamento de Recife: Descrição e Relatórios, v. 2: Relatórios e Estampas*. Recife: Imprensa Oficial, 1917.

CARDOZO, J. 1973. A Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU): olhada de um ponto de vista atual. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. (orgs.). *Forma estática-Forma estética: Ensaio de Joaquim Cardozo sobre Arquitetura e Engenharia*. Brasília: Câmara dos Deputados: Edições Câmara, 2009. p. 171-176.

CAVALCANTI, V. B. *Recife do Corpo Santo*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1977.

COSTA, F. A. P. da. *Arredores do Recife*. 2. ed. Recife: Massangana, 2001.

DIÁRIO da Tarde. *A reforma dos jardins públicos do Recife*, Recife, 22/5/1935.

DIÁRIO da Tarde. *Jardins bonitos que o Recife possui*, Recife, 14/6/1937.

DIÁRIO de Notícias. *Burle Marx diz que planta é o <<ator principal do jardim>>*, Salvador, 3/9/1960.

DIÁRIO de Pernambuco. *Projeto para um jardim no Largo do Bemfica, Magdalena*. Recife, 08/11/1931.

DIÁRIO de Pernambuco. *A reforma dos jardins do Recife*, Recife, 20/5/1937.

HAMERMAN, C. Burle Marx: The Last Interview. *The Journal of the Decorative and Propaganda Arts*, 1995, n. 21, p. 156-179. <https://doi.org/10.2307/1504137>.

MARX, R. B. Jardins e Parques do Recife. *Diário da Tarde*, Recife, 14/3/1935b.

MARX, R. B. Jardins para o Recife. *Boletim de Engenharia*, Recife, 7 mar., 1935a.

MARX, R. B. Minha experiência em Pernambuco. In: MIRANDA, Maria do Carmo Tavares (org.). *Anais do Seminário de tropicologia: Homem, terra e trópico*. Recife: Fundaj/Editora Massangana, 1992. pp. 68-86.

MARX, R. B. O Jardim da Casa Forte. *Diário da Manhã*, Recife, 22/5/1935c.

MARX, R. B. Estátuas em jardins. *Revista Cultura*, MEC, agosto, 1968, ano 2, n. 14, pp. 23-26.

MARX, R. B. Conceitos de Composição em Paisagismo, 1954. In: MARX, R. B. (org.). *Arte e Paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987. pp.11-19.

MARX, R. B. Projetos de paisagismo de grandes áreas, 1962. In: MARX, R. B. (org.). *Arte e Paisagem: conferências escolhidas*. São Paulo: Nobel, 1987. pp. 51-60.

MELO, M. O caso do Jardim da Casa Forte. *Jornal do Commercio*, Recife, 26/5/1935, 1935a.

MELO, M. "Ontem, Hoje e Amanhã". *Jornal Pequeno*, Recife, 9/7/1935, 1935b.

MELO, M. "Ontem, Hoje e Amanhã". *Jornal Pequeno*, Recife, 30/7/1935, 1935c.

MELO, M. "Ontem, Hoje e Amanhã". *Jornal Pequeno*, Recife, 31/8/1935, 1935d.

MELO, M. "Ontem, Hoje e Amanhã". *Jornal Pequeno*, Recife, 16/10/1935, 1935e.

MELO, M. "Ontem, Hoje e Amanhã". *Jornal Pequeno*, Recife, 31/10/1935, 1935f.

MELO, M. "Ontem, Hoje e Amanhã". *Jornal Pequeno*, Recife, 3/3/1936, 1936a.

MELO, M. "Ontem, Hoje e Amanhã". *Jornal Pequeno*, Recife, 4/11/1936, 1936b.

PARQUE da Casa Forte – Projeto de ajardinamento organizado por R. Burle Marx, Escala 1:200.

PLANTA da Cidade do Recife e Arredores – Domingos Ferreira, Engenheiro-Chefe do Escritório Técnico. Prefeitura Municipal do Recife, 1932.

PRAÇA Coração de Jesus – Projecto de ajardinamento organizado por R. Burle Marx, Escala 1:200.

PROJETO de ajardinamento organizado por R. Burle Marx para a Praça Arthur Oscar, Escala 1:100.

REVISTA de Pernambuco. Recife: Repartição de Publicações Officiaes do Estado de Pernambuco. Ano 1, n. 1, julho de 1924.

REZENDE, A. P. *O Recife: Histórias de uma cidade*. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1999.

SÁ CARNEIRO, A. R. Quinta porta: o projeto do jardim como paisagem. In: VERAS, L. M. S. C. de et al. (org.). *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo: Cidade-paisagem*. Recife: CAU/PE, João Pessoa: Patmos Editora, 2017.

SÁ CARNEIRO, A. R.; SILVA, A. de F.; SILVA, J. M. da (orgs.). *Jardins de Burle Marx no Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

SILVA, A. de F. Hygiene, education and art: Roberto Burle Marx's 1930s modern gardens in Brazil. In: DIOGO; Maria Paula; RODRIGUES, Ana Duarte; SIMÕES, Ana; SARSO, David (orgs.). *Gardens and Human Agency in the Anthropocene*. London: Routledge, 2019, pp. 19-40.

SILVA, A. de F. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Cepe, 2010.

SILVA, A. de F. *Entre a implantação e a aclimação: o cultivo de jardins públicos no Brasil nos séculos XIX e XX*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, J. M. da. *Integridade Visual nos Monumentos Vivos: os jardins históricos de Roberto Burle Marx*. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano), Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

SIQUEIRA, V. B. Permanência e diversidade: valores modernos nos jardins de Burle Marx. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 25, n. 3, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/146194/139887>>. Acesso em: 14 fev. 2022. DOI <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0303>.

THESIS

Ensaaios

Duas exposições emblemáticas

Sílvia Palazzi Zakia

Sílvia PALAZZI ZAKIA é Doutora em Arquitetura e Urbanismo; zakia@uol.com.br

Resumo

O artigo aborda a correlação entre duas exposições emblemáticas para ensino da arquitetura moderna nas décadas de 1920 e 1930, que ocorreram em Paris e no Rio de Janeiro. A primeira intitulada *L'architecture et les arts qui s'y rattachent* promovida pelo arquiteto Robert Mallet-Stevens, em 1924, em Paris e, a segunda, organizada por Lucio Costa, denominada Salão Revolucionário de 1931. Ambas foram organizadas pelos arquitetos e docentes de instituições acadêmicas de arquitetura, respectivamente, Costa na direção da Escola Nacional de Belas Artes e Mallet-Stevens, na École Spéciale d'Architecture. O artigo pretende demonstrar as similaridades que as duas experiências expositivas guardam entre si. O cotejamento dos resultados dessas duas experiências expositivas merece análise mais aprofundada. Ambas foram fruto de rápidas incursões dos arquitetos - Mallet-Stevens, em Paris, e Costa, no Rio de Janeiro, - o primeiro na docência e o segundo na direção de instituições conservadoras de ensino. As tentativas, em ambos os casos, de renovar o debate artístico, culminaram com as destituições de Mallet-Stevens e Costa dos respectivos cargos, de docente e de diretor. No entanto, a repercussão das duas mostras nos meios culturais e artísticos locais foi significativa, contribuindo para difusão do moderno.

Palavras-chave: Mallet-Stevens, Exposição *L'architecture et les arts qui s'y rattachent*, École Spéciale d'Architecture, Lucio Costa, Salão Revolucionário, Escola Nacional de Belas Artes.

Abstract

This essay deals with the correlation between two exhibitions that were emblematic for the study of modern architecture during the years of 1920-30, that took place in Paris and in Rio de Janeiro. The first one, named "L'architecture et les arts qui s'y rattachent" was promoted by the architect Robert Mallet-Stevens, in 1924, in Paris; the second one, organized by Lucio Costa, was named "Salão Revolucionário" and was held in 1931. Both of the exhibitions were organized by the architects and professors of academic institutions for architecture, respectively, Costa who was the principal at the "Escola Nacional de Belas Artes" and Mallet-Stevens, of the "École Spéciale d'Architecture". This essay aims to demonstrate the similarities that both exhibitions share with each other. The comparison of the results of both experiences deserves to be analyzed in depth. Both resulted from rapid incursions of the architects - Mallet-Stevens, in Paris, and Costa, in Rio de Janeiro, - the first one as a professor and the second one as principal of conservative academic institutions. The attempts, in both cases, of revamping the artistic debate, ended up with the destitution of Mallet-Stevens and Costa of their respective positions as professor and principal. Nevertheless, the repercussion of the two exhibitions in the local cultural and artistic communities was substantial, fomenting the dissemination of the modern.

Keywords: Mallet-Stevens, Exhibition *L'architecture et les arts qui s'y rattachent*, École Spéciale d'Architecture, Lucio Costa, Salão Revolucionário, Escola Nacional de Belas Artes.

Resumen

El artículo aborda la correlación entre dos exposiciones emblemáticas para la enseñanza de la arquitectura moderna en las décadas de 1920 y 1930, ocurridas en París y Río de Janeiro. La primera, titulada *L'architecture et les arts qui s'y rattachent*, promovida por el arquitecto Robert Mallet-Stevens, en 1924, en París, y la segunda, organizada por Lucio Costa, llamada *Salón Revolucionario de 1931*. Ambas fueron organizadas por arquitectos y profesores de instituciones académicas de arquitectura, respectivamente, Costa en la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes y Mallet-Stevens, en la *École Spéciale d'Architecture*. El artículo tiene como objetivo demostrar las similitudes que las dos experiencias de exhibición tienen entre sí. La comparación de los resultados de estas dos experiencias de exhibición merece un análisis más detallado. Ambos fueron el resultado de incursiones rápidas de arquitectos: Mallet-Stevens, en París, y Costa, en Río de Janeiro, el primero en la docencia y el segundo en la dirección de instituciones educativas conservadoras. Los intentos, en ambos casos, de renovar el debate artístico, culminaron en la eliminación de Mallet-Stevens y Costa de sus respectivos cargos, como docente y director. Sin embargo, la repercusión de las dos exposiciones en los círculos culturales y artísticos locales fue significativa, contribuyendo a la difusión de lo moderno.

Palabras-clave: Mallet-Stevens, Exposición Arquitectura y artes que son rattachent, *École Spéciale d'Architecture*, Lucio Costa, *Salón revolucionario*, Escuela Nacional de Bellas Artes.

Introdução

O arquiteto francês Robert Mallet-Stevens (1886-1945) é, com raras exceções¹, pouco mencionado na historiografia brasileira da arquitetura moderna. No entanto, sua obra e sua atuação profissional, na França, foram bastante significativas na defesa e na difusão de novas proposições para a arquitetura. Nas décadas de 1920 e 1930, Mallet-Stevens já era um profissional reconhecido pela qualidade de seus trabalhos, então precursores de uma modernidade estabelecida na França. Paralelamente ao exercício projetual², escreveu artigos nas revistas da época defendendo o moderno, foi docente na Escola Especial de Arquitetura de Paris, onde havia se graduado, em 1906, e, sobretudo, foi fundador, em 1929, da *Union des Artistes Modernes* (UAM), uma associação cooperativa organizada por profissionais engajados na defesa de uma nova concepção estética adequada aos tempos modernos.

É interessante observar que a rivalidade entre os dois arquitetos modernos mais relevantes na França naquele momento - Le Corbusier e Mallet-Stevens - pôde ser desvelada na constituição dessas entidades associativas.³ Se, na UAM, Mallet-Stevens, fundador e presidente da associação, convida a participar o colega Le Corbusier, o inverso não se consuma no CIAM. Le Corbusier usa de estratégias em associação com

¹ CAMISSASSA, M.M. "Problemas em perspectivas históricas: Le Corbusier e a Arquitetura Moderna no Brasil" In: *Revista Pós*. São Paulo: FAU-USP, 1996. LIRA, J. *Warchavchik, fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac&Naif, 2011. SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999. FICHER, S. *Os arquitetos da Poli*. São Paulo: FAPESP/Edusp, 2005.

² O exercício profissional de Mallet-Stevens, entre 1920 e 1930, foi profícuo e bastante significativo, tendo desenvolvido projetos notórios à época. O arquiteto desenvolveu uma série de trabalhos (cenários) para o cinema francês, destacando-se o trabalho para o filme *L'Inhumaine* do cineasta Marcel L'Herbier. Também desenvolveu uma série de projetos e obras significativas, entre elas o icônico Pavilhão de Turismo para a Exposição Internacional de Artes decorativas de 1925, a Villa Poiret (1921-23), Villa Noialles (1923-28), as residências da rua Mallet-Stevens (1925-27), Villa Cavois (1929), Villa Santos Dias (1929), projeto realizado para o irmão do pintor Cícero Dias, a ser construída em Recife, mas nunca realizada e também as lojas Cafés du Brésil (1929-30), em Paris.

³ Sobre o tema vide: Zakia, Silvia. "A participação de Le Corbusier e de Mallet-Stevens na fundação do CIAM e da UAM, duas entidades complementares" In: *XVI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. (Caderno de resumos). Salvador: UFBA, 15 a 18 junho 2021. www.xvishcu.arq.ufba.br

Giedion, secretário geral do CIAM, para excluir o nome do colega francês Mallet-Stevens. Uma tarefa que Giedion realizou com proeza.

Essa rivalidade preconizada por Le Corbusier explica em parte o esvanecimento historiográfico ao qual Mallet-Stevens foi submetido. O nome de Mallet-Stevens não parece ter sido omitido da historiografia da arquitetura moderna por conta de sua morte prematura. Foi, de fato, parte de um discurso histórico de caráter operativo que - sob a influência de Le Corbusier e, sobretudo, de Giedion - obliterou Mallet-Stevens da história da arquitetura moderna. Mallet-Stevens permanecerá como figura menor e de pouca significância como arquiteto moderno até o desenrolar do revisionismo historiográfico das décadas de 1980 e 1990. Em 2005, uma grande exposição individual, dedicada a Mallet-Stevens, no Centro Pompidou, consolidou seu nome na história da arquitetura moderna. Vale mencionar que, no primeiro quartel do século XX, o intercâmbio entre artistas brasileiros - membros da elite cultural e socioeconômica brasileira - e protagonistas das vanguardas parisienses configura uma grande teia de conexões que nos revela a existência de uma ligação entre Mallet-Stevens e o Brasil. Dessa tessitura, surge a encomenda para as Lojas Cafés du Brésil, para a Vila Dias e o esboço da casa-atelier de Brecheret.⁴

⁴ Sobre o tema, vide: ZAKIA, Sílvia. *O arquiteto Mallet-Stevens e conexões brasileiras*. Relatório Final Pós-Doutorado FAU-USP. São Paulo, 2018. ZAKIA, S. P. Mallet-Stevens e as lojas Cafés du Brésil. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.00, Vitruvius, jul. 2016. www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6116

O que interessa ao presente artigo, no entanto, é apresentar, primeiramente, o trabalho de Mallet-Stevens como docente da Escola Especial de Arquitetura de Paris, na organização da exposição *L'architecture et les arts qui s'y rattachent*, que culminou com sua demissão do cargo.

A exposição aglutinou de maneira precursora figuras contemporâneas das artes, da arquitetura e do mobiliário que, à época, propugnavam pela arte de seu tempo presente, uma representação da modernidade. Da mesma maneira que Mallet-Stevens aventurou-se como precursor do debate moderno no seio acadêmico conservador, Lucio Costa também o fez quando de sua curta permanência na direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, ao organizar o Salão de 1931, depois conhecido como Salão Revolucionário, tal a repercussão do evento.

Ambos os eventos foram significativos para o entranhamento das questões modernas no debate cultural. O cotejamento da empreita pioneira dos dois arquitetos e seus desdobramentos é objetivo do presente trabalho.

Mallet-Stevens e a exposição L'Architecture et les arts qui s'y rattachent

Mallet-Stevens, graduado arquiteto em 1906 pela École Spéciale d'Architecture de Paris, retorna à instituição como professor, por curta duração, entre 1923 e 1924.

Nesse período, decide organizar uma exposição com trabalhos de seus alunos e de colegas das artes e da arquitetura contemporâneas, sob forte influência do grupo De Stijl, cujo trabalho tivera oportunidade de apreciar em Paris por ocasião da exposição "Os arquitetos do grupo De Stijl", em 1923, na galeria *L'Effort Moderne* de Léonce Rosenberg, evento-chave da história da arquitetura moderna que, no entanto, teve pouca repercussão imediata à época.

A exposição apresentou desenhos e maquetes de Théo Van Doesburg, Cornelis Van Eesteren, Vilmos Huszár, Van Leusden, J.J. P. Oud, Gerrit Rietveld, Jan Wils, Ludwig Mies Van der Rohe, no período de 15 de outubro a 15 de novembro de 1923, na Galeria *L'Effort Moderne*.

Van Doesburg acreditou que, com a exposição, conseguiria expandir sua clientela; bastante entusiasmado com novas perspectivas de trabalho, relatou em carta⁵ enviada ao poeta e amigo holandês Antony Kok:

a inauguração aconteceu na segunda passada. Havia muita gente nas cinco pequenas salas repletas de novas obras! 50 criações quase todas recentes. [...] Na grande sala está exposta a maquete da Maison Rosenberg [...] As plantas fixadas nas paredes são impecáveis. A maior maquete repousa sobre uma placa de 2m de comprimento por 1,4m de largura [...]" (REICHLIN, 1985, p.172, tradução nossa)⁶

Mallet-Stevens esteve presente à inauguração da mostra e, empolgado com os trabalhos apresentados, encontrou Van Doesburg várias vezes durante aquele mesmo ano. Em dois artigos que Mallet-Stevens publicou na revista *Gazette des sept arts*, em janeiro e fevereiro de 1923, teceu comentários elogiosos sobre a obra de Doesburg, sinalizando que já conhecia os trabalhos do grupo holandês antes mesmo da mostra em Rosenberg. Escreveu: "Por meio de suas obras construídas ou projetadas, podemos vislumbrar qual será a arquitetura de amanhã. (MALLET-STEVENS, 1923, p.8 apud CINQUALBRE, 2005, p.222, tradução nossa)⁷

⁵ Carta de Doesburg enviada a Antony Kok, em 18 outubro de 1923. (REICHLIN; TROY; BOIS, 1985, p.172)

⁶ No original: "Le vernissage a eu lieu lundi dernier. Il y avait beaucoup de monde dans les 5 petites salles pleines d'oeuvres nouvelles! 50 créations Presque toutes recentes. [...] Dans la grande sale est exposée la maquette de la "Maison Rosenberg" [...] Les plans accrochés aux murs sont impeccables. La plus grande des maquettes repose sur une plaque de 2 mètres de long sur 1,40 mètre de large [...]"

⁷ No original: "Par leurs oeuvres construits ou dessinées, nous entrevoyons quelle sera l'architecture de demain."

A recepção da exposição do grupo holandês em Paris não foi satisfatória. O retorno que Van Doesburg almejou não se concretizou. Um tanto decepcionado recebeu de Rosenberg carta com palavras de consolo, em 6 de novembro:

A exposição foi um grande sucesso moral e não tenho dúvidas de que, no futuro, você colherá os frutos. Paris não é uma cidade que se conquiste de primeira; o público é fortemente arraigado a seus hábitos de muito longa e gloriosa tradição; é preciso dar tempo para que as novas produções continuem, [...] (ROSENBERG, 1923 apud REICHLIN, 1985, p.50, tradução nossa)⁸

⁸ No original: "l'exposition a été un très grand succès moral et je ne ne doute pas que, dans l'avenir, vous n'en récoltiez des fruits. Paris n'est pas une ville que l'on peut conquérir du premier coup; le public est ici fortement attaché à ses habitudes par une très longue et glorieuse tradition; il faut qu'il ait le temps de se rendre compte que les productions nouvelles continuent, elles aussi, cette tradition hors de laquelle il ne connaît point de salut".

⁹ Ive Alain Bois é crítico de arte, historiador, um dos editores da Revista October. Nancy J. Troy é professora e historiadora. Sobre tema: (REICHLIN; BOIS; TROY, 1985, p.46-63).

¹⁰ Matéria intitulada "Salon d'automne (architecture)" in: *L'Esprit Nouveau*, nº19, Paris, dec. 1923.

¹¹ No original: "Dédutions consécutives troublantes. Léger. - Avez-vous remarqué chez Rosenberg l'Exposition des architectes hollandais? X... - Ils vous doivent une fameuse graine. Léger passe par dessus le problème technique de l'architecture qui n'est pas son affaire. (Et il vaut mieux, car la manifestation intéressante des hollandaise se limite strictement à une question d'esthétique). »

Le Corbusier silenciou sobre a exposição. Nada comentou em sua revista *L'Esprit Nouveau*. Já, Mallet-Stevens, impressionado com os trabalhos do grupo de arquitetos holandeses, aproximou-se de Doesburg, e dessa aproximação resultou a exposição que organizaria no ano seguinte, 1924, reunindo trabalhos de alunos e colegas.

O silêncio de Le Corbusier sobre a mostra do grupo De Stijl na galeria L'Effort Moderne, como mencionaram os historiadores Bois e Troy⁹, é mais eloquente que qualquer palavra. Não obstante o desdém, Le Corbusier analisou as obras expostas e utilizou o modelo teórico proposto por Doesburg em futuros desenvolvimentos projetuais.

Segundo relatos, Le Corbusier chegou à inauguração da exposição com barba por fazer e com vestimentas de trabalho, encontrando lá Mallet-Stevens, Guévré-kian, André Lurçat e todos que contam na história da arquitetura moderna na França. Fez uma disfarçada menção à exposição em artigo de *L'Esprit Nouveau* referente ao Salão de Outono¹⁰, ao final do artigo simulou um diálogo entre um arquiteto anônimo denominado X e o pintor Fernand Léger. Iniciando o diálogo com a pergunta de Léger:

Deduções resultantes perturbadoras. Léger. - Notou a exposição dos arquitetos holandeses na galeria Rosenberg? X... - Tiraram uma boa lição. Léger desconsidera o problema técnico da arquitetura que não lhe diz respeito. (E melhor assim, pois a manifestação interessante dos holandeses limita-se estritamente à questão estética). (LE CORBUSIER, 1923, tradução nossa)¹¹

Durante essa breve simulação de diálogo, Le Corbusier considera a importância teórica apresentada pelos arquitetos holandeses como sendo exclusivamente uma questão estética de utilização da policromia nas superfícies internas.

Se a postura de Le Corbusier consistia em demonstrar menosprezo pela formulação teórica que embasava os projetos holandeses, ele soube compreender o que estava sendo proposto e abstraiu dessa metodologia ensinamentos que aplicou em seus projetos futuros.

Diversamente da indiferença demonstrada por Le Corbusier, Mallet-Stevens impressionou-se com o que viu e aproveitou a ocasião para se aproximar de Doesburg. Nessa época, Mallet-Stevens lecionava na Escola Especial de Arquitetura e, interessado pelas questões suscitadas pelos holandeses, decidiu reunir numa só exposição os trabalhos exibidos na galeria *L'Effort Moderne* e os de seus alunos e de outros colegas de profissão. A exposição recebeu uma atenção considerável do público e da imprensa – trazendo ao conhecimento público as novas tendências da arquitetura.

A mostra sob o título *L'architecture et les arts qui s'y rattachent* (A arquitetura e as artes a ela relacionadas) aconteceu entre 1º de março e 30 de abril de 1924, na própria instituição de ensino, sob curadoria de Mallet-Stevens. Vale ressaltar que a escola era mais conhecida pelo nome de seu famoso director - Escola Trelat.

Mallet-Stevens queria, com a exposição, marcar sua posição moderna como professor. Dessa maneira, reuniu trabalhos de seus alunos e de colegas filiados à renovação da arquitetura – os preconizadores do moderno. A mostra com um título pomposo atraiu o público, que pôde compreender com clareza os projetos, já que praticamente todos eles estavam expostos sob a forma de maquete. Além dos arquitetos do grupo De Stijl, também foram convidados a participar da exposição os irmãos Perret (Auguste e Gustave),

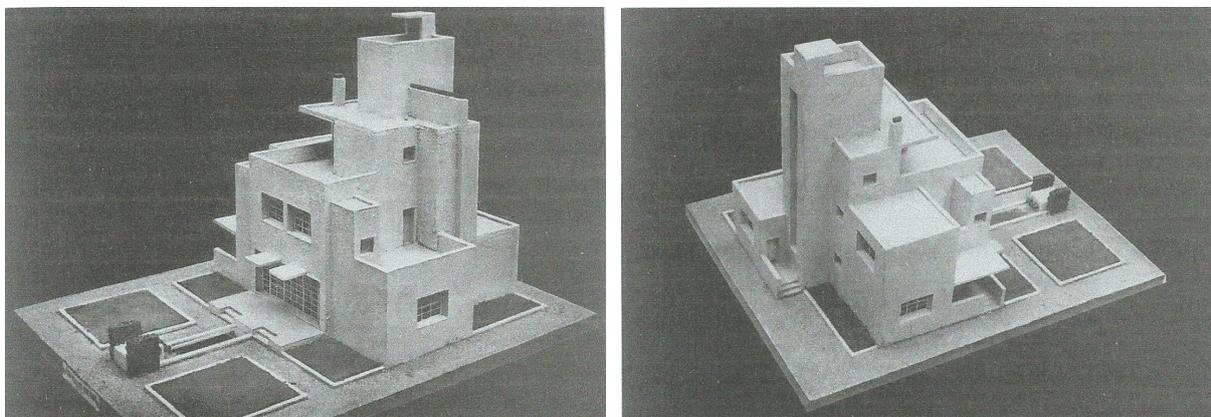


Figura 1
Maquete da Vila 1924, de Mallet-Stevens, apresentada na exposição da Escola Especial de Arquitetura
Fonte: *L'Architecture Vivante*, 1924, p.46

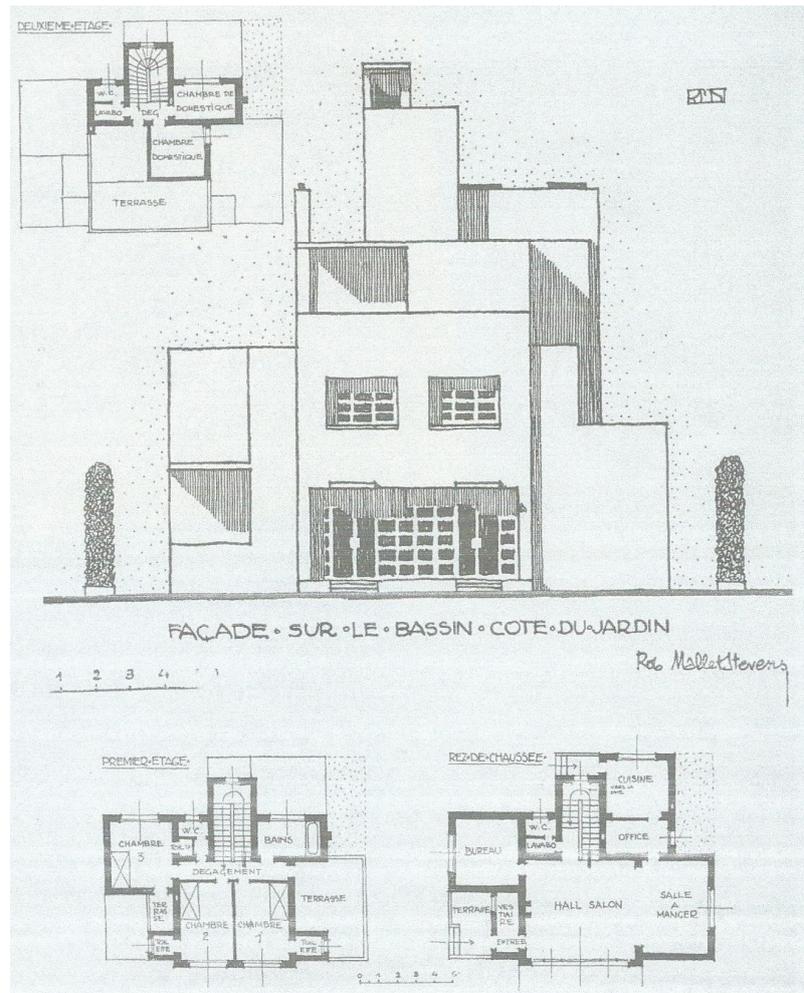


Figura 2
Projeto da Vila 1924, de Mallet-Stevens, apresentado na exposição da Escola Especial de Arquitetura
Fonte: L'Architecture Vivante, 1924, p.47

Henri Sauvage, Tony Garnier, Le Corbusier, Gabriel Guévrékian, pela arquitetura. Na seção de pintura e escultura, participaram Jacques Lipchitz, os irmãos Martel (Jan e Joel), Fernand Léger e Piet Mondrian. Na seção de mobiliário, Georges Djo-Bourgeois, Pierre Charreau e Francis Jourdain. (Figuras 1 e 2)

Doesburg aproveita o evento para apresentar o Manifesto V do grupo De Stijl (*Vers une construction collective*), texto que não conseguiu apresentar na exposição de 1923, Galeria Rosenberg, contrariamente à sua vontade. Devido à importância do manifesto, até então inédito na França, cabe uma leve digressão. O manifesto explicita em oito itens o ideário revolucionário do grupo. No primeiro item, postula a arquitetura como unidade entre todas as artes e técnicas; nos dois seguintes, trata das leis do espaço e da cor; o quarto faz alusão à quarta dimensão; o quinto prega a unidade de todos os anteriores; o sexto trata da

construção arquitetural, da ruptura do fechamento de paredes, isto é, da dualidade entre espaço interior-exterior; o sétimo declara que a pintura não pode ser separada da construção arquitetural; e o oitavo e último, em tom de manifestação, declara: uma nova época começa, é a da construção.

Retornando à exposição organizada por Mallet-Stevens, cabe ressaltar que a repercussão na imprensa oscilou entre apoiadores e contendores. De um lado, simpatizantes da nova arquitetura, de outro, os discordes conservadores da academia.

Os projetos expostos dos alunos eram em sua totalidade de edificações em concreto armado, o que causou a revolta de um arquiteto, pai de um aluno. Formou-se o escândalo, o pai enraivecido reclamou junto à direção conservadora da escola que Mallet-Stevens corrompia a juventude com suas propostas descabidas.

Em defesa de Mallet-Stevens, Doesburg arremata: "A exposição será um momento histórico no desenvolvimento da arquitetura francesa". (VAN DOESBURG, 1924 apud REICHLIN; TROY; BOIS, 1985, p.56, tradução nossa)¹²

De fato, a exposição é percebida como um ponto de partida para críticas favoráveis. Jacques Mesnil, jornalista e crítico de arte, escreveu que o mais interessante da exposição não era tanto o valor dos trabalhos dos alunos, mas a tendência que era revelada pela primeira vez em Paris. (MESNIL, 1924 apud REICHLIN; TROY; BOIS, 1985, p.56, tradução do autor)¹³

Entre os entusiastas da renovação arquitetural proposta por esses modernos, Jean Badovici, diretor da recém-fundada revista de tiragem trimestral *L'Architecture Vivante* (1923-1933), curiosamente conhecida como porta-voz da arquitetura moderna, foi a única voz que fez críticas extremadas à pedagogia aplicada por Mallet-Stevens como professor e curador da mostra. Badovici declara na publicação de 1924:

Mas um mestre que aspira a impor regras absolutas e definitivas, que pretende conter e limitar os esforços dos seus discípulos não é um educador. Por maior que seja a excelência de seus métodos, a perfeição de sua arte ou ciência corre o risco de criar um movimento sem significação nem alcance. A Exposição da Escola Especial de Arquitetura é um exemplo. (BADOVICI, 1924, P.32-36, tradução nossa)¹⁴

Entretanto, foi de Le Corbusier a defesa mais veemente da mostra, ainda que o resultado, infelizmente, tenha sido a demissão de Mallet-Stevens. Le Corbu-

¹² No original: "L'exposition sera un moment historique dans le développement de l'architecture française"

¹³ No original: "l'exposition c'est une des plus intéressantes qui soient en ce moment, non tant par la valeur des élèves que par les tendances qu'elle révèle pour la première fois a Paris."

¹⁴ No original: "Mais un maître qui prétend imposer des règles absolues et définitives, qui prétendent circonscrire et limiter à jamais l'effort de ceux qui se confient à lui n'est pas un éducateur. Quelle que soit la excellence de sa méthode, la perfection de son art ou de sa science, il ne crée qu'un mouvement qui risque de perdre toute sa signification et sa portée. L'exposition de l'École Spéciale d'Architecture en est un exemple."

sier, com sua contumaz verve, relata no artigo intitulado *l'Exposition de l'École Spéciale d'Architecture*, em *L'Esprit Nouveau* nº23, maio de 1924:

Acontece a exposição anual de trabalhos dos alunos da École Spéciale d'Architecture de Paris com a participação de algumas celebridades (Mallet-Stevens, o grupo 'Stijl', pintores cubistas, móveis de Jourdain, de Chareau etc). A esse estabelecimento sombrio e insignificante dos últimos anos, agrega-se M. Robert Mallet-Stevens divulgando, junto aos jovens cheios de vitalidade, sua crença na arte moderna, seus ensinamentos muito apreciados por ele e que possibilitam a compreensão de uma época. Assim, nesse lugar até então obscuro, a exposição causa grande perplexidade. (LE CORBUSIER, 1924, s/p, tradução do autor, grifo nosso)¹⁵

¹⁵ No original: "C'est en ce moment Exposition annuelle des travaux d'élèves de l'École Spéciale d'Architecture de Paris complétée par le concours de quelques vedettes (Mallet-Stevens, le groupe 'Stijl', des peintres cubistes, des meubles de Jourdain, de Chareau etc). Cet établissement obscur et inaperçu en ces dernières années, s'est attaché depuis peu M. Robert Mallet-Stevens qui y répand auprès de jeunes gens pleins de vitalité, la foi qu'il a en un art moderne et les enseignements qu'il comprend et qu'il aime. Donc dans cette établissement jusqu'ici obscure, l'exposition fait un éclat ».

E continua em seu artigo contando o episódio que resultou na demissão do colega, Mallet-Stevens, pelo diretor da escola, impelido pela insatisfação de conservadores:

P.S. – Eis o que aconteceu! O que devia acontecer! Um senhor, M. Trélat, arquiteto e pai de um dos alunos de Mallet-Stevens, surgiu diante do diretor da escola, até então desconhecida. O arquiteto bradou levantando seu guarda-chuva: "Não se importa comigo, quer matar meu filho corrompendo-o, desnaturando-o. Jamais terá encomendas com esses ensinamentos! etc... O diretor da escola, que já não estava muito seguro e temia por antecipaçoão, começou a tremar de verdade. O senhor agarrou Mallet-Stevens dizendo-lhe que aquilo não podia continuar, que precisava mudar, voltar às tradições de sua honrada escola; Santo Deus! M. Trélat, ele, tinha uma carreira (e também modéstia). Mallet-Stevens, sendo franco e um tanto orgulhoso, foi-se. Os jovens entusiastas terminaram seus estudos em Vignoles e no Grand Palais. (LE CORBUSIER, 1924, s/p, tradução nossa)¹⁶

¹⁶ No original: "P.S. - Et voilà ce qui est arrivé! Ce qui devait arriver ! Un monsieur qui est architecte et père de l'un des élèves de Mallet-Stevens, a surgi devant M. Trélat, le Directeur de l'École jusqu'ici obscure. L'architecte a brandi son parapluie, il a hurlé : Vous vous f... de moi ; vous voulez tuer mon fils. Vous l'empoisonnez, vous l'encanaillez ! Il n'aura jamais de commandes, voyons, avec ces histoires-là ! etc...M. Le Directeur de l'École qui n'était déjà pas très fixé et tremblait par anticipation s'est mis à trembler pour de bon. Il a attrapé Mallet-Stevens, lui a dit que ça ne pouvait plus durer, qu'il fallait changer ça, revenir aux traditions de son honorable école. Cré Dieu! M. Trélat, lui, il y a avait une carrière (et de modestie encore). Mallet-Stevens qui est propre et un peu fier s'en est allé. Les jeunes gens enthousiastes finiront leurs études dans Vignole et le Grand Palais. »

A escola conservadora que, por um breve suspiro, pôde respirar os ares da modernidade retornou ao caminho acadêmico do ensino à la Vignole. (Figura 3)

Como nos relata Le Corbusier, o pai de um dos alunos, indignado com os trabalhos de fim de ano apresentados na exposição, interpela o diretor Trélat, que sucumbe às críticas do irado inquiridor. E, dessa forma, termina temporariamente a carreira de docente de Mallet-Stevens, que retornará como mestre somente em 1935, na Escola de Arquitetura de Lille.

Cabe ressaltar que a influência das teorias do grupo De Stijl sob Mallet-Stevens emerge em sua primeira grande encomenda – Villa Noailles em Hyères (1923-28). Nesse projeto, Mallet-Stevens convida uma série de colegas para colaborar com o desenvolvimento do projeto: Doesburg, Djo-Bourgeois, Barillet, Charreau,

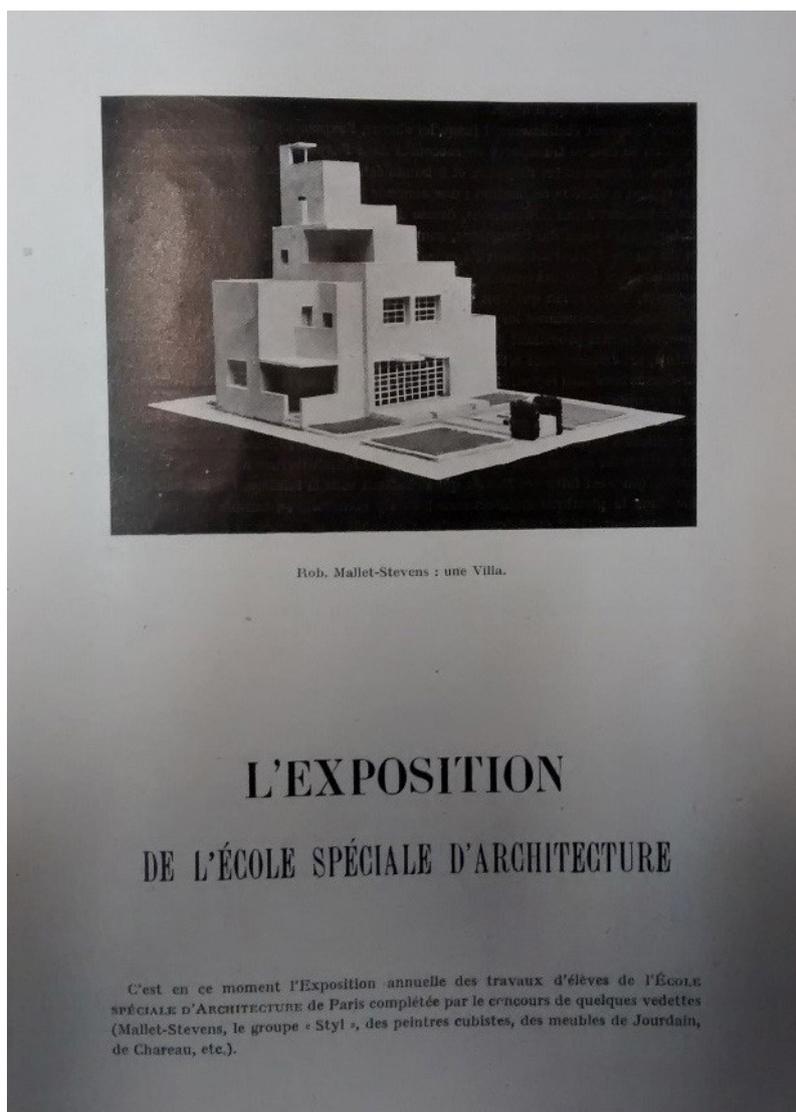


Figura 3
Artigo de Le Corbusier publicado na revista L'Esprit Nouveau
Fonte: L'Esprit Nouveau n.º 23, 1924, p.233

Jourdain, Guévrérian et Ravesteyn. Ainda que a incursão de Mallet-Stevens no ensino tenha sido breve e desencorajadora, a carreira profissional se desenrolava com sucesso em diversas frentes: projetos e obras de vulto, artigos em periódicos da área, realização de inúmeros cenários cinematográficos de filmes prestigiados à época¹⁷. Era, sem dúvida, um profissional em ascensão.

Lucio Costa e o Salão Revolucionário de 1931

É de notória importância para historiografia da arquitetura moderna brasileira a contratação de Lucio Costa para a direção da ENBA, em dezembro de 1930, e como esse fato teria alterado as estruturas conserva-

¹⁷ Entre mais de dezenas de filmes cujos cenários realizou, citamos dois em especial: *L'Inhumaine* (1924) e *Le vertige* (1927), ambos do cineasta Marcel L'Herbier.

doras da instituição. Na realidade, há uma certa valorização excessiva sobre esse episódio. Lacunas ainda revestem o acontecido. Também é digno de nota que a organização da 38ª Exposição Geral de Belas Artes de 1931, o Salão Revolucionário, como ficou registrado historicamente, marcou a derradeira intervenção de Costa na direção da ENBA.

A ENBA historicamente foi uma instituição que sempre esteve às voltas com complicações, ora de ordem financeira, ora pela falta de alunos ou de professores, ora pela ausência de um programa educacional consistente. Desde sua origem, trouxe como legado um ensino de caráter acadêmico aos moldes da Escola de Belas Artes de Paris, porém era mal-organizado. Com o advento da república e posteriormente com o golpe de 1930, a escola não simbolizava no campo artístico os interesses políticos do novo governo republicano instaurado por Vargas. Seu método de ensino deveria se adequar à nova ordem vigente: estar vinculado ao projeto político de modernização do país e de construção do Estado nacional brasileiro. Juntou-se a essa vontade política de renovação o descontentamento dos próprios estudantes da escola, e o resultado foi a nomeação de um novo diretor, extrínseco ao corpo docente tradicional.

¹⁸ Segundo seu depoimento, não tinha intenção de assumir cargo de tal magnitude, como assim declarou: "Nunca pretendi ser diretor da ENBA. Não conhecia o ilustre Sr. Francisco Campos e o seu convite me surpreendeu. Chamado pelo então diretor do gabinete, dr. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, que eu também não tinha o prazer de conhecer, tive a surpresa de saber da intenção do Governo." (COSTA, 2007, p.41)

¹⁹ O Ministro da Educação Francisco Campos, com aprovação do Chefe do Governo Provisório, Vargas, expediu o decreto nº19.852 de 1º de abril de 1931, conhecido como Reforma Francisco Campos. No recém-criado Ministério da Educação e Saúde, promoveu a reforma do ensino secundário e universitário no país. Segundo o historiador Dallabrida, a reforma "teve a marca de seu idealizador na medida em que realizou uma centralização e homogeneização do ensino secundário inéditas em nível nacional, tonificando o Estado educador. Esse traço intervencionista e autoritário de Francisco Campos se revelaria ainda mais claro na Constituição de 1937 – sustantáculo jurídico do Estado Novo –, elaborada por ele como titular do Ministério da Justiça do Governo Getúlio Vargas". (DALLABRIDA, 2009, .190).

Os alunos do curso de arquitetura desempenharam um papel significativo na pressão por reformulações no sistema educacional da escola. Como praticamente todos pertencessem à elite social, cultural, política e econômica do país, suas reivindicações tinham influência nos rumos do ensino da escola. A diretoria da escola foi dissolvida, e foi nomeado¹⁸, em 1930, para o cargo o jovem arquiteto Lucio Costa, de 28 anos, formado pela própria ENBA, em 1924. Costa promoveu uma remodelação, a que os alunos ansiavam e que refletia o grande debate teórico inscrito no campo das artes e da política, confrontando questões de nacionalidade/regionalismo às de universalismo/cosmopolitismo.

Costa assume a direção da escola no dia 8 de dezembro de 1930, antecipando uma série de alterações no ensino público que seriam promovidas pelo Governo Provisório de Vargas. Empossado em 3 de novembro, Vargas criou o Ministério da Educação e Saúde aos 14 dias do mesmo mês, tendo à frente o advogado Francisco Campos, que seria responsável pela reforma do ensino público - Reforma Francisco Campos¹⁹. Tratava-se de uma reforma ampla que incluía o ensino secundário e o universitário de forma homogeneizante e centralizadora. No que tange ao ensino superior, o

decreto afirmava ser preferível o sistema universitário ao das escolas superiores isoladas. Nesse sentido, a ENBA e outros estabelecimentos de ensino já existentes - faculdades e escolas superiores - constituiriam, num futuro próximo, a Universidade do Brasil, instituída pela lei nº 452, em 1937²⁰.

No caso em tela, afora as controvérsias que concorrem para a nomeação de Costa para a direção da ENBA e apesar de ele próprio insistir no desconhecimento do motivo que o levou à nomeação, sabe-se que um cargo de tal relevância não seria oferecido sem uma ampla costura política de personagens influentes. Contudo, o que importa é que Costa introduziu na academia o debate que circulava pelos meios culturais do momento. O mérito de sua gestão não reside na organização de uma nova estrutura pedagógica de ensino - uma vez que não desenvolveu um novo projeto metodológico de ensino, apesar de providenciar a contratação²¹ de profissionais engajados com o discurso das vanguardas modernas -, consiste, sim, na inclusão da academia no seio desse grande debate cultural.

Sobre a reforma de Costa na ENBA, a historiadora Uzeda salienta o caráter autoritário do Governo Provisório que se propagava na administração federal:

A nomeação de Lucio Costa para a direção da ENBA em 1930, convocada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, chefe de gabinete do ministro Francisco Campos, pode perfeitamente ser incluída como mais uma entre tantas tentativas reformadoras, que, em maior ou menor grau, atingiam a Escola a reboque das transformações políticas. Revestindo-se do mesmo caráter autoritário do Governo Provisório, as reformas implementadas por Lucio Costa, investido aos 29 anos de plenos poderes para reformular os estatutos da Escola, desconsideravam a congregação de professores e os projetos de reforma que, desde 1924, vinham sendo reelaborados. (UZEDA, 2006, P.412, grifo nosso)

Para além da queima simbólica do Vignola pelos alunos, as alterações não foram radicais. A grade curricular permaneceu a mesma²², mas o conteúdo das disciplinas foi parcialmente alterado com a inclusão de temas práticos vinculados à vida cotidiana: casa mínima, clínicas, postos de gasolina, grupos escolares etc. Porém, para os alunos ansiosos pelas mudanças, "a revolução do ensino de arquitetura foi total", como declarou o ex-aluno Abelardo de Souza²³. (SOUZA, 1978, p. 26)

São valiosos alguns apontamentos que o arquiteto Souza, como ex-aluno da ENBA, faz da instituição durante esse período que antecede à reforma de 1931.

²⁰ A lei nº452 de 5 de julho de 1937 organiza a Universidade do Brasil. Em sua constituição foram incluídas as seguintes faculdades e escolas já existentes: Escola Politécnica, Escola de Minas, Faculdade de Medicina, Faculdade de Odontologia, Faculdade de Farmácia, Faculdade de Direito, Instituto Nacional de Música, Escola Nacional de Belas Artes.

²¹ Gregori Warchavchik (1896-1972) foi contratado para a cadeira de Composição de Arquitetura do 4º ano - note-se que a disciplina continuava a mesma; o artista Leo Putz (1869-1940) para a cadeira de Pintura; o escultor Celso Antonio (1896-1984) para a cadeira de Escultura; Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) como assistente de Warchavchik; Felipe dos Santos Reis, catedrático da Poli, para a cadeira de Resistência dos Materiais; Edson Passos (1883-1954), catedrático da Poli para a cadeira de Materiais da Construção; Mello e Souza (1895-1974), matemático e famoso escritor, pseudônimo Malba Tahan, para a cadeira de Cálculo Integral.

²² Sobre o tema, vide: UZEDA, 2006.

²³ Abelardo de Souza (1908-1981), ex-aluno da ENBA, formado em 1932, um dos organizadores do 1º Salão de Arquitetura Tropical em 1933. Lecionou na FAU-USP desde sua fundação em 1948 até 1978, quando se aposentou.

Souza faz críticas contumazes ao método de ensino, mas ao mesmo tempo reconhece sua importância para uma base sólida para o futuro exercício profissional. Sobre a Cadeira de Desenho Figurado, comenta:

Copiávamos exaustivamente motivos de florões, capitéis, bustos, sem direito a qualquer criação ou interpretação. Papel canson no cavalete, fusain (carvão) e miolo de pão como borracha. Foi uma boa experiência, pois quase todos os ex-alunos, hoje formando a velha guarda da arquitetura brasileira, desenham bem. Na folga de alguma aula teórica, nós íamos fazer 'modelo vivo', tanto em pintura como em escultura, o que foi de grande valia para nós, alunos. (SOUZA, 1978, p.21, grifo nosso.)

Sobre a Cadeira de Escultura de Ornatos:

Tínhamos, na cadeira de escultura de ornatos, um professor francês Petrus Verdier, figura imponente, cavanhaque branco, olhos azuis. Copiávamos novamente, só que em barro, os mesmos capitéis, os mesmos florões, vasos e bustos. Essa cadeira nos dava a avaliação da terceira dimensão, muito importante para a nossa arquitetura. (Ibid., grifo nosso.)

E continua Souza, de forma controversa, relatando sua experiência acadêmica:

A cadeira de descritiva era dada pelo professor Álvaro Rodrigues, realmente um grande mestre e profundo conhecedor da matéria. As épuras eram feitas em papel canson, sempre a nanquim e com as sombras marcadas e feitas com aguadas. Essa matéria é muito útil na vida profissional do arquiteto. (...) A cadeira de perspectiva e sombras era dada pelo professor Gaston Bahiana, brasileiro criado na França e que falava com acentuado sotaque. (...) depois de dois anos de aulas teóricas e práticas e de nos ter ensinado, aliás muito bem, inúmeros métodos de perspectiva, dizia no fim do ano que sempre seria bom dar uma ajuda com o nosso sentimento, à perspectiva, mesmo quando feita dentro do mais rigoroso método. (Ibid., p.22, grifo nosso.)

É curioso como Souza salienta a importância e a qualidade do ensino e dos professores, ao mesmo tempo ridicularizando enfaticamente a formação acadêmica que recebeu:

tudo dentro da mais completa inutilidade" (...). E pensar que com aquele ensino, com aqueles professores completamente desatualizados da realidade, completamente ignorantes do que já se fazia no resto do mundo, formaram-se arquitetos, citando apenas alguns, como Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Marcelo Roberto, Atílio Correa Lima, Paulo Antunes Ribeiro e Jayme da Silva Telles." (Ibid., p.24)

Entretanto, exatamente por conta dessa formação acadêmica, graduaram-se na ENBA esses mesmos grandes arquitetos referidos por Souza e muitos outros.

Sobre a desatualização da realidade por conta dos professores, vale salientar que Le Corbusier proferiu palestras na escola, em dois momentos distintos, 1929 e 1936; se não foi à convite da instituição, ao menos contava com o aval da congregação dos professores.

As incongruências sublinhadas no depoimento de Souza revelam-nos o caráter operativo desse discurso, que objetiva validar a corrente de arquitetura moderna brasileira, conformada, sobretudo, pela "geração heroica" carioca. É, de fato, um valioso documento de época.

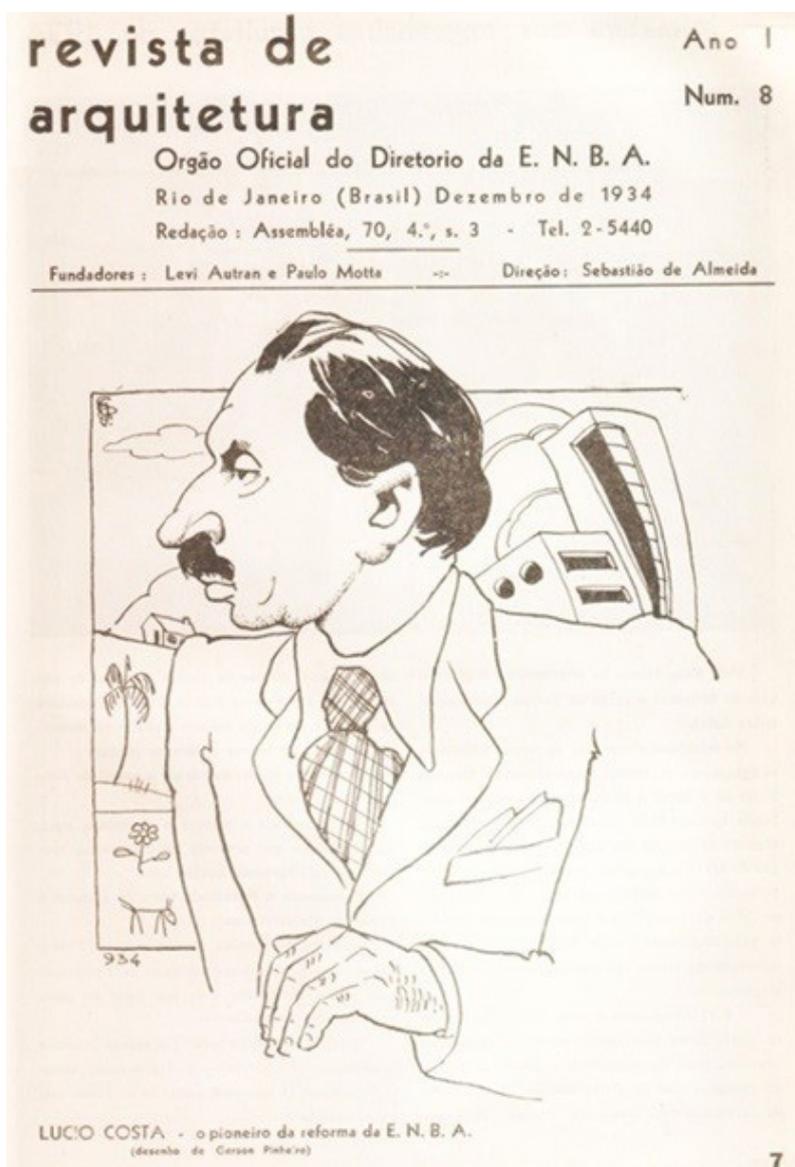


Figura 5
Diário Carioca. Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1931
Fonte: Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional

As questões da modernidade levantadas em oposição ao academicismo reinante na ENBA geraram tumultuados conflitos, primeiramente apaziguados pela contratação do jovem arquiteto Lucio Costa, que muito agradou ao corpo discente, mas que, posteriormente, resultou na revolta do corpo docente da secular escola. (Figura 4)

Ainda como diretor, Costa, obedecendo às atribuições do cargo, organiza o Salão de 1931. Com espírito imbuído em renovação artística, convida a integrar a Comissão organizadora Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Portinari e Celso Antonio. Todos eles representantes e defensores da modernidade. A escolha de uma comissão isenta de fisiologismos e vícios das exposições precedentes é determinante no novo critério de seleção: o salão estava aberto a todos os artistas, tendências e obras, e, segundo Mário de Andrade, era esse o único critério aceitável²⁴.

²⁴ ANDRADE, M. "O Salão", *Diário Nacional*, 13 set 1931.

Este ano o Salão de Belas Artes, do Rio, teve um aspecto novo. O arquiteto Lucio Costa, que com uma liberdade admirável está dirigindo a Escola Nacional de Belas Artes, resolveu abrir as portas do Salão a todas as obras apresentadas. O que quer dizer que a comissão organizadora limitou-se a convidar artistas, dispor quadros, aguentar com as responsabilidades, sem se irrogar juíza do mundo e da beleza. Não cortou ninguém, não recusou entrada a nenhum quadro. O público que julgue e castigue. (ANDRADE, M. "O Salão", *Diário Nacional*, 13 set. 1931.)

Como relata a historiadora Vieira:

O clima de tensão que antecedeu o Salão era tão intenso que foi fixado nas paredes da Escola um boletim desmentindo os boatos a respeito do caráter exclusivo moderno do Salão de 31 e confirmado que seria um certâmen aberto a todas as correntes, mesmo as de vanguarda, que até hoje se retraíam diante dos jurís oficiais. (VIEIRA, 1984, p.27)

O frisson que o Salão causava foi alvo de intensos debates públicos e também de comentários particulares bastante representativos das opiniões da época. Interessamos, em especial, os de Bandeira e Andrade, que trazem informações significativas.

Bandeira, antevendo as tensões que a exposição iria gerar, escreveu, em junho de 1931, missiva enviada a Mário de Andrade:

O Lucio Costa me botou na comissão do Salão, ao que me quis esquivar, mas diante da insistência dele e como se trata provavelmente de levar porrada da direita e da esquerda, acedi. O Lucio lembrou todos os nomes, sendo que há da parte dele uma atenção especial para a sua amiga Anita Mafaltti, a quem lhe

parece a ele Lucio que nunca se fez a devida justiça. O Lucio quer fazer um salão sem amontoos. (BANDEIRA, 1931 apud MORAES, 2001, P.511, grifo nosso)

Sobre o Salão, Bandeira ainda escreveu no Diário Nacional:

Assim já chamaram a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Os tenentes da arte brasileira são os Portinari, os Gomide, os Di Cavalcanti. Há tenentas também: as Annita Malfatti, as Tarsilla. E tenentes honorários: os estrangeiros: Segall, Leo Putz, Maron, Gobbis...

Não creio que a arte dos tenentes vingue na Escola. A retirada do ministro Campos arrastará provavelmente a saída de Lucio Costa. Os generais voltarão ao trambolho da Avenida Rio Branco. Não faz mal: Lucio deixa um ponto luminoso na história daquela casa: reformou em bases decentes o curso de arquitetura e deu o exemplo de uma verdadeira exposição de artes plásticas. Pode descansar e voltar a fazer arquitetura de que o meu amigo José Marianno não gosta... (BANDEIRA, 1931, *O Salão dos tenentes*, grifo nosso)

Como Bandeira assinalou no artigo, cujo trecho transcrevemos, a saída de Costa era provável por conta do incômodo que sua gestão causava perante a congregação dos professores da Escola, liderados pelo médico José Marianno, que, apesar de não pertencer ao corpo docente, já assumira a direção da Escola entre 1926 e 1927, após a morte do diretor João Batista da Costa.²⁵

Já, Mário de Andrade relata, em correspondência à Tarsila, suas impressões sobre os efeitos que o Salão não inaugurado já causava entre acadêmicos da própria escola:

Aqui, ou por outra, aqui perto, no Rio, grande bulha por causa do Salão em que Lucio Costa permitiu entrada de todos os modernos, e o Cícero Dias²⁶ apresenta um painel de quarenta metros de comprimento com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é, eminentemente, 'freudiano', pergunte para o Osório. (ANDRADE, 1931 apud AMARAL, 2001, p.116-117, grifo nosso)

Conforme orientação liberal de Costa, um número extenso de obras foi apresentado, incluindo as conservadoras e as modernas. Não houve limite de obras por artista. Por dificuldades na organização de tal monta de trabalhos, o Salão teve sua inauguração adiada de 12 de agosto para 1º de setembro. O catálogo, dividido em três seções, apresentava uma nova diagramação: pintura (506 entradas), escultura (129 entradas) e arquitetura (35 entradas). As obras estavam

²⁵ Diretores da ENBA no período entre 1926 e 1931: João Batista da Costa – 1915-1926; José Mariano Filho – 1926-1927; José Otávio Correio de Lima – 1927-1930; Lucio Costa – 1930-1931; Arquimedes Memória – 1931-1937.

²⁶ Cícero Dias era à época aluno do Curso de Arquitetura da ENBA, matriculado na turma que ingressou em 1926. Expôs no Salão o painel intitulado *Eu vi o mundo - ele começa no Recife*, de 15 metros de largura por 2 metros de altura. Mário exagerava a dimensão do painel no relato à Tarsila provavelmente devido à celeuma que a obra causou. A obra causou um grande escândalo, tendo sido vandalizada por desconhecidos durante a exposição. Uma parte do painel foi impunemente mutilada por

expostas seguindo as respectivas tendências artísticas – umas acadêmicas e outras modernas.

A seção de arquitetura foi representada por 34 trabalhos - numerados de 637 a 671 - dos seguintes autores: Ademar B. A. Portugal, nº637 e Vicente de Paula B. da Silva, nº638 (alunos de Archimedes Memória), Affonso Eduardo Reidy & Gerson Pompeo Pinheiro, nº639-642, Eduardo Souto de Oliveira, nº643 e 644 (aluno de A. Memória), Flavio de Carvalho, nº645, Frederico Darrigue de Faro Filho, nº646 e 647, Gregori Warchavchik, nº648-656, José Julio de Sá Lopes, nº 657, Lucio Costa, nº653-661, Marcelo Roberto, nº662-667, Moura Brasil do Amaral, nº668, Valter Cristof, nº669 e 670, Alejandro Baldassini e Bernardo Stille, nº671. Do grupo moderno, destaquem-se os nomes de Warchavchik, Gerson Pompeo, Costa, Reidy, Marcelo Roberto, Moura Brasil e Baldassini, que integraram o rol seleto de arquitetos modernos da década de 1930.

A polêmica entre modernos e acadêmicos que se instaura com a mostra culmina com o êxito do conservador e outrora “padrinho” de Costa, José Mariano Filho, que articula uma campanha para destituição do jovem arquiteto do cargo de diretor da ENBA. A demissão de Costa é assinada em 18 de setembro de 1931, antes de o salão terminar, em 29 de setembro. Sobre as intrigas de Mariano, Manuel Bandeira fez os seguintes comentários particulares, em missiva a Mário de Andrade²⁷:

²⁷ Carta de Manoel Bandeira enviada para Mário de Andrade, do Rio de Janeiro, em 6 de agosto de 1931. (MORAES, 2001, p.516)

Quando ele (Costa) me convidou para o júri e me disse os nomes dos júris, eu não só me esquivei, alegando achar que todos do júri deviam ser profissionais, como acenei com a possibilidade de ele ser enxotado da Escola por causa da orientação dada ao Salão. O Lucio não quis saber de nada. É um rapaz simples, manso, modesto, como você viu, mas faz o que julga direito e acabou-se. Não tem as suas dúvidas e perplexidades. Agora anda o José Mariano numa campanha miserável, em que a melhor arma é a intriga, contra Lucio; não por causa do Salão ou do Putz, mas pela entrada do Warchavchik e do Buddeus; os rapazes estão entusiasmados com os dois, o pastiche colonial está perdendo terreno, e o esteta amador ficou safado da vida. (BANDEIRA, 1931 apud MORAES, 2001, p.516, grifo nosso)

Em 1931, após a destituição de Costa do cargo de diretor da escola, Arquimedes Memória foi nomeado diretor. Um novo regulamento estabelecido pelo decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, introduziu na grade curricular da escola três novas disciplinas - urbanismo, arquitetura paisagista e tecnologia e composição decorativa - e reduziu para cinco anos a duração do curso de arquitetura. Esse novo regulamento foi bas-



Figura 4
 Caricatura de Lucio Costa, por Gerson Pompeo Pinheiro,
 ex-aluno da ENBA
 Fonte: Revista de Arquitetura, ENBA. Rio de Janeiro, Ano I nº8, 1934, p.7

tante semelhante ao projeto realizado, em 1927, pela própria congregação da escola, o que demonstra que as preocupações em torno de alterações no ensino da ENBA já eram objeto de questionamento por parte dos professores, ditos 'conservadores', que antecederam a gestão de Costa.

Aparentemente, os conservadores haviam logrado vencer a batalha. No entanto, a aceitação da produção artística moderna rompia o poder da academia e era reflexo do clima de transformações que perpassavam pelos domínios políticos, sociais e culturais do país. (Figura 5)

À guisa de conclusão

As duas exposições apresentadas são reveladoras das dificuldades que novas concepções e ideias sempre enfrentam ao colidirem com o conservadorismo das instituições estabelecidas. As duas mostras aconteceram em capitais culturais: a primeira, em Paris, capital cultural mundial à época e lócus da vanguarda artística moderna; a segunda, Rio de Janeiro, capital cultural brasileira. Mesmo assim, foram inúmeros os obstáculos a serem superados.

Mallet-Stevens como professor na tradicional Escola Especial de Arquitetura de Paris, entre 1923 e 1924, arquiteto vinculado às ideias modernas e influenciado, sobretudo, pelas concepções do grupo De Stijl, introduziu na escola o debate moderno. Assim também o fez o nosso Lucio Costa, como diretor da ENBA, entre 1930 e 1931. Ambos representantes de uma elite cultivada e que, em suas breves passagens nas correspondentes instituições, desafiaram o conservadorismo perseverante e defenderam questões pertinentes à modernidade no ensino da arquitetura. Nenhum dos dois reformulou o ensino da arquitetura, mas ambos foram responsáveis pela divulgação de novos ares vanguardistas. Se, por um lado, suas ações aparentemente não foram exitosas e, ao contrário, acarretaram suas próprias demissões, por outro lado, pode-se afirmar que contribuíram para disseminação de novas concepções de arquitetura que atendiam ao seu momento presente.

O debate acirrado entre tradição e vanguarda que as mostras suscitaram foi intenso e vital para os rumos que a própria arquitetura iria tomar em seus respectivos locais de origem. Os arquitetos modernos de cá e de lá se fortaleceram nesse embate originado dentro das instituições de ensino, possibilitando a difusão e consequente aceitação do discurso moderno pela sociedade em geral. Novos projetos modernos advieram com vigor desses eventos. Para Mallet-Stevens e Costa, o insucesso da empreita modernizadora nas respectivas escolas foi inversamente proporcional ao êxito posterior que conquistaram em suas respectivas carreiras.

Referências

AMARAL, Aracy (org). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP/IEB –USP, 2001.

ANDRADE, Mário de. "O Salão" in: *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

BADOVICI, Jean. A propos d'une exposition. In: *L'Architecture Vivante*. Paris: Éditions Albert Morancé, été 1924, p.32-34, planche 46 e 47.

BANDEIRA, Manuel. " 'Salão' dos tenentes", *Diário Nacional*, 05 set 1931.

BUYSENS, Brigitte. DESHOULIÈRES, Dominique. CULOT, Maurice. JANNEAU, Hubert. *Rob Mallet-Stevens architecte*. Bruxelles: AAM, 1980.

CINQUALBRE, O. (dir) *Robert Mallet-Stevens, l'oeuvre complète*. Paris: Centre Pompidou, 2005.

COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter Editora, 2007.

DALLABRIDA, Norberto. "A reforma Francisco Campos e a modernização nacionalizada do ensino secundário" In: *Educação* v. 32, nº2, p.185-191, Porto Alegre, maio/ago 2009.

DIARIO CARIOCA. O espírito moderno dominando as velhas paredes do Salão Oficial. Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1931. http://memoria.bn.br/pdf/093092/per093092_1931_00981.pdf (acesso em 28 fev. 2020).

KLEIN, Richard. *Robert Mallet-Stevens, agir pour l'architecture moderne*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2014.

LE CORBUSIER. Salon d'automne (architecture). In: *L'Esprit Nouveau*. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau, nº19, p.195-202, dec. 1923.

LE CORBUSIER. L'Exposition de l'École Spéciale d'Architecture. In: *L'Esprit Nouveau*. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau, nº23, p.233-240, mai. 1924.

MALLET-STEVENS, Robert. Les caractéristiques de l'architecture moderne. In: *La Gazette des sept arts*. Paris; nº2, 25 janvier 1923, p.8.

MORAES, Marcos Antonio. (Org) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

REICHLIN, Bruno. BOYS, Yves-Alain. TROY, Nancy. *De Stijl et l'architecture en France*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1985.

SOUZA, Abelardo. *Arquitetura no Brasil: depoimentos*. São Paulo: Diadorim/EDUSP, 1978.
UZEDA, Helena Cunha de. *Ensino Acadêmico e Modernidade, o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes 1890-1930*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes- UFRJ.

VAN DOESBURG, Theo. Vernieuwings – popingen in de Fransche Architectuur. In: *Het Bouwbedrijf*, I, nº6, dez 1924.

VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 31, marco da relação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

ZAKIA, Silvia. *Uma nova paisagem urbana, Campinas dos anos 30 e 40*. São Paulo: Anablume, 2017.

ZAKIA, Silvia. *O arquiteto Mallet-Stevens e conexões brasileiras*. Relatório final Pós-doutorado. FAU-USP. São Paulo, 2018.

ZAKIA, Silvia. Mallet-Stevens e as lojas Cafés du Brésil. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 194.00, Vitruvius, jul. 2016. www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6116

ZAKIA, Silvia. "A participação de Le Corbusier e de Mallet-Stevens na fundação do CIAM e da UAM, duas entidades complementares" In: *XVI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. (Caderno de resumos)*. Salvador: UFBA, 15 a18 junho 2021. www.xvishcu.arq.ufba.br

OLIVEIRA, Beatriz Fernandez Vaz. Revistas especializadas como fonte de pesquisa em história da arquitetura: O caso das intervenções no Theatro Municipal de São Paulo. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 127-145, dez. 2022

data de submissão: 16/05/2021

data de aceite: 21/06/2021

Revistas especializadas como fonte de pesquisa em história da arquitetura: O caso das intervenções no Theatro Municipal de São Paulo

Beatriz Fernandez Vaz Oliveira

Beatriz F. V. OLIVEIRA é Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Universidade de São Paulo; bfernandezvaz@gmail.com.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo problematizar o uso das revistas especializadas como fonte para pesquisa em história da arquitetura. Para tal, serão analisadas quantitativa e qualitativamente as publicações em revistas especializadas de arquitetura sobre as intervenções realizadas no edifício do Theatro Municipal nas décadas de 1950 e 1980 e seu uso como fonte para a pesquisa de mestrado da autora. O corpo documental analisado é composto por quatro edições da revista *Acrópole*, uma edição da revista *Engenharia Municipal*, três edições da revista *Projeto*, uma edição da revista *AU* e duas edições da revista *A Construção*. A primeira seção do trabalho é dedicada a uma breve introdução, que contextualiza a importância do estudo das revistas especializadas dentro do campo da história da arquitetura, lançando as bases teórico-metodológicas para sua análise. A segunda seção se dedica a apresentar quantitativamente essas publicações dentro do recorte temporal estabelecido pelo trabalho e, finalmente, a terceira e quarta seções as exploram qualitativamente, separadas em duas etapas cronológicas que correspondem respectivamente às décadas 1950 e 1980.

Palavras-chave: fontes documentais, revistas de arquitetura, pesquisa histórica, Theatro Municipal de São Paulo, restauração.

Abstract

*This article aims to discuss the use of specialized journals as a source for research in the history of architecture. For this, will be analyzed quantitatively and qualitatively the publications in specialized architecture magazines about the interventions performed in the building of the Municipal Theater in the 1950s and 1980s and its use as a source for the author's master's research. The documentary body analyzed is composed of four editions of *Acrópole* magazine, one edition of *Engenharia Municipal* magazine, three editions of *Projeto* magazine, one edition of *AU* magazine and two editions of *A Construção* magazine. The first section of the paper is dedicated to a brief introduction, which contextualizes the importance of studying specialized journals within the field of the history of architecture, laying the theoretical-methodological bases for their analysis. The second section is dedicated to quantitatively presenting these publications within the time frame established by the paper and, finally, the third and fourth sections explore them qualitatively, separated into two chronological stages that correspond respectively to the 1950s and 1980s.*

Keywords: documentary sources, architectural magazines, historical research, São Paulo Municipal Theater, restoration.



Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir el uso de revistas especializadas como fuente de investigación en la historia de la arquitectura. Con este fin, la literatura se analizará cuantitativa y cualitativamente en publicaciones de revistas especializadas de arquitectura sobre las intervenciones realizadas en el edificio del Teatro Municipal en las décadas de 1950 y 1980 y su uso como fuente para la investigación del Máster de la autora. El cuerpo documental analizado se compone de cuatro ediciones de la revista Acrópole, una edición de la revista municipal Engenharia, tres ediciones de la revista Projeto, una edición de la revista AU y dos ediciones de la revista A Construção. La primera sección del trabajo se dedica a una breve introducción, que contextualiza la importancia del estudio de las revistas especializadas dentro del campo de la historia de la arquitectura, sentando las bases teórico-metodológicas para su análisis. La segunda sección está dedicada a presentar cuantitativamente estas publicaciones dentro del marco temporal establecido por el trabajo y, finalmente, la tercera y cuarta secciones las exploran cualitativamente, separadas en dos etapas cronológicas que corresponden respectivamente a las décadas de 1950 y 1980.

Palabras-clave: fuentes documentales, revistas de arquitectura, investigación histórica, teatro municipal de São Paulo, restauración.

A importância das revistas especializadas e sua abordagem teórico-metodológica para a pesquisa histórica

Abordar as revistas especializadas como fonte documental para uma pesquisa no campo da história da arquitetura é um trabalho complexo e que exige uma série de considerações, tanto teóricas como metodológicas. De acordo com Paula Dedecca:

As revistas configuram-se como uma das principais fontes para o entendimento político e ideológico de seu tempo e nos ajudam a compreender redes de sociabilidade, lugares de aprendizado e trocas intelectuais, indicando a dinâmica do movimento de fermentação e circulação de idéias, permitindo traçar um campo arquitetônico configurado sobretudo de práticas difusas e interativas. Como fonte primária, suas informações são desprovidas das diversas camadas de interpretações, que se ora aparecem como conhecimento construído podem perder-se em variações a partir de interpretações prévias ou já estarem inseridas numa dada ideologia (DEDECCA, 2009, p. 6).

Fica claro desde o primeiro momento que a questão das revistas como fonte de pesquisa adquire duas dimensões diferentes. Como fonte primária, a revista revela certos discursos e ideias em circulação; como fonte secundária, revela as “diversas camadas de interpretação” desses mesmos discursos. Em outras palavras, as revistas de arquitetura são bidimensionais: ao mesmo tempo realidade e representação da realidade. Sendo assim, as revistas de arquitetura são ambivalentes, no sentido de que se inserem em uma dinâmica dialética de construção mútua:

Adentrarse en el estudio de la prensa especializada de la época equivale a situarse en el espacio que se para dos espejos enfrentados, en el que uno de ellos - la realidad-, proyecta su imagen sobre el otro - las revistas-, y vice versa, en una repetición infinita que conduce a que ambos espejos acaben conformando la misma imagen (GARCÍA-DIEGO, 2012, p. 99).

Para o arquiteto espanhol Héctor García-Diego, dedicar-se ao estudo de revistas de arquitetura como fonte documental equivaleria a “asomarse a través de una ventana bien definida a los hechos que se sucedieron; pero significa también evaluar las características de dicha ventana, sus dimensiones y orientación” (GARCÍA-DIEGO, 2012, P. 99).

Para a avaliação das características dessa janela, aqui representada pelas revistas de arquitetura estudadas, será utilizada a metodologia proposta por Tania de Luca, que consiste em encontrar as fontes e dispô-las em séries, localizá-las na história da imprensa, atentar para as características de ordem material, verificar a forma de organização interna do conteúdo, caracterizar o material iconográfico presente, caracterizar o grupo responsável pela publicação, identificar os principais colaboradores, identificar o público a que se destina, identificar as fontes de receita e, por fim, analisar o material de acordo com a problemática escolhida (LUCA, 2008).

Revistas especializadas de arquitetura em números

A escolha do edifício do Theatro Municipal de São Paulo como objeto de estudo¹ parte da importância de sua carga simbólica para a construção da identidade cultural e memória paulistana. Inaugurado em 1911 e tombado como patrimônio histórico pelas instâncias municipal, estadual e federal; o Theatro passou por três grandes intervenções arquitetônicas no período compreendido entre sua inauguração e seu centenário. Essas intervenções, situadas cronologicamente nas décadas de 1950, 1980 e 2010, no entanto, nunca foram analisadas de maneira clara e sistemática.

Para efeito do presente artigo, serão analisadas as publicações em revistas especializadas, referentes às intervenções das décadas de 1950 e 1980. A escolha desse período de análise deu-se por motivos práticos. Em primeiro lugar, apenas foram encontradas publicações em revistas especializadas referentes a esses dois momentos². Em segundo lugar, o período escolhi-

¹ A pesquisa de mestrado intitulada “O Theatro Municipal de São Paulo: implicações teóricas das intervenções de restauro das décadas de 1950, 1980 e 2010” vem sendo desenvolvida sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro, na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, da FAU- USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) e tem como objetivos a identificação, periodização e contextualização teórica das intervenções sofridas pelo edifício ao longo de sua história.

² Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, percebeu-se que não há publicações em revistas ou periódicos especializados referentes à intervenção mais recente, da década de 2010. A escolha por não problematizar essa ausência no presente trabalho foi consciente e amparada pela maior quantidade de ferramentas de análise para o período marcado pela passagem entre a primeira e a segunda metade do século XX, como é o caso do Índice da Arquitetura Brasileira.



do consta no Índice da Arquitetura Brasileira, desenvolvido pelas bibliotecárias Eunice R. Ribeiro Costa e Maria Stella de Castilho da FAU-USP³.

Em uma primeira análise, fica evidente que a quantidade de publicações aumenta exponencialmente a partir da década de 1980. O motivo de tal aumento não fica claro, mas aventa-se a possibilidade de que haja uma correlação com a especialização do campo disciplinar da arquitetura e do urbanismo, resultado da consolidação dos programas de pós-graduação em arquitetura nas universidades brasileiras ao longo das décadas de 1980 e 1990 (SILVA; CASTRO, 2016). Por outro lado, o aumento das publicações comerciais, que não são de responsabilidade universitária e são desvinculadas dos emergentes programas de pós-graduação, não podem ser explicadas pelo mesmo fenômeno.

As publicações comerciais, como é o caso das revistas *Habitat* e *Módulo*, dos anos 1950, e a *Acrópole*, dos 1960, aproximam-se de linhas editoriais de tendência, nas quais “o conteúdo editorial reflete orientações arquitetônicas definidas” (SEGAWA; CREMA; GAVA, 2005, P. 3). Após o fenecimento da imprensa de arquitetura na década de 1970, ressurgem as publicações regulares na década seguinte, como é o caso das revistas *Projeto* e a *AU*. Essas afastam-se dos editoriais de tendência para manifestarem-se como um reflexo das incertezas de um país que não apenas encara a pós-modernidade como encontra-se à beira de sua redemocratização.

Além dessa questão, coloca-se a problemática da profissionalização do campo editorial brasileiro, no qual a legislação obriga que os periódicos tenham como responsável um jornalista. Essa organização acaba por influenciar qualitativamente o conteúdo das publicações:

As matérias sobre projetos arquitetônicos se limitam a descrições de técnicas construtivas ou declarações textuais reproduzindo acriticamente os discursos dos autores das realizações. São econômicas em análises ou opiniões, raramente trazendo comentários críticos ou enveredando por relações conceituais – salvo quando há freelancers especialistas, geralmente com escritos reduzidos a um boxe (SEGAWA; CREMA; GAVA, 2005, p. 3).

Outro dado que chama atenção, em uma primeira análise da periodicidade do Índice da Arquitetura Brasileira, é seu momento inicial, que data de 1950. De acordo com Paula Gorenstein Dedecca, esse é o período de consolidação do campo da arquitetura no Brasil,

³ O Índice da Arquitetura Brasileira compreende as publicações em revistas especializadas de arquitetura e urbanismo do acervo da FAU-USP, publicadas entre 1950 e 1995. O catálogo está organizado em sete volumes, sendo eles divididos por períodos: 1950-1970; 1971-1980; 1981-1983; 1984-1989; 1990-1991; 1992-1993; 1994-1995.

que corresponde ao contexto em que as revistas especializadas no assunto ganham força:

Não há como desatrelar a solidificação da arquitetura moderna em São Paulo desta luta profissional pois, ao longo dos anos 50 os arquitetos paulistas começavam a se reconhecer enquanto grupo (...). É neste contexto, que as revistas especializadas de arquitetura nos anos 50 ganham força e participam na construção desta organização profissional, na discussão da profissão, de sua regularização e prática (DEDECCA, 2009, p. 5).

Se, quantitativamente, observa-se um aumento exponencial de publicações em revistas especializadas de arquitetura entre as décadas de 1950 e 1980, pode-se dizer que a quantidade de artigos publicados nessas mesmas revistas com temática relacionada ao patrimônio, restauro e preservação de maneira geral também acompanha esse acréscimo. De um total de 66 artigos sobre esses temas publicados entre as décadas de 1950 e 1970, a cifra passa a 284 no decorrer da década de 1980, sofrendo um aumento de cerca de 430% (Tabela 1).

Período (anos)	Tema	Número de publicações
1950-1970	Arquitetura - Preservação	9
	Arquitetura - Restauração	6
	Patrimônio	51
	Total	66
1971-1980	Arquitetura - Preservação	30
	Arquitetura - Restauração	21
	Patrimônio	29
	Reciclagem de imóveis	16
	Reciclagem urbana	5
	Renovação urbana	24
Total	125	
1981-1990	Reciclagem de imóveis	68
	Reciclagem urbana	41
	Renovação urbana	175
	Total	284
1991-1995	Reciclagem de imóveis	98
	Reciclagem urbana	3
	Renovação urbana	119
	Total	220

Tabela 1

Tabela com o número de publicações em revistas especializadas dentro da temática de patrimônio, restauro e preservação no período compreendido entre a década de 1950 e meados de 1990

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir de dados coletados no Índice da Arquitetura Brasileira

Uma vez entendido o contexto dessas publicações dentro do âmbito quantitativo, surge a necessidade de compreender sua temática e conteúdo qualitativamente. Para tal, as revistas utilizadas como fonte documental para a pesquisa serão analisadas separadamente dentro dos períodos cronológicos compreen-

didados pelas décadas de 1950 (revistas *Acrópole* e *Engenharia Municipal*) e 1980 (revistas *Projeto*, *AU* e *A Construção*).

A década de 1950: As revistas *Acrópole* e *Engenharia Municipal*

A intervenção arquitetônica sofrida pelo edifício do Theatro Municipal de São Paulo na década de 1950 foi divulgada na mídia especializada por meio de cinco publicações. Quatro delas estão contidas nas páginas da revista *Acrópole*, nas edições de setembro de 1953, novembro de 1953, janeiro de 1954 e janeiro de 1956. A quinta publicação foi veiculada pela revista *Engenharia Municipal*, na edição de número seis, datada de 1957.

Como resultado de sua pesquisa de mestrado, o arquiteto Fernando Serapião identifica que a revista *Acrópole* passa por dois períodos, com características diferentes entre si. O primeiro período, que data de 1938 a 1952, diz respeito ao momento inicial da revista, que tinha como diretor editorial Roberto Corrêa Brito, então diretor do Cadastro Imobiliário de São Paulo (SERAPIÃO, 2005). Nesse período, existia um certo grau de confusão entre os editoriais e a publicidade, devido à proximidade da revista com o mercado imobiliário e certos indícios de reportagens pagas (OLLERTZ, 2007).

O segundo período que marca a existência da revista *Acrópole* data de 1952 a 1971, quando a direção editorial está nas mãos de Max Grunwald, funcionário da redação desde 1939. É nesse momento que a seleção para publicações na revista passa a ser mais apurada e qualificada e ganham força artigos sobre projetos não executados, o que não ocorria no período anterior. As capas de cada volume são ilustradas por fotografias de projetos residenciais diferentes e, com relação ao conteúdo, esse tipo de programa passa a ocupar 33,45% das publicações (em contraposição aos 50,34% da primeira etapa)⁴ (SERAPIÃO, 2005).

É também nessa segunda fase que a revista passa a publicar mais projetos públicos (em detrimento dos 90,1% dos projetos privados publicados na primeira etapa) e com predomínio de obras vinculadas ao movimento moderno. Esse é o momento em que ocorre uma aproximação entre a *Acrópole* e o Instituto dos Arquitetos do Brasil (SERAPIÃO, 2005).

As publicações veiculadas pela *Acrópole* que tematizam a intervenção de restauro no edifício do Theatro

⁴ Por projetos residenciais, assume-se a porcentagem dada pelo autor ao programa de residência unifamiliar (SERAPIÃO, 2005).

realizada entre 1952 e 1955 têm um discurso comum. Em todas elas, o termo chave é a questão da modernização, ancorada pela evolução da técnica construtiva, por um lado, e, por outro, pelo ímpeto criativo do arquiteto responsável pelas obras de reforma.

Os artigos publicados nas três primeiras edições aqui estudadas (setembro de 1953, novembro de 1953 e janeiro de 1954) datam de antes do final da obra. Além disso, foram todos escritos pelo próprio arquiteto responsável, Tito Rouch Pistoresi. São artigos curtos, de no máximo quatro páginas, ilustrados principalmente por desenhos técnicos de plantas, cortes e elevações (Figura 1). Neles, aparecem sem muito critério os termos "restauração", "reforma" e "reformulação" para referir-se a uma mesma intervenção, às vezes de forma contraditória.

São usados termos como "harmonia", "equilíbrio" e "coerência" para justificar a intervenção criativa do autor sobre o construído. Fica por vezes explícita a inten-

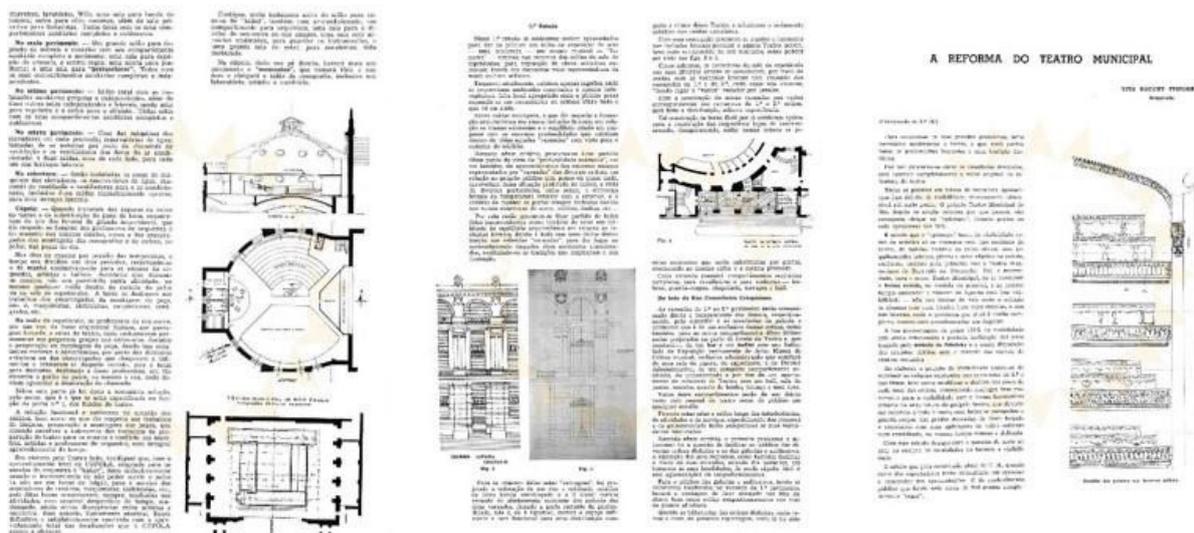


Figura 1 Seleção de páginas dos três primeiros artigos da Revista Acrópole analisados. Da esq. Para a dir. Edição 185, de set. 1983; Edição 187, de nov. de 1983 e Edição 189, de jan. de 1984 Fonte: <http://www.acropole.fau.usp.br/>

ção de "corrigir" os defeitos e deslizos que impediriam que a obra, da forma como fora construída, alcançasse esses atributos. Nota-se um certo grau de dissonância entre o discurso adotado pelo autor e a realidade verificada nos projetos. No trecho seguinte, retirado da edição de janeiro de 1954, Pistoresi explica qual seria seu procedimento com relação à sala de espetáculos, de forma que dá a entender que assumiria uma postura conservativa quando, na verdade, o que se verifica no

cotejamento com outras fontes documentais iconográficas é uma atitude de cunho destrutivo:

Para solucionar os dois grandes problemas, seria necessário modernizar o teatro, o que seria contra todos os preconceitos inerentes a uma tradição histórica. Por isso, procurou-se obter os resultados desejados, sem destruir completamente o valor original da estrutura do teatro (PISTORESI, 1954, p. 419).

O quarto e último artigo na *Acrópole* referente à intervenção no Theatro, datado de janeiro de 1956, possui algumas características que o distanciam dos três primeiros. Em primeiro lugar, é o único artigo publicado após o término das obras e até mesmo da reinauguração do edifício. Em segundo lugar, não possui assinatura, o que nos leva a concluir que sua autoria não é a mesma dos outros, ou seja, não foi escrito pelo arquiteto responsável.

Apesar de relativamente mais longo (o texto contém oito páginas), as preocupações discursivas continuam



Figura 2
 Seleção de páginas do artigo da edição 208 da Revista Acrópole, de jan. de 1956
 Fonte: <http://www.acropole.fau.usp.br/>.

orbitando o tema da modernização, da técnica e da inovação criativa. Dessa vez, predominam como ilustrações as fotografias, sendo nove do interior do Theatro e uma do exterior - todas após a intervenção (Figura 2).

Essa escolha de fotografias é significativa, uma vez que só aparece como recurso ilustrativo da obra finalizada. Apesar de haver um enorme contingente de registros fotográficos do processo da reforma, realiza-

dos por Sascha Harnisch - e hoje disponíveis no Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo - escolheram-se os desenhos técnicos para ilustrar as publicações do período anterior à conclusão da obra. Talvez, justamente, como elemento que reforce a narrativa da importância da técnica e da criatividade, verificada nessas edições.

O fato de a grande maioria das imagens ser do interior do edifício também chama a atenção. De fato, a maior parte das intervenções do período foram voltadas para o lado de dentro do Theatro, alterando por completo alguns de seus ambientes, enquanto as fachadas sofreram pouca ou nenhuma alteração.

Outra novidade dessa última edição da Revista Acrópole é a existência de encartes publicitários dos fornecedores de serviços e materiais para a obra do Theatro descrita no artigo. O que essas propagandas têm em comum é o fato de que todas elas se utilizam da imagem do Theatro Municipal e de sua relação com a



Figura 3
 Seleção das propagandas que figuram na edição 208 da Revista Acrópole, publicada em jan. 1956. Da esq. para dir. Propaganda dos carpetes “Ita-carpet”; propaganda das molas “no-sag”; propaganda dos serviços de granilite M.CIC e Pintura e Decorações Prolar LTDA.; propaganda do Liceu de Artes e Ofícios
 Fonte: <http://www.acropole.fau.usp.br/>.

reforma para promoverem a qualidade e o “status” de seus produtos (Figura 3).

Em relação à periodização da revista *Acrópole*, de acordo com Dedecca e Serapião, identifica-se que as edições estudadas aqui pertencem a um momento de transição entre as suas duas fases. Enquanto o discurso moderno - sobretudo atrelado à evolução técnica da construção - ainda predomina, a obra analisada é de caráter público e, de certa forma, “historicamente

recolocado”, o que marca uma postura mais próxima à segunda fase.

Por fim, o artigo referente à obra de Intervenção no edifício do Theatro publicado na revista *Engenharia Municipal*, edição de 1957, compartilha de algumas características das publicações até aqui analisadas. Mantem-se o uso indiscriminado dos termos “reforma”, “restauração” e “reformulação”, e o discurso modernizante amparado pelo domínio da técnica avançada continua protagonista.

Aqui, diferentemente do que verificou-se no estudo das quatro edições da *Acrópole*, o artigo sobre a intervenção no Theatro recebe menção na capa, com duas fotografias do edifício (Figura 4), sendo uma delas interna (após a reforma) e outra externa (na época de sua primeira inauguração). O destaque para essas fotografias é representativo, mais uma vez, da ideia de



Figura 4

Capa e conteúdo da revista *Engenharia Municipal* n. 6, de 1957

Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP/ fotografia da autora

que a intervenção teve mais presença no interior do edifício, tendo o exterior preservado as características originais da construção, o que explicaria a escolha da fotografia externa da época da inauguração para ilustrar um processo contemporâneo de restauração.

A década de 1980: As revistas *Projeto*, *AU* e *A Construção*

A intervenção arquitetônica sofrida pelo edifício do Theatro Municipal de São Paulo na década de 1980 foi divulgada na mídia especializada da época por meio de seis publicações. Três delas veiculadas pela revista *Projeto*, nas edições 96, 112 e 145, publicadas res-

pectivamente em 1987, 1988 e 1991. Das outras três publicações, duas figuraram na revista *A Construção*, em suas edições de número 2092 e 2110, ambas de 1988; e a outra, na recém criada revista *Arquitetura e Urbanismo*, em sua edição de número 19, publicada em 1988.

A revista *Projeto*, criada no final da década de 1970, exemplifica o processo de ressurgimento das publicações especializadas regulares do período, sobretudo a partir da década de 1980 (SEGAWA, 2005). De acordo com o projeto editorial da própria revista, que continua em circulação após seus mais de quarenta anos de existência, sua missão sempre foi a de “divulgar o estado da arte da arquitetura contemporânea”.

A edição 96 da revista *Projeto* contém uma seção intitulada “Especial Método Engenharia: A Construtora do ano” (Figura 5). Em suas páginas, figuram as obras



Figura 5
Capa da edição 96 da Revista Projeto (esq.) e artigo referente à obra do Teatro Municipal (dir.)
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP/ fotografia da autora

de destaque assinadas pela construtora, sendo uma delas dedicada à obra do Municipal.

O breve artigo de uma página, sem autoria definida, intitulado “Reforma do Teatro Municipal requer competência e técnica”, assume uma postura elogiosa com relação à construtora ganhadora da licitação. No decorrer do texto, três aspectos fundamentais com relação à obra ganham destaque: o precário estado de conservação do edifício, sua importância histórica e a questão financeira relacionada à obra.

Pela primeira vez em texto publicado em revista especializada, utiliza-se o termo “patrimônio” para referir-se ao Teatro Municipal, uma vez que seu tombamento pelo CONDEPHAAT ocorre apenas em 1981, cinco anos antes desta publicação. É a partir desse termo que se explora a importância histórica do edifício nessa publicação.

A edição 112 da revista *Projeto*, de julho de 1988, corresponde à publicação que confere maior importância e destaque à intervenção estudada. A começar pela capa, que é ilustrada por uma fotografia da obra em questão; assim como a capa do encarte “Arquitetura”, da mesma revista, ilustrada por outra fotografia do interior do Teatro.

O destaque ao assunto não é apenas conferido pela sua posição de capa (Figura 6), mas também pela quantidade de artigos a esse respeito publicados nes-



Figura 6

Capa da edição 112 da Revista Projeto (esq.) e capa do encarte Arquitetura da edição 112 (dir.)

Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP/ fotografia da autora

sa mesma edição. São quatro artigos no total, além de um Informe Técnico sobre o isolamento acústico da cúpula do Teatro, e outro encarte de iluminação, intitulado “A luz nos subterrâneos do Teatro Municipal”, no qual aparecem propagandas da empresa La Lampe, responsável pelo fornecimento das luminárias que constam no projeto em questão.

O primeiro artigo a figurar nessa edição, intitulado “Quando a arquitetura era o espetáculo”, de autoria da arquiteta Cecília Rodrigues dos Santos, funciona

como uma espécie de introdução histórica do edifício para os textos posteriores, sobre a intervenção em si. O discurso histórico construído em torno do objeto faz uso de constantes referências ao momento de sua construção e inauguração, relegando ao segundo plano o processo que transcorre do momento original até então, e até mesmo as profundas transformações sofridas pelo edifício na década de 1950. Essa narrativa é evidenciada pela escolha de ilustrá-la com fotografias e desenhos do projeto inicial.

O segundo artigo, também de autoria de Cecília Rodrigues, intitula-se “Teatro Municipal de São Paulo - caderno de obras”, e consiste em uma descrição minuciosa dos procedimentos e intervenções de restauro sofridas pelo edifício na ocasião do restauro da década de 1980. A redação do texto foi orientada pelos arquitetos e historiadores responsáveis pelo projeto de restauração no DPH.

Em uma primeira análise, chama a atenção a enorme quantidade de fotografias do processo de restauro utilizadas para ilustrar o texto. Além de permeado por esse grande corpo iconográfico, o texto é constantemente interrompido por citações diretas da *Monographia de Inauguração do Theatro Municipal*, de autoria de Ricardo Severo⁵, que ocupam posição de destaque, com diferente tipografia, maior e em itálico. Essa escolha narrativa evidencia uma das preocupações centrais da intervenção, a “reconstituição”.

⁵ Texto de autoria do engenheiro Ricardo Severo, distribuído na ocasião na inauguração do Theatro Municipal de São Paulo, em 1911. SEVERO, R. *Monographia do Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo: Pocaí & Weiss, 1911.

Vista como um momento de “resolução de problemas funcionais”, a reforma da década de 1950 é tida aqui também como um momento de grande descaracterização do Municipal. Por esse motivo, grande parte dos procedimentos realizados na década de 1980 visam a restituição do “brilho inicial” do edifício, o que explica a importância dada ao discurso de Severo ao longo do texto.

Se na década de 1950 o termo “restauração” era usado sem muito critério nas publicações especializadas, aqui ele aparece reformulado. Ao longo do texto, são apresentados princípios conceituais, teóricos e técnicos do restauro contemporâneo, como é o caso da reversibilidade e da distinguibilidade.

O terceiro artigo da edição 112, intitulado “A palavra do maestro nesta orquestra que restaura o municipal”, assinado pelo jornalista Nildo Carlos Oliveira, é um comentário elogioso à construtora Método Engenharia. Nele é descrito o processo de contratação da Método e das demais empresas especializadas, além dos desa-



fios técnicos enfrentados pela construtora e os felizes resultados obtidos.

Percebem-se notas do discurso não especializado do jornalista, sem formação específica em arquitetura, sobretudo no que tangencia as descrições dos procedimentos realizados pelos restauradores. Para ele, o papel desses profissionais se limitaria a fazer o Theatro “retroceder à sua originalidade, no tempo (...)” (OLIVEIRA, 1988, P. 67), sendo essa uma colocação problemática do ponto de vista dos princípios conceituais destacados pelos próprios arquitetos responsáveis pela obra.

O último artigo publicado nessa mesma edição da revista *Projeto*, assinado pelo escritor João Carrascosa e intitulado “Uma restauração que destacou a funcionalidade”, retoma até certo ponto a descrição minuciosa da obra explorada por Santos no primeiro artigo. Aqui,



Figura 7
 Capa da edição 19 da Revista AU (à esq.) e página inicial do artigo dedicado à obra do Municipal, na seção “Documento” da edição 19 da Revista AU (à. dir)

Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP/ fotografias da autora

pela primeira vez, refere-se ao edifício como um “documento histórico” ao mesmo tempo que como um “espaço vivo”. Se seu estatuto de documento exigiria uma restauração cautelosa, seu status de edifício em funcionamento permitiria que certas escolhas mais radicais fossem tomadas em nome da “funcionalidade”.

Apesar de o precário estado de conservação do edifício do Theatro ter sido mencionado em todos os textos anteriores, neste aparece pela primeira vez a preocupação com a sua manutenção a partir daquele

momento. É nas palavras de Aldo Calvo, responsável pela modernização do palco, que surge esse conceito, sustentado pela postura conservativa de teatros equivalentes na Europa.

Aqui, semelhante à narrativa heroica construída em torno da Método Engenharia no artigo anterior, a empresa Remantec, encarregada pela reforma das poltronas da sala de espetáculos, é elogiada de maneira a destacar seu “altruísmo” em relação a uma obra de tamanha importância: “Um serviço artesanal que, se não deu lucros financeiros, conferiu à empresa o prestígio de participar de um trabalho desse porte” (CAR-RASCOSA, 1988, p. 70).

Se nos atentarmos às páginas que antecedem os artigos aqui analisados nesta edição da revista *Projeto*, percebemos que há dois encartes publicitários de significativo destaque, relacionados aos serviços prestados na obra do Municipal: um sobre a Método Engenharia, e o outro sobre a Remantec. Ao analisar em série os artigos sobre a obra no Teatro nessa edição da revista, notamos que os dois artigos escritos por jornalistas não especializados em arquitetura são comentários elogiosos à atuação dessas empresas na obra em questão, o que levanta a hipótese de que tenham sido financiados por elas justamente para esse fim.

As páginas finais dedicadas ao assunto nessa mesma edição correspondem a uma detalhada ficha técnica da obra original de construção do Teatro em 1911 e outra, da intervenção contemporânea. O descarte da ficha técnica da obra de 1950 sugere mais uma vez o caráter de recuperação que a obra de 1980 assume, sendo os únicos dois períodos importantes na historiografia do Teatro Municipal o seu momento inicial de construção e o momento presente da intervenção, ignorando as camadas temporais intermediárias.

Para finalizar o grupo de publicações sobre a intervenção no Teatro que figuraram na revista *Projeto*, a obra é retratada na edição número 145, de 1991, em artigo de uma única página, sem assinatura, intitulado “Teatro Municipal: Nova fachada completa obras”. O texto é ilustrado por três fotografias em preto e branco das fachadas e aborda o momento de conclusão das obras externas de restauro do edifício. A característica comum do discurso dessa edição em relação às anteriores é a questão da recuperação, que aqui aparece como um retorno ao original.

Assim como a revista *Projeto*, a revista *AU* também é criada no momento de ressurgimento das publicações

especializadas do campo, no começo da década de 1980 (SEGAWA, 2005). Assim como sua contemporânea, a *AU* continua sendo veiculada até hoje.

Importante destacar que aqui, o artigo assinado pelo arquiteto José Marcelo do Espírito Santo, intitulado “Municipal, de volta à paisagem”, está contido na seção “Documento” da revista, diferentemente do que se verifica na revista *Projeto*, na qual os artigos referentes à obra do Theatro figuram na seção “Arquitetura” (Figura 7). A expectativa de que a abordagem discursiva respeite uma lógica mais historiográfica do que arquitetônica, pela própria setorização do assunto, concretiza-se logo nos primeiros parágrafos:

O término da restauração interna do Teatro Municipal de São Paulo coincide com um período em que os valores estéticos e conceituais, antes delegados ao movimento eclético, começam a ser reavaliados (...) O arq. Luciano Patetta, professor da Faculdade de Arquitetura de Milão, credita à crise do urbanismo moderno a revisão de princípios convencionados “ecléticos”, e a reflexão crítica sobre a cidade do século passado na Europa (...)

A correta compreensão do ecletismo na arquitetura sugere o exame do meio e da época que o produziu”, escreveu o arq. Nicolaeff, e o Teatro Municipal emerge como exemplo arquitetônico deste “meio produtor”, refletindo o modo de agir, pensar e fazer a cidade paulistana do início deste século (...) (ESPÍRITO SANTO, 1988, p. 81).

Fica claro que esse “período” mencionado diz respeito à revisão historiográfica que aconteceu nos anos 1980



Figura 8

Capa da edição 2092 da revista *A Construção* (à esq.) e capa da edição 2110 da revista *A Construção*, com a obra do Theatro Municipal em posição de destaque (à dir.)

Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP/ fotografias da autora

dentro do campo disciplinar da Arquitetura e Urbanismo como resultado da consolidação dos programas de pós-graduação na área (SILVA, 2016). A partir desse momento, passam a interessar novos objetos e estilos, como foi o caso do ecletismo, até então preterido pela historiografia moderna.

Muito diferente do discurso ora descritivo, ora propagandístico verificado nas três edições da revista *Projeto* e do discurso historiográfico da revista *Au*, as informações sobre a obra veiculadas em duas edições da revista *A Construção* adquirem viés político, característico do período de redemocratização. Cada edição contém um artigo, assinado pelo jornalista Victor Agostinho, que também escrevia e editava alguns cadernos da Folha de São Paulo à época (Figura 8).

O autor tematiza as diferenças de abordagem entre a obra da década de 1950 e a de 1980: "Naquele ano, porém, a palavra era reformar. E não reconstituir, como foi feito agora" (AGOSTINHO, 1988, P.8). Aqui, é retomado o tema da recuperação, tão caro às narrativas contemporâneas abordadas previamente. A novidade é que essa postura é cotejada e comparada àquela assumida na intervenção anterior, posta como sua antagonista.

Considerações finais

O estudo das intervenções no edifício do Theatro Municipal de São Paulo, compreendidas nos períodos marcado pelas décadas de 1950 e 1980, a partir de revistas de arquitetura como fontes documentais fornece uma entrada diferente ao problema da pesquisa. Por meio delas, é possível identificar as diferentes construções em torno da representação de cada intervenção dentro do campo especializado da arquitetura.

Entendidas no seu duplo estatuto de instrumento e documento (TÉLLEZ; TORRENT, 2009), as publicações nas revistas de arquitetura revelam os discursos aplicados a cada intervenção, que se mostram múltiplos e heterogêneos, ao mesmo tempo que possuem certas características em comum. Nas publicações relativas ao período de intervenção da década de 1950, o discurso técnico e modernizador prepondera sobre a postura conservativa e o termo "restauração" é usado indiscriminadamente ao lado de "reforma". Já na década de 1980, o conceito chave é o da "recuperação".

Esses discursos revelam-se não somente pela palavra escrita, como também pelo conjunto iconográfico selecionado para ilustrar cada artigo; a posição - de

destaque ou não - ocupada pelo assunto na revista; o caráter da publicação e suas intenções, assim como a de seus autores e patrocinadores. O viés assumido pela publicação, seja ele elogioso, propagandístico, descritivo ou político, também é revelador das dinâmicas estudadas em cada período.

O cotejamento em série dessas publicações ajuda a compreender quantitativamente o cenário da imprensa especializada em arquitetura de cada período e possibilita uma abordagem mais fundamentada de cada documento separadamente. Em suma, a publicação especializada localizada em série, entendida dentro da história da imprensa e em suas relações próprias de encomenda, produção, circulação e consumo é uma ferramenta potente de aproximação às dinâmicas históricas do objeto de estudo.

Referências

- AGOSTINHO, Victor. Restauração Prometida. *A Construção*, São Paulo, v. 1, n. 2092, p.14-16, mar. 1988;
- AGOSTINHO, Victor. Restauração Prometida. *A Construção*, São Paulo, v. 1, n. 2110, p.8-12, jul. 1988.
- CARRASCOSA, João. Uma restauração que destacou a funcionalidade. *Projeto*, São Paulo, v. 1, n. 112, p.67-72, jul. 1988.
- DEDECCA, Paula Gorenstein. Aproximações, diferenciações e embates entre a produção do Rio de Janeiro e de São Paulo nas revistas de arquitetura (1945-1960). In: *DOCOMOMO BRASIL*, 8., 2009, Rio de Janeiro: 2009. p. 1 - 18.
- ESPÍRITO SANTO, José Marcelo do. Municipal, de volta à paisagem. *Revista Au*, São Paulo, v. 1, n. 19, p.81-85, ago. 1988.
- GARCÍA-DIEGO, Héctor. Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda. *Ra.: Revista de Arquitectura*, Navarra, v. 1, n. 14, p.99-104, jan. 2012.
- OLLERTZ, Aline. Morte e vida de uma revista de arquitetura. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 06, n. 071.01, *Vitruvius*, nov. 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/06.071/3100>>.
- OLIVEIRA, Nildo Carlos. A palavra do maestro nesta orquestra que restaura o municipal. *Projeto*, São Paulo, v. 1, n. 112, p. 66-67, jul. 1988
- PISTORESI, Tito Rouch. A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, v. 185, n. 16, p.229-232, set. 1953. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/185>>. Acesso em: 08 maio 2017;
- PISTORESI, Tito Rouch. A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, v. 187, n. 16, p.329-331, nov. 1953. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/187>>. Acesso em: 08 maio 2017;

PISTORESI, Tito Rouch. A reforma do Teatro Municipal de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, v. 189, n. 16, p.419-420, jan. 1954. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/189>>. Acesso em: 08 maio 2017;

Reforma do Teatro Municipal requer competência e técnica - Projeto (96): 43, fev. 1987 *REVISTA ACRÓPOLE*. São Paulo, jan. 1956. Mensal. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/>>. Acesso em: 21 mar. 2019;

Revista Engenharia Municipal (6): 26-7, 195

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Teatro Municipal de São Paulo: caderno de obras. Projeto, São Paulo, v. 1, n. 112, p.52-65, jul. 1988;

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Quando a arquitetura era o espetáculo. Projeto, São Paulo, v. 1, n. 112, p.46-51, jul. 1988

SERAPIÃO, Fernando Castelo. *Arquitetura Revista: a Acrópole e os prédios de apartamentos em São Paulo. 1938-1971*. São Paulo, 2005.

SEVERO, R. *Monographia do Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo: Pocaí & Weiss, 1911

SEGAWA, Hugo; CREMA, Adriana; GAVA, Maristela. *Revistas de arquitetura, urbanismo, paisagismo e design: a divergência de perspectivas*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 057.10, Vitruvius, fev. 2005 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/506>

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. Um acervo, uma coleção e três problemas: a Coleção Jacques Pilon da Biblioteca da FAUUSP. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 24, n. 3, p. 45-70, dez. 2016.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e CASTRO, Ana Claudia Veiga de. "História e historiografia da arquitetura e da cidade". In: CABRAL, Claudia Costa; COMAS, Carlos Eduardo (orgs.). *Anais do IV Enanparq: Estado de Arte*. Porto Alegre: PROPARG, 2016.

Teatro Municipal: Nova fachada completa obras. Projeto, São Paulo, v. 1, n. 145, p.82-82, jan. 1991.

TÉLLEZ, Andrés; TORRENT, Horacio. *Publicaciones de periferia: en los márgenes de la vanguardia*. *Revista_180*, Santiago, v. 1, n. 24, p.50-55, jan. 2009.



Reconstituição histórico temporal da Exposição Internacional do Centenário da Independência

Niuxa Drago, Naylor Vilas Boas e Sebastião Guedes Batista Neto

DRAGO, Niuxa; VILAS BOAS, Naylor; BATISTA NETO, Sebastião Guedes. Reconstituição histórico temporal da Exposição Internacional do Centenário da Independência. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 00-00, dez. 2022

data de submissão: 16/05/2021

data de aceite: 21/06/2021

Niuxa DRAGO é Doutora em Artes Cênicas; Professora adjunta DHT da UFRJ; niuxadrago@fau.ufrj.br

Naylor VILAS BOAS é Doutor em urbanismo; Professor associado da UFRJ; naylor.vilasboas@fau.ufrj.br

Sebastião Guedes BATISTA NETO é Mestrando, Aluno de pós graduação da FAU UFRJ.

Resumo

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil teve lugar entre o desmonte do Morro do Castelo e respectivo aterramento da Praia de Santa Luzia, no Rio de Janeiro, em 1922/23. Bastante estudada por diversas disciplinas, a comemoração oficial do centenário, prestes a completar 100 anos, já foi motivo de publicações na área dos estudos urbanísticos e arquitetônicos, com destaque para os textos de Ângela Martins (1998), Ruth Levy (2010), Raquel Coutinho da Silva (2012), e Margareth Pereira (2013). No entanto, tendo durado 10 meses, entre setembro de 1922 e julho de 1923, o recinto da exposição, com seu arruamento, tratamento paisagístico, mobiliário urbano, e pavilhões, não pode ser considerado uma obra acabada conforme levam a entender os mapas e fotografias divulgados pelos órgãos oficiais da comemoração. As obras levadas a cabo pelo Prefeito Carlos Sampaio (KESSEL, 2001) e o aumento considerável do número de automóveis e visitantes, as mudanças provocadas pela iluminação pública noturna, o costume do veraneio e eventos da cidade, como o Carnaval, transformavam continuamente o espaço da exposição, que nunca funcionou com todos os pavilhões em atividade. As constantes mudanças nas diretrizes e projetos fizeram com que a exposição fosse inaugurada com apenas cinco pavilhões abertos ao público e fechada quando cinco dos principais pavilhões já estavam vazios. O mesmo pode ser falado sobre o espaço livre do certame, do qual não é encontrada nenhuma representação documental.

O objetivo desta pesquisa é reconstituir e analisar o recinto da exposição, afim de preencher as lacunas encontradas. Esta análise se dará por meio de um mapa temporal, com intuito de recriar um documento do certame. Acreditamos poder, desta forma, visualizar o cenário das comemorações em sua verdadeira dimensão urbana.

Palavras-chave: Rio de Janeiro. História Urbana. Exposição. Representação Gráfica. Mapeamento digital.



Abstract

The International Exhibition of the Centenary of the Independence of Brazil took place between the dismantling of Morro do Castelo and the respective embankment of Praia de Santa Luzia, in Rio de Janeiro, in 1922/23. Widely studied by various disciplines, the official commemoration of the centenary, about to turn 100 years old, has already been the subject of publications in the area of urban and architectural studies, with emphasis on texts by Ângela Martins (1998), Ruth Levy (2010), Raquel Coutinho da Silva (2012), and Margareth Pereira (2013). However, having lasted 10 months, between September 1922 and July 1923, the exhibition grounds, with its streets, landscaping, urban furniture, and pavilions, cannot be considered a finished work as the maps and photographs suggest. published by Organs official bodies of the commemoration. The works carried out by Mayor Carlos Sampaio (KESSEL, 2001) and the considerable increase in the number of cars and visitors, the changes caused by night public lighting, the custom of summer and city events, such as Carnival, continuously transformed the space. of the exhibition, which never worked with all the pavilions in activity. The constant changes in guidelines and projects meant that the exhibition opened with only five pavilions open to the public and closed when five of the main pavilions were already empty. The same can be said about the free space of the event, which no documentary representation is found.

The objective of this research is to reconstruct and analyze the exhibition space, in order to fill in the gaps found. which will be done through a temporal map, in order to recreate a document of the event. We believe that, in this way, we can visualize the scene of the commemorations in its true urban dimension.

Keywords: Rio de Janeiro. Urban History. Exhibition. Graphic Representation. Digital Mapping

Resumen

La Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de Brasil tuvo lugar entre el desmantelamiento de Morro do Castelo y el terraplén respectivo de Praia de Santa Luzia, en Río de Janeiro, en 1922/23. Ampliamente estudiada por diversas disciplinas, la conmemoración oficial del centenario, a punto de cumplir 100 años, ya ha sido objeto de publicaciones en el ámbito de los estudios urbanísticos y arquitectónicos, con énfasis en textos de Ângela Martins (1998), Ruth Levy (2010), Raquel Coutinho da Silva (2012) y Margareth Pereira (2013). Sin embargo, habiendo durado 10 meses, entre septiembre de 1922 y julio de 1923, el recinto ferial, con sus calles, paisajismo, mobiliario urbano y pabellones, no puede considerarse una obra terminada como sugieren las mapas y fotografías. conmemoración. Las obras llevadas a cabo por el alcalde Carlos Sampaio (KESSEL, 2001) y el considerable aumento del número de coches y visitantes, los cambios provocados por el alumbrado público nocturno, la costumbre de los eventos de verano y de la ciudad, como el Carnaval, transformaron continuamente el espacio. de la exposición, que nunca funcionó con todos los pabellones en actividad. Los constantes cambios en las pautas y proyectos hicieron que la exposición se abriera con solo cinco pabellones abiertos al público y se cerrara cuando cinco de los pabellones principales ya estaban vacíos. Lo mismo puede decirse del espacio libre del evento, en el que no se encuentra representación documental.

El objetivo de esta investigación es reconstruir y analizar el espacio expositivo, con el fin de llenar los vacíos encontrados. lo cual se hará a través de un mapa temporal, con el fin de recrear un documento del evento. Creemos que, de esta manera, podemos visualizar el escenario de las conmemoraciones en su verdadera dimensión urbana.

Palabras-clave: Rio de Janeiro. História Urbana. Exposición. Representación Gráfica. Mapeo digital.

Introdução

A Exposição de 1922 foi a única Exposição Internacional que o Brasil sediou, e uma das primeiras após o final da Primeira Guerra Mundial. A exposição correspondeu a um dos vários eventos oficiais – entre congressos, inaugurações, e publicações – organizados pelo Governo Brasileiro para a comemoração do Centenário da Independência. No caso da exposição, destaca-se a relevância da arquitetura dos pavilhões, inserida no contexto histórico e cultural da formação da ideia de nação brasileira. O mesmo foco recai sobre as representações estrangeiras. Marly Motta (1992) observa que o foco das construções das exposições, mesmo quando a questão nacional já estava presente, costumava recair sobre a escala e a habilidade técnica, mas que a exposição do Rio, devido ao contexto do conflito mundial e ao momento econômico que atravessavam seus participantes, foi especialmente dedicada à representação das identidades nacionais através da arquitetura.

A Exposição do Centenário da Independência esteve aberta ao público do dia 7 de setembro de 1922 ao dia 2 de julho de 1923. Durante 10 meses, a Exposição foi visitada por 3.626.402 pessoas, numa média diária de 12.723 visitantes, de acordo com a revista “A Exposição de 1922”, órgão oficial de divulgação da exposição, em seu último número, publicado em 1923. A localização do recinto¹ da exposição não poderia ser mais representativa dos dilemas da construção da identidade nacional. O percurso, linear, iniciava-se na Praça Floriano Peixoto, núcleo representativo criado pela República e, contornando o Morro do Castelo em desmonte, chegava ao Mercado Municipal, localizado junto ao núcleo representativo do Brasil Colonial, o Largo do Paço, rebatizado pelos republicanos como Praça XV de Novembro.

Com 2.500m de extensão, o percurso da exposição tinha duas partes. A primeira parte, que correspondia à Avenida das Nações, tinha entrada pelo portão construído na Praça Floriano Peixoto. Esta avenida abrigava os pavilhões de honra de treze nações estrangeiras (Portugal tinha ali também seu Pavilhão Industrial)², o parque de diversões, o cinema, bares de cervejarias, lanchonetes, restaurante oficial, pavilhões de indústrias independentes, além de vários pequenos quiosques de produtos alimentícios. A segunda parte era a área da Praça do Mercado, onde os onze pavilhões nacionais foram localizados. O acesso a esta área se dava pelo portão neocolonial, sendo também neocoloniais os pavilhões da Fiação, da Caça e Pesca, das

¹ A historiografia das exposições utiliza em geral dois termos para se referir ao território construído ocupado pelos pavilhões e mostras: certamen ou recinto. O primeiro termo – certamen – tem a conotação de competição, já que as mostras e pavilhões em geral concorrem a premiações. Preferimos o segundo termo, por relacionar-se mais com o sentido de ambiência. Segundo Gordon Cullen, “o recinto, ou compartimento exterior, constitui, possivelmente, o meio mais eficaz e imediato de provocar nas pessoas essa sensação de posição ou de identificação com aquilo que as rodeia. Engloba todos os componentes da noção de Aqui” (CULLEN, 1996, 31)

² Uma outra área, na Praça Mauá, junto ao novo porto da cidade, foi reservada para os demais pavilhões industriais estrangeiros.

Pequenas Indústrias e o das Grandes Indústrias, onde seria inaugurado, ainda durante a exposição, o Museu Histórico Nacional. (COSTA, 2013)

É importante observar que a Exposição não foi um evento isolado na dinâmica de transformação da cidade, que já estava em curso desde a Reforma Passos na primeira década do século. Portanto, não é possível entender sua construção sem o seu contraponto: a demolição do Morro do Castelo. Embora tenha sido condenado pelo decreto de arrasamento que data de agosto de 1920, o Morro do Castelo permaneceu quase intacto até as obras para a exposição de 1922, iniciadas apenas nos últimos meses de 1921. A exposição e a demolição do Morro do Castelo fazem parte da mesma operação. A Avenida das Nações foi construída sobre o aterro inicial, fruto do desmonte de aproximadamente metade da colina, e, durante os dez meses de funcionamento da exposição, os visitantes acompanharam o desmonte completo do morro e suas construções coloniais. A operação com jatos d'água transformava as encostas em lama, e as transportava por dutos, que passavam por cima da Avenida das Nações, de volta ao mar, numa demonstração da capacidade técnica dos brasileiros, destinada a transformar o centro do Rio de Janeiro, de decadente aglomerado colonial, em "digna capital" da maior República da América do Sul.

Havia ali dois momentos da história em disputa, onde diferentes narrativas glorificavam o futuro da cidade a partir da exaltação da exposição e da demolição do Morro, enquanto outras alertavam sobre a violência simbólica relacionada à demolição do lugar de origem da cidade, seu primeiro núcleo urbano, quase duas décadas antes da constituição oficial da proteção ao patrimônio histórico nacional (PIRES JR, 2014). Podemos considerar que ambos constituíam um único momento: o da cidade moderna, ela mesma construída por sobre momentos históricos dirimidos. Argan nos lembra que a alma mesma da cidade moderna é o devir, a mudança, o movimento:

A cidade moderna contrapõe-se à antiga exatamente na medida em que reflete o conceito de uma cidade que, não tendo uma instituição carismática, pode continuar a mudar sem uma ordem providencial e que, portanto, exatamente a sua mudança contínua é representativa (...) (ARGAN, 1998, pp.74-75).

As pesquisas realizadas no âmbito do Laboratório LAURD da FAU-UFRJ têm como um de seus objetivos, exatamente, a exploração de tecnologias de representação que apreendam e articulem, de forma criativa, os

“movimentos da cidade”, permitindo a visualização de novos problemas e a construção de novas hipóteses.

As representações do centenário: Lacunas cartográficas

Ainda que a exposição tenha sido um evento marcante na cidade, lacunas importantes são observadas quando nos aprofundamos na pesquisa sobre seus espaços, do ponto de vista da representação. Documentações iconográficas sobre os pavilhões podem ser encontradas com certa facilidade, mas, no que diz respeito a uma visão geral de seu conjunto e, mais precisamente, de seu espaço livre, a escala das representações existentes não é suficiente para fornecer uma visão mais detalhada sobre as características do projeto. Ainda que fartamente documentada através de fotografias, a ausência de outras representações do espaço livre entre os pavilhões, aquele efetivamente onde a dimensão urbana da exposição se manifestava, apresenta lacunas importantes na sua historiografia e levanta questões acerca da ausência de um projeto efetivo para estes espaços.

Além de fac-símiles de documentos oficiais e de um Álbum Comemorativo do Centenário da Independência que divulgava imagens da cidade do Rio de Janeiro, a Comissão de Comemoração do Centenário contou com uma revista oficial, a *Ilustração Brasileira* (PINHEIRO, 2011). Uma outra revista foi editada especialmente pela comissão organizadora da Exposição, e teve 15 números (alguns deles editados conjuntamente). No primeiro número da revista, há



Figura 1

Mapa da Exposição Internacional do Centenário

Fonte: A Exposição de 1922 (órgão da comissão organizadora), n.1, julho de 1922

uma planta do recinto projetado para a Exposição Internacional do Centenário. Embora a revista não indique a autoria do projeto, o Relatório do Ministério da Justiça, datado de setembro de 1924 e disponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, traz um anexo com o balanço final da Exposição do Centenário da Independência. Este relatório indica que a autoria do plano da exposição é dos arquitetos Archimedes Memória e Gastão Bahiana, junto ao engenheiro Domingos Cunha, e foi aprovado em março de 1921. A planta apresentada pela Revista da Exposição de 1922 em seu primeiro número (Figura 1), pela ausência de detalhamento e por indicar ainda a localização de pavilhões de países que já haviam comunicado desistência, é provavelmente baseada neste plano inicial. Esta planta guarda bastante similaridade com a planta fotografada por Augusto Malta que se encontra no álbum de fotos da exposição guardado na Biblioteca Nacional (Figura 2). Além da planta geral da exposição, Malta fotografou projetos dos pavilhões nacionais para compor este álbum que é, possivelmente, a melhor fonte técnica sobre a exposição.

Ângela Martins (1998) compôs um mapa muito mais próximo à feição construída da exposição (Figura 3), provavelmente a partir de trabalhosa pesquisa iconográfica que lhe permitiu identificar a existência de outros pavilhões e sua localização aproximada. Além disso, Martins redesenha parcialmente o espaço livre a partir das fotos. Em seu mapa desaparecem os vários jardins não executados e aparecem a pequena praça ao lado do moinho holandês, à entrada da Avenida das Nações, a praça hexagonal diante do mercado e o desenho, como executado, da praça diante do Palácio das Festas.



Figura 2
Mapa da Exposição Internacional do centenário, fotografado por Augusto Malta.
Fonte: Biblioteca Nacional (consultado em 18/07/2019)

A partir da planta apresentada por Martins, Ruth Levy criou uma bela planta em cor que foi publicada com o catálogo da exposição que organizou no Centro Cultural dos Correios por ocasião dos 90 anos da Exposição do Centenário (2012). Levy retirou da planta os traços de alguns recintos livres, e retirou também alguns pavilhões localizados, mas não identificados, por Martins. Levy avançou na identificação de alguns outros pequenos quiosques genericamente identificados por Martins e ajustou alguns alinhamentos entre os pavilhões (Figura 4).

Ambas as pesquisadoras, provavelmente, não tiveram acesso à fotografia aérea do 5º Centro de Geoinformação do Serviço Geográfico do Exército, disponibilizada pela plataforma digital ImagineRio, da Rice University, e publicada no volume "Rio pelo Alto 2" (PAMPLONA, 2017) (Figura 5). A fotografia apresenta a região da exposição vista de topo e foi tirada no momento em que o aterramento já preencheu parte do segundo enrocamento da ponta do Calabouço. Pelo andamento do desmonte do Morro do Castelo, pela dimensão



Figura 3
Mapa da Exposição Internacional do centenário
Fonte: MARTINS (1998, p. 123)

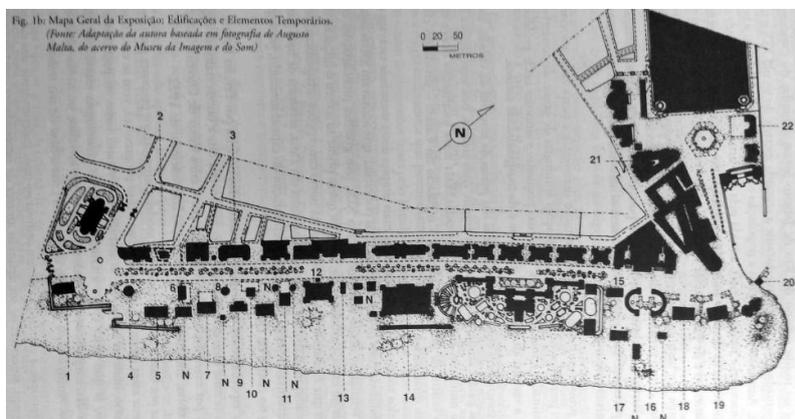


Figura 4
Mapa da Exposição Internacional do Centenário
Fonte: LEVY (2013, folheto anexo)

do aterro já consolidado e pela presença do Pavilhão das Indústrias Portuguesas (último a ser construído) podemos ter certeza de que a fotografia corresponde ao período final da exposição, possivelmente maio ou junho de 1923. Esta fotografia foi nossa fonte para a retificação das localizações dos pavilhões e edículas e permitiu identificar outras edificações que não apareciam nas plantas supracitadas.



Figura 5
Fotografia aérea do recinto da exposição. 5º Centro de Geoinformação do serviço Geográfico do Exército (1923)
Fonte: ImagineRio (imaginerio.org)

Mais que isso, esta foto aérea também permitiu avaliar a relação da exposição com seu entorno, que está ausente das plantas anteriores e que pouco aparece nas imagens oficiais de divulgação das comemorações. O entorno do recinto incluía as antigas edificações do Bairro da Misericórdia, a demolição do Castelo e o lamaçal que se ia constituindo em aterramento. Mais precisamente, o recinto da exposição e a demolição do Morro do Castelo não apenas aconteciam ao mesmo tempo, mas o andamento desta última determinava a ampliação do território da exposição, que ia tornando o mar mais distante e ampliando o terreno para a construção de pequenos pavilhões que não estavam previstos no plano inicial. Representar as duas transformações conjuntamente era, então, um dos objetivos da pesquisa para ampliar nossa compreensão desta transformação urbana.

A Demolição do Morro do Castelo

A pesquisa historiográfica urbana através da representação gráfica digital, de um ponto de vista metodológico, caracteriza a atividade do Laboratório LAURD da FAU-UFRJ- desde os primeiros anos de sua formação

institucional. Modelos digitais, interfaces interativas, videogames, entre outras experimentações, foram utilizadas para investigar as dinâmicas de desenvolvimento das cidades, em particular, do centro do Rio de Janeiro, e nos revelam um universo de possibilidades para a representação de dimensões ligadas às suas temporalidades, dinamismos e multiplicidades.

O estudo gráfico sobre a demolição do Morro e a constituição da Esplanada do Castelo já foi objeto de tese de doutoramento, e define uma etapa importante na consolidação de métodos empíricos que vinham sendo utilizados no âmbito da pesquisa do LAURD, especificamente relacionados com o uso de modelos digitais em pesquisas de reconstrução arquitetônica e urbana de contextos já desaparecidos.

No estudo, foram definidos determinados fluxos de trabalho que relacionavam o cotejamento crítico de documentação iconográfica primária e a transformação de suas informações em modelos tridimensionais. Tais modelos foram usados em interfaces digitais de leitura que apresentavam narrativas historiográficas não-lineares, demonstrando sua capacidade para a interconexão de informações originalmente dispersas, bem como para representação em abordagens, à época, ainda pouco exploradas na historiografia urbana.

O estudo sobre o Morro do Castelo se debruçou sobre o processo de demolição e a constituição da Esplanada do Castelo, analisando também as múltiplas realidades possíveis dadas pelos diferentes projetos propostos para a área, antes do início efetivo da implantação do Plano Agache, no final da década de 1920 e, posteriormente, a sua complementação a partir do projeto moderno da Comissão do Plano da Cidade, no início da década de 1930, que acabou por constituir a área fragmentada e incoerente hoje existente.

Na ocasião, a documentação utilizada permitiu a reconstrução do contexto urbano do entorno e do próprio morro, em um nível de detalhamento capaz de permitir a identificação individual das edificações. Atualmente, nova pesquisa está abrindo caminho para abordagens que visam a reconstrução da paisagem social do Morro do Castelo através de mapeamento digital, ainda em seus primeiros estágios de desenvolvimento.

O Mapa da Exposição

Com base em sequência cronológica de fotografias, a reconstituição tridimensional do arrasamento do Morro do Castelo, mês a mês, já havia sido criada, incluín-

do, em sua base, os pavilhões da exposição, na escala urbana de representação. Com a pesquisa “Reconstituição Histórico-temporal da Exposição de 1922”, desenvolvida junto ao Laboratório de Narrativas em Arquitetura LANA da FAUFRJ, era nosso objetivo articular a esta reconstituição o processo de construção da exposição, gerando um cenário mais integrado dessas operações. A partir da foto aérea, pudemos retificar as implantações dos pavilhões e identificar a existência de pavilhões secundários e edículas não registradas nas plantas anteriores. Restava-nos identificá-los e, para isso, além das fotografias oficiais, que apenas os deixavam entrever nas bordas dos registros dos pavilhões principais, precisamos recorrer aos periódicos em circulação à época.

Para que um mapa temporal pudesse ser esboçado, recorreremos à montagem de um calendário dia-a-dia da exposição e identificamos, além de eventos, as datas de inaugurações. Assim, foi possível fazer um mapa da exposição mês-a-mês com o que estava em construção e o que estava em funcionamento.

No dia da inauguração da exposição, apenas 5 pavilhões estavam franqueados ao público, todos eles estrangeiros. O Palácio das Festas, embora tenha abrigado a cerimônia oficial de inauguração, ainda não estava aberto à visitação. Os jornais são unânimes em afirmar que a impressão geral é de um grande canteiro de obras.

No dia 7 de setembro, tudo leva a crer que a cidade viveu um caos no trânsito. Os relatórios dos adidos militares às Embaixadas estrangeiras que vieram prestigiar a cerimônia são unânimes em reclamar do trânsito de automóveis. O embaixador do México e o do Paraguai não conseguiram chegar do Hotel Glória ao Palácio das Festas “em virtude do agglomerado popular que se observava em toda a extensão da Avenida Beira-Mar e avenida interna do terreno da pré-citada exposição”³. Optamos, assim, por iniciar o mapa no dia 7 de setembro (Figura 6) e efetuar um novo mapa para o restante do mês de setembro (Figura 7), quando houve mais algumas inaugurações, principalmente de pavilhões comerciais.

³ Relatório do Tenente Coronel José Maria Franco Ferreira, adido militar à Embaixada do Paraguai nas comemorações do centenário da independência, datado de 07/09/1922. Folha anexa ao relatório final do Ministro das Relações Exteriores (ano 1922). Acervo Histórico do Itamaraty cód. 475.0, lata 1265, maço 28572. Consultado em 15/01/2020.



Figura 6 e 7
Evolução da exposição, Setembro
Autores: Niuxa Drago, Juliana Martins e Sebastião Guedes

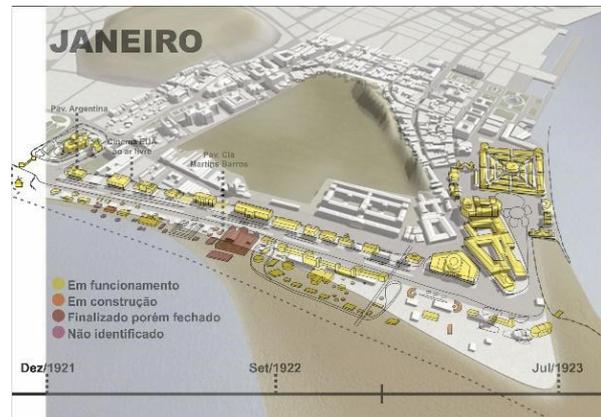


Figura 8 e 9
Evolução da exposição, meses de Novembro e Janeiro
Autores: Niuxa Drago, Juliana Martins e Sebastião Guedes

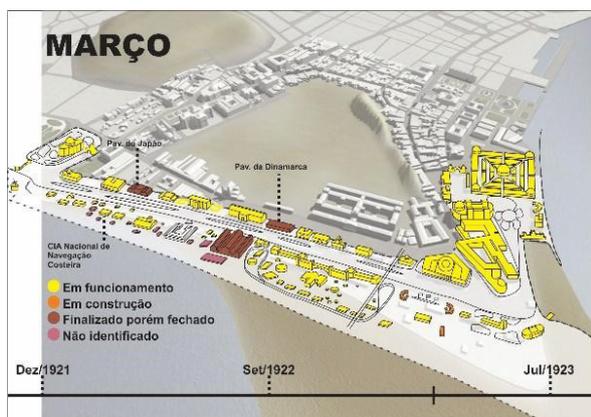


Figura 10 e 11
Evolução da exposição, meses de Março e Junho
Autores: Niuxa Drago, Juliana Martins e Sebastião Guedes

O espaço livre do certame

Outra vertente da pesquisa é a análise sobre o espaço livre da exposição. Apesar da importância do evento em si, a pesquisa foi de encontro a problemática neste ponto. Documentos históricos oficiais do evento, revistas, jornais, fotografias e periódicos da época foram analisados com o objetivo de evidenciar como a exposição era retratada, como esta foi abordada e representada para o público da época, traçando um paralelo entre a representação dos documentos oficiais e os não oficiais do evento.

Contudo, os documentos não revelam uma narrativa linear dos fatos, expondo lacunas importantes a serem completadas. Os mapas, aqui já apresentados, não evidenciam todos os detalhes da exposição e as fotografias não são suficientes. Portanto, ressalta-se a importância da unificação destes dados através de

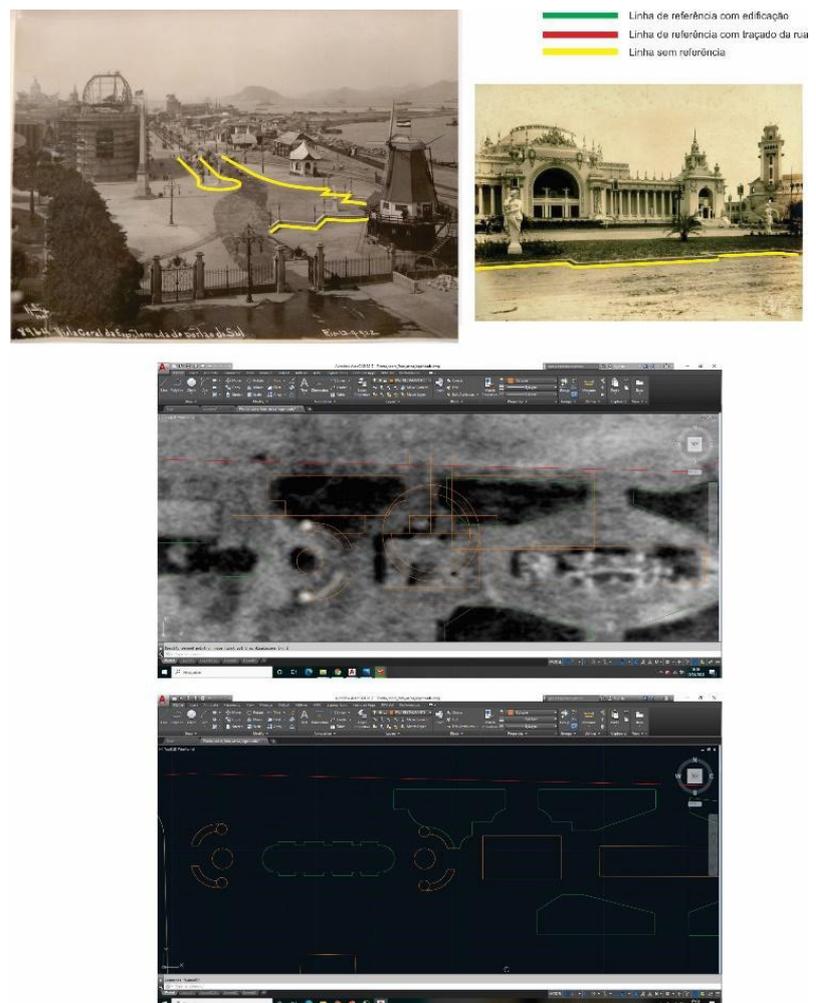


Figura 12
 Processo de unificação dos documentos em planta
 Autores: Sebastião Guedes

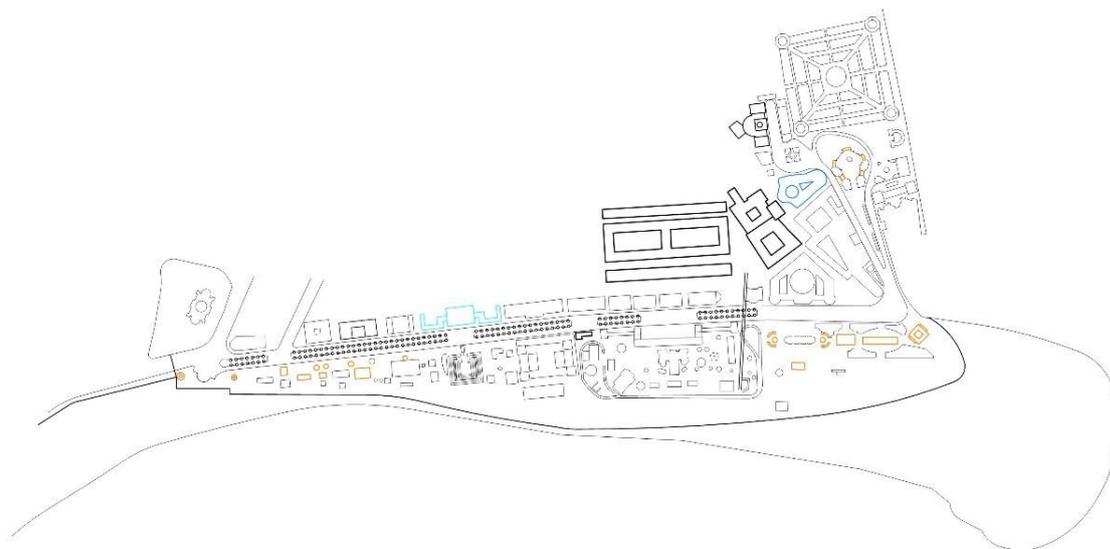


Figura 13
Planta da exposição
Autores: Sebastião Guedes

uma base digital (Figura 12), que está sendo elaborada através da produção de um mapa em duas dimensões e posteriormente em modelagem virtual em terceira dimensão. Busca-se uma representação clara dessas narrativas, visando assim retratar com maior clareza o espaço público da Exposição de 1922.

Conclusão

Seria possível, igualmente, adicionar a estas representações, dados sobre o cotidiano da cidade encontrados em jornais e periódicos, como eventos que tiveram lugar no recinto da exposição ou seu entorno imediato, quantidade de visitantes, meios de transporte usados no recinto e outras dinâmicas que aproximem as comemorações da realidade da cidade, gerando uma nova imagem das Comemorações do Centenário.

Acreditamos que tão somente a reconstituição dos pavilhões e do espaço livre já será capaz, no cotejamento das informações projetuais e iconográficas, de suscitar questões teóricas e historiográficas sobre a adaptação dos projetos durante sua execução. Cabe ainda lembrar que as representações dos pavilhões privilegiavam, naturalmente, as suas fachadas principais em detrimento de suas fachadas laterais e posteriores, estabelecendo uma relação cenográfica que não é suficiente para entendermos a Exposição quando esta se revela inserida em seu contexto.

Ao aprofundarmos a pesquisa em periódicos, perceberemos também que a importância dada ao clima do Rio de Janeiro, à instabilidade política e às mudanças de

costumes urbanos nos anos 1920 (SANTUCCI, 2015) indicam a importância crescente do espaço público na dinâmica da cidade e aponta a necessidade de se entender como estas mudanças se traduziam em projeto, tanto de ajardinamento, como de trânsito de automóveis, de iluminação pública e mobiliários urbanos.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- COSTA, Julia Furia. O Culto da Saudade: História e passado na criação do Museu Histórico Nacional (1922-1924). Dissertação (Mestrado em História), UnB. Brasília, 2013.
- CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 1996.
- KESSEL, Carlos. A Vitrine e o Espelho. O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro: SEC/DGDIC/AGCRJ, 2001.
- Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da exposição internacional do Rio de Janeiro (1822 a 1922-23). Rio de Janeiro: Anuario do Brasil (Almanak Laemmert), setembro de 1923.
- LEVY, Ruth. A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 20. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.
- LEVY, Ruth. 1922|2012 90 anos da Exposição do Centenário. Rio de Janeiro: Casa 12, 2013.
- MARTINS, Ângela. "A Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro: um espaço urbano turístico na jovem república brasileira". In: RIO, Vicente del (org.) Arquitetura: pesquisa & projeto. Rio de Janeiro: FAU UFRJ, 1998 (Coleção PROARQ), pp. 121-146.
- MOTTA, Marly. A Nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1992.
- PAMPLONA, Patrícia. Rio Pelo Alto 2: Panoramas da Cidade do Rio de Janeiro 1910 - 1920. Rio de Janeiro: Id Cultural, 2017.
- PEREIRA, Margareth. "As duas faces de Jano" in: LEVY, Ruth. 1922|2012 90 anos da Exposição do Centenário. Rio de Janeiro: Casa 12, 2013.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos Anos 1920. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2011.
- SANTUCCI, Jane. Babélica Urbe - O Rio nas crônicas dos Anos 20. Rio de Janeiro: RioBooks, 2015.
- SILVA, Rachel Coutinho da. "El Centenario en Rio de Janeiro: ideología, planeamiento y remodelación urbana". In: GUTMAN, M.; MOLINOS, R. (Orgs.). Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización. Buenos Aires: Infinito, 2012. pp. 331-348.
- VILAS BOAS, Naylor. A Esplanada do Castelo: Fragmentos de uma História Urbana. Tese (Doutorado em Urbanismo), PROURB/UFRJ. Rio de Janeiro: 2007.

Os subúrbios cariocas no olhar de Lima Barreto

Juliane Porto Cruz de Medeiros e
Ana Elisabete de A. Medeiros

MEDEIROS, Juliana Porto Cruz; MEDEIROS, Ana Elisabete de A. Os subúrbios cariocas no olhar de Lima Barreto. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 160-173, dez. 2022

data de submissão: 16/05/2021

data de aceite: 21/06/2021

Juliane Porto Cruz de MEDEIROS é Mestre em História e Teoria da Cidade e do Urbanismo pelo PPGAU/UnB; julianepcruz@gmail.com

Ana Elisabete de A. MEDEIROS é Doutora em Sociologia pela UnB; ana@unb.br

Resumo

O artigo explora a correlação entre cidade e literatura a partir de fragmentos dos subúrbios cariocas presentes na obra do escritor Lima Barreto. Os subúrbios são compreendidos por meio de representações de seu espaço físico e sua sociedade. Em prol da imagem de progresso e civilização almejada pela Primeira República, o Rio de Janeiro passou por uma série de remodelações que incluíram a invisibilização de determinados estratos da sociedade. Objetos de um "raptó ideológico" (FERNANDES, 2011), os subúrbios cariocas são resultado da estratégia de afastamento da classe proletária do centro urbano. A obra de Lima Barreto apresenta-se como um contraponto a essa invisibilização ao dar voz e denunciar a segregação socioespacial suburbana. Conclui-se que a literatura é um importante contributo para a compreensão e interpretação da historiografia espacial carioca. **Palavras-chave:** subúrbios, Rio de Janeiro, Lima Barreto, literatura.

Abstract

The article explores the correlation between city and literature from fragments of the Rio suburbs present in the work of the writer Lima Barreto. Suburbs are understood from the representations of their physical space and their society. In favor of the image of progress and civilization sought by the First Republic, Rio de Janeiro underwent a series of remodeling that included the invisibility of certain strata of society. Objects of an "ideological abduction" (FERNANDES, 2011), the suburbs of Rio de Janeiro are the result of the strategy of removing the proletarian class from the urban center. Lima Barreto's work presents itself as a counterpoint to this invisibility by giving voice and denouncing suburban socio-spatial segregation. It is concluded that literature is an important contribution to the understanding and interpretation of Rio's spatial historiography.

Keywords: suburbs, Rio de Janeiro, Lima Barreto, literature.

Resumen

El artículo explora la correlación entre la ciudad y la literatura a partir de fragmentos de los suburbios de Río presentes en la obra del escritor Lima Barreto. Los suburbios se entienden desde las representaciones de su espacio físico y su sociedad. A favor de la imagen de progreso y civilización buscada por la Primera República, Río de Janeiro se sometió a una serie de remodelaciones que incluyeron la invisibilidad de ciertos estratos de la sociedad. Objetos de una "abducción ideológica" (FERNANDES, 2011), los suburbios de Río de Janeiro son el resultado de la estrategia de sacar a la clase proletaria del centro urbano. El trabajo de Lima Barreto



se presenta como un contrapunto a esta invisibilidad al dar voz y denunciar la segregación socioespacial suburbana. Llegamos a la conclusión de que la literatura es una contribución importante para la comprensión e interpretación de la historiografía espacial de Río.
Palabras-clave: subúrbios, Río de Janeiro, Lima Barreto, literatura.

Introdução

O estudo do espaço literário é uma forma de conhecimento urbano, pois, “em essência, é através da descrição que a cidade penetra na literatura, e a literatura, em nossa percepção e compreensão da cidade” (MORETTI, 2007, p. 135). Compreender o espaço na narrativa literária significa um duplo caminho, que engloba a apreensão física desse espaço no texto e os significados que essa forma espacial acarreta. A pesquisa do espaço na literatura permite aprofundar o conhecimento urbano naquilo que concerne a seu imaginário e representação.

A cidade, como materialidade de uma vontade e ação transformadora sobre a natureza, é objeto de deslumbramento humano e, portanto, mote de construção de um imaginário. Para Pesavento (2007), o pertencimento à cidade implicou diferentes formas de representá-la por meio de uma correspondência entre a cidade material e a cidade que perpassa o imaginário e a liberdade sensitiva e afetiva de quem a representa. A literatura é meio de representação da cidade como imagem, pois se configura como “tradução mental de uma realidade exterior” (PESAVENTO, 1995, p. 15).

Nessa perspectiva, a obra do escritor carioca Lima Barreto está permeada por imagens do Rio de Janeiro. Tendo percorrido e vivenciado a cidade em sua totalidade, os subúrbios têm lugar cativo, como ponto essencial de seus escritos. Para Schwarcz (2010, p. 16), “se o autor se acostumara a transitar por toda a cidade, já sua geografia simbólica elegeria um cenário ficcional particular”: o subúrbio carioca.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 13 de maio de 1881. Negro e neto de escravas, o autor e sua família habitaram o subúrbio Todos os Santos por quase vinte anos. A experiência suburbana é fortemente refletida em sua literatura, que contém a descrição do lugar como “o refúgio dos infelizes” (LIMA BARRETO, 2018a, p. 789).

A obra de Lima Barreto se faz no e por meio dos subúrbios. É o local de fala do escritor, que “escreveu a partir de sua região em especial. Foi assim que procurou atrair a atenção para os subúrbios cariocas, seus personagens, seu cotidiano” (SCHWARCZ, 2017, p.



17). O autor conhecia muito bem a região central do Rio de Janeiro e toda a cidade foi objeto de sua literatura. Suas representações urbanas, contudo, são relacionadas à sua perspectiva suburbana. A realidade central, de modernização e infraestrutura, é vista face ao descaso com que o subúrbio é tratado; o lugar das classes abastadas, dos teatros e entretenimentos modernos é confrontado com bailes e divertimentos suburbanos; se Lima Barreto denomina sua casa de Vila Quilombo, é para “enfezar Copacabana” (LIMA BARRETO, 2004, p. 499); a “alta sociedade suburbana” “só é alta nos subúrbios”, porque na Rua do Ouvidor ela “míngua” (LIMA BARRETO, 2018d, p. 214). As representações urbanas e suburbanas se fazem, portanto, de maneira relacional em sua literatura, de modo que Lima Barreto é um personagem paradoxal perambulando entre centro e subúrbio (SCHWARCZ, 2017).

Com base nesse cenário, pretende-se traçar a relação entre o espaço suburbano do Rio de Janeiro e suas descrições em algumas obras de Lima Barreto. A compreensão dos subúrbios cariocas acontece a partir da análise de fragmentos de textos selecionados: duas crônicas (*A estação*, de 1921 e *Bailes e divertimentos suburbanos*, de 1922) e três romances (*Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de 1908, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1911 e *Clara dos Anjos*, de 1922) do autor. A literatura é associada e contextualizada ao espaço suburbano, analisado sob aspectos que integram características do lugar físico e da sociedade que o conforma.

Os subúrbios cariocas

Até o século XIX, os subúrbios são vistos como lugares aprazíveis e pitorescos, significando “apenas as áreas periféricas à cidade, que em sua maioria eram valorizadas” (FERNANDES, 2011, p. 27). A concepção romântica do subúrbio muda, contudo, com as reformas urbanas e o espírito de progresso e modernização que toma o Rio de Janeiro no início do século XX. O acelerado desenvolvimento das zonas suburbanas tem início com a implantação dos sistemas de transporte coletivo na cidade. O trem tem um papel decisivo na expansão física da cidade e é também definidor da forma que assumiu o subúrbio carioca.

A linha férrea atraiu novos habitantes aos distritos suburbanos. A área central do Rio de Janeiro se tornou insalubre para residência e a população que tinha condições de morar fora da área central, mas não podia arcar com os altos custos dos arrabaldes, se transfe-

ria para o subúrbio, beneficiados pela oferta de trem (ABREU, 1987, p. 43). O subúrbio cresce, portanto, de forma linear, acompanhando os trilhos da estação de ferro. Na crônica *A estação*, Lima Barreto evidencia a importância da ferrovia para o desenvolvimento da região. Ao afirmar que é “em torno da estação” que se aglomeram as atividades comerciais, o autor nos mostra como a linha férrea se constitui em eixo de atração:

Na vida dos subúrbios, a estação da estrada de ferro representa um grande papel: é o centro, é o eixo dessa vida [...] é em torno da “estação” que se aglomeram as principais casas de comércio do respectivo subúrbio. Nas suas proximidades, abrem-se os armazéns de comestíveis mais sortidos, os armarinhos, as farmácias, ou açougues e – é preciso não esquecer – a característica e inolvidável quitanda (LIMA BARRETO, 2004, p. 439).

Além da linearidade definidora da expansão, Lima Barreto descreve características específicas do traçado suburbano, onde a malha das ruas é fruto do posicionamento das edificações e não definida a priori. O traçado não é integralmente retilíneo, mas há um

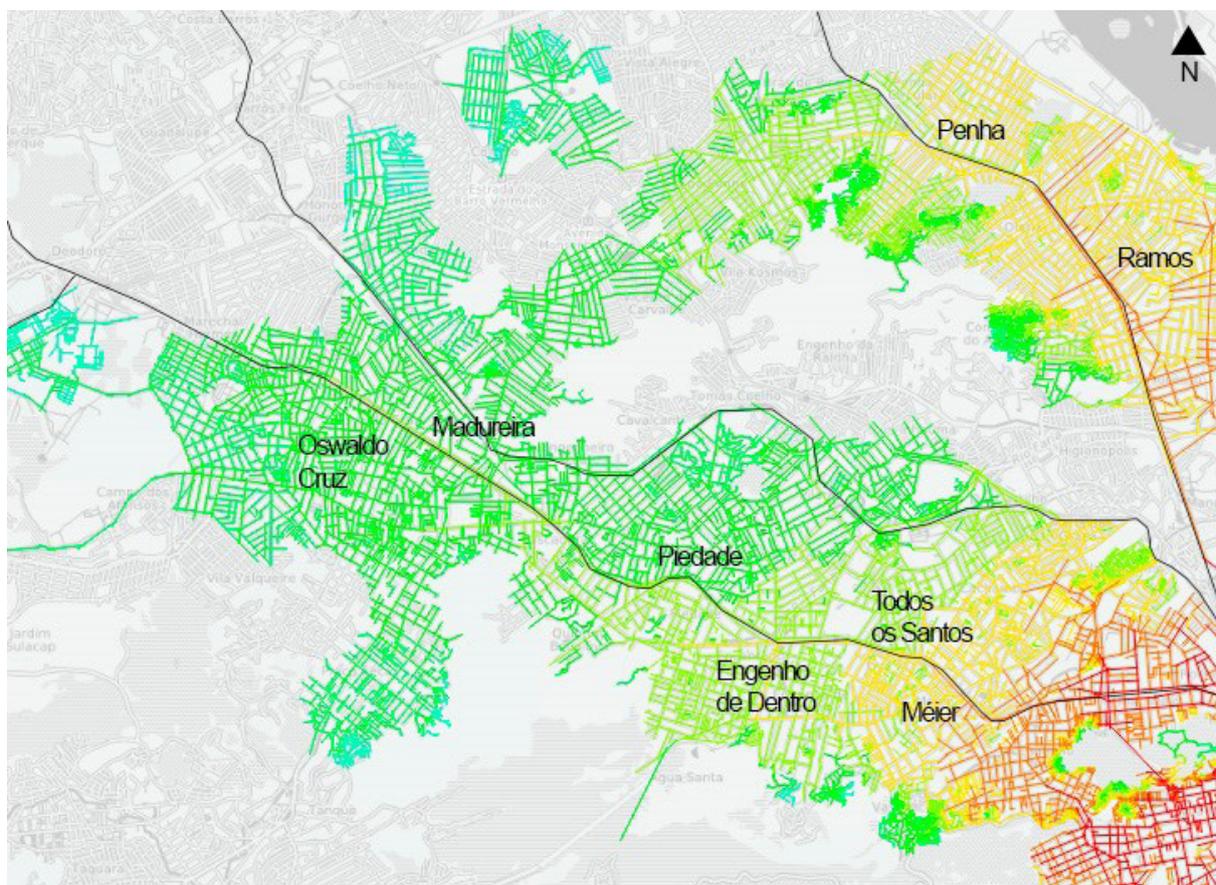


Figura 1
 Detalhe dos subúrbios cariocas da Zona Norte em 1930. O traçado preto indica as linhas férreas.
 Fonte: MEDEIROS, 2020, p. 176

misto de regularidade e irregularidade na estrutura do miolo dos bairros e, sobretudo, nas bordas dos subúrbios (Figura 1). Além disso, constata-se a forma orgânica das vias que se conformam com a topografia dos morros.

No romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto nos oferece um retrato preciso da forma urbana em relação ao posicionamento das edificações, arruamentos e irregularidades do traçado:

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa coisa em matéria de edificação da cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares das construções. Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como boulevards e acabam estreitas que nem vielas; dão voltas, circuitos inúteis e parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado. Às vezes se sucedem na mesma direção com uma frequência irritante, outras se afastam, e deixam de permeio um longo intervalo coeso e fechado de casas. Num trecho, há casas amontoadas umas sobre outras numa angústia de espaço desoladora, logo adiante um vasto campo abre ao nosso olhar uma ampla perspectiva. Marcham assim ao acaso as edificações e conseqüentemente o arruamento (LIMA BARRETO, 2018d, p. 285).

O excerto revela como os subúrbios se conformavam a despeito de um planejamento rigoroso, pois sua característica formal se assemelhava à “espontaneidade”. As narrativas de Lima Barreto são uma representação viva dos subúrbios. A região, que cresce de maneira linear, seguindo o polo de atração da linha férrea, é plural em termos de forma urbana, apresentando um misto de traçados e diversidade em suas edificações. Apesar da falta de infraestrutura, os subúrbios cariocas estão muito mais próximos a uma realidade urbana multiforme. No caso do Rio de Janeiro do início do século XX, subúrbios são designações conferidas às áreas que não conformam a região central, mas que são diferenciadas em função de seu caráter social e simbólico.

A sociedade suburbana: Condição social e cor

No Rio de Janeiro, subúrbio “é designação conferida apenas aos bairros ocupados pelas classes médias e baixos extratos sociais dispostos ao longo da ferrovia” (FERNANDES, 2011, p. 15). Ao adentrar a Primeira República, a busca pelos ideais de civilização e progresso deveria necessariamente passar pela transformação

física e social da capital do país. Não convinha ao novo ideal elitista de ordem e progresso a coabitação na cidade de estratos sociais tão díspares. O Rio de Janeiro precisava se modernizar enquanto núcleo urbano, a exemplo das reformas parisienses. Para tanto, como uma estratégia de classe, era preciso afastar do centro o proletariado (LEFEBVRE, 2001). Quando unidas, as classes operárias questionam as estruturas de poder, ameaçando a elite dominante. A estratégia de classe consiste na dissolução da união da classe trabalhadora por meio do deslocamento dessa população do ambiente citadino:

Com a “suburbanização” principia um processo, que descentraliza a Cidade. Afastado da Cidade, o proletariado acabará de perder o sentido da obra. Afastado dos locais de produção, disponível para empresas esparsas a partir de um setor de habitat, o proletariado deixará se esfumar em sua consciência a capacidade criadora. A consciência urbana vai se dissipar (LEFEBVRE, 2001, p. 23; 25).

Como política urbana, a suburbanização é um modo de alienar os trabalhadores da vida citadina, resumindo o cotidiano do proletariado a grandes deslocamentos casa-trabalho-casa, afastando-o da verve da capital e do sentido da vida urbana. Para Fernandes, o conceito carioca de subúrbio representa um “rpto ideológico”, pois a corrupção do significado da palavra é um recurso da ideologia capitalista para legitimar a segregação da classe proletária. Assim, o sistema capitalista reinterpreta a noção de subúrbio para atender a sua ideologia:

A utilização da palavra subúrbio para áreas urbanas implica no esvaziamento, rpto e sacrifício da homologia entre a palavra e a realidade. [...] o conceito carioca de subúrbio pode ser compreendido como uma necessidade ideológica, definindo não apenas um lugar, mas sobretudo, o lugar que passou a ser ideologicamente destinado ao proletariado do Rio de Janeiro. Desta forma, o aparecimento do conceito carioca de subúrbio pode ser caracterizado como o fruto de um rpto ideológico intimamente ligado ao problema da criação do espaço e das representações ideológicas do Rio de Janeiro reformado em moldes capitalistas (FERNANDES, 2011, p. 48).

O rpto ideológico indica que o discurso sobre o espaço é responsável também por sua produção e não apenas reflexo de sua existência (FERNANDES, 2011). O discurso é um sistema de poder, capaz de estruturar o imaginário social (FOUCAULT, 1996) e a força da palavra configura o lugar. Assim, as narrativas literárias também implicam maneiras de se organizar no espaço e não apenas as descrevem.



Na crônica *Bailes e divertimentos suburbanos*, de 1922, Lima Barreto reflete um pouco da vida suburbana que “não se diverte mais”, pois é tomada pela rotina dos deslocamentos entre casa e trabalho e não pode arcar com os divertimentos urbanos. A vida na localidade necessita embriagar-se para esquecer as adversidades:

O subúrbio não se diverte mais. [...] Ele não mais se diverte inocentemente; o subúrbio se atordoa e se embriaga não só com o álcool, com a lascívia das danças novas que o esnobismo foi buscar no arsenal da hipocrisia norte-americana. Para as dificuldades materiais de sua precária existência, criou esse seu paraíso artificial, em cujas delícias transitórias mergulha, inebria-se minutos, para esperar, durante horas, dias e meses, um aumentozinho de vencimentos... (LIMA BARRETO, 2004, p. 504).

No romance *Clara dos Anjos*, Lima Barreto mostra a inferioridade com que um suburbano era visto na cidade. O jovem sedutor Cassi Jones, “suburbano genuíno”, ao pisar no centro era um estrangeiro em sua própria cidade: “A sua sensação era que estava numa cidade estranha. [...] no subúrbio, enfim, ele tinha personalidade, era bem Cassi Jones de Azevedo; mas, ali, sobretudo do Campo de Sant’Ana para baixo, o que era ele? Não era nada” (LIMA BARRETO, 2018a, p. 837).

Na literatura de Lima Barreto fica claro como a suburbanização é um elemento de segregação física e social. O morador do subúrbio carregava consigo o estereótipo da pobreza, da falta de inteligência e educação. Além da condição social, a suburbanização era fortemente caracterizada pela cor da pele de seus habitantes. Se classe social e cor conformam sistemas distintos de dominação, quando associados, reforçam e alicerçam a permanência de uma estrutura elitista de poder (SCHWARCZ, 2017). Nos subúrbios prevalecia a população formada de pobres, principalmente afrobrasileiros, muitos recém-saídos do sistema escravista (SCHWARCZ, 2017), já que “a noção de cor, herdada do período colonial, não designava, preferencialmente, matizes de pigmentação [...], mas buscava definir lugares sociais, nos quais etnia e condição estavam indissociavelmente ligadas” (MATTOS *apud* SCHWARCZ, 2017, p. 25-26).

No romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto aponta como o estudante Isaías, que tinha o rosto “perfeitamente oval, e a tez de cor pronunciadamente azeitonada” (LIMA BARRETO, 2018c, p. 30), ao chegar à cidade, torna-se suspeito de um crime apenas pela cor de sua pele. Isaías Caminha,

que até então vivia em um “ambiente artificial” no qual ainda não havia percebido a discriminação por sua cor, se vê menosprezado em um julgamento a priori da sua personalidade. A cidade parece aflorar as discriminações, talvez porque o espaço não fosse considerado lugar do negro. A ingenuidade apresentada pelo personagem se repete com Clara dos Anjos, que só ao final do romance percebe que “ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos” (LIMA BARRETO, 2018a, p. 862).

O racismo no Brasil se disfarçava como estratégia dominante, porém silenciosa. O país engendrou o mito da democracia racial, da escravidão benigna, visão principalmente difundida com os estudos do sociólogo Gilberto Freyre que reforçam a visão da colonização portuguesa como mais branda e flexível. Schwarcz (2012, p. 51) destaca que na obra de Freyre, “senhores severos mas paternais, ao lado de escravos fiéis, pareciam simbolizar uma espécie de ‘boa escravidão’”. Na literatura de Lima Barreto, a figura do bom escravo aparece de maneira irônica, nos personagens saudosos da escravidão. A representação é de um serviçal fiel, humilde e claramente inferior, que deve ser muito grato ao seu senhor que o acolheu benevolmente. Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, a antiga lavadeira da família do general Albernaz aparece como “a preta velha, talvez com grandes saudades do tempo em que era escrava e ama de alguma grande casa, farta e rica” (LIMA BARRETO, 2018d, p. 225).

A figura do mulato aparece na Primeira República como representação social da democratização racial. Moscovici (2015, p. 20) aponta que “o propósito de todas as representações é tornar algo não familiar, ou a própria não familiaridade, familiar”, desse modo, a representação do mulato é uma forma de naturalizar as relações entre negros e brancos, camuflando o preconceito. Lima Barreto mostra, contudo, como o racismo não institucionalizado era sentido na prática social, por meio da diferenciação negativa que se dava com o negro. Em 24 de janeiro de 1908, relata em seu diário íntimo:

Quarta-feira última, chegando à secretaria, deram-me um convite para assistir à saída da esquadra de bordo de um navio do Lloyd. Fui, depois de hesitar muito. / Fui a bordo ver a esquadra partir. Multidão. Contato pleno com meninas aristocráticas. Na prancha, ao embarcar, a ninguém pediam convite; mas a mim pediram. Aborreci-me. Encontrei Juça Floresta. Fiquei tomando cerveja na barca e saltei. É triste não ser branco (LIMA BARRETO, 2018b, p. 539).

Em torno do negro se construiu uma representação social de invisibilidade e preconceito. Moscovici (2015, p. 40) assinala como as representações, como estruturas do pensamento, constituem um ambiente concreto e se configuram como “realidades inquestionáveis”. Assim, o peso de uma construção social cruel deve ser confrontado com “toda a resistência de um objeto material”. Questionar o racismo e combatê-lo é uma maneira de desconstruir uma representação social bárbara. Silenciar, ao contrário, significa tornar essa representação invisível o que implica em uma resistência “ainda maior, pois o que é invisível é inevitavelmente mais difícil de superar do que o que é visível” (MOSCOVICI, 2015, p. 40). Lima Barreto é essa resistência forte, que torna o problema visível e questiona as práticas impostas por uma estrutura elitista de poder. O autor dá voz aos subúrbios cariocas que se constituíam como lugares de segregação, tanto em termos de espaço físico, quanto em relação à condição social e à cor de seus habitantes.

O espaço suburbano e o movimento dos personagens

O espaço no qual se desenvolve a trama literária é fundamental para compreender qual a relação entre subúrbio e centro da cidade a partir da movimentação dos personagens nos três romances analisados, tendo em vista que, como aponta Moretti (2003, p. 81), “(...) cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria história. (...) O espaço não é o “fora” da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro”. Assim, como elemento ativo, o espaço literário pode ser abstraído por meio do mapa, que “contribui para organizar e estruturar o pensamento, assumindo-se como um instrumento indispensável às operações intelectuais que envolvem qualquer relação espacial” (FERNANDES, 2002, p. 29). A ação de demarcar os percursos dos personagens no mapa não elimina outros aspectos literários, mas quando a narrativa acompanha o percurso, o traçado no mapa pode ser mais do que uma linha atravessando o espaço, ele pode revelar um padrão de forma que acrescente algo à leitura do texto e à compreensão da cidade (MORETTI, 2003).

Ao mapear diferentes percursos dos personagens nos romances analisados, é possível compreender como os padrões geométricos impressos nos mapas dialogam com a vivência na cidade carioca. A elaboração dos mapas é resultado do inventário dos deslocamentos dos personagens nos romances analisados e demarcação dos percursos nos mapas. Todos os trajetos

traçados se configuram como *percursos prováveis*, pois a literatura não oferece subsídio suficiente para precisar as rotas escolhidas pelos personagens, mas apenas os pontos de partida, chegada e, em alguns casos, pontos intermediários. O espaço nesse caso é formado por fragmentos e discontinuidades, pois, ao invés de um espaço totalizador, as figuras ambulatórias criam “um fraseado espacial de tipo antológico (composto de citações justapostas) e elíptico (faz buracos, lapsos e alusões)” (CERTEAU, 1998, p. 182). O que os mapas urbanos a partir da literatura nos oferecem, portanto, são noções gerais da utilização do espaço em cada romance.

Comparativamente, na análise dos três romances (Figuras 2, 3 e 4) surgem dois padrões de movimentação denominados de **percurso poligonal** e **percurso linear**. O percurso poligonal indica um trajeto com vários pontos de parada formando um desenho no mapa que se assemelha a um polígono, apesar dos pontos de início e fim não serem sempre coincidentes. O percurso linear indica um trajeto com apenas os pontos de origem e destino referenciados no mapa. Trata-se de abstrações que podem indicar diferentes formas de vivência urbana.

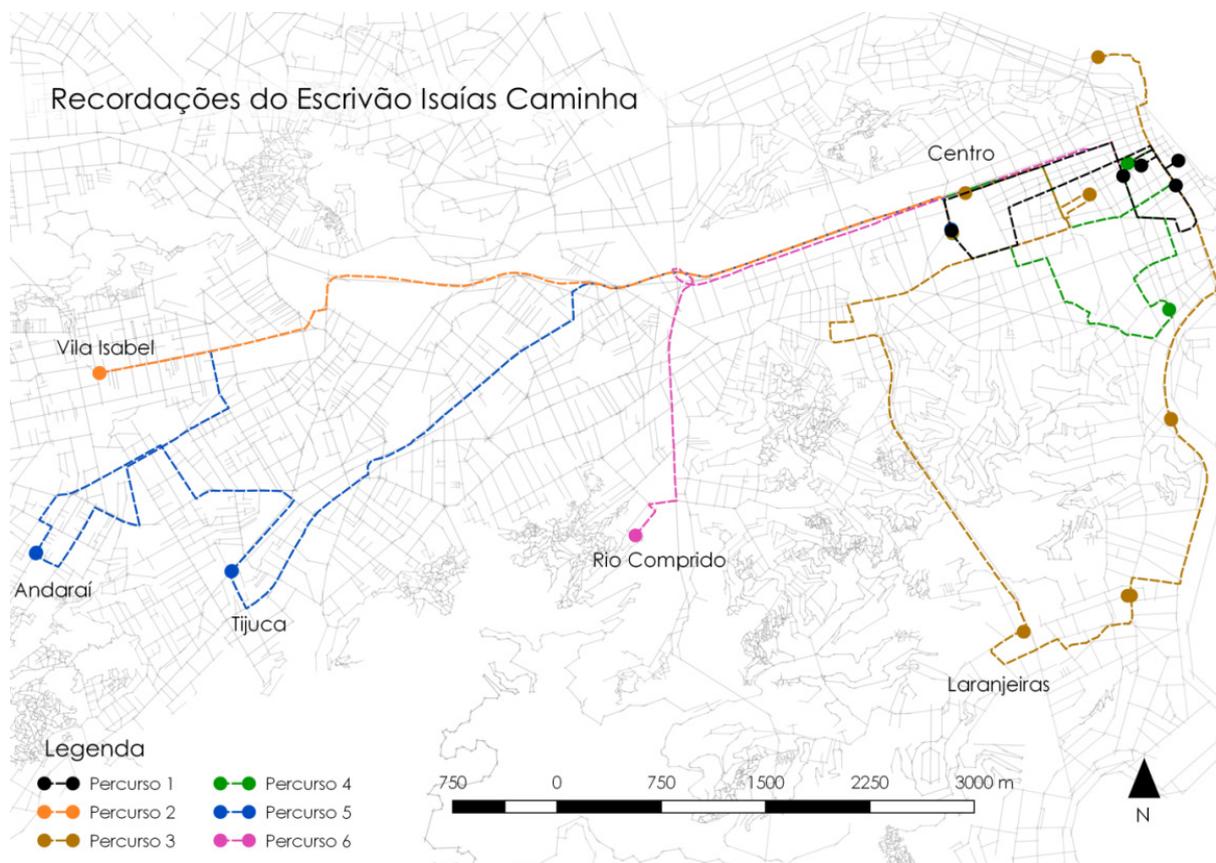


Figura 2
 Mapa literário do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*
 Fonte: MEDEIROS, 2020, p. 214

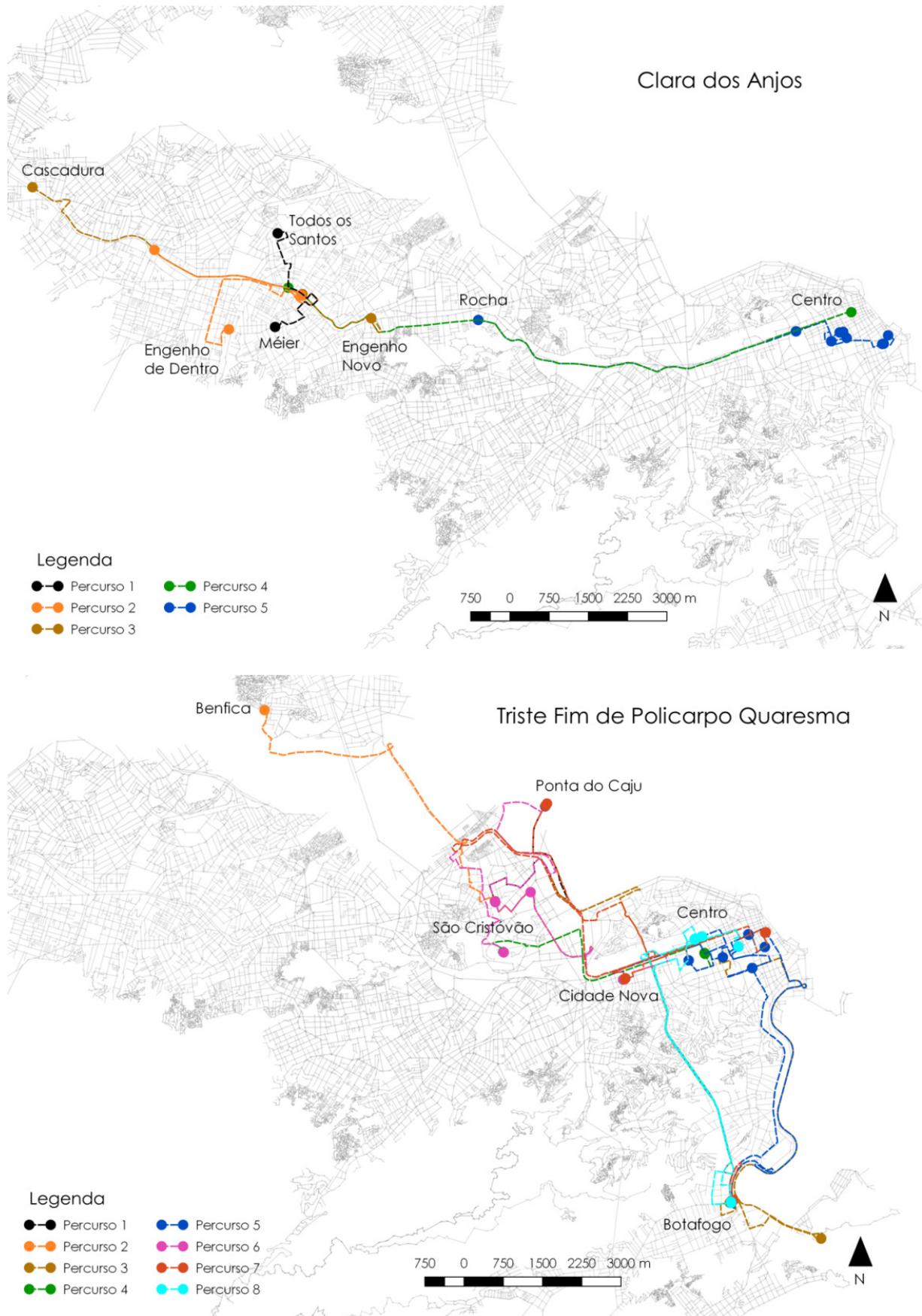


Figura 3 e 4
 Mapa literário do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*; Mapa literário do romance *Clara dos Anjos*
 Fonte: MEDEIROS, 2020, p. 216; p. 222

Como abstrações do fluxo narrativo, os mapas literários são ferramentas que possibilitam a emergência de padrões espaciais que talvez não fossem legíveis apenas pela leitura dos textos (MORETTI, 2005). São importantes instrumentos de espacialização e compreensão da cidade na literatura e, quando associado à leitura das obras, tornam-se um meio de reagrupar informações e elucidar novos entendimentos literários e espaciais. Os padrões emergentes apontam como os percursos poligonais acontecem, via de regra, na região central e arrabaldes, enquanto os percursos lineares desenham-se, sobretudo, nos subúrbios cariocas. Os mapas literários permitem visualizar a segregação urbana e a mobilidade como forma de distinção social. Os percursos lineares suburbanos indicam um trajeto com poucos ou sem pontos intermediários entre origem e destino, sugerindo uma menor vivência do espaço urbano.

Considerações Finais

A literatura de Lima Barreto revela como os subúrbios cariocas em sua forma física e sociedade podem ser assimilados pelas imagens da cidade que ressoam nas narrativas do autor. A literatura é uma forma de expressão urbana. Como discurso, a obra de Lima Barreto é parte de um processo de transformação social, ao revelar a segregação socioespacial da cidade do Rio de Janeiro e dar voz e visibilidade ao subúrbio.

A cidade presente nos textos literários não é retrato da realidade, mas está calcada na morfologia de seu espaço. As características do espaço aparecem como fragmentos na obra e possibilitam uma leitura e compreensão da configuração suburbana do início do século XX. Não sendo determinante no arranjo da sociedade, o espaço pode, contudo, afetar sua maneira de organização ao se configurar como facilitador ou obstáculo a interações sociais. A ideologia elitista que permeou a remodelação urbana da cidade do Rio de Janeiro promoveu por meio da segregação do espaço suburbano a distinção social marcada por renda e cor. Os subúrbios são retratados na literatura de Lima Barreto como espaços desatendidos e socialmente discriminados. As narrativas refletem um espaço amplo e desordenado e uma população que sofre as desigualdades. A leitura do espaço suburbano correlacionada à leitura das narrativas mostrou que espaços distintos implicam modos próprios de vivenciar e narrar a cidade.

Os mapas literários dos romances, elaborados a partir dos trajetos dos personagens, revelaram-se uma ferramenta de legibilidade da espacialização literária.



Por meio deles, emergem padrões de deslocamentos indicativos do maior ou menor usufruto da cidade a depender da parcela urbana na qual se move: centro, arrabaldes ou subúrbios. Os movimentos com mais pontos intermediários entre origem e destino, que indicam maior vivência e contemplação urbanas, são recorrentes no centro e arrabaldes, enquanto que os deslocamentos suburbanos são caracteristicamente limitados, sugerindo menor aproveitamento da cidade e de sua urbanidade.

A obra de Lima Barreto indica como a narrativa literária configura-se como uma significativa maneira de compreensão da cidade. A literatura contribui para a interpretação da história urbana ao fornecer fragmentos representativos do espaço da cidade e sua sociedade, assim como o espaço físico confere singularidade ao texto literário ao delinear a cidade vivenciada em suas obras. Imaginário social, construções e representações sociais estão refletidos na forma da cidade e são também fruto do arranjo espacial.

Referências

- ABREU, Maurício de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FERNANDES, Mário Gonçalves. *Urbanismo e Morfologia Urbana no Norte de Portugal*. Porto: FAUP Publicações, 2002.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858/1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 3ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Toda crônica: Lima Barreto*. Organizado por Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, v. II, 2004.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Clara dos Anjos. In: *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. I, 2018a. p. 709-862.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Diário Íntimo. In: *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. II, 2018b. p. 443-669.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Recordações do Escrivão Isaías Caminha. In: *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. I, 2018c. p. 17-201.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Triste Fim de Policarpo Quaresma. In: *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. I, 2018d. p. 203-411.

MEDEIROS, Juliane Porto Cruz de. *Ler a cidade: o Rio de Janeiro na obra de Lima Barreto*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Brasília: UnB, 2020.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MORETTI, Franco. *Graphs, Maps, Trees: abstract models for a literary history*. London: Verso, 2005.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 27, n. 53, Junho 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução - Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Organizado por Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 15-53.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



Impactos Morfológicos Gerados por Equipamentos de Infraestrutura Urbana: Um olhar sobre as subestações elétricas no Rio de Janeiro

Miriam Lins e Andréa Borde

LINS, Miriam; BORDE, Andréa. Impactos Morfológicos Gerados por Equipamentos de Infraestrutura Urbana: Um olhar sobre as subestações elétricas no Rio de Janeiro. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 174-183, nov. 2022

data de submissão: 16/05/2021

data de aceite: 21/06/2021

Miriam LINS é Mestre em Urbanismo pelo PROURB-FAU-UFRJ, professora da UNISUAM; miriam_lins@yahoo.com.br

Andréa BORDE é Doutora em Urbanismo pelo PROURB-FAU-UFRJ; Professora Associada III da UFRJ; andreaborde@gmail.com

Resumo

Fundamentais para a vida urbana, as infraestruturas técnicas como as de saneamento e de energia se organizam em sistemas territoriais, atendendo a cidades e metrópoles. Em sua escala local, porém, seus equipamentos, como estações de tratamento e subestações elétricas, comumente se inserem de maneira alheia à paisagem urbana de seu entorno. Muros altos e extensos, grandes áreas de acesso restrito e conseqüente ruptura do tecido urbano, geram monotonia, baixa caminhabilidade, sensação de insegurança. A análise de subestações elétricas no Rio de Janeiro evidencia, em diferentes escalas, impactos morfológicos e aponta a necessidade de novas abordagens projetuais a partir das dinâmicas contemporâneas e da apreensão do tema no campo da Arquitetura e Urbanismo.

Palavras-chave: forma urbana, urbanismo, infraestrutura urbana.

Abstract

Fundamental to urban life, technical infrastructures such as those for sanitation and energy distribution are organized into territorial systems, serving cities and metropolises. On its local scale, however, their facilities, such as treatment stations and electrical substations, are usually implemented in an oblivious way to the urban landscape of its surroundings. High and extensive walls, large areas with restricted access and consequent rupture of the urban fabric are factors that generate monotony, low walkability, feeling of insecurity. The analysis of electrical substations in Rio de Janeiro shows, at different scales, morphological impacts and points to the need for new design approaches based on contemporary dynamics and the apprehension of the theme in the field of Architecture and Urbanism.

Keywords: urban form, urbanism, urban infrastructure.

Resumen

Fundamentales para la vida urbana, las infraestructuras técnicas como las de saneamiento y distribución de energía se organizan en sistemas territoriales, al servicio de ciudades y metrópolis. Sin embargo, en su escala local, sus equipos, como las estaciones de tratamiento y las subestaciones eléctricas, se insertan comúnmente de forma ajena al paisaje urbano de su entorno. Muros altos y extensos, grandes áreas con acceso restringido y la conseqüente ruptura del tejido urbano son factores que generan monotonia, baja transitabilidad, sensación de inseguridad. El análisis de



subestaciones eléctricas en Río de Janeiro muestra, a diferentes escalas, impactos morfológicos y apunta a la necesidad de nuevos enfoques de diseño basados en la dinámica contemporánea y la aprehensión del tema en el campo de la Arquitectura y el Urbanismo.

Palabras-clave: forma urbana, urbanismo, infraestructura urbana.

Introdução

A inquietação desta pesquisa surge de um entendimento que, se infraestruturas são investimentos para atender o bem-estar público, sua implantação não deveria comprometer uma parcela da população com os possíveis efeitos da diminuição da qualidade urbana. Pelo contrário, seu projeto também deve compreender critérios para uma boa inserção local. Precisam, afinal, ser da maneira que comumente são, ou seja, sem atributos espaciais que as integrem à cidade de maneira segura? Que alternativas são possíveis? Busca-se aqui fomentar o debate sobre os sistemas de infraestrutura e seus projetos, apontando suas inter-relações com outras discussões sobre as cidades contemporâneas.

Ao observar as subestações de energia elétrica presentes no município do Rio de Janeiro, a investigação formula, a partir de seu embasamento teórico, uma metodologia de análise do quadro existente. Almeja-se, assim, responder à questão: **qual é a distância entre possibilidade e realidade para aplicação, no contexto carioca, de projetos exemplares em seus programas e modos de pensar a cidade e sustentabilidade?**

Do ponto de vista morfológico, nota-se a não-negociação entre escala territorial e local como um dos problemas mais frequentes nos projetos de infraestruturas. O equipamento pressupõe proteção aos espaços técnicos, que observam lógicas próprias, de segurança física e eficiência. Esse controle, porém, tende a ignorar sua inserção no espaço da rua, gerando rupturas espaciais. Não obstante, nos chamados centros antigos as infraestruturas foram incorporadas ao processo de urbanização ao longo do tempo e com cuidado, sendo enterradas, integradas à massa edificada ou embelezadas, revelando que a relação de ruptura do tecido urbano nem sempre existiu (PANERAI, 2006).

Sobre a relação entre infraestruturas e tecido urbano ao longo da história, Secchi (2012) nota que cidades europeias testemunham a partir do século XVIII o afastamento de atividades que até então coexistiam. A partir deste momento, atividades menos “nobres”

- cemitérios, fábricas, bairros populares - passam a estar na extrema periferia. Esses “valores posicionais”, institucionalizados pelo zoneamento na cidade moderna, perdem sentido na cidade contemporânea, que possui contínua reorganização de atividade e processos de ativação e obsolescência (SECCHI, 2012). A lógica de afastamento, ao buscar implantar atividades como as de infraestruturas técnicas em áreas pouco consolidadas, desconsidera dinâmicas urbanas atuais e reforça desigualdades ao se conjugar com os problemas gerados pela não-negociação de escalas. Isto significa que áreas ditas periféricas, que tendem a carecer de qualidade urbana, veem sua situação agravada por mais rupturas espaciais.

Rio de Janeiro e suas subestações

Como processo de pesquisa, foi levantado o histórico de implantação do sistema elétrico na cidade do Rio de Janeiro e sua caracterização atual, em três escalas de aproximação: cartográfica, intermediária e local. A primeira visa compreender as lógicas de localização dos objetos de estudo no território e possíveis relações entre ano de implantação, dimensões e sua posição no sistema elétrico. Na escala intermediária, são propostas categorias de análise morfológica a partir de conceitos trazidos por autores como Panerai (2006), Lynch (1999), Santos (1988), Jacobs (2009), Bentley et al. (2010) e Lehnerer (2009). Por fim, são elaboradas análises *in loco*, de quatro subestações com características recorrentes na cidade, ou seja, representativas de situações como subestações contendo edifícios históricos em seu perímetro, de subestações muradas de médio e de grande porte, e subestações modernizadas, compactadas através da tecnologia de isolamento a gás.

Assim, a partir do panorama histórico (figura 1), são notadas importantes relações entre a implantação das infraestruturas do sistema elétrico e o desenvolvimento urbano. Subestações mais antigas foram instaladas em áreas, à época, limítrofes ou distantes à mancha urbana. Hoje tais áreas são bairros consolidados, que cresceram ao redor de extensos recintos murados, como Catumbi (figura 2), com a subestação Frei Caneca (1907) e Cascadura com a subestação homônima (1910) (LIGHT, s/d). Curiosamente, são as subestações mais antigas que abrigam, ainda que atrás de seus muros, edificações elaboradas com cuidado

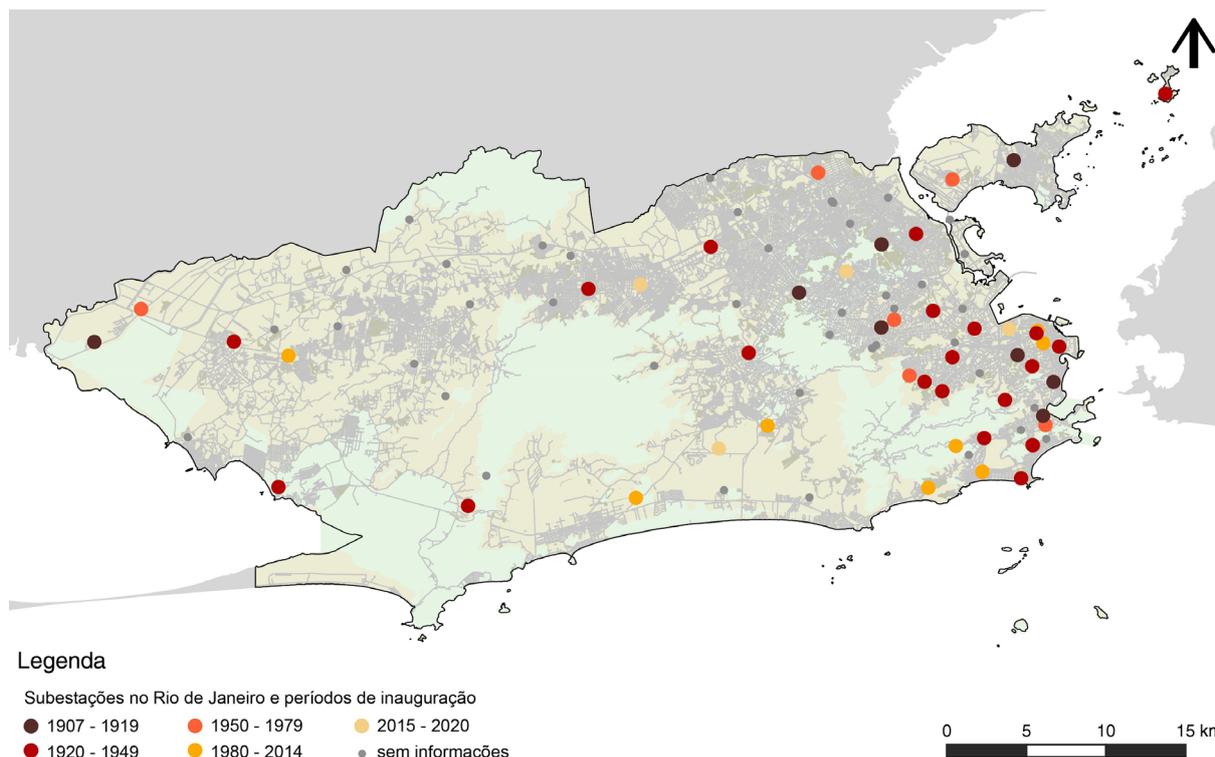


Figura 1
Subestações elétricas e seus períodos de inauguração na cidade do Rio de Janeiro sobrepostas à base cadastral de 2000. Fonte: LINS, 2015 (adaptado)

estético, prática que se perdeu com a ampliação do sistema. A análise cartográfica verifica ainda importantes relações entre a localização de subestações e suas dimensões, como, por exemplo, a ausência significativa destes equipamentos com grandes testadas em áreas como o Centro, Zona Sul, com exceção da subestação Frei Caneca, já comentada (figura 3). Parte importante da metodologia é a análise de as-

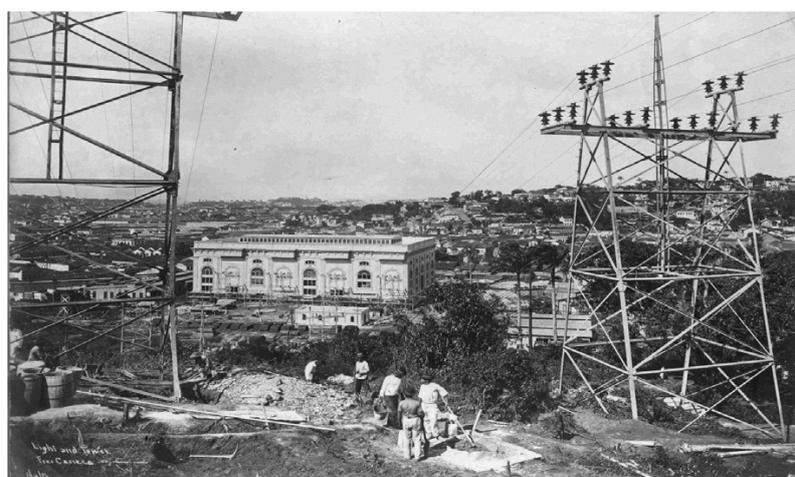


Figura 2
Subestação Frei Caneca em 1909. Foto de Augusto Malta
Fonte: Centro Cultural Light

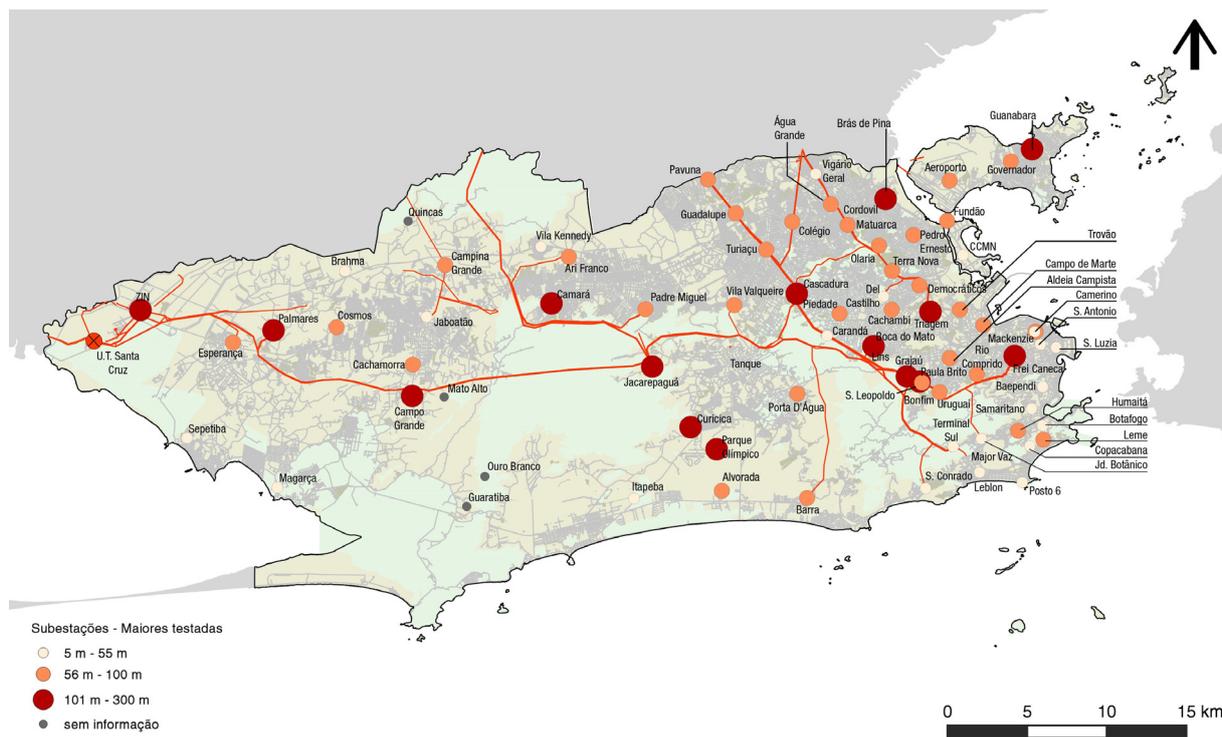


Figura 3 Subestações elétricas e comprimento de testadas na cidade do Rio de Janeiro sobrepostas à base cadastral 2000. Fonte: LINS, 2015 (adaptado)

pectos morfológicos numa escala intermediária, de um conjunto de vinte subestações e seu entorno imediato. São elencadas nove categorias de análise observando-se características dos objetos em questão e critérios de qualidade urbana. Tais critérios, baseados na fundamentação teórica, consideram impactantes características como fachadas passivas, extensão do perímetro da frente do lote (testada), área ocupada, implantação do equipamento na quadra urbana, presença de elementos como linhas de transmissão ou pórticos elétricos. Estas categorias sistematizam o levantamento de um conjunto de vinte subestações gerando-se gráficos de estrela a partir das pontuações de seus impactos na forma urbana. Nestes gráficos (figura 4), as pontuações variam de 1 a 3 ou de 1 a 4 conforme a categoria, sendo marcadas do centro para a periferia do gráfico: quanto maior a mancha gerada, maiores são os impactos.

As subestações elencadas foram então classificadas como: impacto muito alto (quando mais da metade das categorias observadas têm pontuações máximas), impacto alto (quando a maior parte das categorias têm pontuação máxima ou intermediária), impacto médio (quando a maior parte das categorias têm pontuação

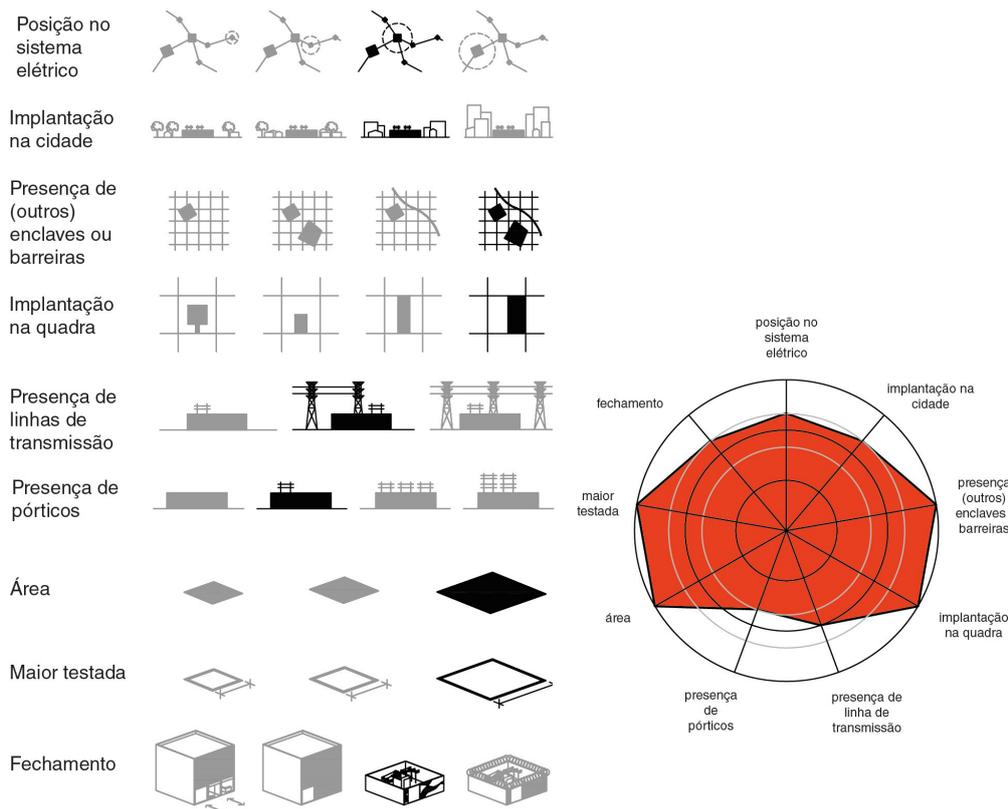


Figura 4 Parte da ficha referente à Subestação Frei Caneca, com categorias de análise e gráfico estrela resultante. Fonte: LINS, 2015 (adaptado)

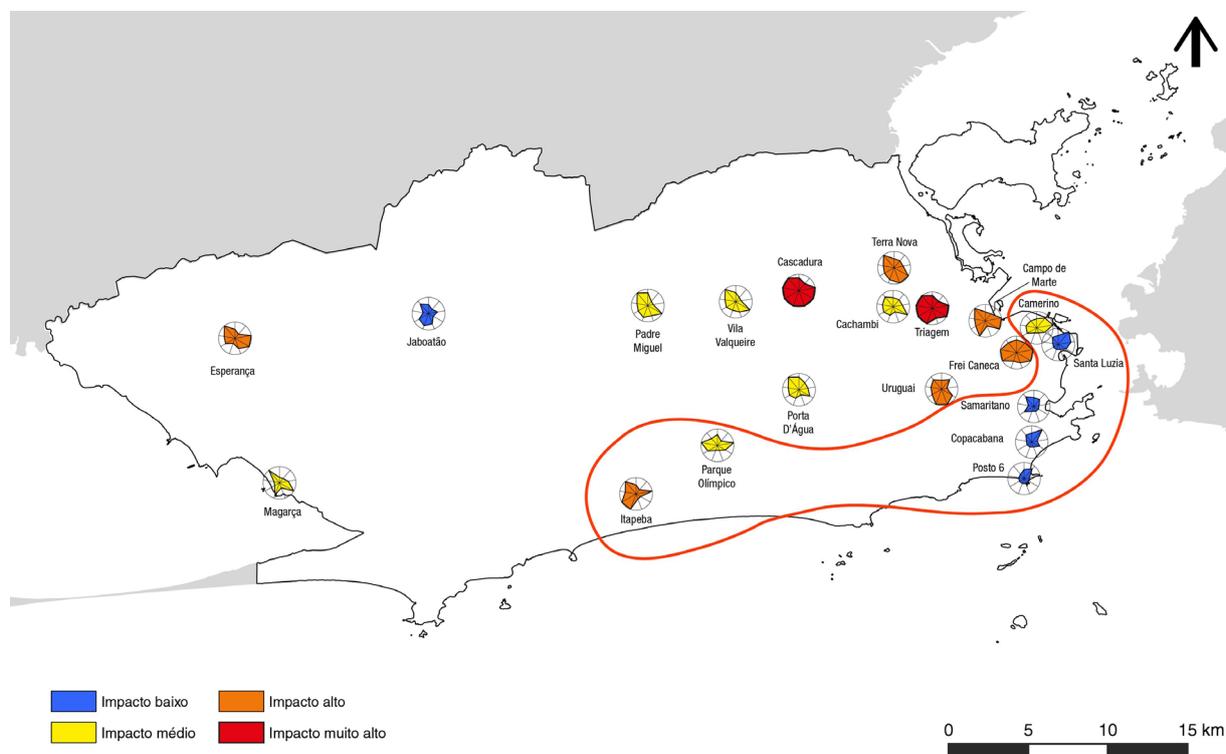


Figura 5 Mapa diagramático com subestações analisadas quanto à dimensão de impactos destaque às subestações construídas após 1980. Fonte: LINS, 2015

mínima ou intermediária, podendo haver mais de uma categoria com pontuação máxima) e impacto baixo (quando a maior parte das categorias têm pontuação mínima e não mais de uma categoria com pontuação máxima).

Estes gráficos, combinados a informações sobre ano de implantação e reforma, foram sobrepostos à base cartográfica possibilitando aferir a relação entre caracterização dos objetos e sua inserção territorial (figura 5). Nota-se então que os investimentos recentes para modernização das subestações, incluindo sua compac-



Figura 6 e 7
Subestação Cascadura e Subestação Copacabana
Fonte: LINS, 2015

tação, se concentram em áreas tradicionalmente mais valorizadas. Em contraposição, áreas com maiores carências de qualidade urbana seguem convivendo com extensos muros de arame farpado, característicos de subestações convencionais.

A análise *in loco*, por fim, permite verificar impactos levantados e acrescenta uma avaliação local, como a percepção da população sobre o equipamento, aferida pela contagem de pessoas em calçadas junto às subestações ou expressa em conversas com transeuntes. Alguns desses, percebiam o espaço meramente como “algo feio” ou “terreno da Light” o que indica que se, por um lado, a inserção de infraestruturas é alheia ao ambiente urbano (figura 6), sua própria existência é também alheia à parte da população, o que já não ocorre em subestações onde houve maior cuidado consituir uma fachada, como no exemplo da modernização da de Copacabana, ocorrida em 2010 (figura 7).

Oportunidades e alternativas possíveis

A não percepção dos habitantes de um lugar sobre as infraestruturas presentes ali representa uma oportunidade desperdiçada de maior transparência sobre o funcionamento das cidades. Embora ainda seja ainda incomum no cenário carioca, a concepção ou adaptação destes espaços técnicos pode ocorrer de maneira a promover um diálogo maior entre as funções próprias dos equipamentos, dando visibilidade à existência deste componente e de sua rede aos habitantes e, ao mesmo tempo, com uma implantação que evita rupturas do tecido urbano, podendo até mesmo incrementar a qualidade ao espaço público. Ou seja, a presença de equipamentos de infraestruturas pode também ser elemento crítico para a apreensão de seus habitantes dos recursos e esforços que possibilitam a provisão de serviços urbanos, facilitando a exigência por adaptações e inovações que devem ser desenvolvidas pelos setores responsáveis.

Reflete-se ainda quanto ao apagamento, ou seja, um desmonte que não preserva a memória do lugar, de subestações e outras estruturas tecnológicas que, por sua própria natureza, são muito suscetíveis a processos relativamente velozes de obsolescência. Infraestruturas como subestações são equipamentos de interesse coletivo e comumente são pertencentes a uma empresa sob regime de concessão, como é o caso no Rio de Janeiro. Quando estão localizadas em regiões cujo metro quadrado é mais valioso, são modernizadas e compactadas, tendo liberada parte considerável do terreno que é posto, então, à venda. Pondera-se, entretanto, que a otimização do espaço deveria beneficiar mais diretamente a população de seu entorno, que poderia contar com novas áreas públicas qualificadas, podendo aproveitar até mesmo partes dos elementos técnicos como forma de preservação do patrimônio tecnológico urbano. Novamente, são oportunidades ainda desconsideradas ao se manter uma lógica que atende somente a questões autônomas dos sistemas de infraestrutura, como eficiência e custos, prejudicando a qualidade urbana.

Após a análise do quadro geral das subestações cariocas, são observados projetos em outras cidades, incluindo exemplos internacionais, de inserções cuidadosas, que seguem princípios de implantação adequada ao espaço urbano. São adotadas estratégias como instalações subterrâneas, mais caras, mas também de edifícios que atuam como invólucros, mediando o espaço técnico interno e o espaço do logradouro. Des-

taca-se aqui a subestação North Zone, em Sydney, objeto de concurso de projeto arquitetônico cujas diretrizes eram, entre outras, relação com a vizinhança e impacto sobre a circulação de pedestres e ciclistas (BOWDEN e BRADY, 2010). Neste sentido, cabe notar que a melhorada inserção de equipamentos de infraestrutura passa também por avanços da regulamentação pelo poder público, sobretudo no que se refere à exigência de instrumentos como Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV) e aplicação de normas que promovam a minimização de rupturas morfológicas como limitação do comprimento de muros.

Conclusões

Projetos de infraestruturas como subestações mais adequados ao meio urbano parecem ser uma realidade distante no Rio de Janeiro, sobretudo quando considerada a cidade como um todo. Ainda assim, entende-se que um dos caminhos para a mudança deste quadro passa por uma ampliação deste debate no campo da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil, também objetivo desta pesquisa.

Através da mediação entre diversos atores como arquitetos urbanistas, outros profissionais, população, concessionárias e poder público, o desenvolvimento de propostas para equipamentos técnicos podem passar a considerar parâmetros da boa inserção urbana como permeabilidade, variedade, legibilidade (BENTLEY et al, 2010). Com o horizonte revolucionário possibilitado pelas redes inteligentes, ou “smart-grids”, o caso das infraestruturas elétricas evidencia que a forte relação entre inovação e obsolescência fornece um momento ímpar para a apreensão do tema. Neste cenário, infraestruturas podem ser reformuladas em sua concepção e em projetos de adequação, tornando-se, enfim, verdadeiramente urbanas.

Referências

BOWDEN, D.; BRADY, C. *North Sydney Zone Substation Redevelopment Environmental Assessment*. Sydney: Energy 2U Alliance, 2010. Disponível em: <https://www.planningportal.nsw.gov.au/major-projects/project/21321> . Acesso em: 19/05/2021.

BENTLEY, I.; ALCOCK, A.; MURRAIN, P.; et al. *Responsive environments: a manual for designers*. Oxford: Architectural Press, 2010.

JACOBS, J. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. 2ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEHNERER, A. *Grand Urban Rules*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

LIGHT. *Histórico do Desenvolvimento do Sistema Rio: 1905 - 1960*. Rio de Janeiro: Light Serviços de Eletricidade S/A. s.d.

LINS, M. V. F. *Impactos Morfológicos Gerados por Equipamentos de Infraestrutura Urbana: Um olhar sobre as subestações elétricas no Rio de Janeiro*, Dissertação de Mestrado em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Proureb, Rio de Janeiro, 2015.

LYNCH, K. *A Boa Forma da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999.

PANERAI, P. *Análise Urbana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

SANTOS, C. N. F. *A cidade como um jogo de cartas*. Niterói: EDUFF - Editora Universitária, 1988.

SECCHI, B. *Primeira Lição de Urbanismo*. São Paulo. Perspectiva, 2012.



Especulação imobiliária em eixo de expansão do mercado imobiliário: A (in)sustentabilidade dos vazios urbanos de Capim Macio/Natal

Amiria Bezerra Brasil, Saulo Matheus de O. Lima e Renata Cybele dos Reis

BRASIL, Amiria Bezerra; LIMA, Saulo Matheus de O.; REIS, Renata Cybele dos. Especulação imobiliária em eixo de expansão do mercado imobiliário: A (in)sustentabilidade dos vazios urbanos de Capim Macio/Natal. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 184-202, dez. 2022

data de submissão: 16/05/2021
data de aceite: 21/06/2021

Amiria Bezerra BRASIL é Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal do Rio Grande do Norte; amiria.brasil@ufrn.br

Saulo Matheus de O. LIMA é Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal do Rio Grande do Norte; saul.om@hotmail.com.

Renata Cybele dos REIS é Graduanda em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal do Rio Grande do Norte; renatapinheiro@ufrn.edu.br.

Resumo

Este trabalho é resultado parcial de uma pesquisa em andamento acerca dos vazios urbanos na cidade de Natal. Esses vazios estudados são compreendidos como sendo a efetivação da retenção especulativa da terra na extensão da cidade, cujos impactos socioambientais se dão no uso não sustentável do espaço urbano, e, portanto, a pesquisa busca contribuir com a sua conceituação, categorização e identificação. Este artigo foca no bairro de Capim Macio, que é uma das áreas de interesse do mercado imobiliário - por sua proximidade com a região turística da cidade - e tem sofrido pressões para que sejam alteradas suas prescrições urbanísticas no atual processo de revisão do Plano Diretor de Natal. Desse modo, objetiva-se contribuir com as discussões acerca do cumprimento da função social da propriedade nos vazios urbanos e dos impactos das possíveis mudanças do processo revisor, apresentando uma análise de como o potencial construtivo do bairro sob especulação poderá se comportar a partir das propostas realizadas pela Secretaria de Meio Ambiente e Urbanismo (SEMURB), bem como os impactos da ampliação da demanda por infraestrutura urbana, sobretudo do sistema de saneamento. **Palavras-chave:** vazios urbanos. lotes não edificados e sem uso. especulação imobiliária. função social da propriedade. Natal.

Abstract

This study is a preliminary development of an ongoing research on the urban voids of the city of Natal. Such voids are seen as the result of land speculation in town, and they have social and environmental impacts due to their unsustainable upkeep; the research aims to identify, define and classify these voids. The focus of this paper is on a neighborhood called 'Capim Macio', which, due to its proximity to the tourist area, has been on the spotlight of the real estate market, whose representatives have been lobbying in order to change the guidelines of the city master plan concerning this neighborhood. That said, a secondary objective is contributing to discussions on: 1) the fulfillment of the social function of properties that became urban voids; 2) the consequences of changes regarding the city master plan. We hope to achieve this goal by offering an analysis of how the possibilities of building in the neighborhood under speculative pressure might change, especially after the suggestions made by the 'Secretaria de Meio Ambiente e Urbanismo' [Environment and Urbanism Secretariat] (SEMURB), and also of the effects of the growing need for urban infrastructure, above all the sanitation system.



Keywords: urban voids. Useless vacant land. Real estate speculation. Social function of property. Natal.

Resumen

Este trabajo es resultado parcial de una investigación en andamento acerca de los vacíos urbanos en la ciudad de Natal. Esos vacíos estudiados son comprendidos como siendo el cumplimiento de la retención especulativa de la tierra en la extensión de la ciudad, cuyos impactos socioambientales se dan en el uso no sustentable del espacio urbano, y, por lo tanto, la investigación busca contribuir con su conceptualización, categorización y identificación. Este artículo foca en el barrio de Capim Macio, que es una de las áreas de interés del mercado inmobiliario - por su proximidad con la región turística de la ciudad - y ha sufrido presiones para que sean alteradas sus prescripciones urbanísticas en el actual proceso de revisión del Plan Maestro de Natal. De ese modo, se objetiva contribuir con las discusiones acerca del cumplimiento de la función social de la propiedad en los vacíos urbanos y de los impactos de estos posibles cambios del proceso de revisión, presentando un análisis de cómo el potencial constructivo del barrio bajo especulación podrá comportarse a partir de las propuestas hechas por la Secretaria de Medio Ambiente y Urbanismo (SEMURB), así como los impactos de la ampliación de la demanda por infraestructura urbana, sobre todo el sistema de saneamiento.

Palabras-clave: vacíos urbanos. parcela no edificada y sin utilización. especulación inmobiliaria. función social de la propiedad. Natal.

Introdução

Os vazios urbanos são produtos do modo capitalista de produção do espaço e apresentam-se nos territórios das cidades contemporâneas sob diversas categorias, configurações e causas. Essa realidade atinge o município de Natal, manifestando-se, principalmente, nas localidades onde havia atividades econômicas de reprodução do capital (centros históricos) deslocadas para áreas modernizadas, ou mesmo em áreas de expansão e interesse do mercado imobiliário, onde a terra é retida à espera de valorização.

Esses espaços imprimem diferentes impactos para cidade: se, por um lado, produzem sensação de insegurança, esvaziam de utilização trechos do tecido urbano consolidado, subutilizam a infraestrutura urbana instalada, contribuem para a expansão da cidade e denunciam os processos de valorização desigual da terra urbana – provocando impactos diretos na sustentabilidade urbana; por outro, abrigam a potência de ser o subsídio material de transformações do espaço urbano, servindo de área disponível para implantação de equipamentos que visem dar respostas às demandas sociais por cidades com maior equidade socioespacial.

Compreender esses vazios, os processos que levaram à sua formação e, posteriormente, os mecanismos e instrumentos urbanísticos que possam reverter sua



condição de ociosidade significa caminhar na direção de garantir o cumprimento da função social desses imóveis. Nessa perspectiva, recentes produções dentro dessa temática, bem como acerca do agravamento das situações de vulnerabilidade social no país, propiciaram a criação do projeto de pesquisa Vazios Urbanos em Natal/RN¹, na UFRN, e o desenvolvimento de outras produções que trataram de investigar os vazios urbanos no município de Natal, em especial o artigo “Vazios urbanos em Natal: um estudo para categorização das áreas ociosas e subutilizadas” (ATAÍDE, BRASIL, et al., 2019) e o Trabalho Final de Graduação “Especulação, sol e mar: os vazios urbanos de Ponta Negra” (CAVALCANTE, 2019).

O artigo tem, então, como objetivo apresentar resultados parciais da pesquisa no contexto de revisão do Plano Diretor de Natal, com o intuito de avaliar os impactos de ocupação dos vazios especulativos do bairro de Capim Macio, em relação à infraestrutura existente e a em implementação, considerando tanto a legislação vigente, quanto a minuta do projeto de lei apresentado recentemente pela Secretaria de Meio Ambiente e Urbanismo (SEMURB). Isso se dá com o intuito de contribuir com a discussão sobre a temática não só no município de Natal, mas também em âmbito nacional, em diálogo com outros trabalhos. A pesquisa aborda tanto bairros situados na área central da cidade, que passa por processo de reestruturação produtiva com a modernização e expansão do porto (Ribeira e Rocas), quanto bairros no eixo de expansão do mercado imobiliário (Capim Macio e Ponta Negra). Neste artigo serão apresentados somente os resultados de Capim Macio.

As análises se deram mediante o acúmulo de reflexões sobre a compreensão e classificação dos vazios desse bairro, assim como a manipulação de procedimentos metodológicos, em experimento também nas demais áreas de estudo. A metodologia será explicitada ao longo do trabalho.

O que são os Vazios Urbanos

Na literatura brasileira e internacional, há diversas formas de se abordar conceitualmente os vazios urbanos. Há autores que o fazem mediante classificações de acordo com os usos que esses espaços possuíam antes de se tornarem ociosos, há autores que os interpretam a partir das possibilidades de futuros usos que estes suscitam através de suas características, dentre outras abordagens². Todavia, a compreensão desses vazios como produto do modo capitalista de produ-

¹ O projeto de pesquisa Vazios Urbanos em Natal/RN, é coordenado por Amíria Brasil e Emanuel Cavalcanti, e com coordenação adjunta de Ruth Ataíde e José Clewton do Nascimento, todos professores do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O projeto Criado em 2019 com o intuito de contribuir com o avanço das discussões acerca da temática em Natal, e com o processo de revisão do Plano Diretor em curso.

² Para iniciar a conceituação de vazios urbanos partiu-se dos estudos de Andréa Borde (2006 e 2012) e complementou-se com outros estudos: Íris Ebener (1997), Cristina Cavaco (2007), bem com estudos internacionais: NoVOID - projeto de investigação cuja missão é teorizar o arruinamento urbano e estudar os espaços abandonados das cidades, em Portugal - dentre outros (<http://www.ceg.ulisboa.pt/novoid/>).

ção e a inserção desses espaços dentro do contexto normativo urbanístico das cidades levam esse artigo a uma reflexão conceitual estruturada a partir de uma característica imanente aos imóveis urbanos brasileiros: o cumprimento da função social da propriedade, a partir do marco regulatório atual.

Com a promulgação da Constituição Federal de 1988, a política urbana nacional foi estabelecida por meio do Capítulo da Política Urbana que abriga os artigos 182 e 183 (BRASIL, 1988). No artigo 182 está determinado que a propriedade cumpre sua função social quando obedece às prescrições do Plano Diretor, o qual é tido como instrumento básico da política de desenvolvimento urbano (BRASIL, 1988). Anos depois, a Lei Federal no 10.257 de 10 de julho de 2001, o Estatuto da Cidade (Brasil, 2001), detalhou esse capítulo e incorporou uma série de diretrizes e conceituações que ampliam o que se define como tal cumprimento, orientando os municípios a incorporar essa lógica em seus planos e definindo instrumentos urbanísticos para orientar e garantir o cumprimento da função social da propriedade.

De acordo com o Estatuto da Cidade, os imóveis que têm à sua disposição a oferta de infraestrutura urbana instalada e plenamente operante, mas que permanecem não edificados e sem uso, não utilizados ou subutilizados não cumprem com a função social da propriedade (Brasil, 2001). Eles são denominados vazios urbanos. Entretanto os parâmetros que possibilitam a sua identificação estão sujeitos às prescrições da legislação urbanística de cada município, visto que, ao estabelecer seus planos diretores, são apontadas as formas de uso e ocupação do solo permitidas, bem como os coeficientes de aproveitamento mínimos e máximos aplicáveis e a fórmula para calculá-los. A relação entre o conceito apresentado e essas prescrições faz com que, para cada município, as categorias de classificação de vazios urbanos assumam diferentes modos de estabelecer-se, ainda que sejam os mesmos itens supracitados.

Em Natal os planos diretores a partir de 1984 já definem, de forma mais ou menos explícita, o cumprimento da função socioambiental³ da propriedade. A versão vigente do Plano Diretor de Natal (PDN) é de 2007, portanto posterior ao Estatuto da Cidade, e incorpora definições da lei federal. Ao fazê-lo, estabelece que os imóveis que subaproveitam ou subutilizam a infraestrutura urbana a eles disponível não cumprem a sua função socioambiental.

³ O Plano Diretor de Natal vigente, trata da função social da propriedade e da cidade sob o termo função socioambiental (NATAL, 2007). Apesar da diferença na expressão, as definições de ambos os conceitos se assemelham e, portanto, entende-se que traduzem o mesmo princípio.

Art. 5º - A propriedade urbana atenderá a sua função sócio-ambiental quando os direitos decorrentes da propriedade individual não suplantarem ou subordinarem os interesses coletivos e difusos, devendo satisfazer, simultaneamente, os seguintes requisitos, além de outros estabelecidos em lei:

I - Uso para atividades urbanas, em razão compatível com a capacidade da infraestrutura instalada e suprimento de serviços públicos;

II - Aproveitamento e utilização compatíveis com a qualidade do meio-ambiente, segurança e saúde dos usuários e propriedades vizinhas;

III - Atendimento às normas fundamentais destinadas à ordenação da cidade expressa neste Plano Diretor e leis correlatas;

IV - Preservação, de conformidade com o estabelecido em lei especial, da flora, da fauna, das belezas naturais, do equilíbrio ecológico e do patrimônio histórico e artístico, bem como proteção do ar e das águas de modo à manutenção da qualidade ambiental. (NATAL, 2007).

O PDN 2007 permite inferir em seu texto somente duas categorias de vazios urbanos: lotes não edificados e sem uso e lotes subutilizados. Ainda que não o faça de forma explícita, essas categorias podem ser deduzidas a partir da conceituação de lotes ou glebas

CARACTERÍSTICAS DO IMÓVEL E DA ÁREA ONDE SE LOCALIZA				FUNÇÃO SOCIOAMBIENTAL DA PROPRIEDADE		
Ocupação		Utilização		Cumprimento	Vazio Urbano	
Permissão	Características da ocupação	Permissão	Incidência de uso		Caracterização	Categoria
Permitida: lote sobre o qual não incide legislação proibitiva à construção.	Área construída igual a 0 sem outras formas de ocupação	Permitida	Com uso	Cumpre	Não	
		Permitida	Sem uso	Não cumpre	Sim	Lote não edificado e sem uso
	Área construída igual a 0 com ocupação móvel ou transitória	Permitida	Com ou sem uso	Não cumpre	Sim	Lote subutilizado
	Área construída maior que 0 e coeficiente de aproveitamento menor que 0,1	Permitida	Com ou sem uso	Não cumpre	Sim	Lote subutilizado
Não permitida: lote sobre o qual incide legislação proibitiva à construção, por características socio-ambientais, de risco ou outra.	Área construída igual a 0 sem outras formas de ocupação	Permitida	Com uso	Cumpre	Não	
			Sem uso	Não cumpre	Sim	Lote subutilizado
	Área construída superior a 0 ou com ocupação móvel ou transitória	Permitida ou não	Com uso	Não cumpre	Não	
			Sem uso	Cumpre	Não	

Quadro 1

Classificação de vazios urbanos em Natal a partir do PDN 2007

Fonte: Produzido pelos autores a partir de NATAL, 2007 e CAVALCANTE, 2019. 2020

subutilizadas e a partir do artigo 5o que versa sobre a função socioambiental da propriedade, entretanto, o PDN não apresenta detalhamento na categorização e conceituação desses imóveis. Para o PDN 2007 os lotes não edificados são aqueles cuja área construída é igual a 0, e as glebas ou os lotes subutilizados são:

áreas públicas ou particulares, com edificação abandonada, ociosas ou utilizadas por alguma forma de ocupação transitória ou móvel ou ainda, cujo coeficiente de aproveitamento seja inferior a 0,1 (zero vírgula um) e que não atendam às funções sócio-ambientais da propriedade expressas nesta Lei. (NATAL, 2007).

Buscando contribuir com essa conceituação, considerando o PDN 2007 e o marco regulatório nacional, a pesquisa tem desenvolvido um esforço de categorizar os vazios urbanos a partir da realidade de Natal. A categorização, em construção, classifica os vazios urbanos considerando a ocupação, a suscetibilidade, o uso e, conseqüentemente, o cumprimento da função social da propriedade, como se observa no quadro 1. Os nomes sugeridos das categorias respeitam os conceitos apresentados na literatura e definidos no Estatuto da Cidade. As definições têm o intuito de definir a aplicação dos instrumentos de Parcelamento, Edificação ou Utilização Compulsórios (PEUC), IPTU Progressivo no Tempo e Áreas Especiais de Interesse Social (AEIS) de vazios, instrumentos esses que, devido, entre outros fatores, à fragilidade dos conceitos presentes na legislação municipal nunca foram aplicados em Natal.

A partir dessa primeira categorização de vazios e baseando-se nas reflexões de CAVALCANTE (2019), a pesquisa em parceria com o projeto de extensão Fórum Direito à Cidade⁴ desenvolveu e apresentou uma contribuição para o texto em revisão do PDN⁵, para o artigo das Definições:

Art. 6º - Para os fins desta Lei são adotadas as seguintes definições:

Novo inciso - imóvel não edificado e sem uso - Lote ou gleba, público ou privado, inserido em parcela do território passível de ocupação e utilização que apresente área construída igual a zero e não seja utilizado.

Novo inciso - imóvel não utilizado – edificação pública ou privada inserida em parcela do território passível de ocupação e utilização que apresente coeficiente de aproveitamento maior ou igual ao mínimo (0,1) e esteja abandonado, nos termos do artigo 1.276 do Código Civil, sem uso comprovado há mais de 3 anos; ou trate-se de edificação caracterizada como obra paralisada, entendida como aquela inacabada, que não apresente alvará de construção em vigor e não possua Habite-se ou certidão similar.

⁴ O projeto de extensão Fórum Direito à Cidade, da UFRN, foi criado com o objetivo de acompanhar as políticas públicas urbanas, abrindo um canal de diálogo entre a academia e a sociedade civil, em especial o processo de revisão do Plano Diretor de Natal, e é composto por diversos professores, alunos de graduação e pós-graduação que compõem também diversos grupos de pesquisa. Os coordenadores da pesquisa que originou este artigo também fazem parte do Fórum Direito à Cidade e utilizaram os resultados aqui apresentados para argumentações no processo de revisão do Plano Diretor.

⁵ As contribuições para a minuta foram enviadas pelo site da SEMURB, de forma individual, ou por grupos.

Novo inciso - imóvel subutilizado – imóvel público ou privado que não cumpre com a função socioambiental da propriedade ao subaproveitar ou subutilizar a infraestrutura urbana instalada e o suprimento de serviços públicos, conforme Art 5º desta lei, podendo tratar-se de:

a) lote subutilizado – aquele lote inserido em parcela do território passível de ocupação que não apresente área construída e seja utilizado por formas de ocupação exclusivamente transitórias ou estacionamentos, excetuando edifícios garagem, ou lote que apresente coeficiente de aproveitamento inferior ao mínimo (0,1); ou aquele lote inserido em parcela do território não passível de ocupação, mas com utilização permitida, em que não se comprove uso por mais de 3 anos.

b) edifício subutilizado – aquela edificação inserida em parcela do território passível de ocupação e utilização que apresente área coeficiente de aproveitamento maior ou igual ao mínimo (0,1) e sem uso comprovado há mais de 3 anos em mais de 50% da área construída.

Novo inciso – vazio urbano - o imóvel situado numa parcela do território do município passível de uso e/ou ocupação que não exerce a sua função social/socioambiental da propriedade, podendo ele estar: não edificado e sem uso, subutilizado ou não utilizado.

A partir das categorias definidas, e considerando as definições acima apresentadas, este artigo trata somente dos vazios urbanos da categoria lotes não edificados e sem uso, completamente inseridos na área de estudo, o bairro de Capim Macio. Esses lotes popularmente chamados de “terrenos baldios” distribuem-se por todo o território do município, sobretudo nas áreas mais distantes do centro com urbanização dispersa, mas se sobressaem quando se localizam nas áreas valorizadas da cidade, como é o caso desse bairro. Ainda que Capim Macio esteja localizado no principal eixo de expansão do mercado imobiliário, para o Sul de Natal, vários lotes encontram-se ociosos. A sua identificação e análise são etapas importantes para entender os diversos motivos que fazem a terra urbana ficar retida enquanto muitos não têm acesso a ela.

O território de Capim Macio

Como se observa na Figura 01, de acordo com Plano Diretor vigente, o município de Natal divide-se em 3 macrozonas: a Zona de Adensamento Básico (ZAB), a Zona Adensável (ZAd) e as Zonas de Proteção Ambiental (ZPA). O município divide-se, também, em quatro Regiões Administrativas (RA): Norte, Sul, Leste e Oeste, mas que não funcionam efetivamente. A área central do município encontra-se na RA Leste, onde há

maior adensamento e disponibilidade de infraestrutura urbana, bem como onde se concentram os limites da ZAd. O território restante que não se destaca pelo zoneamento ambiental é identificado como ZAB por

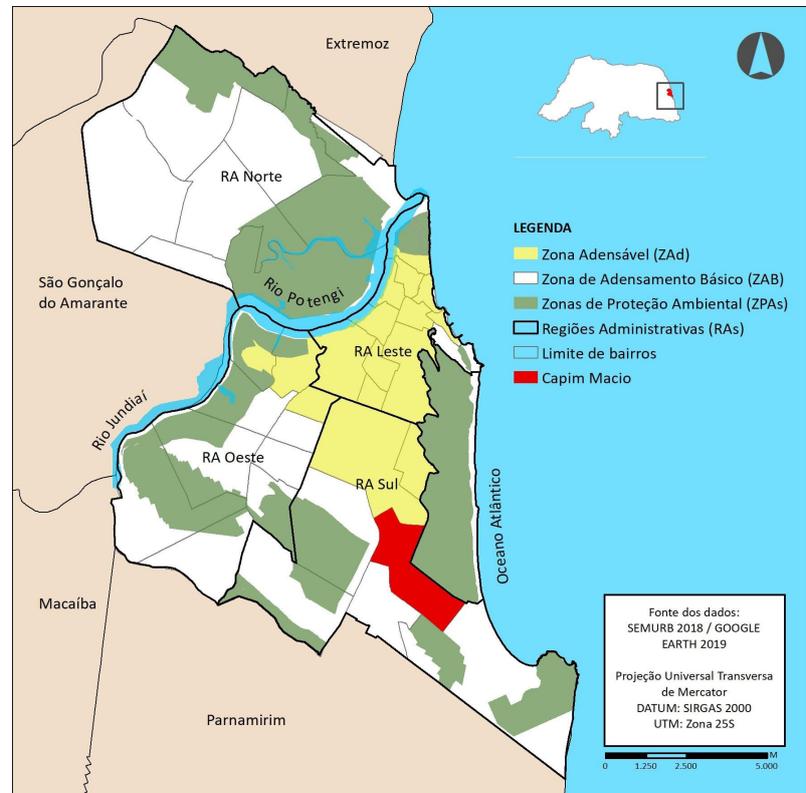


Figura 1
Mapa do macrozoneamento de Natal e localização de Capim Macio
Fonte: Produzido pelos autores a partir de SEMURB, 2018, e GOOGLE EARTH, 2019. 2020

não ter infraestrutura urbana com capacidade de suportar intensos adensamentos populacionais.

O bairro de Capim Macio situa-se na RA Sul de Natal e insere-se integralmente na ZAB. Limita-se a Norte com o bairro de Lagoa Nova e com o Parque Estadual das Dunas de Natal (Unidade de Conservação inscrita no macrozoneamento municipal como ZPA 02), a sul pelo bairro de Ponta Negra e pela ZPA 05 e a oeste pelos bairros de Candelária e Neópolis. A Avenida Engenheiro Roberto Freire - importante eixo estruturador da expansão do mercado imobiliário no sentido sul da cidade - conecta o litoral sul do município com o centro da cidade e separa Capim Macio em duas porções com diferentes características, como se vê na Figura 02. A porção norte é submetida ao instrumento urbanístico da Área Especial de Controle de Gabarito (AECG) do Entorno do Parque das Dunas (para proteção da paisagem do Parque), onde se aplica uma restrição de 6,00 metros de altura para as edificações

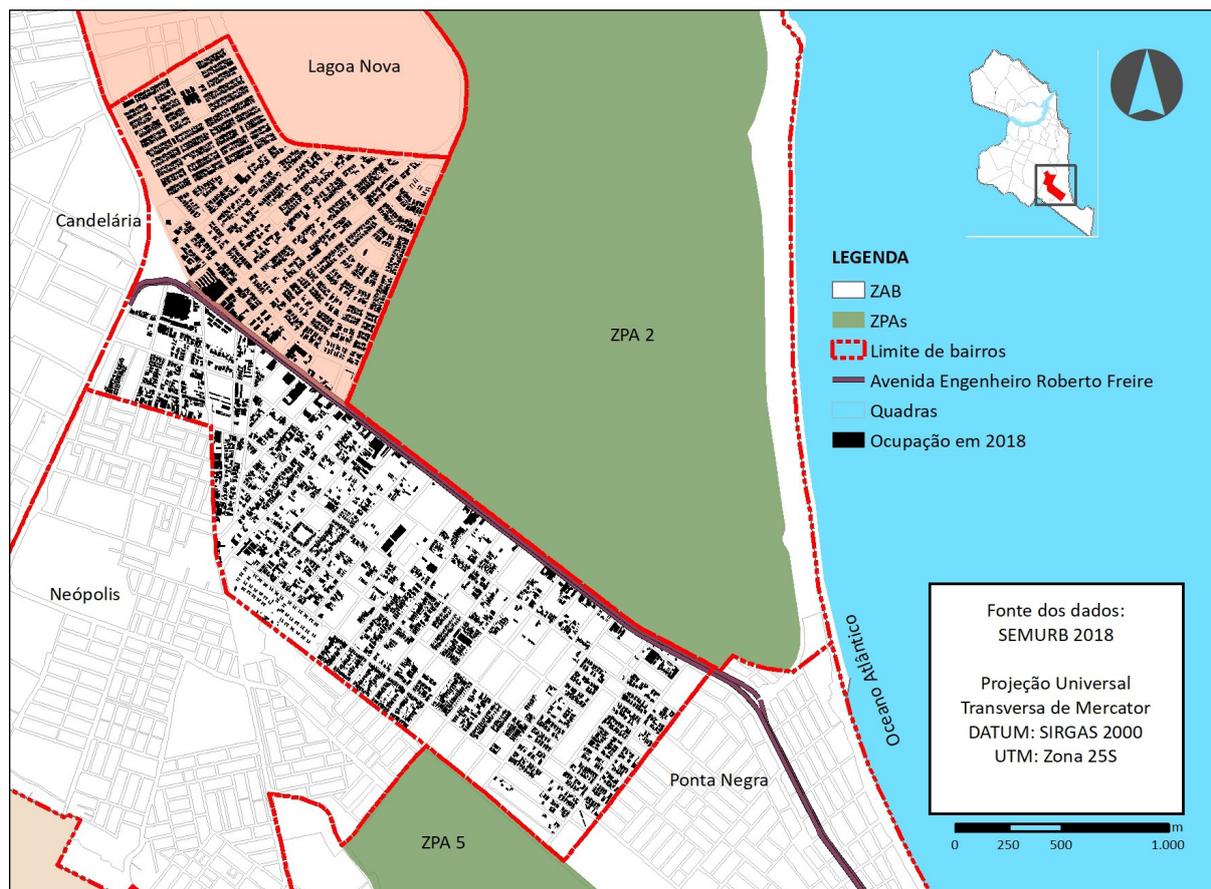


Figura 2

Mapa da ocupação de Capim Macio em 2018

Fonte: Produzido pelos autores a partir de SEMURB, 2018, 2020

inseridas nesta área do bairro. A sul da avenida não há tal instrumento e as prescrições seguem aquelas cabíveis à ZAB.

A evolução da ocupação no território do bairro tem forte relação com as atividades de lazer e turismo na orla sul de Natal. Por volta dos anos 40, havia apenas granjas e sítios que margeavam a Estrada de Ponta Negra – atual Av. Eng. Roberto Freire –, a qual foi construída em 1923 e era a principal conexão entre o centro da cidade e as casas de veraneio das elites (CAVALCANTE, 2018, p. 25). Mas, a partir da década de 1950, loteamentos privados passaram a surgir e na década de 1970 foram entregues os primeiros conjuntos habitacionais na área, os conjuntos Mirassol e dos Professores. Após a dissolução do BNH, na década de 1980, diminuíram-se os investimentos públicos em habitação e a produção imobiliária passou a ser predominantemente privada através da capitalização desse direito constitucional (NASCIMENTO, 2011, apud ARAÚJO, PEREIRA, et al., 2016). Os conjuntos, que antes eram horizontais, passaram a ser construídos com a tipologia vertical e para outros grupos sociais, ainda de maneira financiada, mas através da incorpo-

ração, por construtoras ou incorporadoras, em regime de condomínios, iniciando o processo de verticalização do bairro (VIÉGAS, 2018).

É ainda nos anos 1980 que se inaugura a Via Costeira, obra fruto da Política de Megaprojetos Turísticos, o que fez com que Ponta Negra se firmasse como espaço de lazer das classes média e alta, que até então as frequentava mais intensamente no veraneio (SILVA, 2007, p.46). A valorização do bairro de Ponta Negra começou a promover mudanças em seu próprio território e em Capim Macio. Foram construídos conjuntos habitacionais em Ponta Negra e na década de 1990, esse padrão foi se ampliando e o setor turístico cresceu vertiginosamente, o que intensificou a ocupação do solo nesses bairros. A valorização e o fluxo turístico, entretanto, foram diminuindo nos anos 2000 com a crise econômica de 2008.

Apesar dos bairros da ZAd terem maior preço associado à terra em função da infraestrutura existente, na orla sul da cidade, devido às atividades turísticas desempenhadas há uma valorização da terra nos bairros do eixo que conecta a Praia de Ponta Negra às áreas centrais do município. Assim, ainda que Capim Macio não tenha infraestrutura urbana que aporte intensas formas de ocupar o solo, os edifícios ali existentes possuem alto valor comercial e mantém-se em seu território uma parcela da sociedade de classe média, com renda familiar média de 4,71 salários mínimos, maior valor na RA Sul (SEMURB, 2018). As características dessa ocupação e de seu perfil social indicam as possíveis causas da retenção especulativa da terra, sobretudo no contexto de revisão do Plano Diretor quando a intensificação dos parâmetros urbanísticos passa a ser discutida.

Entretanto, apesar da pressão por maiores índices construtivos, o bairro ainda possui oferta de infraestrutura e equipamentos urbanos, sobretudo os públicos, aquém de sua população. Capim Macio tem um número significativo de praças e delegacias, 10 e 5, respectivamente, mas possui um número restrito de unidades de saúde e educação para atender à sua população de 23.796 habitantes, segundo a SEMURB (2018). Para tal contingente, há 3 unidades de saúde, sendo 2 dessas clínicas privadas e 1 Unidade Básica de Saúde (UBS) (SEMURB, 2018). Há 12 unidades de ensino, considerando todos os níveis de formação, mas apenas 2 são públicas: um Centro Municipal de Educação Infantil, que atende a 95 crianças, e uma Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio, que atende 763 estudantes (SEMURB, 2018).

Em relação à infraestrutura, até 2007, quando da aprovação do Plano Diretor vigente, o sistema de esgotamento sanitário se restringia, quase exclusivamente, à Região Administrativa Leste, à ZAd. Após 2015, com o Programa Natal 100% Saneada, que pretende atender toda a cidade, a provisão do sistema começou a mudar. Atualmente, a rede de coleta de esgoto de Capim Macio está instalada, mas a Estação de Tratamento de Esgoto (ETE) que atenderá a esse sistema (ETE Guarapes) não teve suas obras concluídas, o que prevê realizar-se em 2021, segundo a CAERN (TRIBUNA DO NORTE, 2020). Enquanto o novo sistema não entra em operação, está sendo utilizada a ETE de Ponta Negra, que já se mostrava insuficiente para atender à sua original demanda. Além disso, ainda não se consegue quantificar o número de ligações das edificações feitas. Entre 2007 e 2017 o crescimento do atendimento à população pelo sistema de esgotos em operação foi de apenas 5% (SANTOS et al., 2019).

A discussão pela redefinição dos parâmetros urbanísticos neste bairro se dá considerando essas mudanças pretendidas pelo programa e que estão em implantação no bairro, mas que ainda não surtiram o efeito desejado. Segundo Karitana Santos,

a ampliação do sistema de esgotamento sanitário ainda não está disponível para ser incorporada à infraestrutura em funcionamento da cidade, não apresentando condições de suporte a intensificação do adensamento urbano de Natal, por ausência dos elementos necessários à efetiva operação da sua expansão. (SANTOS et al., 2019, p. 3032).

Além dos impactos na infraestrutura urbana, as mudanças dos parâmetros propostas para o bairro afetam também a paisagem na AECG do entorno do Parque das Dunas ao modificar o gabarito máximo permitido, alterando o entorno da UC, protegida desde fins da década de 1970 por legislações municipais. Apesar dos fortes impactos ambientais, a análise aqui apresentada irá centrar-se na sustentabilidade da infraestrutura urbana.

Os vazios urbanos de Capim Macio

Uma vez definido que seria investigada a categoria de vazios urbanos imóvel não edificado e sem uso, iniciaram-se os procedimentos para sua identificação em Capim Macio. Para tanto, buscaram-se informações no banco de dados da SEMURB referentes ao parcelamento e edificação do bairro (2018) e que precisaram

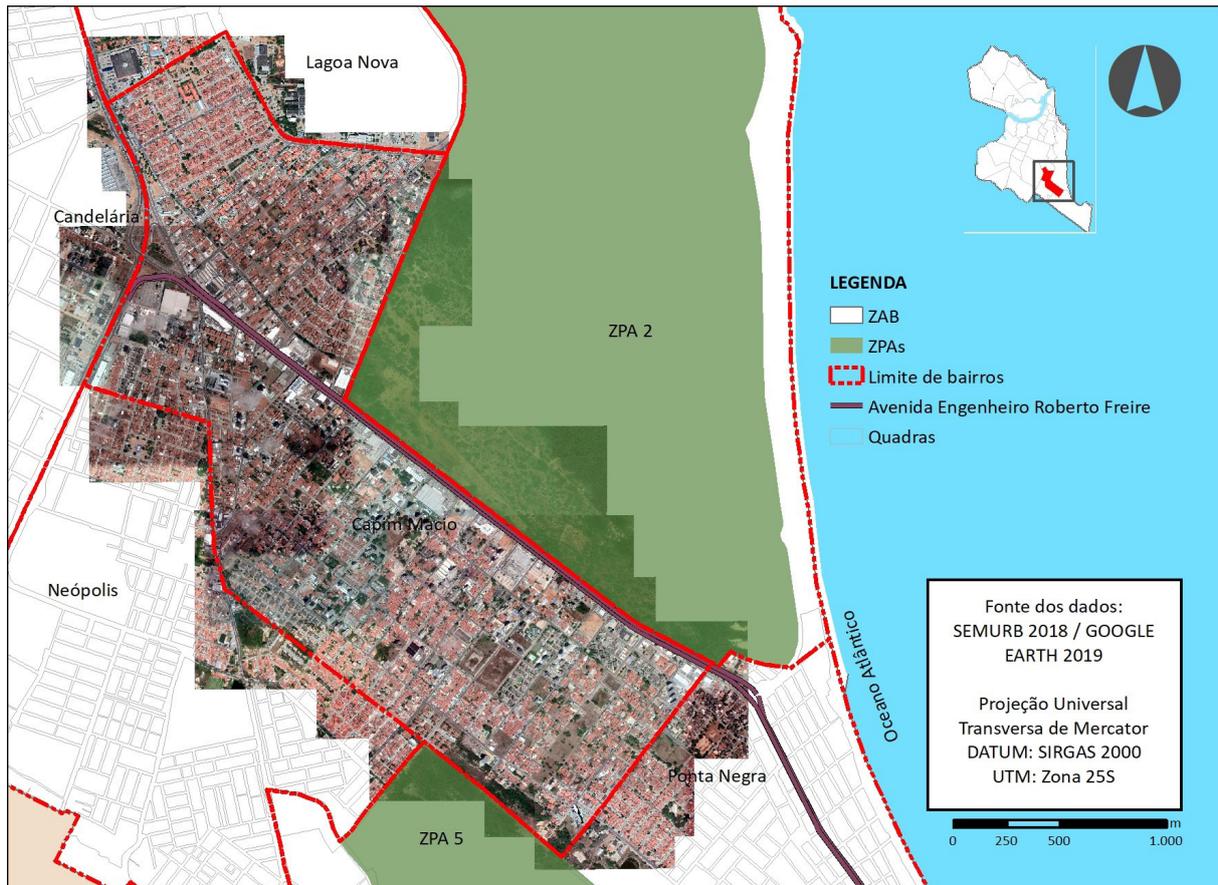


Figura 3
Mapa do mosaico de imagens de satélite de Capim Macio
Fonte: Produzido pelos autores a partir de SEMURB, 2018, e GOOGLE EARTH, 2019. 2020

ser conferidas e atualizadas. Junto a isso, utilizaram-se imagens de satélite disponibilizadas pelo software Google Earth. Assim, utilizando o programa ArcGIS, montou-se um mosaico georreferenciado com fotografias aéreas do território, o qual foi sobreposto à base cartográfica disposta pela SEMURB, como se vê na Figura 03.

A partir da sobreposição da base cartográfica com os lotes do bairro e da imagem aérea, os lotes foram analisados quanto à ausência de ocupação em seu interior e, em casos afirmativos, quanto a indícios e/ou vestígios de utilização, tais como placas alusivas a estacionamentos (ainda que informais) ou ocupações móveis. Desse modo, aqueles lotes identificados como sem ocupação e sem uso (no momento da pesquisa) foram destacados, chegando-se ao total de 296 vazios urbanos, como se observa na Figura 04, o que representa um total de 291.288,08m², aproximadamente. A partir disso, foram indicados os vazios que se inserem na Área de Controle de Gabarito (AECG) do Parque das Dunas e aqueles que se inserem na porção restante do bairro, na ZAB.

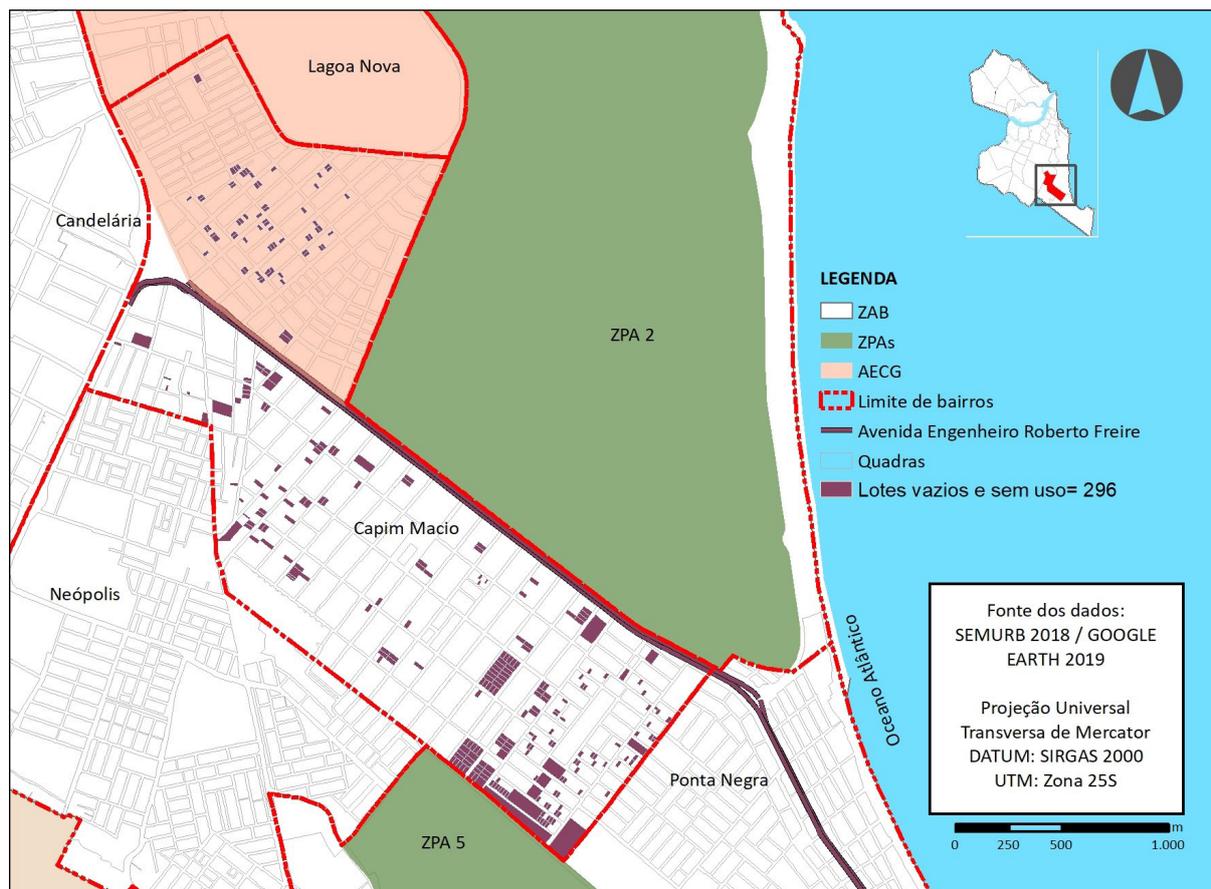


Figura 4

Mapa dos lotes não edificadas e sem uso em Capim Macio

Fonte: Produzido pelos autores a partir de SEMURB, 2018, e GOOGLE EARTH, 2019. 2020

Em observação às prescrições urbanísticas incidentes sobre os lotes, para melhor compreender sua relação com o entorno e o impacto de uma possível ocupação, os vazios foram classificados quanto às variáveis localização e tamanho, como se observa na Figura 05. A primeira variável se justifica em função das restrições de altura às quais estão sujeitos os lotes inseridos na AECG, possuindo, conseqüentemente, um potencial construtivo mais reduzido em comparação com os demais lotes do bairro. Dessa maneira, os lotes inscritos na AECG são 65, o que representa aproximadamente 22% do número total de lotes, somando uma área de aproximadamente $32.745,42\text{m}^2$, 11,24% da área total dos lotes não edificadas e sem uso; enquanto os lotes inseridos na ZAB somam 231, 78% do total, o que soma uma área de $258.542,66\text{m}^2$, 88,76% da área dos vazios urbanos.

Com relação à segunda variável – tamanho dos lotes – foram considerados intervalos determinados a partir do que o PDN estabelece como lote padrão e as notificações previstas para os vazios urbanos em

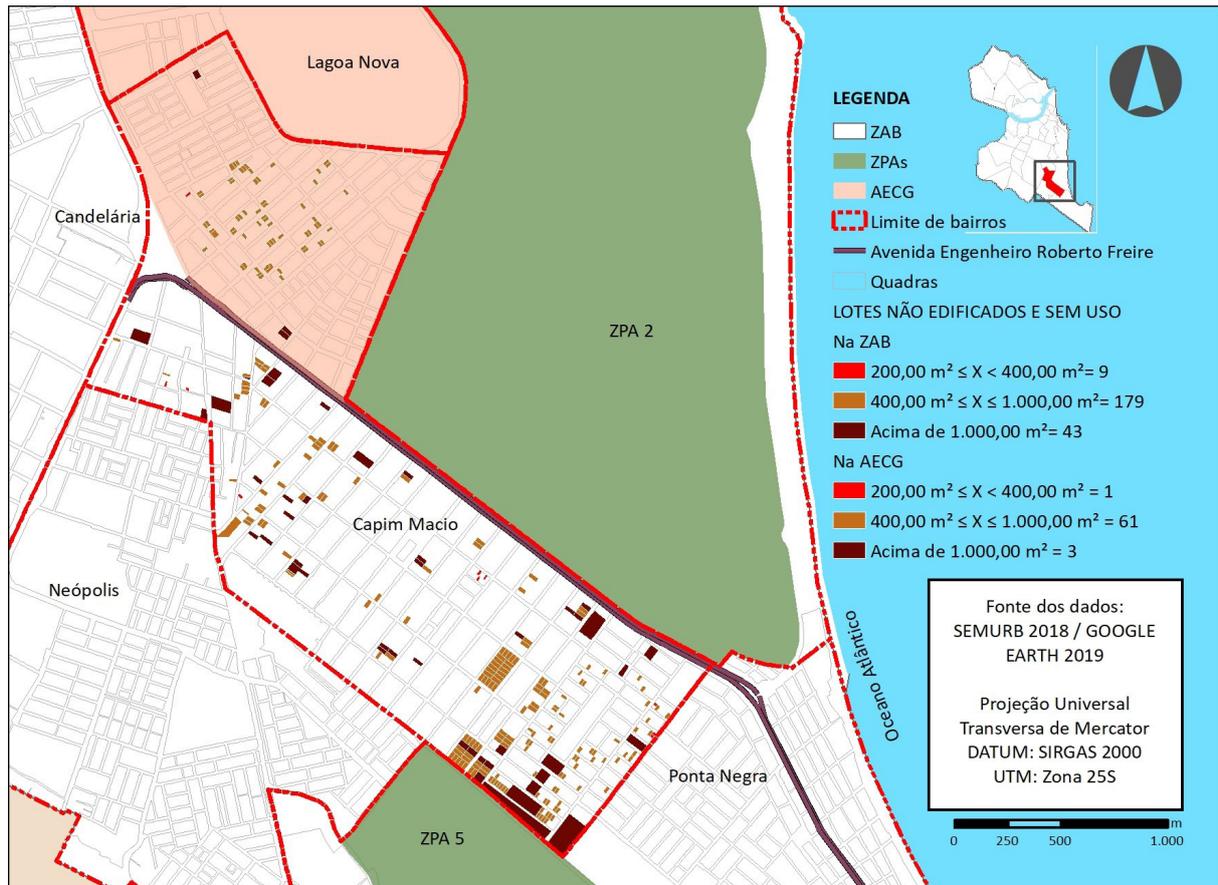


Figura 5
Mapa dos lotes não edificados e sem uso em Capim Macio classificados por sua área e localização
Fonte: Produzido pelos autores a partir de SEMURB, 2018, e GOOGLE EARTH, 2019. 2020

caso de aplicação dos instrumentos de AEIS de vazio, PEUC e IPTU Progressivo no Tempo. Sendo assim, iniciou-se pelo marco do lote padrão, menor lote admitido para parcelamentos formais no município, o qual corresponde a uma área de 200,00m² (NATAL, 2007). Em seguida, considerou-se a dimensão mínima que os lotes devem ter para serem passíveis de caracterizar-se como AEIS de vazios, isto é, terrenos não edificados com áreas iguais ou superiores a 400,00m² (NATAL, 2007). Por fim, de acordo com o instrumento do PEUC, são passíveis de notificação os imóveis inseridos na ZAB, desde que apresentem área superior a 1.000,00m² (NATAL, 2007). Assim, tem-se como intervalos: lotes com menos de 200,00m²; com área igual ou superior a 200,00m² e inferior a 400,00m²; com área igual ou superior a 400,00m² e igual ou inferior a 1.000,00m²; e lotes com área superior a 1.000,00m².

Assim, ao realizar a identificação e classificação dos lotes considerando esses critérios, observou-se que não havia vazios com área inferior à estabelecida

para o lote padrão, o que se justifica pela ocupação predominantemente formal do bairro. Dessa forma, considerando o bairro como um todo, os lotes com área entre 200,00m² e 400,00m² são 10 e somam 3.397,61m²; aqueles entre 400,00 e 1.000m² são 240 e somam 152.644,71m²; aqueles com área superior a 1.000,00m² são 46 e somam 135.245,76m².

Uma vez identificados esses lotes que se mantêm retidos por quaisquer que sejam suas motivações, é importante avaliar os efeitos de sua possível ocupação e os impactos na demanda por infraestrutura urbana no bairro. Da mesma forma é importante entender como as alterações propostas até o momento para o PDN podem beneficiar os proprietários dessa terra ociosa. Para que essa avaliação pudesse ser feita, foram considerados os somatórios das áreas dos lotes vazios a partir de sua inserção na AECG ou exclusivamente na ZAB para que fossem simulados os cenários de potencial construtivo considerando a atual legislação e as mudanças propostas pela minuta da revisão do PDN.

Ao analisar, inicialmente, os vazios da ZAB⁶ (cuja área total corresponde a 258.542,66m²), tem-se, seguindo a legislação atual, um potencial construtivo de 310.251,19m². Se se considera como tendência a população de 23.796 habitantes e a densidade de 55,61 hab/ha, que atualmente verificam-se no bairro, segundo a SEMURB (NATAL, 2018), tal potencial, se ocupado, poderia gerar um acréscimo de 17.254 habitantes⁷. Todavia, na proposta apresentada pela SEMURB para a revisão do PDN, o coeficiente de aproveitamento máximo (CA máx.) para a região analisada passaria para 2,5. Nesse cenário de alteração, o potencial construtivo dos vazios chegaria a 646.356,65m², o que poderia aportar 35.944 habitantes, mais que dobrando o atual contingente populacional.

Ao avaliar o total dos vazios inseridos na AECG (32.745,42m²) de acordo com o atual PDN, observa-se que eles têm um potencial construtivo de 39.294,50m², o que significaria um acréscimo populacional de 2.186 habitantes. Na proposta da SEMURB, a AECG deixaria de existir, o que faria com que a limitação de gabarito chegasse a 100,00m e o CA máx. para essa parcela do bairro fosse de 5,00. Nesse contexto, esse potencial pode passar a 163.727,10m², o que poderia abrigar mais 9.105 habitantes, contingente quatro vezes superior às tendências atuais.

Quando são somados esses valores dentro dos dois cenários, o que se observa é, com a legislação atual, que o potencial construtivo latente é de 349.545,70m², os

⁶ As prescrições urbanísticas vigentes para a ZAB são: C.A. = 1,2 / Gabarito = 65m / Taxa de Ocupação e Impermeabilização = 80%. Na AECG muda somente o Gabarito permitido para 2 pavimentos. (NATAL, 2007).

⁷ O cálculo de número de habitantes baseia-se no produto entre a densidade bruta do bairro e o potencial construtivo dos lotes subtraído de áreas de circulação. Dessa forma, trata-se de uma projeção imprecisa, em função dos dados disponíveis, mas que ilustra de forma satisfatória os cenários possíveis.

quais poderiam abrigar, mantendo-se o atual padrão de densidade de ocupação dos imóveis, 19.439 habitantes, 81,69% da população atual. Com as alterações propostas pela SEMURB, esse potencial passaria a 810.083,75m², podendo abrigar 45.049, 189,31% da população atual. Com a população chegando a tais patamares, a densidade habitacional poderia chegar, no primeiro cenário (43.235 habitantes), a 99,75 hab/ha; no segundo caso (68.845 habitantes), a 158,85 hab/ha. Assim, ao comparar esses números com a atual densidade do bairro, verifica-se que tais alterações poderiam duplicá-la ou mesmo quadruplicá-la, aumentando consideravelmente a demanda por infraestrutura, o que ainda não está disponível na área.

Todavia, ainda que esses valores expressem uma significativa elevação da densidade populacional, esses cálculos acima descritos basearam-se na densidade bruta média do bairro, ou seja, consideraram que as novas intervenções seriam variadas ao ponto de replicar em sua escala, proporcionalmente, a mesma variedade de tipologias edilícias hoje verificadas em Capim Macio. Entretanto, Renata Viegas demonstra que, desde os anos 2000, há uma forte tendência de verticalização do bairro, o qual passou a abrigar predominantemente condomínios fechados, cujas densidades alcançadas verificadas por ela podem chegar a 1.833 hab/ha nesse padrão construtivo (VIEGAS, 2018). Se toma-se como referência para os cálculos apresentados anteriormente a média das densidades analisadas por ela para empreendimentos desse padrão (1.467,10 hab/ha), os valores nos cenários propostos podem chegar a resultados extremos: no primeiro cenário, considerando a legislação vigente, 536.615 habitantes (1.238,15 hab/ha); e, no segundo, considerando a minuta da lei proposta pela SEMURB, 1.212.270 (2.797,12 hab/ha). Esses números trariam impactos consideráveis na infraestrutura urbana, não considerados nos cálculos para o suporte do Programa Natal 100% Saneada. A insustentabilidade desse modelo de ocupação fica clara, mesmo utilizando-se para os cálculos números brutos e gerais.

Considera-se também que os impactos na paisagem urbana, ao aumentar de 2 pavimentos para 100m na AECG do entorno do Parque das Dunas precisa ser considerado ao analisar a relevância da UC.

Considerações finais

Os vazios urbanos especulativos localizados na área de expansão do mercado imobiliário representam um estoque importante de terra aguardando condições

em que possam converter-se em maior renda da terra. Em Natal, representam o aguardo por melhores coeficientes de construção que permitam um ganho mais alto do que o possível com a legislação vigente através da intensificação do uso do solo. Por esses motivos, a identificação e classificação desses vazios é importante, e a pesquisa e esse artigo pretendem colaborar com o desenvolvimento de uma metodologia.

O artigo explicita que, considerando a legislação vigente, o potencial construtivo disponível no bairro Capim Macio a partir desses vazios é muito alto e hoje, com sua inserção no mercado imobiliário produtivo, seria possível aumentar consideravelmente o adensamento, o que impactaria fortemente a infraestrutura disponível. Entretanto, quando se considera a possibilidade de mudança na legislação advinda da proposta desenvolvida pela SEMURB, no atual processo de revisão do Plano Diretor, esse potencial aumenta significativamente e, conseqüentemente, o adensamento, principalmente na parte considerada hoje como AECG. A mudança nos parâmetros urbanísticos significará um impacto substancial na infraestrutura, que ainda não suporta o aumento de densidade possível com a atual legislação. De acordo com Santos et al.,

mesmo quando as três grandes ETes forem finalizadas e a rede disponibilizada para operação será necessário um esforço concentrado para viabilizar a efetiva execução das ligações domiciliares, especialmente da população mais pobre da cidade (SANTOS et al., 2019, p. 3033).

Assim, o artigo apresenta uma metodologia - em aprofundamento - para categorização e identificação dos vazios urbanos, e quando calcula, de forma bruta, o potencial construtivo disponível e a ser ampliado com a proposta da SEMURB, provoca uma discussão acerca dos impactos do adensamento, mesmo por outorga, desse bairro. Tal proposta se mostra ao arrepio da realidade da capacidade da infraestrutura urbana existente em Capim Macio de absorver o contingente populacional que potencialmente ocupará o bairro. Ainda que a sobrecarga seja alertada pelo sistema de coleta de esgoto, preocupam os números de equipamentos públicos instalados para atender às necessidades da população, sobretudo pela escassez de terras públicas no território - o que é explicado pelo seu processo de loteamento anterior à lei 6766.

Ao considerar tal proposta, o poder executivo natalense estimula o aumento do preço do solo urbano na região, o que torna a aquisição desses terrenos res-

trita a uma classe social abastada. Assim, a possível aquisição desses lotes de alto preço para assegurar a implantação de equipamentos públicos acaba por onerar o Estado. Diante dessas constatações sobre a ausência de infraestrutura capaz de absorver densidades nesses níveis, tais propostas da prefeitura mostram-se na contramão do que seria governar em busca de fazer com que as propriedades urbanas cumpram sua função socioambiental.

Referências

- ARAÚJO, C. G. D. et al. *Memorial: Análise Urbana de Capim Macio*. Natal: Trabalho de Graduação da disciplina de Planejamento e Projeto Urbano e Regional 02 do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.
- ATAÍDE, R. M. D. C. et al. *Vazios urbanos em Natal: um estudo para categorização das áreas ociosas e subutilizadas*. ENANPUR, Natal, 27 maio 2019.
- BORDE, A. D. L. P. *Vazios urbanos: perspectivas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Teses (doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- BORDE, A. D. L. P. *Vazios urbanos contemporâneos: conceitos, permanências e alterações*. In: ORG. BORDE, A. D. L. P. *Vazios urbanos: percursos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2012. p. 222.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Capítulo II Da Política Urbana, 1988. Disponível em: <<http://tiny.cc/2rotez>>. Acesso em: 15 set 2018.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Lei Federal nº 10.257, de 10 de julho de 2001. Estatuto da Cidade, 2001*. Disponível em: <<http://tiny.cc/vnotez>>. Acesso em: 25 julho 2019.
- CAVACO, Cristina Soares. *Os espaçamentos ilegítimos ou a condição suburbana do vazio*. In: Atas do Seminário de Estudos Urbanos. Lisboa: ISCTE, 2007.
- CAVALCANTE, S. M. D. O. L. *Especulação, sol e mar: os vazios urbanos de Ponta Negra*. Trabalho Final de Graduação (TFG-Graduação) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2019.
- _____, S. M. D. O. L. *Vazios urbanos: estudos morfológicos no bairro de Capim Macio, em Natal, Rio Grande do Norte, entre 2007 e 2018*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Trabalho para a disciplina de Planejamento e Projeto Urbano e Regional 06 do curso de Arquitetura e Urbanismo, 2018.
- EBNER, I. D. A. R. *A cidade e seus vazios: investigação e proposta para os vazios de Campo Grande*. Campo Grande: UFMS, 1999. 230 p.
- NATAL. *Lei Complementar nº 082, de 21 de jun. de 2007*. Plano Diretor de Natal, Natal, RN, 21 Jun 2007. 6.
- NATAL. SEMURB. *Anuário de Natal 2017-2018*. Natal: SEMURB, 2018. 570 p.
- NATAL. SEMURB. *Minuta: Texto prévio da revisão do Plano Diretor de Natal*. 2020. Disponível em: shorturl.at/ijm05. Acesso em: 31 mar. 2020.

SILVA, K. M. D. *O processo de urbanização turística em Natal: a perspectiva do residente*. Natal: Dissertação (mestrado) Programa de Pós-Graduação em Geografia / Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

SANTOS, K. M. de S. et al. *Conflitos socioambientais do adensamento urbano em Natal a partir do mapeamento do sistema de esgotamento sanitário atualmente implantado*. In: III Encontro Nacional da Associação Nacional de Ensino e Pesquisa do Campo de Públicas – III ENEPCP, 3, Natal/RN. Natal, EPCP, 2019. Disponível em: shorturl.at/ijmwA. Acesso em: 31 mar. 2020.

TRIBUNA DO NORTE: *CAERN adia conclusão da ETR Jaguaribe para ano que vem*. Natal, 13 fev. 2020. Disponível em: shorturl.at/cqtC0. Acesso em: 31 mar. 2020.

VIÉGAS, R. O. D. M. C. *Adensamento, verticalização e infraestrutura urbana: o caso do bairro de Capim Macio - Natal/RN*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Artigo científico (graduação), 2018.

Cartografias temporárias da cidade de Natal-RN

Manuela Carvalho e Ruth Ataíde

Manuela CARVALHO; manu_cristina40@hotmail.com;

Ruth ATAÍDE; rataide_58@hotmail.com;

Resumo

À medida que nos distanciamos dos espaços públicos da cidade, perdemos qualidades essenciais à manutenção da vida coletiva, dos direitos sociais adquiridos e manifestados nas ruas. Esse distanciamento tem se afirmado na cidade moderna, promovendo uma alienação no modo dos indivíduos usarem e se relacionarem com os distintos lugares no espaço. Nesse contexto, de desfragmentação do convívio citadino e da afirmação da fluidez das novas relações, a imposição dos princípios neoliberais têm se mostrado como um dos indutores onde, por meio de processos que orientam a mercantilização da vida, regulam desde o campo político e socioeconômico às expressões culturais e à construção das cidades. Em oposição, novas possibilidades de uso e apropriação do espaço surgem e revelam outras alternativas de se intervir na cidade de forma coletiva e menos padronizada. Essas ações, também chamadas táticas, são aqui tratadas como intervenções temporárias e foram caracterizadas pela sua temporalidade efêmera, pela participação coletiva e a capacidade de transformar os espaços da cidade, ainda que por períodos determinados, em lugares de acolhimento e livre expressão da cultura. Neste artigo, busca-se compreender as relações destas estratégias materializadas nos espaços livres públicos com a democratização do acesso à cidade a partir de uma discussão estruturada em quatro partes: introdução, reflexão teórica, análise do campo empírico por meio de cartografias sociais e entrevistas, tomando como base quinze intervenções mapeadas na cidade de Natal/RN, e as considerações finais. **Palavras-chave:** intervenções temporárias, neoliberalismo, cartografia social, Natal/RN.

Abstract

As we move away from the city's public spaces we lose essential qualities to the maintenance of the collective life, of the social rights acquired and manifested in the streets. This distance has been affirmed in the modern city, promoting an alienation in the way individuals use and relate to different places in space. In this context, of defragmentation of the city life and the affirmation of the fluidity of new relations, an imposition of neoliberal principles has been defined as one of the inducers where, through processes that guide the commodification of life, they regulate from the political and socioeconomic field cultural expressions and the construction of cities. As opposed to that, new possibilities of use and appropriation of space emerge and reveal other possibilities of intervening in the city in a collective and less standardized way. These actions, also called tactics, are treated here as temporary interventions and were characterized by their ephemeral temporality, for the collective participation and for the capacity to transform the spaces of the city, even for determined periods, in places of welcome and free expression of culture. In this article, it seeks to understand the relationship of these strategies materialized in public open spaces with the democratization of access to the city from a discussion structured in four parts: introduction, theoretical reflection, the analysis of the empirical research through social cartographies and interviews based on fifteen interventions mapped in the city of Natal-RN, and the final considerations.

Keywords: temporary interventions, neoliberalism, social cartography, Natal/RN.



Resumen

A medida que nos alejamos de los espacios públicos de la ciudad, perdemos cualidades esenciales para el mantenimiento de la vida colectiva, de los derechos sociales adquiridos y manifestados en las calles. Esta distancia se ha afirmado en la ciudad moderna, promoviendo una alienación de la forma donde las personas usan y se relacionan con los diferentes lugares del espacio. En este contexto, la desfragmentación de la vida en la ciudad y la afirmación de la fluidez de las nuevas relaciones se han demostrado como uno de los inductores de la imposición de los principios neoliberales donde, a través de procesos que guían la comercialización de la vida, regulan desde el campo político y socioeconómico hasta las expresiones culturales y la construcción de ciudades. En oposición a esto, aparecen nuevas posibilidades de uso y apropiación del espacio emergen y demuestran otras posibilidades para intervenir en la ciudad de una manera colectiva y menos estandarizada. Estas acciones, también llamadas tácticas, se tratan aquí como intervenciones temporales y se caracterizaron por su temporalidad efímera, la participación colectiva y la capacidad de transformar los espacios de la ciudad, durante períodos determinados, en lugares de acogida y libre expresión de la cultura. En este artículo, buscamos entender la relación de estas estrategias materializadas en espacios públicos abiertos con la democratización del acceso a la ciudad desde una discusión estructurada en cuatro partes: introducción, reflexión teórica, análisis del campo empírico a través de cartografías sociales y entrevistas tomadas basado en quince intervenciones mapeadas en la ciudad de Natal-RN, y las consideraciones finales.

Palabras-clave: intervenciones temporales, neoliberalismo, mapeo social, Natal/RN.

Introdução

O espaço urbano das grandes cidades tem sido alvo de muitas transformações, que refletem diretamente nas relações sociais envolvidas no processo de produção dos espaços públicos e privados, aos quais, impulsionados por um modelo de crescimento fundamentado nas políticas neoliberais, contribuem para a criação de novas subjetividades que influem e modelam o comportamento dos atores e coletivos a partir de uma narrativa fundada na produção e na acumulação de capital. Pierre Dardot e Christian Laval (2016) afirmam que o neoliberalismo, muito além de uma política econômica, “é um sistema normativo que influencia todo o mundo sob a lógica do capital, interferindo, assim, em todas as esferas da vida pública” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 07).

Para Dardot e Laval (2016), o neoliberalismo, a partir de diversas subjetividades e dispositivos de controle, orienta governos, empresas e milhões de pessoas, muitas vezes de forma inconsciente. Potencializadas pelos avanços tecnológicos do Estado moderno e o enfraquecimento do poder público, as práticas neoliberais se concentram em uma nova razão contemporânea fundada na racionalidade. É importante com-

preender que, nesse contexto, os Estados passam a ser intervencionistas, deixando de atuar na proteção social e conduzindo territórios e pessoas às necessidades diretas do capital, materializando no mercado o mito do “empreendedorismo”. Esse seria então o Estado-capital, a fortificação da figura estatal quando associada aos interesses do mercado (DARDOT; LAVAL, 2016).

Aliada a esses processos, podemos apontar a ideia de modernidade, ou modernização, como o esteio para as grandes transformações nesse modelo de vida, com destaque para o redirecionamento das práticas culturais e os processos sociais e econômicos dos espaços públicos para os privados. Nesse sentido, o crescente avanço tecnológico, a globalização, as diversas redes de comunicação e a liquidez das novas relações, aliadas ao crescimento de políticas neoliberais, traduzem nas cidades os anseios do capital e dos grandes investimentos, gerando um constante isolamento social dos espaços públicos.

David Harvey (1996) introduz uma discussão sobre a ideia da pós-modernidade, relacionando-a com um contexto de aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico, legitimando assim total desapego com o passado e a história. Para ele, o pós-modernismo não aspira a nenhuma configuração unificada de mundo – total e cheio de conexões e diferenciações –, “mas sim um mundo de fragmentos em total mudança, efêmero e diante disso não se dedica a englobar um projeto futuro global” (HARVEY, 1996, p. 55).

Nesse contexto de fragmentação das relações sociais envolvidas em um processo de emergência do capital neoliberal e da produção de cidades marcadas por espaços individualizados é possível notar o surgimento de diversos movimentos que buscam promover a aproximação das pessoas aos espaços democráticos da cidade, denominadas de intervenções temporárias. Adriana Sansão Fontes (2011) caracteriza-as como formas transitórias, que não deixam marcas físicas no espaço, ocorrendo apenas de maneira efêmera e movidas por grupos e coletivos que subvertem a ordem local. Em concordância, Mike Lydon et. al. (2015) as definem como “micro mudanças que podem ser utilizadas para despertar o Estado e a população para mudanças mais duradouras nos espaços livres aonde ocorrem” (LYDON et. al, 2015, p. 07).

O presente artigo, que parte de uma pesquisa de mestrado¹, tem por objetivo demonstrar como essas es-

¹ Este artigo parte de um recorte estabelecido da dissertação de mestrado intitulada “Estratégias de reapropriação cotidiana na cidade de Natal/RN por intervenções temporárias”, defendida por Manuela Carvalho, sob orientação da professora Ruth Ataíde, no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Agosto de 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/30699>>

tratégias nos espaços livres públicos em Natal/RN se concretizam como ações que promovem a democratização do acesso à cidade. Assim, ele se inicia com (1) uma reflexão teórica que evidencia elementos do contexto social, político e econômico do surgimento dessas ações na cidade contemporânea, demonstrando-as como novos estímulos na ressignificação dos espaços públicos; (2) a análise do campo empírico por meio de observações não-participante, cartografias sociais e entrevistas semi-estruturadas; (4) a análise dessas cartografias; e considerações finais.

Seria o urbanismo tático capaz de criar espaços de resistência?

No processo de transformação das cidades modernas, o espaço e o tempo adquirem novos ritmos e significados: as ruas se transformaram em alegorias, os locais de interação se fecham em muros e ambientes físicos ou mesmo virtuais, que são criados a partir das necessidades do capital. A vida é capturada pela lógica da mercadoria e o uso da cidade se torna objeto de vitrine, onde as relações sociais e a apropriação do espaço público passam a prosperar em enclaves, como shoppings, cinemas e supermercados. O espaço público é negado e substituído por locais criados e montados para o consumo, onde a cidade torna-se um espetáculo². Sobre esses processos, Harvey (1996) afirma:

A redução da experiência a uma série de presentes puros e não relacionados no tempo implica também que a experiência do presente se torna poderosa e arrasadoramente vívida e material: o mundo surge diante do esquizofrênico com uma intensidade aumentada, trazendo a carga misteriosa e opressiva do afeto, borbulhando de energia alucinatória [...] O caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada (HARVEY, 1996, p. 57).

Partindo dessas reflexões é possível compreender como a rapidez das relações pós-modernas e a condição efêmera da vida nas grandes cidades associadas às condições do capital neoliberal introduzem, por meio de diferentes signos, uma nova cultura, um novo tipo de consumo, ou mesmo novas necessidades de vida coletiva. A resposta a tais transgressões é, entre tantas outras, a formação de espaços públicos marcados pela impessoalidade, que afastam cada vez mais qualquer sinal de coletividade. A partir dessas relações, neste artigo, nos perguntamos como essas ações, a partir do uso temporário do espaço e do ur-

² Para Guy Debord (1997), toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Para o autor, o espetáculo da sociedade moderna consiste em um projeto de produção capitalista existente, que cria simulacros, imagens e signos, que modificam a cidade e a forma como as pessoas interagem nela (DEBORD, 1997, p.15).

banismo tático, produzem efeitos no cotidiano, levando em consideração a ordem social e as tecnologias de poder presentes nas ações dos seus atores.

Para isso, cabe a reflexão trazida por Neil Brenner (2018) sobre o processo de neoliberalização, que, para o autor, surge em meados dos anos 1970 e constituiu-se como um momento de reestruturação do capitalismo mundial, onde, “associado a necessidade de um rearranjo de uma política econômica, reestrutura o mercado global e o amplia fundamentando-se no dualismo Estado-economia” (BRENNER, 2018, p. 165-166). É importante notar que esse processo ocorre de forma desigual, promovendo ações de privatizações, flexibilização das relações comerciais, financeirizações, reformas da previdência e diversas outras ações que conduzem, a partir das cidades, a sociedade aos desejos dos mesmos detentores do capital.

Retomando Dardot e Laval (2016), os autores demonstram que um dos principais fundamentos do capitalismo e do neoliberalismo reside na transformação de todas as pessoas em consumidores, sendo, para isso, potencializados pelos avanços tecnológicos do Estado moderno. No contexto urbano, a cidade se converte em palco da reprodução de escolhas, por meio de mensagens publicitárias, anúncios, estratégias de marketing, e essa “privatização da vida social” passa a percorrer desde os espaços comerciais aos espaços públicos (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 224).

Essa reflexão nos leva à necessidade de compreensão da cidade contemporânea a partir dos seus principais agentes produtores: o Estado, as instituições ligadas ao capital e os seus habitantes. Partindo do pressuposto de que economia e a política influenciam na forma como nos apropriamos dos espaços públicos para o exercício da cidadania, tomamos as intervenções temporárias como ações recorrentes nos últimos 20 anos, que proporcionam condições para a construção de novos processos coletivos na criação de lugares, resistindo ao urbanismo formal, imposto pela neoliberalização das cidades.

Para Ana Fani Carlos (2007) é a partir dos diferentes lugares no espaço urbano que as experiências humanas e o espaço vivido pelo corpo se traduzem nos “lugares do cotidiano, nos modos de vida com o qual o homem se apropria, trabalha, realiza e denota significado, adquirindo e conquistando o direito ao acesso à cidade” (CARLOS, 2007, p. 18). Compreende-se que essas ações, aqui demonstradas como intervenções temporárias nos espaços públicos, promovem a cria-

ção de novos lugares nesses espaços subutilizados na cidade, ou mesmo os reativam temporariamente.

Rogério Proença Leite (2002) define que essas intervenções se consideram táticas, pois quando associadas à dimensão espacial do lugar, que a tornam vernacular, constituem-se em um contra-uso capaz, não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado, mas também de possibilitar que o espaço resultante das “estratégias” dê origem a diferentes lugares a partir da demarcação socioespacial da diferença e das ressignificações que esses contra-usos realizam (LEITE, 2002, p. 122). Para o autor, os contra-usos consistem em ações que demonstram como espaços formais da cidade podem proporcionar diferentes formas de apropriação.

Para Brenner (2018), o urbanismo tático surge nesse contexto de crise de governança e pode captar uma gama de projetos urbanos emergentes, não sendo, portanto, uma técnica unificada. Para este autor, “esse urbanismo também é mobilizado de baixo para cima e “suas fontes geradoras devem estar fora do controle de qualquer ideologia, instituição, classe social ou coligação política” (BRENNER, 2018, p. 207). Ainda, identifica-os como novos modos de intervir no espaço de forma acumputural, possuindo, assim, um limite bem definido, como uma rua, um bairro, uma praça, sendo totalmente meleável e podendo “promover uma visão de práticas participativas e colaborativas de reestruturação” urbana (BRENNER, 2018, p. 207).

Apesar disso, é importante considerar que, em contraponto a esse urbanismo insurgente, existe um urbanismo formal que constrói e demarca os espaços da cidade, os quais continuamente se confundem em uma dualidade quase imperceptível. Nesse sentido, Brenner (2018) demonstra que, ao mesmo tempo em que as intervenções táticas surgem como respostas às lutas contra as formas de privatização, gentrificação, remoção, isolamento e exclusão socioespaciais demarcadas pelo urbanismo formal, essas são também, muitas vezes, “financiadas pelo Estado e pela iniciativa privada onde acabam se convertendo em mercadoria, objeto do lucro para esses investidores” (BRENNER, 2018, p. 195).

Para o autor, muitas propostas de designers e arquitetos para abrir a cidade por meio de iniciativas táticas e colaborativas contribuíram também para intensificar as mesmas formas de injustiça espacial às quais esses novos projetos deveriam combater. Para ele, essas iniciativas também geram grandes retornos econômicos

para os seus investidores, como “donos de terra ou de imóveis situados no próprio local ou nos arredores contemplados por esses projetos” (BRENNER, 2018, p. 196). Nesse sentido, mesmo expressando uma nova forma de uso e apropriação dos espaços públicos da cidade de maneira democrática e coletiva, essas ações também contribuem como forma de reafirmação das necessidades do capital, como demonstra Brenner (2018) ao afirmar que elas também produzem o efeito oposto de produção de uma cidade, onde as classes dominantes seguem impondo o controle na produção e apropriação do espaço urbano.

Apesar da natureza dual dessas ações, admite-se que elas são promotoras de lugares onde as pessoas e os grupos buscam demonstrar novos repertórios de significados e quem sabe, construir novas estratégias de se apropriar da cidade de forma democrática e igualitária. Na intenção de criar uma cidade aberta³ para a concretização do direito à cidade⁴, esses espaços se transformam em lugares, espacializando a vontade de ocupar o público à medida que são suportes à diversas identidades, à múltiplas ações culturais e trocas sociais, tornando-se espaços resistentes e articulando novas memórias coletivas.

Cartografias Urbanas: Um exercício de mapeamento das intervenções temporárias na cidade de Natal/RN

No intuito de compreender como o urbanismo tático é capaz de delinear uma ideia de cidade alternativa às que construímos hoje (BRENNER, 2018, p. 205), esta seção traz a análise de um mapeamento de quinze intervenções localizadas na cidade de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte (figura 01). A análise foi fundamentada em uma revisão bibliográfica e observação não-participante de vinte e três intervenções, incluindo feiras livres, ações promovidas pela Prefeitura de Natal, circuitos culturais e intervenções espontâneas realizadas por diversos grupos e movimentos.

Neste primeiro momento, tais ações ocorrem em diversos espaços livres públicos dos territórios referidos e possuem distintas formas de organização e apoios financeiros distribuídos nas quatro regiões da cidade, conforme demonstrado na figura 02. Para um melhor entendimento dos impactos dessas ações nos seus respectivos suportes espaciais com base nas orientações teórico-metodológicas de Fontes (2011), Aparna Udayasuriyan (2016) e Bishop e Williams (2012) foi realizada uma classificação tipológica apoiada em quatro

³ Para Richard Sennett (2018), uma “cidade aberta deve ser mais igualitária e democrática que a maioria das cidades de hoje, com maior distribuição da riqueza e do poder por todo o organismo social. Uma cidade aberta trabalharia com complexidades, gerando por assim dizer uma molécula complexa de experiência. Em termos éticos, uma cidade aberta naturalmente toleraria as diferenças e promoveria a igualdade, mais especifi-

⁴ Para Henry Lefebvre, o direito à cidade está acima de tudo na “democratização do controle sobre os meios coletivos dos espaços urbanos e essa ação acontece na rua onde os grupos, e a própria cidade se manifesta, se apropria dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado. Uma tal apropriação mostra que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca” (LEFEBVRE, 1970; 1999 p.30).



Figura 1
Localização da cidade de Natal no Nordeste do Brasil
Fonte: Produzida pelas autoras, 2020

critérios associados à ocupação e ao tempo das intervenções, quais sejam: tipo de espaço livre ocupado, tipo de ocupação, histórico de ocupação e temporalidade. Com relação às quinze intervenções mapeadas e os seus critérios de classificação, a figura 2 demonstra que todas possuem os espaços livres públicos como suporte espacial, sendo excluídas as ações que ocor-

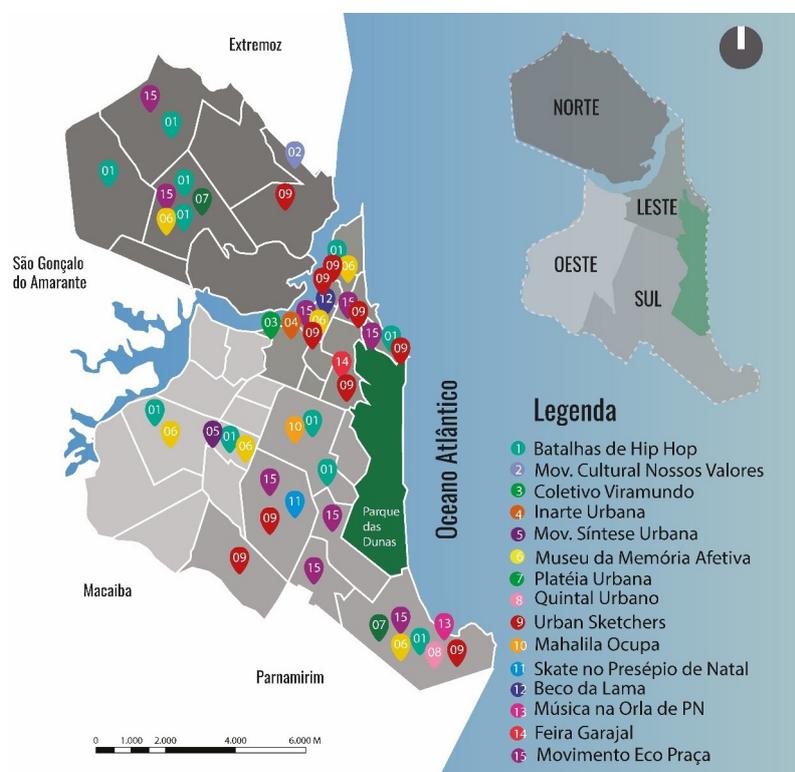


Figura 2
Intervenções temporárias na cidade de Natal divididas por Regiões administrativas. Fonte: Produzida pelas autoras, 2020

riam em espaços privados ou semi-públicos. No que diz respeito ao tipo de ocupação, todas possuem apoios ou patrocínios públicos - privados, sejam eles oriundos de editais apoiados em leis de incentivo à cultura, da própria Prefeitura de Natal ou de empresas privadas, como a Unimed. O tipo de ocupação reflete a natureza e a temporalidade desses movimentos, se eram ações culturais que sempre ocorreram na cidade, como é o caso das festas locais e feiras livres, ou se eram movimentos recentes, dos últimos trinta anos, e por isso caracterizados como contemporâneos, diferenciação que permitiu o enquadramento de todas as ações nesse grupo. Por fim, todas as quinze intervenções possuem temporalidade sazonal ou casual, podendo ou não observar um cronograma pré-definido pelos seus participantes.

Observou-se na figura 02 e tabela 01 que a maioria das intervenções se concentram nas regiões Sul e Leste, excluindo geograficamente e socialmente as regiões Oeste e Norte. Segundo o Anuário estatístico de Natal (SEMURB, 2018), a Região Norte apresenta rendimento nominal médio mensal de 0,92 salários mínimos, abaixo da média do Município (1,78 salários mínimos). Situado nessa região, o bairro da Redinha

Intervenções temporárias em Natal	Tipo de Suporte Espacial	Bairro/Região	Ocupação (com ou sem patrocínio)	Temporalidade
01 - Batalhas de Hip Hop	Ruas e praças	Diversos bairros na cidade	Sem apoios fixos	Sazonal
02 - Samba no Beco da Lama	Becos	Cidade Alta, Região Leste	Sem apoios fixos	Sazonal
03 - Coletivo Viramundo Potiguar	Ruas e praças	Alecrim, Região Leste	Sem apoios fixos	Sazonal
04 - Música no Espaços Astral	Orla marítima	Ponta Negra, Região Sul	Sem apoios fixos	Sazonal
05 - Feira Garajal	Ruas e praças	Tirol, Região Leste	Com apoios	Sazonal
06 - Inarte Urbana		Alecrim, Região Leste	Sem apoios fixos	Sazonal
07 - Mahalila Ocupa	Rua (entorno)	Lagoa Nova, Região Sul	Com apoios	Casual
08 - Movimento Cultural Nossos Valores	Ruas e praças	Redinha, Região Norte	Sem apoios fixos	Sazonal
09 - Museu da Memória Afetiva	Ruas e praças	Diversos bairros na cidade	Com apoios	Sazonal
10 - Movimento Eco Praça	Ruas e praças	Diversos bairros na cidade	Com apoios	Sazonal
11 - Movimento Síntese Urbana	Ruas e praças	Cidade da Esperança, Região Oeste	Sem apoios fixos	Sazonal
12 - Platéia Urbana	Praças	Diversos bairros na cidade	Sem apoios fixos	Sazonal
13 - Skatistas no Presépio de Natal	Parque urbano	Candelária, Região Sul	Sem apoios fixos	Casual
14 - Quintal Urbano	Ruas e praças	Ponta Negra, Região Sul	Sem apoios fixos	Sazonal
15 - Urban Sketchers	Ruas e praças	Diversos bairros	Sem apoios fixos	

Tabela 1
 Critérios de classificação das intervenções mapeadas
 Fonte: Acervo próprio

apresenta rendimento de 0,84 salários mínimos, abaixo da média da região e do município. A Região Oeste também se encontra abaixo da média, com 2,04 salários mínimos, e em discrepância a Região Sul possui o rendimento mais alto da cidade, de 3,45 salários mínimos e a Leste possui o valor do rendimento médio de 2,86 salários mínimos. Destaca-se ainda que os bairros de Capim Macio, na Região Sul, e do Tirol, na Região Leste, onde estão localizados alguns dos espaços escolhidos para as intervenções, como a Feira Garajal e o Movimento Eco Praça, abrigam as populações de maiores rendimentos mensais do município, correspondendo a 4,71 e 6,46 salários mínimos, respectivamente (SEMURB, 2018).

Com relação ao suporte espacial predominante nas intervenções, constata-se que elas foram realizadas em sua maioria em praças e ruas adjacentes (no entorno desses espaços públicos), em locais de fácil acessibilidade e visualização nos bairros das Regiões Sul e Leste, como é o caso da Feira Garajal, que acontece na Praça Assis Chateaubriand, conhecida como praçinha da Rua Ângelo Varela, no bairro de Tirol e do Movimento Eco Praça, que desde 2013 realiza diversas intervenções em praças da cidade de Natal, em sua maioria nessas regiões (figura 03). Cabe destacar, que o Eco Praça se caracterizou como uma expressão efêmera de ocupação de praças que conseguiu alterar,



Figura 3
Ação do Movimento Eco Praça realizada em 25 de janeiro de 2020 na Ribeira (Zona Leste de Natal)
Fonte: Facebook do Movimento Eco Praça, fotógrafa Luana Tayze. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ecopraça>>. Acesso em: 15 jun. 2021

ainda que temporariamente, as suas funções e formas de apropriação: antes lugares de passagem para espaços de integração e convivência no cotidiano das comunidades onde se inserem.

Também é importante destacar as ações dos coletivos urbanos de base popular, que se pautam pela promoção e pelo desenvolvimento da arte e da cultura junto à populações mais excluídas de bairros e setores urbanos segregados da cidade e que realizam intervenções em espaços públicos localizados em diversas comunidades socialmente vulneráveis. Entre esses coletivos destacam-se: Nossos Valores na comunidade da África, bairro da Redinha (figura 04); Viramundo Potiguar e Inarte Urbana (comunidade do Passo da Pátria, bairro do Alecrim); Síntese Urbana, bairro da Cidade da Esperança e as batalhas de rap, que acontecem em vários bairros da cidade.

Ressalte-se ainda que, exceto as ações realizadas na comunidade Passo da Pátria, as demais ocorrem em



Figura 4
Movimento cultural Nossos Valores na comunidade de África. Fonte: Facebook do Nossos Valores.
Disponível em: < <https://www.facebook.com/MovNossosValores/>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

bairros localizados nas regiões Norte e Oeste, que abrigam populações com os menores rendimentos nominais do município (0,92 e 2,04, respectivamente). Essa excepcionalidade também não distancia a situação socioeconômica do Passo da Pátria das demais, tendo em vista que, embora se localize na região Leste, constitui-se numa das comunidades mais vulnerá-

veis do município, tanto socialmente como ambientalmente. Considerada uma Área Especial de Interesse Social - AEIS pelo Plano Diretor de Natal (NATAL, 2007), o Passo se configura como uma área de fragilidade socioambiental, localizada entre os bairros de Cidade Alta e Alecrim, entre a Pedra do Rosário, Avenida do Contorno, Base Naval de Natal e Rio Potengi (SEMURB, 2009, p.122).

A partir do mapeamento e da classificação das quinze intervenções foram realizadas entrevistas semiestruturadas e cartografias sociais. Para as entrevistas, recorreremos a Eduardo Robini da Silva et. al (2016), que as define como um roteiro de perguntas abertas previamente elaboradas de modo que o entrevistado sinta-se livre para falar sobre o tema abordado (SILVA et. al. 2016, p. 06). Para a compreensão da cartografia, tomou-se como referência Henri Acselrad (2013), quando define a cartografia social como um importante elemento na construção de políticas entre os diferentes atores sociais em suas comunidades, à medida que dá visibilidade a esses, aos seus territórios, territorialidades, representações, identidades, conflitos e lutas por reconhecimento de direitos. Dessa forma, a cartografia pode ampliar o conhecimento dos grupos sociais sobre seus territórios, suas histórias, os usos que fazem de seus recursos, além de evidenciar relações e conflitos ligados à disputa de poder por lugares no espaço (ACSELRAD, 2013, p.21).

No que diz respeito aos apoios e financiamentos das intervenções, as entrevistas revelaram que muitas delas são promovidas com o apoio de agentes públicos e de empresas privadas, por organizações culturais ou mesmo como projetos de extensão de instituições acadêmicas, como é o caso das ações do Plateia Urbana e do *Urban Sketchers*. Segundo a professora do curso de organização de eventos no Instituto Federal de Educação – IFRN - da Cidade Alta e idealizadora do projeto Plateia Urbana, essa ação multicultural, colaborativo e itinerante tem como objetivo levar cultura e lazer para comunidade, de forma gratuita, além de possibilitar a prática profissional e a inserção social aos estudantes do curso. Assim, o coletivo, além de adquirir recursos por meio de rifas e empresas colaboradoras, também utiliza equipamentos da instituição IFRN, que atua na promoção.

Também promovido e coordenado pela academia, o grupo *Urban Sketchers* Natal (figura 05) surgiu em 2012 a partir da experiência dos professores e alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente, o grupo

reúne em média trinta participantes e promove ações frequentes em vários bairros da cidade, utilizando os espaços públicos livres, especialmente praças e ruas, como *lócus* das suas atividades - o desenho de observação, objetivo principal da ação. Cabe destacar que o grupo, mesmo em meio a pandemia da Covid-19, manteve-se ativo e articulado em redes, realizando encontros virtuais a partir do desenho por plataformas como *Google Street View*. Segundo relato de um dos coordenadores do projeto em 2019, a principal motivação do grupo é desenhar e estabelecer vínculos cotidianos com a cidade, colocando-os em contato com a rua, com o espaço público, com os edifícios e promovendo a descoberta desses lugares.

Por fim, analisando a produção cartográfica realizada com os atores das intervenções, destacam-se dois grupos existentes em um mesmo complexo de favelas: Inarte Urbana e Coletivo Viramundo Potiguar, que atuam na comunidade do Passo da Pátria, localizada nos bairros de Cidade Alta e Alecrim, às margens do rio Potengi e da linha do trem. Esses dois grupos



Figura 5
Encontro Urban Sketchers Norte-Nordeste na cidade de Natal. Fonte: Facebook do Urban Sketchers. Disponível em: <<https://www.facebook.com/usknne>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

desenvolvem um trabalho bastante complexo, não só pelo fomento às atividades culturais, como também por proporcionarem ações que promovem a integração de todas as comunidades existentes naquele território, que hoje se identifica e se divide em quatro: Passo da Pátria, Ocidental de baixo, Ocidental de cima e Pedra do Rosário.

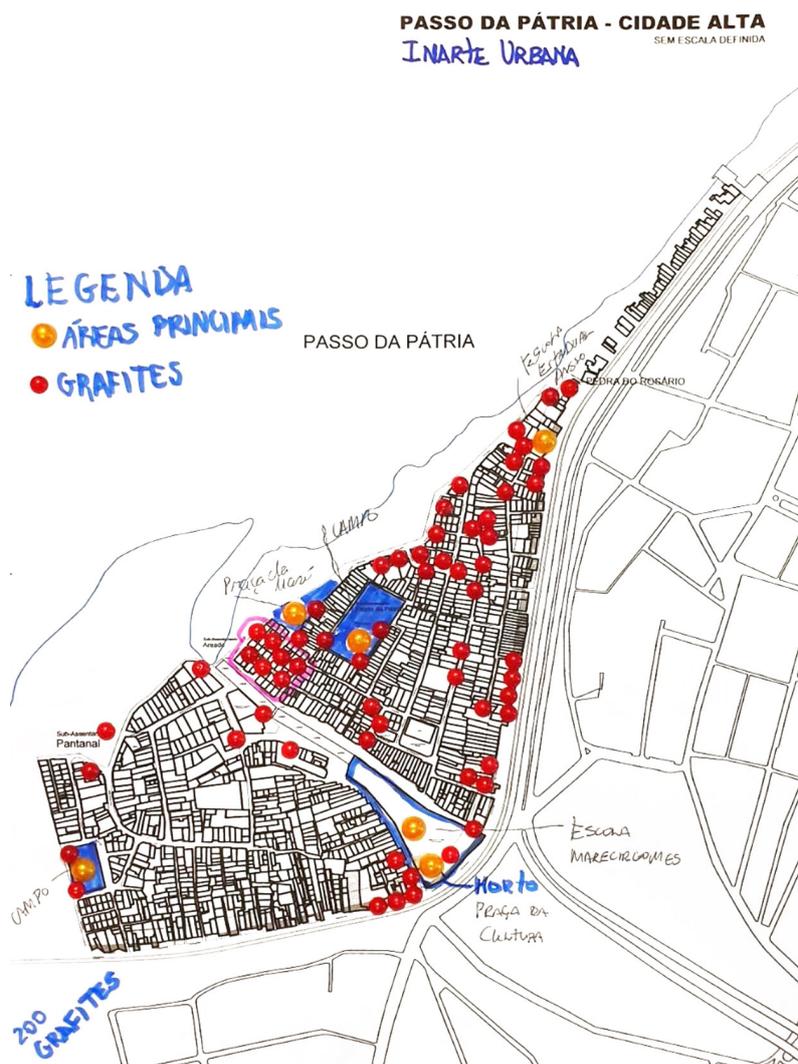


Figura 7
Cartografia do Inarte Urbana. Fonte: Produzida pelas autoras e por membros dos grupos em novembro, 2019

e convidados a um momento de imersão e produção coletiva e colaborativa no interior da comunidade. O projeto, proposto pela Casa Vermelha em parceria com a associação franco-brasileira Pixo, acontece na comunidade do Passo da Pátria e atualmente é coordenado por seis pessoas, entre elas Saionara Pinheiro Barbosa (coordenadora local), entrevistada em outubro de 2019. Segundo Saionara, o projeto teve início no ano de 2015 com o intuito inicial de promover o reconhecimento do grafite urbano como arte.

As cartografias demonstradas nas figuras 06 e 07 foram realizadas coletivamente com os grupos Viramundo Potiguar e Inarte Urbana. Ao observar a figura 05, nota-se uma maior percepção das delimitações (post-its demonstrando ruas e locais) e uma representação mais detalhada dos espaços públicos reconheci-

dos (praças e monumentos). Neste mapa é notável o reconhecimento do Canal do Baldo como delimitador das comunidades ocidental de baixo e de cima, do trajeto dos cortejos que são realizados pelo movimento entre as residências e as pessoas conhecidas, assim como dos próprios pontos de suas intervenções.

Considerações finais

Este artigo parte de uma pesquisa que entende o urbanismo tático e o uso temporário do espaço como estímulos à criação de laços de solidariedade e de colaboração entre os diversos atores que vivem nas comunidades e participam das ações analisadas. Acredita-se que tais ações, quando apropriadas junto a espaços consagrados, potencializam a criação de novos lugares a partir de memórias e desejos pré-existentes nesses locais. Isso demonstra a potência do urbanismo tático quando este contribui para afirmar e fortalecer as relações de afeto existentes e as necessidades presentes nos espaços ocupados, de modo à reconfigurar narrativas e ressignificar lugares, proporcionando novas possibilidades de uso.

Finalmente, como contribuição das cartografias sociais, destaca-se a facilidade de proporcionar o reconhecimento espacial das intervenções, permitindo compreender como elas remodelam a estrutura formal da cidade, criando novos lugares e revelando significados antes escondidos. Com relação às cartografias dos movimentos Inarte Urbana e Viramundo Potiguar, nota-se que os organizadores de ambos se mostram envolvidos com a produção das intervenções, e com a escolha dos espaços apropriados junto aos moradores da comunidade. Entretanto, nota-se que o Inarte tem uma atuação mais pontual e sazonal na comunidade, fato demonstrado também pela menor quantidade de detalhes e informações apresentadas no mapa. Os dois grupos têm em comum alguns locais mais utilizados para as suas intervenções, que são a escola Passo da Pátria, o campo de futebol, a escadaria do Passo, a Praça da Maré, a quadra de esportes e a escola municipal Mareci Gomes – elementos de referência destacados em amarelo.

De modo geral, todas as intervenções possuem características, intenções e conteúdos diferentes. Nesse sentido, por meio das entrevistas e cartografias, foi possível extrair um mapeamento crítico que evidencia experiências e uma diferenciação dessas em quatro grupos distintos: (1) intervenções puramente coletivas e sociais que não obtêm apoio ou patrocínio, caracterizadas, assim, como ações de resistência; (2)

ações educativas promovidas com o apoio de instituições de ensino ou projetos de extensão; (3) ações casuais que ocorrem sem organização, cronograma ou apoio e (4) ações de cunho mercantilista, que se caracterizam pelo financiamento e interesse do mercado.

Por fim, é inegável que as intervenções temporárias promovidas pelos diversos grupos e atores locais respondem aos problemas impostos pelo urbanismo neoliberal. Entende-se que a principal contribuição dessas intervenções para cidade consiste numa atuação que se propõe a subverter a ordem vigente a partir da demonstração de que o cidadão comum é também capaz de protagonizar e recriar os lugares que habita. É certo que essas ações por si só não podem desmontar um sistema de produção das cidades construído em fundamentos tão sólidos, mas, em meio à crise urbana e suas respectivas contradições, são capazes de demonstrar novas possibilidades de intervenções e, principalmente, apresentar soluções e ferramentas simples que podem nutrir o planejamento urbano de forma participativa.

Referências

- ACSELRAD, Henri; COLI, Luis Régis. *Disputas cartográficas e disputas territoriais*. In: ACSELRAD, Henri (Org.). *Cartografias sociais e território: Um diálogo latino-americano*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008. p.13-45.
- BRENNER, Neil. *Espaços de Urbanização*. O urbano a partir da teoria crítica. 1 ed. Rio de Janeiro: Letra capital – Observatório das metrópoles, 2018. 356 p.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007. 85 p.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo*. Ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016. 413 p.
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FONTES, Adriana Sansão. *Intervenções temporárias, marcas permanentes. A amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PROURB-FAU/UFRJ, 2011.
- LEITE, Rogerio Proença. *Contra-usos e espaço público*. Notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. In: Revista brasileira de Ciências Sociais. São Paulo: Junho, 2002. v. 17. n. 49. p. 115-134.
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à cidade*. Tradução Rubens Eduardo Frias. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008b [1966]. 141 p.

LYDON, Mike et. al. *Tactical Urbanism: Short-term Action for Long-term Change*. Journal of the American Planning Association. Routledge: 2015.

SEMURB. Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Urbanismo. ReHabitar. Natal: 2007.

HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 25 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

SEMURB. *Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Urbanismo*. Anuário de Natal: 2017-2018. Natal:2018.

SENNET, Richard. *Construir e habitar*. Ética para uma cidade aberta. Tradução de Clóvis Marques. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SILVA, Eduardo Robini da. et al. *Caracterização das pesquisas de teses em administração com abordagem qualitativa*, v. 06, n. 01. Roraima: Revista de Administração de Roraima –RARR, 2016. p. 204-223.

UDAYASURIYAN, Aparna. *Bottom-up Urbanism in temporary Urban space*. Research Master Planning and Sustainability. Université de Tours (Tese de Mestrado). França: 2016.



REGO, Renato Leão; JANUÁRIO, Isabella Caroline; AVANCI, Renan Augusto. Uma outra estratégia projetual: Arquitetura em Curitiba nos anos 1960-1970. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 00-00, dez.. 2022

data de submissão: 16/05/2021
data de aceite: 21/06/2021

Uma outra estratégia projetual: Arquitetura em Curitiba nos anos 1960-1970

Renato Leão Rego, Isabella Caroline Januário
e Renan Augusto Avanci

Renato Leão REGO é Doutor em Arquitetura pelo Universidad Politécnica de Madrid, Espanha(1994); Professor titular da UEM; rrego@uem.br

Isabella Caroline JANUÁRIO é Doutoranda da UEM; isajanu.arq@gmail.com

Renan Augusto AVANCI; Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela UEM; renanavanci@hotmail.com

Resumo

Em 1977, o arquiteto brasileiro Jaime Lerner reformulou seu projeto para o campus universitário da Universidade Estadual de Maringá (UEM), originalmente proposto em 1971. Na nova proposta, o arquiteto sediado em Curitiba adotou uma abordagem fortemente vinculada ao meio social e ao entorno físico. A alteração na estratégia projetual parece ter respondido a proposições internacionais que reagiam ao pensamento modernista. Diante deste fato, este trabalho averigua a repercussão do ideário pós-modernista na (e desde a) capital paranaense nos anos 1960 e 1970, a partir do reconhecimento do acervo então disponível na biblioteca da Universidade Federal de Curitiba e da observação de certas passagens da trajetória profissional de Lerner, e considera seus projetos para o campus da UEM, a praça 29 de Março e a rua XV de Novembro, ambas em Curitiba. Apoiado no método histórico-interpretativo e na argumentação lógica, este estudo de caso envolve metodologia de projeto, análise contextual e estudos sobre a circulação global de ideias para mostrar que a arquitetura – inventiva, inovadora – produzida em Curitiba naquele período esteve mais sujeita a considerações pós-modernistas do que reconheceram seus projetistas e, com isso, identifica uma prática projetual que capitalizou com os aspectos socioculturais e ambientais. **Palavras-chave:** metodologia de projeto, circulação de ideias, arquitetura pós-modernista, arquitetura brasileira, Curitiba.

Abstract

In 1977 Brazilian architect Jaime Lerner reformulated his design for the campus of the State University of Maringá (UEM), originally proposed in 1971. In the new proposal, the Curitiba-base architect adopted an approach strongly related to the social milieu and physical environment. The change in the design strategy seems to have responded to overseas propositions which reacted against the modernist thinking. This paper thus examines the repercussion of post-modernist ideas in (and from) Paraná capital city in the 1960s and 1970s by acknowledging the collection held in the Curitiba Federal University library; observing certain episodes of Lerner's professional trajectory; and considering his designs for the UEM campus; the square 29th March and street XV Novembre, both in Curitiba. Relying upon historical-interpretative method and logical argumentation, this case study involves design methodology, contextual analysis, and studies about the global diffusion of ideas. It aims to show that the inventive and innovative architecture produced in Curitiba in that period was more subject

to post-modernist considerations than its designers acknowledged and, accordingly, recognize a design practice that capitalized on environmental, social and cultural aspects.

Keywords: design methodology, circulation of ideas, post-modernist architecture, Brazilian architecture, Curitiba.

Resumen

En 1977, el arquitecto brasileño Jaime Lerner reformuló su proyecto para el campus universitario de la Universidad Estatal de Maringá (UEM), originalmente propuesto en 1971. En la nueva propuesta, el arquitecto establecido en Curitiba adoptó un abordaje fuertemente vinculado al medio social y al entorno físico. El cambio en la estrategia proyectual parece haber respondido a proposiciones internacionales que reaccionaban al pensamiento modernista. Delante de este hecho, este trabajo averigua la repercusión del ideario pos-modernista en (y desde) la capital paranaense en los años 1960 y 1970, a partir del reconocimiento del acervo disponible en la biblioteca de la Universidad Federal de Curitiba y de la observación de ciertos pasajes de la trayectoria profesional de Lerner, y considera sus proyectos para el campus de la UEM, la Plaza 29 de Marzo y la calle XV de Noviembre, ambas en Curitiba. Apoyado en el método histórico-interpretativo y en la argumentación lógica, este estudio de caso relaciona metodología de proyecto, análisis contextual y estudios sobre la circulación global de ideas para enseñar que la arquitectura – inventiva, innovadora – producida en Curitiba en aquel período estuvo más sujeta a consideraciones pos-modernistas de lo que han reconocido sus proyectistas y, con eso, identifica una práctica que ha capitalizado con los aspectos socioculturales y ambientales.

Palabras-clave: metodología de proyecto, circulación de ideas, arquitectura pos-modernista, arquitectura brasileña, Curitiba.

Introdução

A arquitetura produzida nos anos 1970 por um grupo de arquitetos sediado em Curitiba foi amplamente premiada. Foram quase quarenta projetos classificados em concursos nacionais somente naquela década; entre o final dos anos 1950 e meados de 1970 foram mais de oitenta premiações concedidas a equipes paranaenses. São aproximadamente dez primeiros prêmios nos anos 1970 e, na década anterior, sete (cf. GNOATO, 2002; PACHECO, 2004; PACHECO, 2010; JANUÁRIO, 2018). Esta produção foi chamada de “dialeto” da arquitetura paulista (SEGAWA, 1986, p. 32) e “matéria segunda” (ZEIN, 1986, p. 29), já que muitos destes projetistas se graduaram em São Paulo, onde se produzia a expressão hegemônica da arquitetura brasileira naquele momento – o brutalismo paulista.

Em geral, a arquitetura coproduzida por estes projetistas é híbrida, já que sua composição se revela menos restritiva, menos uniforme, e menos dogmática do que a arquitetura modernista do Brasil dos anos 1960 e 1970. Com efeito, em 1977, os arquitetos Jaime Lerner e Domingos Bongestabs reformularam seu projeto para o campus universitário da Univer-

¹ As datas dos planos propostos para a Universidade Estadual de Maringá referem-se à apresentação do anteprojeto, sendo que os estudos preliminares foram preparados no ano precedente.

sidade Estadual de Maringá, originalmente proposto em 1971.¹ Na nova proposta, os arquitetos adotaram uma abordagem fortemente vinculada ao meio social e ao entorno físico, em contraste com a conformação abstrata e modernista da primeira versão. Esta alteração na estratégia projetual repercutiu proposições internacionais que reagiam ao pensamento modernista (REGO; JANUÁRIO; AVANCI, 2020).

Com isso, este trabalho explora possíveis referências para a abordagem inovadora e do pensamento criativo destes arquitetos. Reconhecendo que os fundamentos da arquitetura e do urbanismo modernistas estavam então sob crítica, revisão e redirecionamento, este trabalho averigua se – e como – ideias pós-modernistas podem ter estimulado o trabalho destes arquitetos sediados em Curitiba. Ideias pós-modernistas são aqui entendidas como aquelas expressões do pensamento e intenções projetuais que estabeleceram “uma despedida da modernidade, na medida em que quer fugir das suas lógicas de desenvolvimento”, colocando-se “não apenas como novidade em relação ao moderno, mas também como dissolução da categoria do novo” (VATTIMO, 1996, p. VII e IX). Como um estudo de caso, este trabalho foca o trabalho de Jaime Lerner, arquiteto, urbanista e engenheiro civil, professor, presidente do IPPUC e líder político que promoveu o trabalho dos colegas. Através da observação da trajetória, do discurso e da experiência profissional de Lerner e apoiado no método histórico-interpretativo e na argumentação lógica, o trabalho envolve metodologia de projeto, análise contextual e estudos sobre a circulação global de ideias.

O texto está dividido em três partes. A primeira delas retoma certas passagens da trajetória do projetista Jaime Lerner para revelar uma rede de conexões capaz de fomentar a circulação de ideias. A segunda parte explora autores, obras e ideias contemporâneas relacionadas à arquitetura e ao urbanismo através do acervo da biblioteca da Universidade Federal do Paraná, onde Lerner estudou e lecionou. A terceira parte analisa os princípios projetuais de três obras que contaram com a participação, direta ou indireta, de Lerner, a fim de apontar uma – possível, plausível e até mesmo provável – repercussão de certos aurores e ideias precedentes que contribuíram para a construção da arquitetura e do urbanismo pós-modernistas.



Conexões profissionais e circulação de ideias

A trajetória profissional de Jaime Lerner encadeia experiências significativas em contextos estimulantes: o trabalho em São Paulo em 1961, com o arquiteto David Libeskind, e em Paris no ano seguinte, entre fevereiro e outubro de 1962; a colaboração com seu sócio, o arquiteto Domingos Bongestabs, desde 1963; a docência em Curitiba em 1965 e em Brasília em 1968; a presidência do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), entre 1968 e 1969; e o desenvolvimento do projeto do Kursaal, em Sán Sebastián em 1969. Lerner tem dupla graduação: em engenharia civil em 1961 e arquitetura e urbanismo em 1965; teve uma formação atrelada ao ideário da arquitetura modernista, mas travou contato com a revisão crítica destas ideias e com proposições decorrentes dela. Pois Lerner trabalhou no escritório parisiense de Georges Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods, arquitetos ligados ao Team 10, responsáveis pela ruptura dos CIAMs e pela dissensão no seu pensamento (LERNER, 2011; BERRIEL; SUZUKI, 2012, p. 109-124; REGO; JANUÁRIO; AVANCI, 2020; SMITHSON, 1968).

Lerner se revelou um dos muitos coadjuvantes em cena sem protagonista, na medida em que a produção da arquitetura curitibana deste período é eminentemente marcada pelo trabalho colaborativo – ou, nas palavras de Pougy (2021, p. 27), por uma visão solidária. As equipes premiadas nos vários concursos realizados nos anos 1960 e 1970 estavam formadas por associações variadas de arquitetos e professores, por vezes incluindo estagiários e alunos. Estes projetistas, por vezes referidos como ‘grupo do Paraná’ apesar de nunca terem se autodenominado assim, somavam duas dezenas de profissionais atuando em equipes variadas. Além de Lerner, estavam entre eles Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Lubomir Ficinski, Domingos Bongestabs, Marcos Prado, Vicente de Castro Neto, Alfred Willer, Abrão Assad, José Hermeto Palma Sanhotene, Oscar Mueller, Joel Ramalho Junior, Leonardo Tossiaki Oba, Guilherme Zamoner, Rubens Sanhotene, Ariel Stelle, Aldo Matsuda, Renato Mueller, Orlando e Dilva Busarello (PACHECO, 2010; PACHECO, 2004; JANUÁRIO, 2018; SILVA, 2018).

Diferentemente de Oscar Niemeyer ou Vilanova Artigas e distantes da crítica social que marcou a escola paulista, este grupo de arquitetos não demonstrava uma vinculação ideológica categórica – apesar do pa-

pel político de Lerner. E, do mesmo modo, uma postura pragmática pode ser notada na tomada de decisões em cada projeto, assim adotando estratégias específicas e variadas (JANUÁRIO, 2018). Com efeito, no começo dos anos 1970, Tafuri (1976, p. IX) reclamava da arquitetura contemporânea “obrigada a retornar à pura arquitetura, à forma sem utopia”.

Lerner também lecionou como professor substituto na Universidade de Brasília (UnB) junto com os colegas Ficinski, Forte Netto, Marcos Prado e Roberto Gandolfi. Muitos deles também atuaram no IPPUC e na Universidade Federal do Paraná. O período em Brasília, que Lerner menciona como um dos “melhores da sua vida profissional”, foi convivido com arquitetos docentes oriundos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais, com destaque para Sylvio de Vasconcellos, então chefe do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Minas Gerais (cf. BERRIEL; SUZUKI, 2012, p. 114). Com isso, devemos ter em conta que a universidade e o processo de ensino e aprendizagem são sempre laboratórios de experimentos e fomento para novas ideias.

Viagens como aquelas realizadas por Lerner também são veículos para a difusão de ideias. Pois, aqui e acolá, todo indivíduo está situado em redes e comunidades de trabalho através das quais suas ideias se desenvolvem. Ademais,

“people have always travelled from place to place, offering suggestions about ways of solving problems or improving conditions in one place based on their experiences in other places” (HEALEY; UPTON, 2010, p. 1 e 5).²

² As pessoas sempre viajaram de um lugar a outro oferecendo sugestões sobre como resolver problemas ou melhorar as condições locais a partir de suas experiências em outros locais. (Tradução dos autores).

Experiências como as de Lerner são também janelas de oportunidade para aprendizado, reflexão crítica e intercâmbio; são possibilidades de desconstrução e reconstrução pessoal. O pensamento e a percepção de um arquiteto a respeito do mundo que o rodeia, em paralelo a outros pensadores, somam-se ao processo criativo, naturalmente. Em todo caso, é preciso reconhecer que a difusão de ideias entre pessoas e em diferentes contextos e em tempos distintos passa por processos complexos. Estes processos envolvem tradução, interpretação e adaptação, nos quais frequentemente se notam o uso seletivo e a recriação imaginativa das ideias originais (HEALEY; UPTON, 2010, p. 4-5; WARD, 2018).

Além das viagens, exposições, congressos, certames e relações interpessoais como veículos de difusão de ideias, temos que considerar os livros e as revistas.



Enquanto ideias viajam com as pessoas, publicações independem da migração e dos deslocamentos pessoais, contribuindo igualmente para a circulação de ideias de arquitetura e urbanismo. É certo que publicações podem ficar restringidas por fronteiras linguísticas e culturais, mas as imagens não se limitam pela linguagem (SANDOVAL-STRAUSZ; KWAK, 2018, p. 117). É também verdade que o fato de termos à disposição livros e revistas não significa que seu conteúdo tenha sido absorvido; mas indica um possível contato com ideias em circulação.

Diante de uma notável repercussão de certas ideias em circulação no resultado projetual aqui considerado, ainda que mais ou menos consciente ou não deliberada, uma eventual sintonia pode lançar luz no processo de projeto – subjetivo, nem sempre linear – e aclarar um panorama mais amplo para os historiadores. Nesse sentido, rastreamos textos e imagens no acervo da escola de arquitetura de Curitiba, onde Lerner e seus colegas atuaram.

Um acervo de possibilidades

O IPPUC mantinha uma biblioteca especializada desde a sua fundação e, nos anos 1970, a assinatura de publicações internacionais era uma prática corrente, conforme confidenciou um dos seus diretores (MEDEIROS, 2021, p. 270). O estudo do IPPUC para um sistema integrado de transporte de massa para Curitiba, apresentado em 1969, cita uma edição especial da *Architectural Forum* do ano anterior (IPPUC, 1969). Bongestabs contou que “acompanhava o que acontecia no mundo” através de publicações estrangeiras, particularmente a *L’Architecture d’Aujourd’hui*, presente no acervo do seu escritório (BONGESTABS, 2021).

Além destas coleções menos numerosas, a biblioteca da Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, reúne um expressivo acervo de revistas estrangeiras de arquitetura. A coleção desta biblioteca contém edições anteriores à própria criação do curso de arquitetura e urbanismo daquela instituição, em 1962, então dirigida aos acadêmicos do curso de engenharia civil. Os exemplares da norte-americana *Architectural Record* remontam a 1945; os da *Progressive Architecture*, também norte-americana, remontam a 1950; a francesa *L’Architecture d’Aujourd’hui* tem exemplares desde 1951; as italiana *Domus* e *Casabella* também datam dos anos 1950 – a primeira com exemplares desde 1954 e a segunda, desde 1958; já a italiana *Abitare* e a norte-americana *Architectural Forum* remontam ao início dos anos 1970; e a britânica *Archi-*

³ Como exemplo emblemático, ainda que aleatório, recorremos aos artigos de e sobre Robert Venturi: apenas na década de 1960, o nome do projetista e teórico norte-americano apareceu nas revistas *Progressive Architecture* (1961, 1963, 1964, 1965 e 1967); *Casabella* (1963); *Architectural Forum* (1960, 1963 e 1967); *Architectural Review* (1966 e 1968); *Architectural Design* (1967 e 1969); *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1967) e *Domus* (1967. cf. VSBA, 2021). Com a construção da casa projetada para Vanna Venturi (1962-1964) e sobretudo depois da publicação de *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (1966), historiadores importantes trataram do trabalho de Venturi nestas revistas, a exemplo de Peter Blake que resenhou o livro na *Architectural Forum* de junho de 1967 – um exemplar que consta da coleção da biblioteca da Federal.

tectural Design conta com exemplares desde 1978. Estes títulos, ainda que possam ter sido incorporados ao acervo mais tardiamente, revelam a disponibilidade local de publicações de prestígio, que faziam circular ideias e imagens seminais.³ Assim, de maneira ilustrativa, trata-se de descortinar possibilidades de conexões e oportunidades de construção de conhecimento a partir daquilo que circulava através de publicações estrangeiras contemporâneas.

Livros daquele período, muitos deles em edições contemporâneas, no idioma original, também fazem parte do acervo da UFPR. Este é o caso da edição de 1961 do livro de Jane Jacobs, *The death and life of great american cities*; e da edição de 1964 de *Notes on the synthesis of form* e a de 1977 de *A pattern of language*, ambos de Christopher Alexander; e de *Une utopie réalisée*, que Yona Friedmann publicou em 1975; ou ainda da tradução espanhola de *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, de Reyner Banham, publicada no ano da primeira edição original em inglês, 1960. Outras obras apareceram em edições posteriores, mas, ainda assim, recentes naquele momento, como a versão de 1971 de *Design with nature*, que Ian McHarg publicara em 1969; a versão de 1965 de *Intentions in architecture*, que Christian Norberg-Schulz publicara originalmente em 1962; e a versão espanhola de *Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala*, de 1978, originalmente publicado por Charles Moore e Gerald Allen em 1976.

Entretanto, textos pós-modernistas seminais originalmente publicados no início e meados dos anos 1960 tardaram a repercutir no Brasil. Com efeito, as obras de Aldo Rossi, Kevin Lynch, Robert Venturi, Vittorio Gregotti, Charles Moore, figuram na coleção em edições dos anos 1970. *A imagem da cidade*, publicado por Lynch em 1960, apareceu em edições espanhola e francesa, ambas de 1976; o livro de Venturi, de 1966, conta com um exemplar em espanhol, de 1978, e outro em inglês, de 1977; o de Rossi, *A arquitetura da cidade*, de 1966, tem exemplar de 1977; *Território da arquitetura*, que Gregotti também publicara em 1966, conta com exemplares de 1972 (em espanhol) e de 1975 (em português). Pois quando *Complexidade e contradição* foi originalmente publicado, os arquitetos brasileiros e as escolas de arquitetura no país mostraram pouco interesse na abordagem pós-modernista. Em geral, críticas à arquitetura modernista encontravam um ambiente pouco receptivo em meio ao efeito do 'milagre econômico', com taxas de crescimento extraordinárias e o estímulo governamental a grandes obras, responsáveis pela imagem potente do país em

desenvolvimento. Adequado, o brutalismo paulista era então expressão arquitetônica hegemônica. A vigorosa produção arquitetônica modernista e o regime repressivo da ditadura militar contribuíram para a insularidade do país e o descompasso com o pensamento internacional (cf. GOLD et al, 2019, p. 536).

É verdade que Lerner reconheceu a arquitetura do norte-americano Paul Rudolph como referência para o projeto de sua casa, em particular o volume texturizado da caixa d'água em concreto aparente (1963-1966. cf. SUZUKI, 2013). Mas é igualmente verdade que havia um certo menosprezo pela arquitetura pós-modernista, notável na zombaria frequente entre os modernistas que a consideravam uma "arquitetura de moda". Lerner gracejou dizendo que "o que acabou vingando mesmo, pelo menos em Curitiba, foi o 'poste moderno'". O urbanista se referiu aos postes de madeira usados na iluminação pública que, ao serem substituídos por postes de concreto, foram reciclados e reutilizados (no começo dos anos 1990) em edifícios e parques da cidade, resultado de uma "disposição inicial (...), de ordem estética, de trabalhar com a madeira" – uma atitude de Lerner que em si já é pós-modernista (cf. LERNER, 2011, p. 61).

De todo modo, para o escopo deste artigo, destacamos da coleção obras ligadas à crítica ao modernismo, como os trabalhos de Jacobs, de Venturi, e de Manfredo Tafuri (*De la vanguardia a la metrópoli*, 1972; *Architettura contemporanea*, 1976; e *Teoria e histórias da arquitetura*, 1979); obras ligadas à abordagem contextual e à perspectiva histórica, como as de Gregotti, Rossi, e Lynch; e obras relacionadas a questões metodológicas e formulações propositivas, como as de Alexander, McHarg, Geoffrey Broadbent, e Norberg-Schulz.

Contexto é um termo introduzido no vocabulário arquitetônico nos anos 1960 como parte da primeira crítica substancial à prática modernista (FORTY, 2013, p. 132). Como bem notou Retto Junior (2020, p. 4), as três obras – *L'architettura della città*, *Complexity and Contradiction in Architecture* e *Il territorio dell'architettura* – abordam a relação entre objeto arquitetônico e seu entorno com aberturas disciplinares para a semiologia, o estruturalismo e a geografia histórica, envolvendo morfologia urbana, tipologia edilícia e o significado na arquitetura, e discutem a questão da linguagem e o papel da história, ou da cultura disciplinar anterior, na operação projetual.

O livro de Alexander, *Notes on the synthesis of form*, trata de uma teoria do processo projetual na qual uma forma responde ao contexto das demandas e necessidades humanas que a convocaram.

“It is for this reason that forms from traditional un-self-conscious cultures, molded not by designers but by the slow pattern of changes within tradition, are so beautifully organized and adapted. When the designer, in our own self-conscious culture, is called on to create a form that is adapted to its context he is unsuccessful, because the preconceived categories out of which he builds his picture of the problem do not correspond to the inherent components of the problem, and therefore lead only to the arbitrariness, willfulness, and lack of understanding which plague the design of modern buildings and modern cities” (<https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674627512>). Cf. ALEXANDER, 1964).⁴

⁴ É por esta razão que formas oriundas de culturas tradicionais não-autoconscientes, moldadas não por designers, mas pelo lento padrão de ajustes na tradição, são tão bem organizadas e adaptadas. Quando o designer, na sua cultura autoconsciente, é chamado para criar a forma adaptada ao contexto, ele não é bem-sucedido porque as categorias pré-concebidas com as quais ele constrói sua imagem do problema não correspondem aos componentes do problema e, portanto, levam somente à arbitrariedade, à vontade, e à falta de entendimento que infestam o projeto de edifícios modernos e de cidades modernas. (Tradução dos autores).

O processo adaptativo a que se referiu Alexander converge com o fazer arquitetônico a partir da observação de construções vernaculares, do entorno físico e do meio social, marcante no trabalho de Candilis, Josic e Woods, com quem Lerner trabalhou em Paris, em 1962. Ainda que o livro de Alexander possa não ter sido lido, o processo de criação da forma arquitetônica adaptada ao contexto foi certamente percebido na prática projetual do escritório parisiense; o Candilis-Josic-Woods era um escritório reconhecido pela premiação no concurso para a criação de um novo bairro para aproximadamente 100.000 moradores em Toulouse-Le Mirail em 1961, e notável pelas edificações no Marrocos, na Argélia e no Irã em anos anteriores (cf. JOEDICKE, 1968; COHEN; ELEB, 2002, p. 332-335; VIANNA, 2018, p. 36). No projeto de habitação popular em Casablanca, os arquitetos lidaram com o clima e os costumes locais, propondo tipologias distintas para moradores muçulmanos, judeus e de origem europeia.

Em *Intenções em arquitetura*, Norberg-Schulz (1965) investigou método de projeto e relacionou a tarefa construtiva (building task) ao controle físico do ambiente (physical control), à disposição das funções (functional frame), ao meio social (social milieu), à simbolização cultural (cultural symbolization) e à conformação final do edifício. E estas variáveis assumem valor e peso distintos em cada projeto, de acordo com a intenção do projetista. Norberg-Schulz reconheceu que a ideia de dar expressão a status e instituições era então relativamente nova na arquitetura contemporânea, já que o funcionalismo havia se esquivado da simbolização (NORBERG-SCHULZ, 1965, p. 119). E é isso que vamos perceber em certos projetos dos arquitetos curitibanos.

Projetos e discurso em perspectiva

A seção anterior mostrou que livros e revistas veiculando ideias de arquitetura e urbanismo que revisaram criticamente formulações modernistas e materializaram o ideário pós-modernista estavam disponíveis e acessíveis em Curitiba. Atentos a um possível contato com estas obras e com sua repercussão, propomos rever três projetos liderados por Lerner para perceber como suas formas, em certa medida, estão em sintonia com aquelas ideias.



Figura 1

Detalhe do mural de Poty Lazzaroto na praça 29 de março com referências à erva mate, ao pinhão e à araucária

Fonte: fotografandocuritiba.com.br, Flavio Ortolan

Praça 29 de março, 1966, e a dimensão simbólica da arquitetura e do urbanismo

“Uma edificação histórica é importante.
A memória como um todo é fundamental.”
LERNER apud POUGY, 2021, p. 84.

A construção da praça em um bairro antigo, próximo ao centro da cidade, foi iniciativa do IPPUC. O projeto de Lerner, Bongestabs e Onaldo Pinto de Oliveira ocupou um terreno acidentado de 10.000m². Evocando o aniversário de fundação da cidade, o projeto configurou uma esplanada com espelho d’água, fonte e monumento. Criou ainda um arrimo em concreto aparente com um painel em alto e baixo relevo, representando aspectos históricos de Curitiba através de imagens, palavras e frases (figura 01).

No espelho d’água afloram placas de concreto que contam os ciclos econômicos do desenvolvimento da cidade. As placas têm mais apelo escultórico que re-

presentativo. Talvez porque, de maneira abstrata, elas podem ser associadas a ideias variadas. Na verdade, Bongestabs conta que, no terceiro ano da faculdade, desenhou um monumento a Santos Dumont com a mesma ideia das placas soltas. E que realizou na praça, com algumas modificações, parte daquele trabalho escolar (cf. BERRIEL; SUZUKI, 2012, p. 74).

Em contrapartida, o painel é constituído de relevos figurativos do artista plástico Poty Lazzarotto – um dos seus primeiros trabalhos em concreto e, possivelmente, seu primeiro mural na cidade. As cenas mostram o encontro de índios com os primeiros colonizadores, a fundação da vila, mineradores, tropeiros, ervateiros, imigrantes europeus e caboclos litorâneos, a pecuária e a agricultura, carroças, bondes e trens, a construção da catedral, a vida no século XX.

A recapitulação da história da cidade e sua valorização através do mural figurativo, em tempos em que o neoconcretismo prevalecia no país, seguiam os passos de um movimento artístico dos anos 1920, o Paranismo, que pretendeu dignificar o Paraná perante os demais estados da federação promovendo seus elementos naturais e recontando suas lendas. De aí a exploração artística de motivos formais derivados da fauna e da flora, como o pinhão – que também pode ser visto no mosaico que pavimenta a Rua XV – e a araucária – o pinheiro do Paraná-, além de ornamentos indígenas.

Relevo artístico e textura no concreto aparente apareceram, respectivamente, na obra de Le Corbusier e de Paul Rudolph, e murais figurativos estamparam paredes da arquitetura modernista no Brasil, principalmente painéis de azulejos. Há que se ressaltar aqui, no entanto, o caráter simbólico do mural de Poty – como o artista ficou mais conhecido. Relevos abstratos nas superfícies de concreto aparente passaram a constituir um ornamento recorrente nos projetos curitibanos, a exemplo da fachada da sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro (1968), e do Instituto da Previdência do Estado, em Curitiba (1967). Esta ornamentação transcendia a estética da arquitetura paulista, habilitava a o aspecto comunicativo da arquitetura (lembramos de Venturi) e promovia a interlocução com o usuário. Na praça, o painel figurativo conta a história de Curitiba e evoca sentimento de pertencimento ao valorizar o patrimônio histórico local e estimular a identidade da cidade – no conjunto, tem-se aí um projeto que não diverge das iniciativas e proposições do urbanismo definido por Ellin (1996) como pós-modernista, que tem duas fortes referências vernaculares: a história (historicismo) e o lugar ou sítio (regionalismo).

Poty passou a ser indicado por arquitetos ligados ao grupo de Lerner para incluir painéis e vitrais em seus projetos arquitetônicos. Assim, a imagem comumente difundida da sua obra mostra uma produção ligada ao poder público (particularmente o municipal) que retrata a paisagem urbana de Curitiba e é formada por símbolos regionais, em vários painéis espalhados pela cidade.

A valorização de aspectos locais e símbolos culturais foi uma marca da gestão do Lerner prefeito. No seu livro *Acupuntura Urbana*, Lerner registrou a ideia de que é fundamental “a manutenção ou o resgate da identidade cultural de um local ou de uma comunidade” (LERNER, 2005, p. 13). Em uma entrevista recente Lerner afirmou que

a identidade é um dos componentes mais importantes da qualidade de vida. Mais do que boa infraestrutura, bons equipamentos, é muito importante a pessoa se sentir parte, fazer parte, eu acho que isso é um componente fundamental da identidade curitibana, da identidade de qualquer pessoa numa cidade (LERNER apud FARIA JUNIOR, 2016, p. 137).

A amizade entre Lerner e Poty começou quando o arquiteto sugeriu que a história de Curitiba fosse contada pelo artista por meios dos painéis da praça 29 de Março (LERNER, 2015, p. 77). Para Lerner, a obra de Poty

tem uma identidade clara. Tem uma marca muito clara. [...] Curitiba é o Poty. Curitiba e todos os elementos que marcam a identidade nossa, desde o piso das calçadas, grande parte é a presença do Poty, é a arte do Poty, a paisagem de Curitiba. Quer dizer, quando você vê um desenho do Poty, Curitiba tá presente. Eu tenho um desenho dele que mostra um tubo e toda a história de Curitiba no tubo de embarque. Então, ele retrata, eu diria, ele retrata a identidade curitibana. Ele, em todas as fases, seja como desenho, seja no desenho, na gravura, nos monumentos, no piso, nos murais, está o Poty. O Poty retrata, em vários espaços de Curitiba ele captou a história de Curitiba e também do Paraná. [...] a arte dele representa todos os valores [...] que marcam a identidade curitibana (LERNER apud FARIA JUNIOR, 2016, p. 140).

Desse modo, portanto, a identidade de Curitiba foi construída e comunicada através de representações figurativas na arquitetura, que alteraram a *imagem da cidade* e a percepção que se tinha dela.

Rua XV de Novembro, 1972, e a valorização da rua tradicional e do pedestre

O fechamento da rua XV de Novembro aos automóveis e sua transformação em 'calçadão' decorreu da valorização do pedestre e da rua tradicional como espaço multifuncional. Com a interrupção do tráfego de veículos, o projeto previa que este trecho da rua até as praças vizinhas fosse uniformizado com um único piso e equipado com mobiliário urbano: torre de sinalização, floreiras, bancos, banca de jornal, telefones públicos, lixeiras, luminárias, cobertura diante de bares e restaurantes, mesas e cadeiras.

Em retrospectiva, a valorização do 'coração da cidade' e a criação de ruas para pedestres foram tópicos do VIII CIAM, quando Candilis foi indicado como membro do seu conselho (MUMFORD, 2000, p. 206). Nos anais do encontro de 1951 foi registrado que o 'core' da cidade deveria ser de 'domínio do pedestre'. A criação e espaços para o pedestre já vinho ganhando terreno desde meados dos anos 1950, particularmente a conferência de desenho urbano organizada por Josep Lluís Sert em Harvard em 1956 (MUMFORD, 2018, p. 262). Nos anos 1960, áreas de pedestres eram o foco de pensadores, como Jane Jacobs, que influenciaram uma concepção de cidade mais para as pessoas e menos para os automóveis. Copenhague havia pedestrianizado, com sucesso, uma de suas ruas centrais em 1962, fomentando o debate sobre propostas desta natureza na Europa. A transformação de ruas curitibanas centrais em áreas exclusivas de pedestres havia sido parte das considerações do Plano Preliminar de Urbanismo para Curitiba, elaborado em 1965 sob a coordenação de Jorge Wilhelm (VIANNA, 2017; IP-PUC, 1965).⁵

⁵ Em 1972 Wilhelm organizou em Curitiba uma reunião da União Internacional dos Arquitetos (UIA) que contou com participantes da França, Suíça, Bulgária, Romênia, Hungria, Turquia, Líbano, e União Soviética, o que certamente ajudou a promover Curitiba no âmbito global.

O projeto que levou a cabo a transformação da Rua XV é de autoria de Abrão Assad, contratado pelo IP-PUC, também professor na universidade, e coautor, na equipe liderada por Lerner, do projeto para a *Ponte do Encontro*, uma megaestrutura imaginada para Foz do Iguaçu em 1969 (REGO; JANUÁRIO; AVANCI, 2020). Mas Lerner se refere ao projeto da rua XV de Novembro como sendo um de seus idealizadores e a obra foi realizada durante sua gestão como prefeito de Curitiba (cf. LERNER, 2011; BERRIEL; SUZUKI, 2012. Figura 02).⁶

⁶ No website do Instituto Jaime Lerner consta que a ideia do projeto é de Lerner, Bongestabs e Fincinski, e a arquitetura é de Assad. Cf. <https://en.institutojaimelerner.org/biografia>. Abrão Assad formou-se pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 1962, em Ciências Econômicas em 1964 e em Arquitetura e Urbanismo em 1967 (ambos pela UFPR).

Neste projeto, a rua recobrava seu papel econômico e sociocultural menosprezado pelo urbanismo racionalista, e a cidade recuperava a multifuncionalidade. Pois, para Lerner, "a separação das funções na cidade

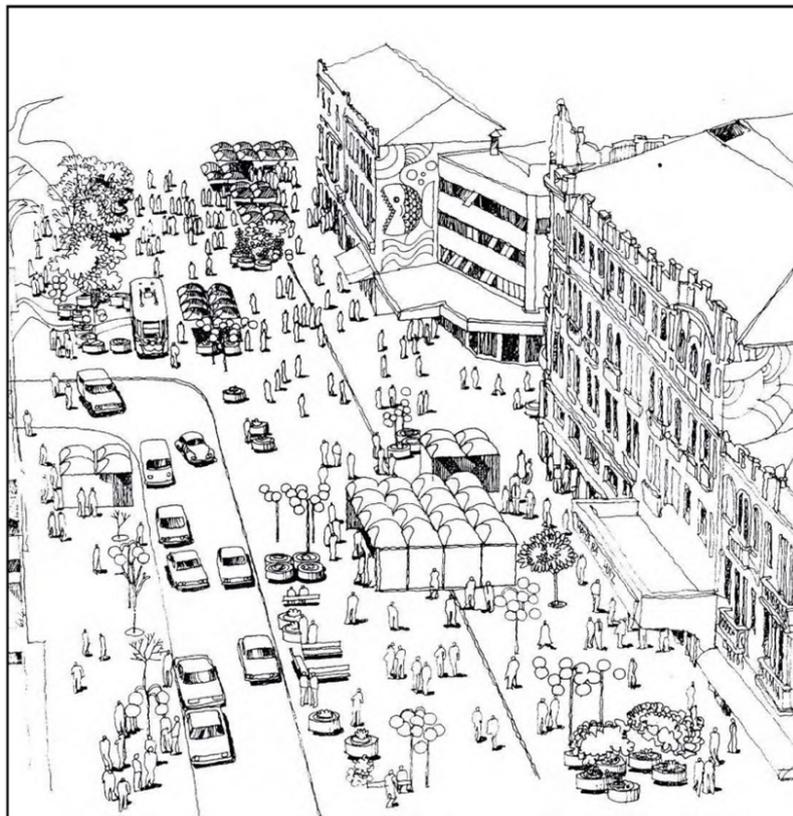


Figura 2

Croquis da proposta para intervenção na Rua XV de Novembro

Fonte: IPPUC

foi um dos maiores desastres do urbanismo contemporâneo” (BERRIEL; SUZUKI, 2012, p. 111. LERNER, 2005, p. 61). E pensar a cidade a partir do pedestre – e reduzir o uso excessivo do automóvel – incrementa a qualidade de vida urbana (cf. LERNER, 2005, p. 93-94).

O interesse de Lerner pela rua tradicional pode ter emergido na Europa, quando, diz ele, “trabalhei no projeto de Toulouse [no escritório de Candilis, Josic e Woods] e comecei a cada vez mais me apaixonar pela rua, não a rua nova, mas as ruas que eu estava vendo, estava sentindo que começavam a desaparecer do país, de todos os países”.

Como notou Avermaete (2003), trinta anos depois da tese anti-rua de Le Corbusier, o Team 10 declarou sua preocupação pró-rua. E, rebatendo Le Corbusier, Candilis fez um apelo pelo restabelecimento da noção de rua em artigo na *L'Architecture d'Aujourd'hui*, edição de abril-maio de 1962 – quando Lerner já estava em Paris.⁷ Como havia escrito Candilis (apud AVERMAETE, 2003, p. 251), cabia

⁷ Deste número, que ainda contém matéria sobre Brasília, a biblioteca da UFPR mantém dois exemplares.

“rétablir la notion ‘rue’ disparue des réalisations nouvelles. La Chartes d’Athènes élaborée par les C.I.A.M. a détruit la ‘rue corridor’ périmée, pour la remplacer par de passages, des trajets. Mais la ‘fonction rue’ reste un élément primordial dans la cité. Il faut retrouver la ‘rue-centre linéaire’ comme structure de base d’un plan urbain.”⁸

⁸ Restaurar a noção de ‘rua’ eliminada das realizações recentes. A Carta de Atenas elaborada pelos CIAMs destruiu a velha rua-corredor para a substituir por passagens, trajetos. Mas a ‘função rua’ permanece um elemento primordial na cidade. É necessário encontrar a ‘rua-centro linear’ como estrutura de base de um plano urbano. (Tradução dos autores).

Já não se tratava de mudar o modo de vida das pessoas, o modelo de produção ou a estrutura da propriedade do solo, mas sim de plantear uma “utopia do possível” (MONTANER, 1995, p. 30), aceitando as preferências e as necessidades das pessoas, dando-se então uma guinada nas pretensões universalistas do urbanismo. Candilis, Josic e Woods trataram as práticas espaciais cotidianas como resultado de lógicas socioculturais próprias (cf. SMITHSON, 1968). A relação entre a forma física da rua e a experiência ambiental era também objeto de reflexão de Kevin Lynch e de Gordon Cullen, ainda que sua perspectiva fenomenológica atribuísse a relação entre forma e experiência especialmente à faculdade da percepção visual (AVERMAETE, 2003, p. 252-253).

A urbanidade das cidades já havia sido objeto de discussão no CIAM 8, realizado em 1951 sob o tema Coação da cidade, expondo fissuras no pensamento do urbanismo vigente e fazendo avançar o dissentimento com a “esterilidade abstrata da cidade funcional” (FRAMPTON, 1992, p. 271). E, no contexto norte-americano dos anos 1960, Jane Jacobs também contribuiu para uma nova visão do espaço urbano, pregando a redução do tráfego de automóveis, o incremento da concentração de pessoas e a diversidade dos usos do solo urbano.

As inadequações notadas no pensamento arquitetônico herdado do movimento moderno levaram o Team 10 a plantear uma abordagem mais complexa, que vislumbrava a necessidade de identidade:

‘Belonging’ is a basic emotional need – its associations are of the simplest order. From ‘belonging’ – identity – comes the enriching sense of neighbourliness. The short narrow Street of the slum succeeds where spacious redevelopment frequent fails (TEAM 10 apud FRAMPTON, 1992, p. 271).⁹

⁹ ‘Pertencimento’ é uma necessidade emocional básica – suas associações são da ordem mais simples. De ‘pertencimento’ – identidade – vem o sentido enriquecedor de sociabilidade. A curta e estreita rua da favela tem sucesso naquilo que projetos de desenvolvimento fracassam. (Tradução dos autores).

O projeto da rua XV de Novembro tampouco deixou de envolver a questão da identidade urbana – seja pela valorização do patrimônio arquitetônico, seja pela referência a ícones da paisagem local. O pinhão, fruto da Araucária, a árvore símbolo do Paraná, aparece estampado no seu calçamento. A valorização da rua tradicional como expressão da vida urbana local que

Lerner percebeu na prática e no discurso críticos do urbanismo modernista fomentou a discussão da pedestrianização e da valorização de áreas centrais da cidade entre os arquitetos do IPPUC desde meados dos anos 1960 (SOARES, 2017, p. 33).

UEM, 1977, e o meio social

A primeira versão do projeto para o campus da recém-fundada Universidade Estadual de Maringá foi assinada por Lerner, Bongestabs e Marcos Prado Arquitetos em 1971. Ela apresenta uma megaestrutura modelando a paisagem. Tratam-se de dois pares de blocos paralelos que se curvam para criar uma praça. A praça configurou o ponto focal do projeto, contendo o edifício escultórico do auditório, além da reitoria e da biblioteca (figura 03).

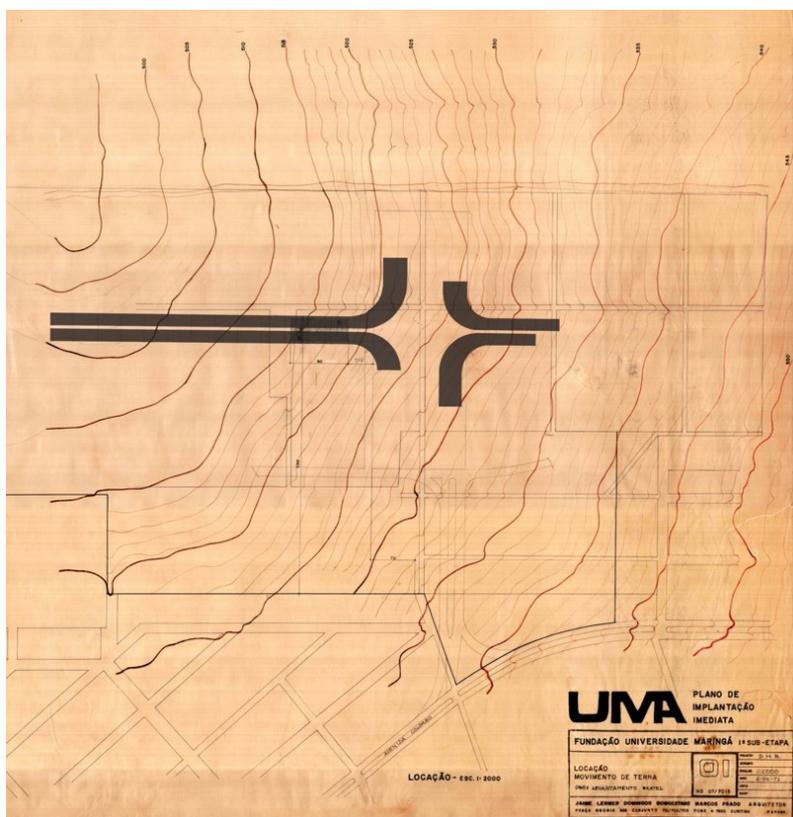


Figura 3
Prancha com implantação do projeto da UEM (destaque para os longos blocos em negrito)
Fonte: Avanci, 2016

Um par de blocos, destinado ao uso pedagógico, se estendia por mais de 600 metros; o outro, destinado ao uso administrativo, media pouco mais de 200 metros, ambos com possibilidade de extensão 'ilimitada'. Apesar deste conjunto de edifícios estar organizado em torno de uma espécie de 'centro cívico', a forma

alongada dos blocos remete diretamente ao Instituto Central de Ciências (ICC), o principal edifício acadêmico da UnB. Projetado por Niemeyer em 1963 e finalizado em 1971, o ICC é um bloco curvilíneo duplo de aproximadamente 700 metros de comprimento. A criação de um 'lugar' na parte central do projeto de Lerner, contudo, não elude o tratamento modernista da arquitetura como um objeto autônomo, uma forma monumental indiferente ao seu entorno físico (REGO; JANUÁRIO; AVANCI, 2020).

Custos e dificuldades construtivas acabaram por levar à rejeição da proposta inicial para o campus da UEM. Além disso, a aparente simplicidade formal pouco

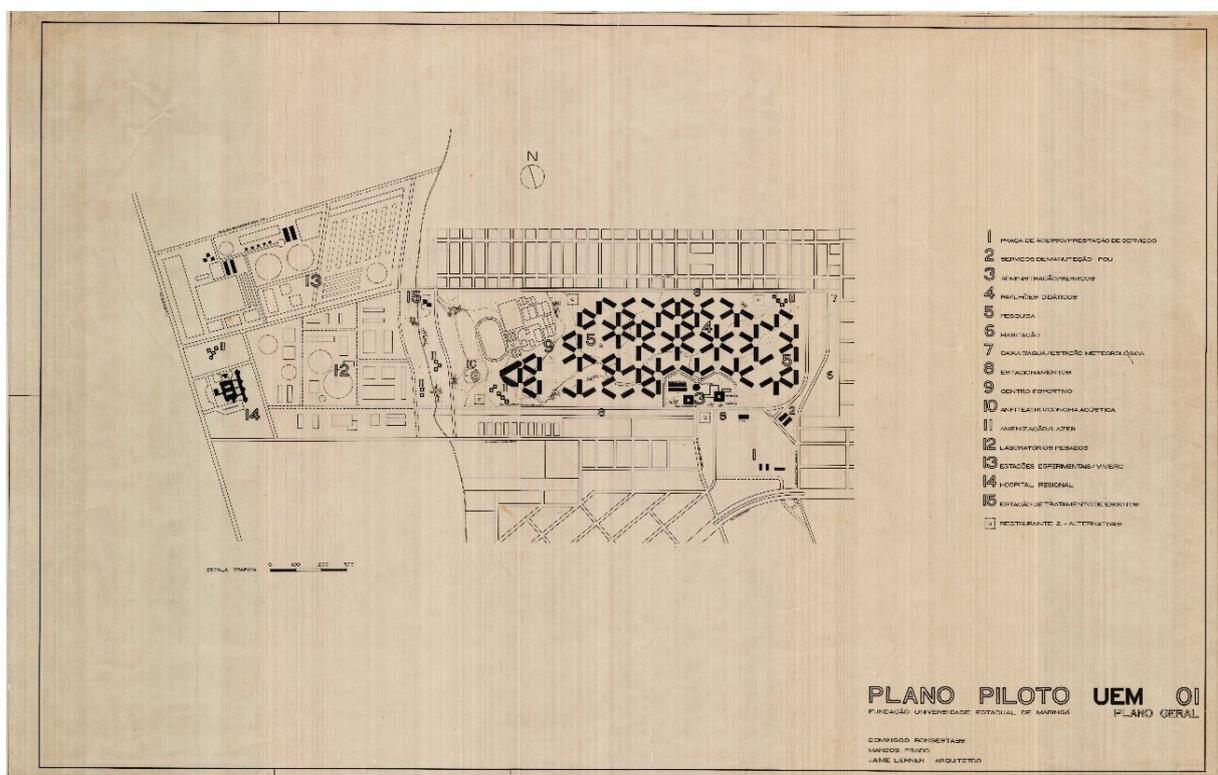


Figura 4
 Prancha com implantação do projeto da UEM (destaque para a rede de blocos em negrito)
 Fonte: Avanci, 2016

respondia à necessidade de zoneamento e setorização das atividades, principalmente ao se considerar a expansão linear da forma. A segunda versão da proposta, assinada por Bongestabs, Prado e Lerner Arquitetos em 1977, substituiu a forma linear por uma estrutura em rede (figura 04).

A rede foi a base geradora do novo layout do campus. Ela estava formada blocos retangulares dispostos em três eixos oblíquos que geravam espaços triangulares e nós hexagonais. Os espaços triangulares serviam

como pátios abertos e os nós hexagonais abrigavam auditórios, lanchonetes e instalações sanitárias. Os blocos retangulares de 60 por 15 metros deveriam ser construídos com materiais tradicionais, como tijolo cerâmico aparente e telhado de duas águas convencional. Não há hierarquia ou diferenciação entre os blocos da rede geométrica, homogênea, aberta, e sem um centro definido. Reitoria, biblioteca, capela, restaurante e auditório têm conformação específica, separada da rede, porém com menor importância diante dos *clusters*, que são o coração da vida comunitária. Ainda que contrastante com o tecido urbano adjacente, a rede imaginada para o campus da UEM associa edificações e espaços livres e, com isso, mostra uma visão mais abrangente do projeto arquitetônico, atingindo a escala da cidade.

Candilis, Josic e Woods haviam desenvolvido ideia similar na proposta para o campus da Universidade Livre de Berlim, em 1963 – ano seguinte à atuação de Lerner no escritório parisiense do trio. A ideia de rede permitiu que diferentes atividades e espaços fossem tramados em um tecido contínuo. O projeto de Candilis, Josic e Woods para a cidade de Toulouse, desenvolvido entre 1962 e 1967 e no qual Lerner trabalhou, recorreu às noções de *cluster* e ao que seria mais tarde entendido por *mat-building*. Na verdade, este layout está relacionado com as noções de célula (*cell*), ramo (*stem*), grupo (*cluster*) e rede (*web*). O termo *mat-building*, cunhado por Alison Smithson em 1974, compreende a ideia de rede que havia sido anteriormente definida por Woods, em 1962 (SMITHSON, 1974). *Mat-buildings* em geral rejeitaram a unidade e a simplificação do objeto arquitetônico para gerar sistemas, e assim articular e associar formas de modo mais complexo e flexível. Isso se nota no campus da Universidade de Toulouse Le Mirail projetado por Candilis, Josic e Woods. Estas estratégias de projeto contemplam estruturas versáteis, adaptáveis ao contexto, seja ele urbano ou natural (REGO; JANUÁRIO; AVANCI, 2020).

A primeira versão do projeto para a UEM é paradigmática do vocabulário da arquitetura modernista no Brasil e da noção de progresso e inovação associada a ela. A segunda versão, em contrapartida, dá menos destaque à forma na medida em que resulta de um sistema de relações entre espaços livres e espaços edificados. O convívio social e a construção de pátios como 'lugares' é ponto forte do projeto. Cada elemento desta composição em rede é materializado por blocos térreos em alvenaria cobertor com telhados de duas águas. O uso de materiais convencionais e

de técnica construtiva tradicional. A conformação da arquitetura do campus, interessada mais na relação com o entorno que no 'objeto' em si, e a seleção dos materiais de construção tampouco destoam do ideário pós-modernista em debate.

Conclusões

Com base em certos aspectos da trajetória, do discurso e da prática profissional de Lerner, a análise dos três projetos aqui relacionados aponta para valores, expressões formais e abordagens projetuais consoantes com a crítica à arquitetura e ao urbanismo modernistas. Livros e revistas que, por um lado, revisaram criticamente as formulações modernistas e, por outro, materializaram o que se denominou pós-modernismo estavam então disponíveis na biblioteca da universidade local. A disponibilidade deste material bibliográfico informa a predisposição para o contato e a assimilação de ideias, assim como as viagens e os encontros interpessoais do professor Lerner. Lerner certamente assimilou ideias em circulação global e, como colaborador e membro do 'grupo do Paraná', compartilhou o conhecimento adquirido na sua trajetória. Ao considerar redes de construção e disseminação do conhecimento, ideias viajantes e sua decorrente adaptação, e a bagagem do projetista, este artigo contribui para o entendimento da circulação de ideias pós-modernistas no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 e sua materialização no contexto brasileiro.

O termo pós-modernista foi ironizado por Lerner. Contudo, posturas e condutas de revisão, de inflexão, de 'despedida' e de rechaço da arquitetura e do urbanismo modernistas foram notadas nos projetos aqui apresentados. Ainda que o termo pós-modernista quase sempre evoca uma arquitetura figurativa, ornamentada e *kitsch*, ele também se aplica às críticas endógenas ao movimento moderno, como aquelas feitas pelo Team 10, grupo do qual participaram Candilis e Woods. E a sensibilidade e a atitude dos arquitetos curitibanos são de natureza semelhante. Não se trata de uma reação de todo contrária à arquitetura moderna, mas uma alteração nos seus próprios princípios em consonância com seu tempo e lugar. Notam-se, assim, uma sensibilidade menos resistente à tradição e menos atrelada à inovação radical que aquela vista na expressão arquitetônica então hegemônica no Brasil, cuja estética era fortemente politizada e a retórica, engajada.

É certo que, caso a primeira versão do projeto da UEM tivesse sido aprovada, veríamos lá uma construção de

essência modernista. De toda sorte, o que este artigo tratou de mostrar não foi a exemplaridade de uma regra sem exceções, mas aberturas a novas estratégias projetuais, verificadas pela coincidência e sintonia entre certas ideias em circulação em Curitiba e os projetos de Lerner aqui estudados.

Colaborativa e pragmática, a arquitetura curitibana deste período não é somente dialeto da arquitetura paulista ou sua matéria segunda, mas carrega algo original e mais singular do que se percebeu até então. Ao privilegiar o meio social, a simbolização cultural e o contexto físico como variáveis projetuais, estes projetos deram um passo na direção de uma prática que valorizava aspectos vernaculares. Desde um ponto de vista no presente, esta prática parece conter postulados que hoje estão diretamente relacionados com a noção de sustentabilidade e de qualidade dos ambientes urbanos.

Referências

ALEXANDER, C. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964.

AVANCI, R. A. *UEM, campus e planos. Formalizando a universidade planejada*. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

AVERMAETE, T. Stem and web: a different way of analysing, understanding and conceiving the city in the work of Candilis-Josic-Woods. In: HEUVEL, D. van den. *Team 10: Between modernity and the everyday*. Delft: TU Delft, 2003. pp. 237-281.

BERRIEL, A.; SUZUKI, J. H. (org.). *Memória do Arquiteto: Pioneiros da Arquitetura e do Urbanismo no Paraná*. Curitiba: IAB-PR: Editora UFPR, 2012.

BONGESTABS, D. H. *Entrevista* (concedida a Renan Augusto Avanci em 13 de novembro de 2021). Maringá: Acervo do grupo de pesquisa Arte, Arquitetura, Cidade, 2021.

COHEN, J.-L.; ELEB, M. *Casablanca. Colonial myths and architectural ventures*. New York: The Monacelli Press, 2002.

ELLIN, N. *Postmodern urbanism*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996.

FARIA JUNIOR, W. J. B. DE. *Poty Lazzarotto: contextos, sociabilidade e produção artística*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

FORTY, A. *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture*. London: Thames & Hudson, 2013.

FRAMPTON, K. *Modern architecture. A critical history*. London: Thames & Hudson, 1992.

GNOATO, L. S. P. *Arquitetura de Curitiba, transformações do Movimento Moderno*. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GOLD, J. R., HEIN, C., ORILLARD, C., REGO, R. L.; PÉREZ OYARZUN, F. Complexity and contradiction: in memoriam Robert Venturi. *Planning Perspectives*, 34 (3), pp. 533-538, 2019. <https://doi.org/10.1080/02665433.2019.1587927>.

HEALEY, P; UPTON, R. (ED.). *Crossing borders. International exchange and planning practices*. London: Routledge, 2010.

IPPUC. *Estudo preliminar do metrô de Curitiba*. Curitiba: IPPUC, 1969.

IPPUC. *Plano preliminar de urbanismo de Curitiba*. Curitiba: Prefeitura Municipal/IPPUC, 1965.

JANUÁRIO, I. C. *A arquitetura de Joel Ramalho Junior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner nos anos de 1970: concursos nacionais, respostas curitibanas*. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

JOEDICKE, J. *Candilis Josic Woods. Una década de arquitectura y urbanismo*. Barcelona: GG, 1968.

LERNER, J. *Acupuntura urbana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LERNER, J. *O que é ser urbanista (ou arquiteto de cidades): memórias profissionais de Jaime Lerner*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MEDEIROS, G. R. *Idealização de cidades e circulação de ideias: o ambiente local e o internacional*. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2021.

MONTANER, J. M. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

MUMFORD, E. *Designing the modern city. Urbanism since 1850*. New Haven: Yale University Press, 2018.

MUMFORD, E. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

NORBERG-SCHULZ, C. *Intentions in architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965.

PACHECO, P. C. *A arquitetura do Grupo Paraná*. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PACHECO, P. C. *O risco do Paraná e os concursos nacionais de arquitetura 1962-1981*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

POUGY, G. *Curitiba: urbanismo essencial*. Curitiba: Insight, 2021.

REGO, R. L.; JANUÁRIO, I. C.; AVANCI, R. A. Candilis-Josic-Woods: transatlantic ideas and design affinities. *Cadernos ProArq*, 35 (dezembro), pp. 28-45. 2020. <https://doi.org/10.37180/2675-0392-n35-3>.

RETTO JÚNIOR, A. DA S. Anotações acerca do legado do arquiteto italiano Vittorio Gregotti: história, contexto e projeto. *Pós*, 27 (50), pp. 1-13, 2020. e168065. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.posfau.2020.168065>.

SANDOVAL-STRAUSZ, A. K.; KWAK, N. H. (ED.). *Making cities global. The transnational turn in urban history*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018.

SEGAWA, H. Outro programa de passeio, agora em Curitiba. *Projeto*, 89, pp. 31-32, 1986.

SILVA, P. S. B. DA. *Jaime Lerner arquiteto: 1962-1971* (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SMITHSON, A. (ED.). *Team 10 primer*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1968. 1 ed. 1962.

SMITHSON, A. How to recognise and read mat-building - Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building. *Architectural Design* (Setembro), pp. 573-590.1974.

SOARES, M. J. S. *O espaço do patrimônio na "cidade-modelo": instrumentos, práticas e conflitos no centro antigo de Curitiba*. (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SUZUKI, J. H. Um conceito em concreto: residência Jaime Lerner em Curitiba. Trabalho apresentado no X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Curitiba, 2013. pp. 1-9. https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/08/OBR_43.pdf

TAFURI, M. *Architecture and utopia, design and capitalist development*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1976. 1 ed. 1973.

WARD, S. V. Planning diffusion. Agents, mechanisms, networks, and theories. In C. Hein (Ed.), *The Routledge handbook of planning history*. London: Routledge, 2018. pp. 70-90.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIANNA, F. B. Revisitando Toulouse Le Mirail: da utopia do presente ao futuro do pretérito. *Pós*, 25 (47), pp. 34-50, 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v25i47p34-50>.

VIANNA, F. B. *O Plano de Curitiba. Desdobramento de outro moderno brasileiro. 1965-1975*. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VSBA. *Writings about Venturi, Scott Brown and Associates*. <http://venturiscottbrown.org/bibliography/completebiblio.pdf>. 2021.

ZEIN, R. V. Arquitetos no Paraná, algumas diferenças nas mesmas estórias. *Projeto*, 89 (julho), pp. 28-30, 1986.

Curitiba Insurgente: Do Existir Ao Resistir

Matheus Chuery Pinto e Maria Carolina Maziviero

Matheus C. PINTO é graduando em Arquitetura e Urbanismo DAU UFPR; matheuschuery@gmail.com

Maria Carolina MAZIVIERO é Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP; docente DAU UFPR e PPU UFPR; maziviero@ufpr.br

Resumo

"Cidade Modelo", "Capital Ecológica". Esses são muitos dos títulos ostentados por Curitiba. A cidade que foi mundialmente reconhecida por seu inovador sistema de transporte e pela forma que tratou o urbanismo nos anos 70/80, esconde por trás de seus slogans preconceito, desigualdades e discriminação. Curitiba, apesar do discurso, é igual a todas as outras capitais brasileiras - desigual e desumana. O artigo busca mostrar a outra face desta Curitiba pela análise dos grupos ativistas e de atos insurgentes presentes na capital paranaense a partir dos levantes populares de 2013. Passando pela ressignificação de espaços simbólicos à resistência negra na cidade, procurou-se entender como os grupos insurgentes se organizam, quais são suas principais pautas e seu rebatimento no urbano.

Palavras-chave: Insurgências; Curitiba; Regional Matrix

Abstract

"Model City", "Ecological Capital". These are many of the titles sported by Curitiba. The city that was recognized worldwide for its innovative transport system and the way it treated urbanism in the 70s / 80s, hides behind its slogans prejudice, inequality and discrimination. Curitiba, despite the speech, is the same as all other Brazilian capitals - unequal and inhuman. The article seeks to show the other side of this Curitiba by analyzing the activist groups and insurgent acts present in the capital of Paraná from the popular uprisings of 2013. Going through the redefinition of symbolic spaces to the black resistance in the city, we sought to understand how the insurgent groups get organized, what are their main guidelines and their impact on the urban.

Keywords: Insurgencies; Curitiba; Regional Matrix

Resumen

"Ciudad modelo", "Capital ecológica". Estos son muchos de los títulos que luce Curitiba. La ciudad que fue reconocida mundialmente por su innovador sistema de transporte y la forma en que trató el urbanismo en los años 70/80, esconde detrás de sus consignas prejuicio, desigualdad y discriminación. Curitiba, a pesar del discurso, es igual que todas las demás capitales brasileñas: desigual e inhumano. El artículo busca mostrar el otro lado de esta Curitiba mediante el análisis de los grupos activistas y los actos insurgentes presentes en la capital de Paraná desde los levantamientos populares de 2013. Pasando por la redefinición de espacios simbólicos a la resistencia negra en la ciudad, buscamos entender cómo los grupos insurgentes organizarse, cuáles son sus principales pautas y su impacto en lo urbano.

Palabras-clave: Insurgencias; Curitiba; Regional Matrix

Introdução

Entender as práticas insurgentes nas cidades é fundamental para se compreender a produção e a apropriação do espaço urbano, uma vez que as insurgências são o reflexo de anseios e demandas das pessoas que buscam na cidade um espaço de voz. Olhar os grupos ativistas e ver as novas formas de organização coletiva propostas e seus anseios, permite começar a repensar a própria organização da cidade, os espaços invisibilizados e as demandas reprimidas.

Este artigo analisa as insurgências na cidade de Curitiba-PR, com um recorte para a regional Matriz. Regional é a designação que a prefeitura usa para a divisão administrativa da cidade, e em Curitiba existem ao todo 10 regionais que contemplam os 75 bairros da cidade [FIGURA 1]. A Matriz é a regional central, onde estão concentrados quase todos os edifícios da administração municipal e estadual, além de ser uma das regionais mais populosas e a que concentra os bairros com maior renda per capita [FIGURA 2].

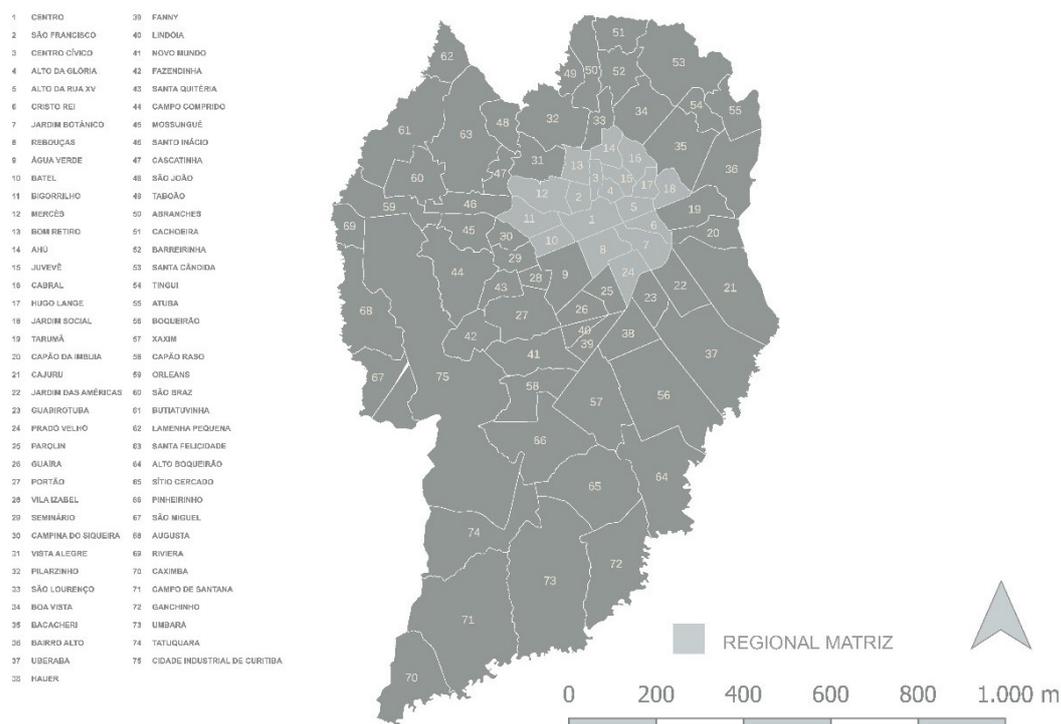


Figura 1
Mapa da cidade de Curitiba-PR, com destaque para a Regional Matriz. Fonte: Autoria própria (2020)

A primeira parte do artigo é uma revisão que tenta cercar a ideia de insurgência na contemporaneidade. Normalmente o assunto é abordado de forma mais ampla, sem se referir a alguma cidade específica, ou com referência a cidades maiores, como São Paulo.

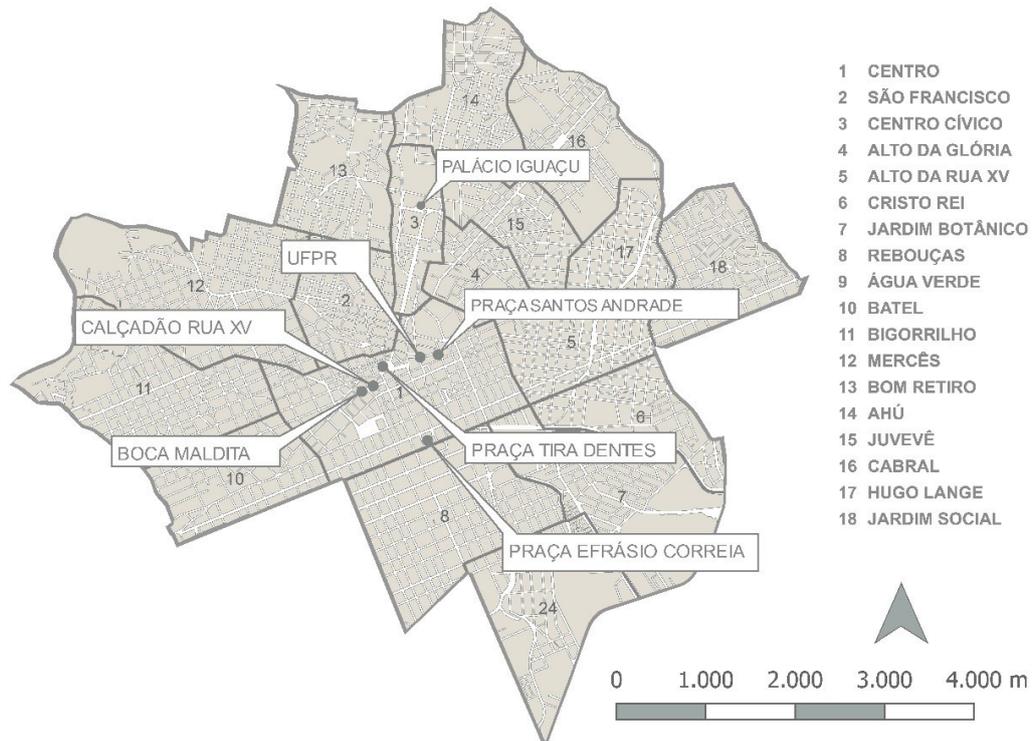


Figura 2
Mapa da Regional Matriz de Curitiba-PR, com destaque para locais de importância simbólica e física. Fonte: Autoria própria (2020)

Sobre Curitiba há ainda pouca produção a respeito dessa temática. Após essa análise conceitual, procura-se compreender a história de Curitiba e sua organização socioespacial. Para debater insurgências em Curitiba é preciso entender que, apesar de ser uma cidade originária do século XVIII, sua projeção nacional e seu crescimento populacional são relativamente novos (datam dos anos 60/70) e estão muito atrelados a força do planejamento urbano institucional, comandado pelo IPPUC. Este fato permite inferir que, diferente de outras capitais nacionais, não existem tantos trabalhos tratando especificamente de ações comunitárias em Curitiba.

Por outro lado, analisar a organização socioespacial facilita um melhor entendimento sobre a região estudada e a população que nela habita ou frequenta. Fator de igual importância, pois muitas relações de insurgência têm suas causas em opressões históricas, ligadas tanto a raça, gênero ou condição econômica.

A parte final do artigo, trata especificamente de algumas das insurgências mais significativas observadas na regional Matriz. Essas observações foram realizadas por pesquisa de campo, nas redes sociais e em

veículos jornalísticos. As análises dos dados das redes sociais são, de igual modo, importantes tendo em vista as novas formas de mobilização coletiva, onde muitos eventos acontecem de forma espontânea, criados em redes sociais.

Insurgência: Entre a utopia e a emergência

Antes de começar a debater insurgências é preciso analisar algumas das relações de opressão/dominações existentes na inter-relação: espaço urbano x coletividade. Aqui se torna relevante para este estudo as seguintes relações: entre países e países; Estado e a população; e entre diferentes grupos sociais.

A primeira, a mais clássica, acontecia entre uma metrópole que dominava uma colônia e a ela impunha sua cultura, além de explorá-la e impor à população regimes escravagistas. Com isso toda a cultura local e o conhecimento já existente era suprimido pela imposição metropolitana. Hoje essa relação mudou e não acontece mais entre metrópole e colônia, mas entre os países do Norte e países do Sul. Aqui, o Norte e o Sul não são geográficos, mas metafóricos, como defende Boaventura de Souza Santos no livro *Epistemologia do Sul*. O Norte reproduz, na atualidade, o que a metrópole fazia no século XIX. O resultado disso, como afirma o autor, é que as experiências culturais e epistemológicas que não se adequam aos objetivos da dominação colonial e capitalistas sejam marginalizadas e esquecidas.

[...] Sob o pretexto da “Missão colonizadora”, o projeto da colonização procurou homogenizar o mundo, obliterando as diferenças culturais (Meneses, 2007). Com isso, desperdiçou-se muita experiência social e reduziu-se a diversidade epistemológica, cultural e política do mundo. Na medida em que sobreviveram, essas experiências e essa diversidade foram submetidas à norma epistemológica dominante: foram definidas (e, muitas vezes, acabaram-se autodefinindo) como saberes locais e contextuais apenas utilizáveis em duas circunstâncias: como matéria prima para o avanço do conhecimento científico; como instrumentos de governo indireto, inculcando nos povos e práticas dominadas a ilusão credível de serem autogovernados. (SANTOS, 2009, p.08).

A segunda relação de opressão/dominação – Estado com população, analisada a partir da efetivação de políticas públicas no caso brasileiro, evidencia-se na:

a) Restrição ao acesso à moradia: ignorando preceitos constitucionais o Estado não promove moradia adequada a uma parcela da população e/ou não permite

a ocupação de certas áreas por pessoas desprovidas deste bem. Essa política governamental já é antiga e afeta principalmente a população preta e pobre. Iniciou-se com a lei das terras de 1850: as terras pertencentes a União só poderiam ser adquiridas por meio da compra. A consequência foi que a lei “impedia o acesso à terra e ao seu desenvolvimento produtivo” (HOLSTON, 2008, p.181), tendo reflexos até hoje na sociedade, pois foi “uma fonte notável de desigualdade e injustiça” (HOLSTON, 2008, p.182).

b) Restrição ou dificuldade de locomoção na cidade ou entre o campo e cidade: Isso acontece tanto pela falta de transporte público, muitas vezes de maneira intencional para impedir que uma população vá até um local, como aconteceu em 2015 no Rio de Janeiro quando a prefeitura modificou ou cancelou os ônibus que saiam do subúrbio e chegavam as praias da zona sul¹, quanto pelo alto preço das passagens do transporte público, que em grande parte, estão sob controle de grupos privados. Este último resultou nos grandes protestos de 2013 “não é só por 4,20”. “As mobilizações adquiriram, nesses eventos, um caráter de movimento de massa, de protesto, de revolta coletiva, aglutinando a indignação de diferentes classes e camadas sociais” (GOHN, 2014, p.431).

Milhares de pessoas gritavam juntas, em uníssono: “vem, vem, vem pra rua vem, CONTRA O AUMENTO!”. Mas não era “só por 20 centavos”[...] Somava-se ao aumento da tarifa do transporte público o caos da mobilidade urbana, o descrédito em relação aos representantes políticos, a acusação de manipulação direcionada às mais consagradas empresas de comunicação dopais, a decepção frente ao modo como os preparativos para a Copa do Mundo estavam sendo implementados. (TORINELLI, 2014, p.64).

c) Restrição ou proibição para que pessoas ou certos grupos de pessoas permaneçam em determinados locais: valendo-se muitas vezes de leis ou do aparato repressor, o Estado impede a permanência e/ou dificultar a chegada a algum espaço. Exemplos são muitos, vão desde moradores de rua sendo expulsos² a artistas impedidos de tocar em locais públicos³.

Por último existe a opressão entre diferentes grupos sociais, expressa nas relações de:

a) Racismo: o Brasil é um país historicamente racista, apesar de tentar negá-lo, afirmando viver em uma democracia racial - o que não passa de uma invenção criada com amparo do próprio Estado. As marcas do racismo no Brasil estão presentes em todas as relações sociais⁴.

¹ Com o argumento de que estava modificando o itinerário do transporte coletivo, a prefeitura do Rio de Janeiro retirou várias linhas que passavam por favelas da cidade. A informação foi noticiada de diferentes maneiras por veículos da imprensa: Folha de São Paulo, “Rio corta acesso à praia para ônibus alvos de blitz da Polícia Militar”. 14/09/15. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/09/1681377-rio-corta-acesso-a-praia-para-onibus-alvos-de-blitz.shtml>>. Acesso em: 10/03/20; IG, “Fim do acesso direto às praias da Zona Sul vira polêmica na Zona Norte”, 15/09/15, disponível em: <<https://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-09-15/fim-do-acesso-direto-as-praias-da-zona-sul-vira-polemica-na-zona-norte.html>>. Acesso em: 19/03/20.

² Brasil de Fato, “Prefeitura de Curitiba adotou política higienista na assistência social”, 18/12/2017. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/12/18/prefeitura-de-curitiba-adotou-politica-higienista-na-assistencia-social>>. Acesso em: 19/03/20.

³ Em 2018, por meio do decreto 1422, a prefeitura de Curitiba modificou a regulamentação referente a apresentação de artistas de rua. Esse ato, causou revolta entre a classe que protestou. Brasil de fato “Artistas de rua de Curitiba protestam contra decreto que limita apresentações”, disponível em: <<https://www.brasildefatopr.com.br/2019/01/15/artistas-de-rua-de-curitiba-protestam-contra-decreto-que-limita-apresentacoes>>. Acesso em: 28/08/19.

⁴ Le Monde Diplomatique Brasil, “Preconceito racial e racismo institucional no Brasil”. 03/07/2012. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/preconceito-racial-e-racismo-institucional-no-brasil/>>. Acesso em: 20/03/2020.

b) Discriminação religiosa: muitas religiões afro-brasileiras sofrem grandes preconceitos na sociedade. Essas perseguições vêm se intensificando nos últimos anos, muito devido a uma crescente nos discursos de ódio propagados contra religiões afro-brasileiras. Não são raros os terreiros queimados ou destruídos em virtude da intolerância religiosa. O próprio Estado brasileiro, omite sua responsabilidade constitucional de proporcionar segurança a religiões perseguidas.

Embora a Constituição Federal de 1988 assegure que todos são iguais perante a lei, que todos têm liberdade de consciência e de crença e que o Estado deve promover o bem de todos, sem preconceitos, discriminação, sem criar distinções ou estabelecer preferências por causa de religião, é possível afirmar que minorias religiosas não estão recebendo a necessária proteção do Estado brasileiro. Apesar de a Constituição garantir que ninguém deve ser submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante e determinar que o Estado deve assegurar o livre exercício dos cultos religiosos, protegendo seus locais e liturgias, é possível constatar que indivíduos e comunidades religiosas afro-brasileiras estão submetidos à sistemática perseguição, situação vista com nitidez, por exemplo, no Estado do Rio de Janeiro. (MPF; PROCURADORIA FEDERAL DOS DIREITOS DO CIDADÃO, 2018, p.45).

c) Sexistas: o machismo está enraizado na sociedade brasileira, resultando em elevadas taxas de feminicídio⁵; e em exorbitantes diferenças salariais entre homens e mulheres. Quem mais sofre com essa diferença salarial são as mulheres negras, elas recebem 44,4% menos que homens brancos (IBGE, 2018).

A insurgência contraria as relações de opressão/dominação, buscando novas maneiras de pensar o presente e de se imaginar o futuro, ou seja, opera na relação urgência x utopia, na medida em que os ativistas não aceitam o presente dado nem o futuro já programado. Repensam, portanto, sua própria existência e de todos os que estão ao seu redor pela proposição de outros mundos possíveis (LEFEBVRE, 1991).

A insurgência define um processo que é uma ação na contramão, uma contra política, que desestabiliza o presente e o torna frágil, desfamiliarizando a coerência com que geralmente se apresenta. Insurgência não é uma imposição de cima para baixo de um futuro já orquestrado. Ela borbulha do passado em lugares onde as circunstâncias presentes parece propícias a uma interrupção. Desse ponto de vista, o presente é como um pântano: vazando, cheio de furos, lacunas, contradições e mal-entendidos, existentes logo abaixo de todas as pressuposições básicas que conferem o presente sua parente coerência. (HOLSTON, 2008, p.62).

⁵ Só 2017 foram assassinadas 4936 mulheres, segundo o Atlas da violência de 2019. Sendo que dessas 66% eram negras. Outro dado é que só no mês de janeiro de 2019 o Estado do RJ registrou 5 casos de feminicídios e 38 tentativas. Dados do Instituto de Segurança Pública do RJ, disponível em: <http://www.ispdados.rj.gov.br/feminicidio.html>. Acesso em: 15/03/2020.

Por meio de grupos organizados, coletivo ou ações individuais, as pessoas buscam maneiras de se mostrar presente, de se incluírem na sociedade, que as exclue. As práticas insurgentes e o planejamento insurgente não buscam por inclusão através de uma melhor representação (seja de especialistas ou de políticos), mas buscam a inclusão autodeterminada, na qual os direitos das pessoas são reais e praticados (MIRAF-TAB, 2016, p.6).

Breve panorama dos movimentos insurgentes nacionais a partir de 2013.

A partir de 2010, várias manifestações e protestos populares eclodiram pelo mundo, exigindo maior representatividade e mudanças na estrutura social (TOSTES E SILVA, 2015; MAZIVIERO E ALMEIDA, 2017). A *Primavera Árabe*, nos países do Oriente Médio e norte da África; o movimento *Occupy Wall Street*, nos EUA; o *Movimento dos Indignados*, na Espanha, e as *Jornadas de Junho de 2013*, no Brasil, são alguns exemplos. Esses eventos têm algo em comum, surgiram pela internet de maneira espontânea, sem lideranças claras e centralizadas, estão centrados no urbano e, principalmente, são o reflexo de uma "insatisfação com a ordem econômica-política vigente, a desigualdade e a demanda por mais participação política" (TOSTES E SILVA, 2015, p.2).

O *Occupy Wall Street* e o *Movimento dos Indignados*, também chamados de *15M*, refletem uma indignação de parte da sociedade civil que se sentia ignorada e mal representada politicamente. Isso num momento em que governos concediam ajudas bilionárias aos grandes bancos, enquanto a maioria da população mundial sofria os efeitos da crise financeira de 2008. Os dois movimentos nasceram de grupos em redes sociais como o *Facebook* e o *Twitter* (usadas depois para comunicação interna entre os integrantes) e propunham ocupar os espaços públicos das cidades. Sem ter lideranças unificadas suas decisões eram tiradas em coletivo. Organizado-se em assembleias os manifestantes procuraram fazer do próprio movimento um laboratório para suas propostas de representatividade (TOSTES E SILVA, 2015).

As *Jornadas de Junho de 2013* mudaram as formas de manifestações políticas nas cidades brasileiras e marcaram o surgimento de "um número crescente de coletivos e agrupamentos ativistas que têm ocupado espaços públicos em várias cidades brasileiras" (FRÚGOLI, 2018, p.77). Como nos movimentos estadunidense e espanhol, os atos de 2013, também foram

convocados pelas redes sociais⁶. Surgiram em decorrência do aumento do valor das passagens de ônibus na cidade de São Paulo, mas logo as manifestação assumiram muitas outras pautas, como: a indignação com os exorbitantes gastos com a copa do mundo; a falta de hospitais; a violência policial; a grande desigualdade, e se espalharam por todas as capitais do país (MAZIVIERO E ENEIDA, 2017).

Esses movimentos são importantes para o estudo das insurgências, pois rompem com as velhas formas de se protestar. Não são mais grandes sindicatos ou líderes que convocam as pessoas para as ruas; agora, com a internet, elas se organizam de maneira coletiva e, muitas vezes, espontâneas –sendo também relevantes as manipulações informacionais atuais. Preferem não ter lideranças definidas e verticalizadas, suas decisões são coletivas e se organizam de maneira horizontal, tentando “construir significados novos para lutas sociais” (GOHN, 2014).

Quais são as Curitibas invisibilizadas pelo discurso de cidade modelo? A Curitiba insurgente.

Ao analisar as insurgências presentes na regional Matriz de Curitiba a partir das matrizes de opressão/dominação conceituadas acima, percebeu-se que a enorme variedade vinculada a rede de atores incluída, o território de ação, a forma de mobilização, a incidência política, a trajetória do grupo, etc. Além da amplitude de seus rebatimentos no urbano de modo a ressignificá-lo, trazendo novos sentidos sociais à cidade e a área central.

Assim, optamos por definir três categorias principais de insurgências, e por apresentar expoentes de cada uma delas na regional matriz, cuja repercussão se dá para além da área central. As categorias são: **i) fixas**, insurgências que já conseguiram disputar e consolidar locais específicos na cidade; **ii) situacionais**, insurgências que ocorrem associadas à locais simbólicos na cidade, de modo a ressignificá-los, cujo estopim advém de alguma circunstancia de resgate de valores democráticos, como protestos contra políticas governamentais; e **iii) grupos insurgentes**, ações que ocorrem vinculadas à presença de grupos ativistas que inventam e circulam contra-discursos para formular novas interpretações de suas identidades, interesses e necessidades.

⁶ “Os manifestantes não falavam em protestos, mas em ‘atos’, o que remete a identidade do movimento” (GOHN, 2014).

i) Insurgências fixas

Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio

Curitiba, desde muito tempo, incide na invisibilização da população negra por meio de uma política de embranquecimento de sua história. Segundo o discurso oficial, o perfil da cidade é fruto de imigrantes europeus, e a cidade concretiza espacialmente essa história pela eleição de bairros, parques e praças que seriam representativos de diferentes etnias, como o bairro dos poloneses, dos ucranianos, dos italianos. Entretanto, nessa dialética entre o lugar e o conjunto de crenças e práticas culturais, não há espaço para negros na cidade. Segundo o IBGE, a população negra corresponde a 19,7% da população de Curitiba, mas representam 48,5% da população em situação de rua. No estado do Paraná, 28,5% da população se autodeclara negra enquanto que, comparativamente, a população de descendência polonesa constitui apenas cerca de 10% da população.

Esse mito, sustentado por correntes historiográficas como o movimento Paranista, tenta apagar a memória negra do Paraná e da cidade de Curitiba. Entretanto, há grupos que lutam para manter a memória negra viva na cidade, recolocá-la na história oficial do Estado e lutar contra o racismo.

Um desses grupos foi o liderado por João da Fausta, homem negro, que em 3 de maio de 1888, fundou o que viria a ser a *Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio*, que se tornou um espaço de resistência negra na cidade. Com sede na área central de Curitiba, o clube é um marco da insurgência na parte histórica da cidade, e serviu de palco para importantes debates durante a ditadura, constituindo-se em um espaço crucial durante a grande greve geral de 1917. Hoje continua sendo um local de grande importância na cidade, com diversos eventos, que mobilizam a festa como forma de adensar o sentido de coletividade, e como estratégia de luta e fortalecimento (FABRIS; HOSHINO, 2018).

ii) Insurgências Situacionais

Historicamente, as cidades têm espaços que são ressignificados por manifestações populares. São locais que adquirem um caráter simbólico, pois guardam em sua história as marcas das lutas que ali aconteceram. Em Curitiba, como em muitas cidades, os grandes atos costumam ocorrer na região central da cidade – espaços que guardam a memória da fundação do

município e com os quais a formação identitária da cidade é associada. Em Curitiba, os espaços marcantes são: A praça Santos Andrade – localizada em frente ao prédio histórico da UFPR –; o Calçadão da Rua XV⁷; a Boca Maldita e o Centro Cívico.

Durante a ditadura civil-militar trabalhadores e estudantes, reivindicando o fim do regime de exceção e dos atos institucionais; mais direitos; a anistia e eleições diretas, ocuparam o centro da cidade para protestar contra o governo⁸. O ponto de partida de muitas dessas manifestações – principalmente a partir de 1975, com os movimentos pela anistia – foi prédio histórico da UFPR na praça Santos Andrade (FÓRUM DA VERDADE UFPR).

Em 1992, sete anos após o fim da ditadura civil-militar, a região central da capital do Paraná voltou a ser palco de grandes manifestações. Vestindo camisas pretas, uma multidão tomou as ruas do centro da cidade, pedindo o impeachment do então presidente Collor: “As passeatas seguiam pela Rua XV de Novembro, pelas praças Santos Andrade e General Osório. Estudantes, professores e lideranças comunitárias tomavam a frente do ‘Fora Collor’” (GAZETA DO POVO).

Nas *Jornadas de Junho de 2013*, estes espaços voltaram a ser ocupados por milhares de manifestantes (TORINELLI, 2014), mas de maneira diferente. Agora, os grandes eventos não são mais convocados exclusivamente por organizações estudantis, sindicatos ou por partidos, como ocorreu nos anteriores, mas são organizados pelos próprios manifestantes através da internet e de coletivos. Isso é interessante, pois mostra que, apesar das formas de organização e de protestos terem mudado, os espaços das manifestações em Curitiba continuam os mesmos, o que agrega camadas de memória à esses lugares, revelando-os como palimpsestos, ou seja, aquilo que se raspa para escrever de novo.

A seguir listou-se algumas das manifestações populares que aconteceram na área central da cidade durante o ano de 2018 e 2019.

“ELE NÃO”

Em 2018, foram organizados protestos por todo o país intitulados de “Ele não”, visando denunciar e se opor ao discurso de ódio e antidemocrático pregado pelo então candidato à presidência Jair Bolsonaro.

⁷ “Em 1968, diversas manifestações passaram pela rua XV de Novembro. O calçadão foi inaugurado em 1970; em poucos anos, a rua passou a ser o local privilegiado das manifestações, passeatas, comícios relâmpagos e atos de todo tipo, que geralmente terminavam na Boca Maldita. E até hoje é assim. Entre os inúmeros fatos marcantes que tiveram como palco a Boca Maldita, um merece atenção especial: o comício das *Diretas-já*, em 12 de janeiro de 1984, o primeiro em todo o Brasil a contar com as principais lideranças nacionais na luta por eleições diretas para presidente da República”. CAMINHOS DA RESISTÊNCIA. Boca Maldita e Calçadão da Rua XV. Disponível em: <http://www.forumverdade.ufpr.br/caminhosdaresistencia/a-resistencia/boca-maldita/>. Acesso em: abril de 2020.

⁸ “Liderados pelo comitê brasileiro pela anistia – Curitiba, um grupo de cerca de 300 estudantes realizou uma passeata no fim da tarde de ontem, pelas ruas centrais da cidade. [...]”. Diário da Tarde. 1979. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/800074/145054>. Acesso em: 31/03/20.

⁹ Bem Paraná. "Um ano após o #elenao, mulheres protestam em Curitiba contra retrocessos do governo". Disponível em: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/um-ano-apos-o-elenao-mulheres-protestam-em-curitiba-contra-retrocessos-do-governo#.XqpYc-ghKhPY>>. Acesso em: 30/03/2020.

¹⁰ G1. "MEC anuncia corte de 30% em repasses para todas as universidades federais". Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/04/30/mec-anuncia-corte-de-30percent-em-repasses-para-todas-as-universidades-federais.ghtml>>. Acesso em: 01/04/2020.

¹¹ -8 de março de 2019 - começa na Praça Santos Andrade e termina próximo a UFRP na rua sete de setembro;
 -15 de março de 2019- "15 M", começa na Santos Andrade e termina no Palácio Iguaçu;
 -30 de março de 2019- Intitulado de "30 M", começa na Santos Andrade termina na Boca Maldita;
 -14 de junho de 2019 - "Ato unificado professores, servidores e trabalhadores", começa na Santos Andrade termina no Palácio Iguaçu; -
 -13 de agosto de 2019, "3º tsunami pela educação", começa na praça Santos Andrade e termina na Boca Maldita.

Em Curitiba, os atos foram organizados pelo movimento *Mulheres Unidas Contra Bolsonaro (MUCB)*, cujos protestos aconteceram no centro da cidade⁹. No primeiro "Ele não", que aconteceu antes do primeiro turno das eleições, a concentração começou na Boca Maldita e seguiu em direção ao prédio histórico da UFPR. Nas vésperas do segundo turno outros atos foram chamados, e tiveram como ponto de concentração a praça Santos Andrade (em frente a UFPR).

ATOS CONTRA OS CORTES NA EDUCAÇÃO

Em 2019, uma série de protestos ocorreram na cidade de Curitiba em decorrência do bloqueio da verba das instituições federais de ensino feito pelo Ministério da Educação¹⁰ e pelo corte de bolsas da Capes. Estudantes, professores e trabalhadores percorreram as ruas centrais da cidade contra o que foi chamado de "corte na educação"¹¹.

Os "atos contra os cortes" começaram logo após o anúncio do contingenciamento de 30% dos gastos, em 30 de abril. Os dois primeiros atos surgiram de forma mais orgânica, organizados por eventos nas redes sociais. Já os protestos seguintes, foram chamados pela UNE, DCE e centrais sindicais, mas contaram com a presença de inúmeros coletivos que não são ligados a tais instituições.

Foram mapeados os locais por onde passaram os principais protestos contra os cortes [FIGURA 3]. Apesar

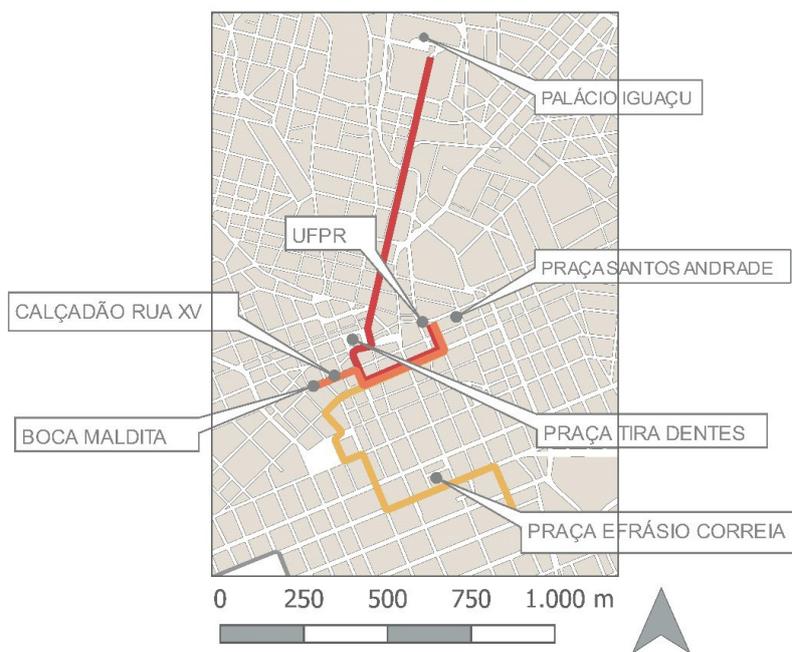


Figura 3
 Mapa dos locais por onde passaram os protestos contra cortes na educação em 2019. Fonte: Autoria própria (2020)

de terminarem em locais diferentes, todos os principais protestos começaram na praça Santos Andrade, em frente ao prédio histórico da UFPR.

PASSEATA CONTRA INTOLERÂNCIA RELIGIOSA

Desde de 2017, acontece em Curitiba a passeata contra intolerância religiosa. Organizada por meio das redes sociais, tem como objetivo mostrar que todas as religiões podem conviver em paz, e exigir que a lei contra intolerância religiosa seja cumprida (PONTOURB, 2018).

O itinerário da passeata segue, em grande parte, a já tradicional rota de protestos da capital paranaense. Entretanto, há algumas diferenças, principalmente no

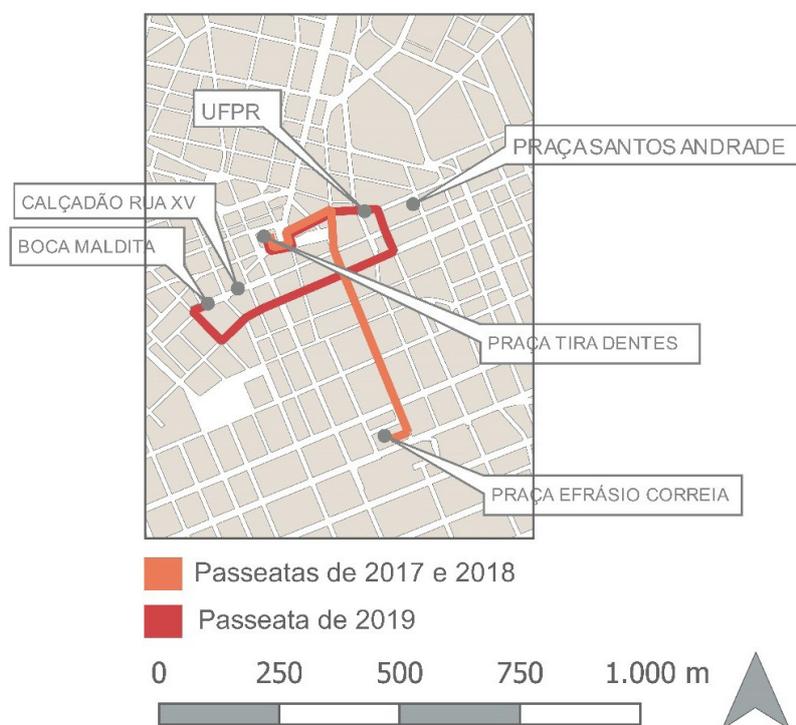


Figura 4
Mapa da passeata contra intolerância religiosa em Curitiba
Fonte: Autoria própria (2020)

local de concentração [FIGURA 3]. O evento contra a intolerância religiosa começa na praça Tiradentes, que nos últimos anos passou por um processo de ressignificação pela comunidade negra de Curitiba (PONTOURB).

Há na Praça Tiradentes um conjunto de Gameleiras Sagradas. A gameleira é moradia de Iroco, um raro orixá de origem Iorubá. Iroco também é moradia de espíritos infantis e está associado a longevidade, já que a gameleira vive por mais de 200 anos. Na praça ainda existe outro símbolo importante para a comu-

nidade negra, um caminho feito de pedras que revela a importância da mão de obra negra para o processo de urbanização da capital paranaense. (PONTOURB, 2018).

Em 2019, houve uma mudança no itinerário da passeata, em vez de acabar na boca maldita, seguiu em direção a praça Eufrásio Correia, que fica em frente à Câmara Municipal de Curitiba, pois os participantes do ato queriam pressionar os vereadores para que a lei contra a intolerância religiosa fosse cumprida.

iii) Grupos insurgentes

O carnaval em Curitiba apresenta-se como uma forma de apropriação do espaço urbano a partir de expressões vinculadas a cultura negra, sendo assim é um ato insurgente. Colocar seu bloco na rua é reafirmar o direito à cidade, mostrando-se presente.

Curitiba, por muito tempo, foi conhecida por não ter um carnaval de rua forte, o que vem sendo modificando nos últimos tempos com um número cada vez maior de blocos. Nessa época do ano, as ruas são tomadas por foliões que se apropriam do espaço público de forma atípica e não prevista pelo planejamento oficial. Alguns desses blocos, como o *Afro Pretinhosidade*, um bloco da resistência negra, e o *Ela pode ela vai*, que tenta mostrar a presença feminina na cidade, além de ocuparem as ruas, também carregam uma carga política e de resistência em suas músicas e na própria presença de seus corpos.

BLOCO AFRO PRETINHOSIDADE

O Bloco Afro Pretinhosidade surge em 2018, com a proposta de reaproximar a população preta de Curitiba da cultura afro brasileira, através da linguagem percussiva dos tambores do samba regue (INTEGRANTE DO BLOCO AFRO PRETINHOSIDADE, 2020). Entretanto, o nome é anterior a essa data. Em 2014, durante o pré-carnaval curitibano, alguns dos atuais integrantes do Afro Pretinhosidades estavam fazendo um samba, quando foram alvos de uma ação truculenta da polícia. Então, no final de semana seguinte, como forma de protesto, decidiram sair nas ruas do centro cantando: "Que titi titi é esse que ecoa na Marechal; Que titi titi é esse que ecoa na Marechal; é o Pretinhosidade que chegou pro carnaval; Trazendo seus repiques, seus surdos e seus chimbal"¹². Depois desse acontecimento o nome Pretinhosidade ficou só na memória daqueles que participaram do ato, até que em 2018 finalmente decidiram formar o bloco Afro Pretinhosidade.

¹² Parodia feita pelos atuais integrantes do Bloco Afro Pretinhosidade do samba enredo *O Titi do Sapoti*, da Escola Estácio de Sá. Na parodia, "Sapucai", foi substituída por "Marechal", em referência a avenida Marechal Floriano Peixoto, onde normalmente acontecem o pré-carnaval e o carnaval curitibano.

O bloco Afro Pretinhosidade surgiu a partir de um diálogo entre vários irmãos e irmãs pretas de Curitiba e da região metropolitana, que se encontrava um domingo por mês e faziam um almoço ou um café da tarde coletivo [...] Esse almoço aconteceu por mais ou menos um ano e meio [...] e num desses almoços surgiu a ideia de montar um bloco só para pretos e pretas, com base no Ile Aiyê, o bloco afro de Salvador e primeiro bloco Afro do Brasil. (INTEGRANTE DO BLOCO AFRO PRETINHOSIDADE, 2020).

BLOCA ELA PODE ELA VAI

A *Bloca Ela Pode Ela Vai* é um coletivo de mulheres batuqueiras da cidade de Curitiba. Surgiu em 2018, de um movimento organizado das batuqueiras que já atuavam em blocos do pré-carnaval curitibano, mas estavam cansadas do constante machismo que sofriam dentro dos próprios blocos. Um dos objetivos do *Ela Pode Ela Vai* é levar as mulheres para a rua e se mostrarem presentes ocupando os espaços públicos.

[...]Nosso objetivo sempre foi estar no pré-carnaval curitibano, que é o carnaval que mais chama público para a rua. De forma que a gente pudesse levar esse conforto e a nossa pauta política, nossa ocupação do espaço público enquanto mulheres, que a gente tem esse direito, de forma organizada e confortável tanto para nós quanto para as mulheres que estão ao nosso redor, as foliãs principalmente. (INTEGRANTE DA BLOCA, 2020).

A *Bloca* toca principalmente na região central de Curitiba, mas também faz saídas descentralizadas, como na Vila Torres, no Bairro Alto, em Piraquara – município vizinho na Região Metropolitana, que está em segundo lugar no ranking de municípios com alto índice de feminicídio no Brasil. No entanto, segundo uma integrante da *Bloca*, nesses locais é mais comum que ocorra intervenção policial, o que acontece menos na região central. Vale citar que a *Bloca* não atua apenas no pré-carnaval. Por terem uma proposta política, elas estão presentes em muitos protestos que ocorrem na cidade vinculados à contra-discursos pautados pela retomada de valores democráticos.

Conclusão

Entendemos, neste trabalho, práticas insurgentes como expressões renovadas das lutas contemporâneas, que partem da reivindicação pelo direito à cidade, mobilizadas pelo desejo coletivo de reinventá-la. Criam-se possibilidades de forjar e sustentar outros mundos possíveis, para além da dimensão do conflito, transitando na liminaridade entre a utopia e a emergência.

Curitiba, cidade mundialmente conhecida como melhor exemplo brasileiro de planejamento urbano, sobretudo por conta da construção de um discurso marcado pela institucionalização de um planejamento urbano eficiente e em torno do sistema de transporte urbano modelar, busca essencialmente evitar espaços não planejados. Apesar disso, vem crescendo o número de grupos ativistas e suas práticas insurgentes que escapam dessa estrutura enrigecida, buscando pautar políticas que caminhem na direção de uma cidade mais aberta, onde o poder público tem um papel fundamental, mas que reconhece e incorpora o engajamento da sociedade. Permitindo assim, que a sociedade como um todo, e não apenas um pequeno grupo de políticos e técnicos, seja o motor que move a cidade, sua organização e seu planejamento.

Referências

- AGÊNCIA CURITIBA DE DESENVOLVIMENTO E INOVAÇÃO S/a. *Perfil econômico da regional Matriz*. Curitiba, 2017. 22 p.
- ATLAS DA VIOLÊNCIA 2019. IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília, DF, 5, junho, 2019
- BELTRAMIN, Pamela; HOSHINO, Thiago. *Sociedade operária beneficiante 13 de maio: mobilização negra e contestação no pós-abolição*. Paraná Insurgente. São Leopoldo: Casa Leira. 2018.
- CAMINHOS DA RESISTÊNCIA. *Prédio histórico da UFPR- praça Santos Andrade*. Disponível em: <http://www.forumverdade.ufpr.br/caminhosdaresistencia/a-resistencia/predio-historico-da-ufpr-praca-santos-andrade/>. Acesso em: abril de 2020.
- GOHN, Maria da Glória. *A sociedade brasileira em movimento: vozes das ruas e seus ecos políticos e sociais*. Cad. CRH [online]. 2014, vol.27, n.71, pp.431-441
- HOLSTON, James. *Cidadania Insurgente: Disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- MAZIVIERO, Maria Carolina; ALMEIDA, Eneida. *Urbanismo Insurgente: ações recentes de coletivos urbanos resignificando o espaço público na cidade de São Paulo*. In: XVII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2017, São Paulo. Desenvolvimento, crise e resistência: Quais os caminhos do Planejamento Urbano e Regional, 2017. v. 01. p. 01-18.
- MIRAFETAB, Faranak. *Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano*. In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, Recife, p.363-377, dez. 2016.
- MORAIS, Alana; GUTIERREZ, Bernardo et al. *Junho potencia nas ruas e nas redes*. São Paulo: Fundação Friedrich Ebert Stiftung, 2014.

MOURA, Rosa. *Curitiba: Construção e Desconstrução de um Mito*. In: Blog Mobiliza Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.mobilizacuritiba.org.br/files/2014/04/Curitiba-constru%C3%A7%C3%A3o-e-desconstru%C3%A7%C3%A3o-de-um-mito.pdf>. Acesso em: agosto de 2019.

MPF; PFDC. *Estudo da relatoria: Estado laico e combate à violência religiosa*. Brasília, 2018.54p.

OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: UFPR, 2012.

SCHEILA, Eva. *Passeata contra a intolerância religiosa (Curitiba,2017)*. Ponto Urbe,2018

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula;et al. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2017.



Arquitetura como representação, uma aproximação contemporânea

Laís Bronstein

Laís BRONSTEIN é Doutora em Teoria e História da Arquitetura pelo Universitat Politècnica de Catalunya, Espanha, professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio e professora colaboradora do PROARQ/UFRJ; laisbronstein@hotmail.com

Resumo

O texto busca trazer uma abordagem contemporânea acerca da ideia de representação na arquitetura, através de autores que tensionam o entendimento da obra como veículo de significação e permanência. Trata-se de uma concepção de arquitetura mais relacionada ao tempo do que ao espaço, onde a forma é deliberadamente suplantada pela experiência. Desde variados enfoques verifica-se a designação da dimensão estética como viés privilegiado para se pensar contemporaneamente o projeto. **Palavras-chave:** arquitetura contemporânea, representação, experiência.

Abstract

The text seeks to bring a contemporary approach to the idea of representation in architecture, through authors who stress the understanding of the work as a vehicle of meaning and permanence. It is a conception of architecture more related to time than space, where form is deliberately supplanted by experience. From various approaches, the designation of the aesthetic dimension can be verified as a privileged bias for contemporary thinking about the project.

Keywords: contemporary architecture, representation, experience.

Resumen

El texto busca traer un acercamiento contemporáneo a la idea de representación en la arquitectura, a través de autores que enfatizan la comprensión de la obra como vehículo de sentido y permanencia. Es una concepción de la arquitectura más relacionada con el tiempo que con el espacio, donde la forma es deliberadamente suplantada por la experiencia. Desde diferentes enfoques, la designación de la dimensión estética puede verificarse como un sesgo privilegiado para pensar el proyecto en la contemporaneidad.

Palabras-clave: arquitectura contemporánea, representación, experiencia.

Arquitetura como representação

Arquitetura como representação é o título do artigo de Ignasi de Solà-Morales (1987) escrito por ocasião do centenário de nascimento de Ludwig Mies van der Rohe. Neste texto, o autor catalão subverte a interpretação mais canônica da obra miesiana como tradução literal do potencial da tecnologia e dos novos materiais, para sugerir um mecanismo deliberadamente retórico, que tem no problema figurativo a

chave de sua compreensão. Segundo o autor, a arquitetura de Mies efetua uma *mediação* que faz da construção dos edifícios na moderna metrópole, a representação, “tanto das novas condições técnicas de sua produção, como dos conteúdos culturais da sociedade em que estas se produzem.” (SOLÀ-MORALES, 1987, p.30) Deste modo, não tanto a caixa ortogonal acristalada de seus arranha-céus, ou o perfil cruciforme de suas colunas de aço personificam a transposição imediata entre forma e função, entre tecnologia e modernidade, senão que mais bem forjam com contundência suas formas e conteúdos a partir de recursos figurativos convenientes.

As raízes expressionistas da obra de Mies, sua aliança incondicional com a industrialização e com o potencial dos novos materiais, expostos na sua obra como um pragmatismo da técnica, devem ser aqui repensadas como um refinado mecanismo de persuasão. A recorrência a um número quantificável de soluções e detalhes projetuais, repetidos inúmeras vezes, corrobora para o entendimento de seus edifícios como personificação do *less is more*, não tanto sob a interpretação mais recorrente da racionalidade construtiva, mas sobretudo, como comunicação efetiva, deliberada, da pensamento do autor em relação ao momento que lhe é contemporâneo.

A arquitetura, e também o projeto urbano, como *mediação* – linguística, expressiva, alegórica – de uma determinada visão de mundo mostra-se reveladora na medida em que aglutinam estratégias inegociáveis de seus respectivos processos criativos. Engana-se aquele que julga encontrar a verdadeira mensagem que a obra “transmite”. A satisfação momentânea proporcionada por sensações e percepções individuais no contato com a obra em nada informa da totalidade de meios e pautas dos quais se valem os arquitetos para suas criações.

A ideia de representação mostra-se relevante para o entendimento do pensamento que permeia, ainda hoje, a arquitetura. Como seria então possível delinear esta questão no momento contemporâneo?

É certo que se falamos de representação como aquele saber, que segundo Michel Foucault, sublinhou o pensamento da Idade Clássica, encontramos este esgotamento já na emergência da chamada *episteme* moderna. Entretanto, a ideia de representação que aqui interessa é aquela que se relaciona mais bem ao problema figurativo efetuada como mediação, tal como revelado por Ignasi na análise da obra de Mies.

O debate disciplinar

O paradigma histórico-formal que permeou o debate da arquitetura dos anos 60 e 70 teve seu ocaso no episódio da desconstrução, e com este, um esgotamento da ideia de forma como representação. Trata-se de um período histórico no qual a arquitetura se alinha a outras disciplinas que igualmente se voltam para a linguagem como forma de autorreflexão. A chamada “virada linguística” parte, como é sabido, de uma profunda crítica à subjetivação do saber, e aos imediatismos dos discursos de cunho existencial e fenomenológico. Como que traduzindo uma exaustão frente a estes discursos, também em arquitetura é reivindicado um retorno à sua substantividade como disciplina. Uma “autonomia disciplinar” em contraposição à narrativa prescritiva do movimento moderno em arquitetura, que por sua vez deveria estar dissociada de qualquer condicionante – político, ideológico, funcional, programático – alheio ao mundo das formas. A arquitetura, tal como a linguagem, deveria ser uma estrutura passível de ser pensada somente a partir das inúmeras relações – identidade e diferença – a serem estabelecidas entre seus elementos¹.

¹ Sobre o tema ver BRONSTEIN, Laís. “Sobre a crítica ao movimento moderno” In: LASSANCE, G. et al. Leituras em teoria da arquitetura 2. Textos. Rio de Janeiro: Viana&Mosley, 2010.

² Esta questão é trabalhada em maior detalhe por Rafael Moneo no texto “Paradigmas fin de siglo: los noventa entre la fragmentación y la compacidad” (1999), e por Hans Ibelings no livro “Supermodernism, architecture in the age of globalization” (1998).

O debate que se segue nos anos 90 efetua um esvaziamento – literal e metafórico – da dimensão simbólica, figurativa e transcendente do objeto arquitetônico². Parte desta discussão situa-se na corrente identificada como pós-crítica, de cunho mais pragmático e operativo, e parte encontra seu esteio na própria condição imanente, pontual, indefinida do objeto arquitetônico. Em todas estas, é possível entrever o redesenho de um novo pensamento na disciplina.

Os indícios mais remotos deste debate podem ser localizados já na ideia de *arquitectura débil*, termo cunhado por Ignasi de Solà-Morales em 1987. De modo geral a ideia de debilidade aí reivindicada coloca-se em contraposição a abordagens dominantes, guiadas pelo viés normativo ou determinista da disciplina. Também podemos vislumbrar uma crítica direta aos discursos pautados na autonomia disciplinar. Nestes, verifica-se que centralidade da forma dá margem a uma arquitetura intransitiva, autorreferente, que insere o objeto arquitetônico no beco sem saída da transposição do método da linguística à disciplina. *Debilidad*, portanto, como uma arquitetura mais relacionada ao **tempo** do que ao **espaço**, onde a forma é deliberadamente suplantada pela **experiência**. Por sua vez, turva-se a integridade do objeto arquitetônico como veículo de significação e permanência, em direção a uma fragmentação, seja esta na relação mais promíscua obje-

to/paisagem, ou ainda na intermediação sinestésica efetuada pelos materiais e suas propriedades físicas.

Paralela a esta abordagem, vemos a integridade formal do objeto sendo também suplantada por um hibridismo na sua relação com a paisagem. Estas operativas e atitudes afins são delineadas por Anthony Vidler no texto de 2005, *O campo ampliado da arquitetura*, o qual deixa evidente este flerte da disciplina com experiências aportadas pelos movimentos artísticos mais recentes, notadamente a *Land Art*. Convém acrescentar que esta nova relação e inflexão mútua arquitetura/paisagem emana também de uma nova atitude frente à natureza, não mais bucólica ou romântica, mas sim uma natureza mais mesclada, mais ativa e não contemplativa. São arquiteturas de geometrias mais complexas em variadas operações topológicas, que tal como no campo das ciências, buscam incluir a dimensão temporal na configuração do espaço³.

De igual modo, a dissolução do marco espacial é efetuada também na vertente mais pragmática deste debate da década de 90. Também chamada de pós-crítica, tal atitude parece traduzir uma exaustão frente às aproximações filosóficas das décadas anteriores, alinhando a prática com as dinâmicas econômicas, sociais e tecnológicas do projeto urbano. Nesta vertente, que tem Rem Koolhaas (e seu *think tank* AMO) como personagem central, a arquitetura é tomada como disciplina proativa, uma espécie de “business architecture” direcionada e retroalimentada pelas demandas do mercado e do mundo corporativo. A incorporação da lógica metropolitana tanto em questões de escala, como na relação com os fluxos (materiais e imateriais), resulta no projeto de organismos urbanos de caráter híbrido, que desafiam e esfumam os limites do campo disciplinar.

Uma visão sistêmica da arquitetura e do papel do arquiteto vem sendo delineada nos últimos anos. Diante dos impactos econômicos da crise de 2008 e frente aos desafios impostos pela escassez de recursos naturais, pelo aquecimento global e pelas crises humanitárias - entre tantos outros fatores - o *modus operandi* do arquiteto se reconfigura. O pacto com práticas materiais comprometidas com questões sociais, ambientais e sustentáveis se infiltra no modo de pensar o projeto, o que parece apontar para um caminho sem volta. Por um lado verifica-se um asceticismo, uma austeridade, que se expressa através de um minimalismo estético de elevados custos e refinadas tecnologias, e por outro, por uma prática guiada pela economia de meios, por uma visão entrópica da arquitetura e pelo enten-

³ Esta foi a temática do número 220 da revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (1998), na qual destacam-se os textos “Topografias operativas” de Alejandro Zaera Polo e “Lands in lands, alfombras operativas” de Manuel Gausa.

⁴ Neste particular destaca-se o aporte de Stan Allen em seus textos "Field conditions" e "Infrastructural urbanism" ambos de 1999.

dimento infraestrutural⁴ do projeto. Em seu livro *Less is Enough*, publicado em 2013, Pier Vittorio Aureli oferece uma interessante genealogia deste fenômeno e pontua claramente o imperativo da ordem econômica e do comprometimento ético nestas atitudes de projeto.

O contemporâneo

Como proposto inicialmente neste texto, retomo aqui a ideia de representação, a partir de uma possível abordagem desta no debate contemporâneo da arquitetura, me amparando no discurso de Giorgio Agamben, proferido em 2006, na aula inaugural do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza. Nas palavras do autor:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, esta é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O autor italiano desenvolve seu entendimento do contemporâneo a partir do escrito de Friedrich Nietzsche "considerações intempestivas", no qual sua exigência de atualidade diz respeito a forjar uma *relação intempestiva* com sua época, com o seu presente, "numa desconexão e numa dissociação". O contemporâneo, conclui Agamben,

Não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se, aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Na crítica arquitetônica este desafio é encampado por Ignasi de Solà-Morales no já citado texto *Arquitectura débil*. Neste, o autor propõe um corte temporal enviesado, como forma de iluminar a situação contemporânea.

É neste sentido que proponho a utilidade do termo arquitetura débil. Proponho este como um corte diagonal, enviesado, como um corte não exatamente cronológico, nem estritamente geracional, senão, pelo contrário, como um intento de detectar, em situações aparentemente muito diversas, uma constante que me parece iluminar muito particularmente a situação atual. (SOLÀ-MORALES, 1995, p. 66)



O texto de Ignasi - inspirado no pensamento de Gianni Vattimo e no viés intempestivo da arte apontado por Eugenio Trias - encontra na ideia de *debilidade* o trunfo para designar o **estético** como expressão privilegiada de uma abordagem periférica, porém contundente, da arte e porque não, da arquitetura. De especial importância neste texto é a possibilidade de transpor, para a arquitetura, a potência verificada em experiências estéticas, e seu papel paradoxal como expressão mais fiel da condição contemporânea. Neste ponto, Ignasi retoma o pensamento nietszcheano quando fala da necessidade de uma "fundamentação sem fundamento", segundo ele:

A arquitetura contemporânea, tal como as demais artes, se encontra com a necessidade de construir sobre o ar, de construir no vazio. As propostas da arte contemporânea deverão ser construídas não a partir de uma referência inamovível, senão com a necessidade de propor para cada passo, simultaneamente, o objeto e seu fundamento. (SOLÁ-MORALES, 1995, p. 67)

A **decoração** como chave interpretativa para acessar o caráter contingente de certas obras de arquitetura comparece no seu texto como uma atualização crítica atenta a uma distinta sensibilidade contemporânea que permeia a disciplina.

Decoração, portanto, ou condição decorativa da arte e da arquitetura contemporâneas, não no sentido da vulgaridade, da trivialidade, da repetição de estereótipos estabelecidos, porém como discreta redobra a uma função que se quer secundária, a uma função que sobrevoa o hipotético fundo das coisas. (SOLÁ-MORALES, 1995, p. 79)

A questão decorativa - e também a do ornamento - é objeto de demoradas considerações do autor, em uma análise esclarecedora que visa descolar o termo de qualquer designação figurativa e temporal mais imediata. Neste sentido o atributo da *intempestividade* mostra-se inalienável do fenômeno arquitetônico ao mesmo tempo em que constitui o cerne de sua contemporaneidade⁵.

Uma aproximação à ideia de *fragilidade* é proposta em 1995 por Inñaki Ábalos e Juan Herreros como pauta da arquitetura de finais do século XX. O texto "A pele frágil" faz referência à condição de *debilidade* aqui exposta, focando a análise para a possibilidade de uma **arquitetura do sentido** em detrimento de **uma arquitetura do significado**, o que claramente dialoga com a prevalência da **experiência** também destacada no texto de Ignasi. Não se trata, como pode parecer, de um retorno ingênuo a uma abordagem fenomenológica da disciplina, senão que um flerte com o valor

⁵ É possível identificar um desdobramento desta questão em textos posteriores do autor, em especial "de la autonomía a lo intempestivo", (1991) e "arquitectura líquida" (1997).

contingente, pontual e fugaz desta arquitetura. Uma arquitetura “superficial”, intranscendente, e que como tal mostra-se refratária a gestos figurativos.

Interessante notar que a crítica de Ábalos & Herreros arranca igualmente do rechaço ao entendimento da arquitetura como veículo de significação, o que conduz os autores a exaltar a obra desde sua imanência, factualidade e a possibilidade desta de “fabricar sentido”.

Nem a nostalgia do passado nem a projeção do futuro, nem as atitudes historicistas, existencialistas ou estruturalistas, nem as positivistas ou marxistas, senão quiçá enfrentar-se ao nosso tempo, plano e explodido, sem coberturas de figuração histórica ou maquínica, reconhecendo os temas e as formas de abordá-los que sentimos como nossos, que elaboram, que fabricam sentido. (ÁBALOS & HERREROS, 1997, p. 17)

A questão da *fragilidade* diz respeito à possibilidade de suplantar o que os autores denominam como “modelos de profundidade” que ataria a obra de arquitetura a uma dimensão moral/ética mais transcendente. Tal situação é especialmente verificada por eles na arquitetura moderna, onde a transparência da fachada, via de regra, daria conta de certa “verdade do edifício”.

Esta transparência literal da fachada moderna, esta pretensa objetividade, é um mero padecer do interior, esta autoimolação em favor da profundidade, da terceira dimensão, do espaço, esta compreensão da estrutura interna como único rosto homologável, cheira a fiasco: é um autoengano a mais de um dos momentos mais estritos e puritanos da arquitetura. (ÁBALOS & HERREROS, 1997, p. 17)

Segundo os autores, pautar a obra de arquitetura desde o viés da *fragilidade* responde a uma sensibilidade estética contemporânea, que avizinha a disciplina às práticas artísticas. Neste sentido a *pele* do edifício performa uma existência autônoma e *superficial*, que suplanta a ideia de essência pelo valor da *presença*, de verdade pela *beleza* e de objetividade pela *aparência*. A dissolução do marco espacial tem na pele, na fachada, na transição interior/exterior seu ponto de tensão máximo, e é nesta intermediação que os autores encontram o potencial **estético** desta arquitetura. É também desde a dimensão estética que Farshid Moussavi e Michael Kubo fazem uma leitura histórica para subsidiar a análise de determinadas obras contemporâneas. Seu livro “A função do ornamento” de 2006 traça um apanhado cronológico de obras e autores que traduzem na questão do ornamento uma relação mais estreita com a cultura a que se relacionam. A aproximação que os autores fazem ao momento con-

temporâneo compartilha da exaustão frente aos discursos pautados na busca pelo significado e/ou valor comunicativo do edifício e advoga por uma compreensão tangencial, que abarque “afetos e sensações”⁶ derivados da própria matéria da obra de arquitetura.

O ornamento é a figura que emerge do substrato material, a expressão das forças inerentes aos processos de construção e desenvolvimento. É justamente por meio do ornamento que o material produz afetos. Portanto, é necessário e inseparável do objeto. Não é uma máscara determinada a priori para criar significados específicos (...). Não se destina a decorar e não implica nenhum significado oculto. Na melhor das hipóteses, o ornamento torna-se um “sinal vazio” capaz de gerar um número ilimitado de ressonâncias. (MOUSSAVI & KUBO, 2006, p. 8)

Em sua síntese, Moussavi e Kubo trazem oportunamente o já secular entendimento de Louis Sullivan – a quem o título do livro parece fazer referência – que trabalhava o ornamento em sua obra como elemento que confere organicidade e coerência à própria expressão construtiva do edifício. Embora estabeleça ressalvas quanto à questão da “decoração” o texto corrobora com o entendimento compartilhado de uma “nova sensibilidade” que permeia a arquitetura contemporânea.

Em publicações mais recentes, a ideia de beleza em arquitetura e uma possível “beleza termodinâmica” são temas nos quais vem se debruçando Iñaki Ábalos. O início desta abordagem data já de sua parceria anterior com Juan Herreros no texto “una nueva naturalidade, 7 micromanifiestos”, de 2002, no qual a pauta ambiental é inserida no centro do debate arquitetônico. A ideia de uma “nova naturalidade” parte da consciência de uma sensibilidade contemporânea atrelada à questão meio ambiental que, segundo os autores, se dá na arquitetura partir de uma relação mais promíscua entre natureza e artifício. O entendimento do ambiente construído e do ambiente natural como um único sistema está na base da reivindicação por novas aproximações estético-formais na disciplina.

Esse novo modelo tecnológico supõe um deslocamento dos aspectos da organização material para a organização racional das energias consumidas tanto na produção quanto na manutenção do construído, deslocamento que permite hoje conceber os “sistemas”, já não mais desde a coerência e unidade dos materiais, mas a partir da sua coerência ambiental, abrindo assim o campo a experimentações em que a mistura coerente de materiais heterogêneos se torna um novo e característico traço visual. Uma materialidade híbrida que implica uma profunda transformação

⁶ Neste ponto, os autores se apoiam no entendimento de arte como criação de “afetos e perceptos”, tal como proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “O que é a filosofia?”

dos ideais estéticos, em sintonia com a miscigenação das nossas paisagens humanas. (ÁBALOS & HERRE-ROS, 2002, p. 26)

Esta questão é retomada por Iñaki Ábalos em 2005 no texto "a beleza do século XXI". Segundo o autor, a arquitetura entendida como prática material deveria ser repensada a partir de uma nova relação com o meio ambiente, focada na questão energética e nos estudos mais recentes advindos do campo da biologia, ecologia e geografia. Esta abordagem sistêmica do projeto reverbera inevitavelmente no questionamento da tradição formal da disciplina e na pesquisa de um novo paradigma estético.

Na verdade, essa consciência veio em grande parte em parte induzida devido ao aparecimento de novos profissionais que introduziram novos modelos e métodos no campo disciplinar antes de competência exclusiva dos arquitetos. Mas até agora ainda não foi problematizado o modelo estético que estas práticas implicam, um modelo que vem transformado pelos novos critérios construtivos, pela concepção da energia no projeto, pelo surgimento de novos tipos e escalas de arquitetura e planejamento. E isto implica, por assim dizer, na destruição "desde dentro" de muitos paradigmas estéticos modernos. O ambiente tornou-se, assim, um objeto que incita uma especulação estética com claras conotações políticas. (ÁBALOS, 2005, p.4)

O flerte de Iñaki Ábalos com os estudos das ciências naturais é sistematizado em seu texto de 2008 "a beleza termodinâmica". Neste, a termodinâmica converte-se em amplo campo de possibilidades desde as quais relacionar matéria e energia, e consequentemente, em potente mote criativo para o processo de projeto, que por sua vez suplantaria os paradigmas mecânico e tectônico até então prevalentes na disciplina. Interessante notar que o tema da sustentabilidade perpassa o estudo de Ábalos desde um viés heterodoxo, advogando pela combinação entre alta e baixa tecnologia, distanciando portanto da espetacularização formal e tecnológica comumente associada ao tema. Para Ábalos, os arquitetos devem almejar a uma "estética material híbrida útil no primeiro e no terceiro mundo, capaz de reunir a eficácia derivada da forma arquitetônica, os sistemas passivos e os ativos em uma nova combinatória, uma mestiçagem material acorde com os câmbios demográficos contemporâneos" (ÁBALOS, 2008, p. 4). Deste modo uma "beleza termodinâmica" estaria relacionada a uma experiência "somática" da arquitetura, que desde sua dimensão física proporcionaria uma construção sensorial do ambiente. O protagonismo da experiência individual do sujeito se estabelece nesta interação direta com a

obra, por sobre qualquer interpretação moral, psicológica, simbólica ou historicista. Em suas palavras:

A beleza termodinâmica mais crível será aquela que souber conectar de forma emocional e direta a intensificação da experiência somática individual com o controle científico dos elementos naturais e artificiais como instrumentos de construção do meio ambiente. (ÁBALOS, 2008, p.8)

A necessidade de uma discussão estética que traduza em termos arquitetônicos a ideia de sustentabilidade é imperativa para o autor. Para Iñaki Ábalos, esta ação deve ser atrelada ao estudo conjunto da paisagem, arquitetura e técnicas meioambientais orientando distintas operativas e instrumentos de análise para informar o projeto. Em estudos subsequentes, já em parceria com a arquiteta e engenheira Renata Sentkiewicz, o trinômio forma, matéria e energia se estabelece na base de sua prática profissional. Desta associação, que data de 2006, publicam o livro "Ensaaios sobre termodinâmica, arquitetura e beleza" no qual a obra do escritório é abordada desde estratégias projetuais que turvam as relações entre arquitetura e paisagem, natureza e artifício, e entre sujeito e meio ambiente.

Em um interessante artigo acerca do conceito de *decoro* em Alberti e Louis Kahn, o arquiteto e professor Rodrigo Bastos recorre à ideia de *debilidade* em Ignasi de Solà-Morales para verificar a possibilidade de atualizar a designação tratadística do termo à luz do momento contemporâneo. Sua apreciação, circunstanciada a partir de uma incursão histórica detalhada, atenta para a ressalva do autor catalão frente a indisponibilidade de recriar uma ordem universal, assim como de pautar a prática e o pensamento arquitetônico desde a ideia de permanência. Segundo Bastos, o *decoro*, "argamassa perceptiva" que confere sentido ao todo da obra de arquitetura, não mais daria conta da experiência atual da arquitetura. Restaria portanto render-se a um "instante de intensidade poética" como modo de aproximar-se tangencialmente à sensibilidade estética que singulariza a arquitetura contemporânea.

Se a questão da representação como mediadora na obra de Mies se apresenta como um mecanismo retórico e figurativo, vemos que nas últimas décadas esgota-se o entendimento da arquitetura como veículo de significação. Tanto a *debilidade* de Ignasi de Solà-Morales, como a *fragilidade* de Ábalos e Herreros

destacam este esgotamento e apontam a dimensão artística da obra de arquitetura como acesso possível a uma experiência acorde com o momento contemporâneo. Neste particular também o trabalho de Farshid Moussavi e Michael Kubo faz eco a uma apreciação diferenciada da disciplina, extraindo do ornamento a possibilidade de uma leitura diagonal da tradição arquitetônica. De modo mais propositivo, Iñaki Ábalos atualiza a discussão e insere a questão estética como contrapartida da arquitetura frente à crise ambiental e econômica da primeira década do século XXI. A pesquisa de uma “beleza termodinâmica” recoloca o arquiteto no eixo do debate político emergente e propõe a prática projetual como uma abertura poética, assumidamente periférica, frente a complexidade do cenário atual.

Estes estudos, a meu ver, e para citar apenas alguns, parecem oferecer pistas tangenciais, *intempestivas*, para o aprofundamento do debate acerca da representação em arquitetura, no momento contemporâneo.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ÁBALOS, I. La belleza en el siglo XXI. *Circo*, n. 128, 2005.
- ÁBALOS, I.; HERREROS, J. La piel frágil. In: *Areas de impunidad*. Barcelona: Actar, 1997.
- ÁBALOS, I.; HERREROS, J. Uma nueva naturalidad. 7 micromanifiestos. *2G*, n. 22, 2002.
- ÁBALOS, I.; SENTKIEWICZ, R. *Ensayos sobre termodinámica, arquitectura y belleza*. Nova York, Barcelona: Actar Publishers, 2015.
- BASTOS, Rodrigo. A alma e o silêncio: o conceito de decoro em Alberti e Louis Kahn. *Geograficidade*, v.11, n. Especial, Outono 2021.
- MOUSSAVI F; KUBO, M (Eds); *La función del ornamento*. Barcelona: Actar y Harvard University Graduate School of Design, 2008
- SOLÀ-MORALES, I. Arquitectura como representación. *Summarios*, n.114, 1987.
- SOLÀ-MORALES, I. Arquitectura Débil. In: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

THESIS

Arquivo

Morales de Los Rios e seu trabalho escultórico para a Exposição

Douglas O. Naylor

Tradução, introdução e notas de **Niuxa Dias Drago** (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e **Marcia Furriel Ramos Gálvez** (Fundação Casa de Rui Barbosa).

Coordenadora do Proarq/UFRJ (2020-2022 e 2022-2024). Arquiteta e Urbanista e Jovem Cientista do Nosso Estado. Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/UFRJ, concursada desde 2006. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) - tendo se graduado com Magna Cum Laude, mestrado em Arquitetura (2004) e doutorado em Arquitetura (2010), ambos pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura- Proarq/UFRJ. É pesquisadora associada à Rede Internacional de Ambiências (ambiances.net).

Em setembro de 1923, o periódico estadunidense *Art and Archeology* dedicou sua edição (vol. XVI, n.3) ao Centenário da Independência do Brasil (*Brazil Centennial Number*). O número é composto de quatro reportagens: "Rio de Janeiro, sítio incomparável para a Exposição do Centenário", assinada por Mitchell Carroll; "A Arquitetura da Exposição do Centenário do Brasil", assinada por John P. Curtis; "A Pintura na Exposição do Centenário", assinada por Margaret Hutton Abels e "Morales de Los Rios e seu trabalho escultórico para a Exposição", assinada por Douglas O. Naylor. Esta última reportagem, que aqui traduzimos, é composta por trechos de depoimento do arquiteto Adolfo Morales de Los Rios – o pai - sobre seu projeto para o pórtico do Parque de Diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, construído no aterro da Praia de Santa Luzia entre 1922 e 1923. A entrevista original, conforme Douglas O. Naylor nos informa em nota, foi concedida aos editores da *Brazilian American* em 27 de maio de 1922, quando a construção do parque de diversões estava apenas iniciada.

Morales de Los Rios, europeu erudito e viajado, mas engajado na pesquisa e conhecimento da cultura americana, poderia ser considerado um exemplo de "agente civilizador" conforme se descrevem os pioneiros norte-americanos. Segundo Cláudia Ricci (1996), o arquiteto participou de guerras no norte da Espanha, viajou pelo Oriente e ganhou prêmios em concursos de arquitetura antes de ser convidado para fundar a Escola de Arquitetura do Chile, empreendimento do qual desistiu após sua passagem, em viagem, pelo Brasil e pela Argentina. Entrevendo as oportunidades geradas com a Proclamação da República, estabeleceu-se no Brasil em 1889, adquirindo nacionalidade brasileira já em 1891. Foi autor de projetos de edifícios, loteamentos, monumentos, redes de saneamento e ferrovias. Estudou a cultura indígena e sertaneja, e chegou a ser aprisionado pelos revoltosos de Canudos em 1899, reconquistando a liberdade graças aos desenhos que produziu no acampamento. Foi Profes-

sor da Escola Nacional de Belas Artes e o arquiteto com o maior número de projetos construídos na nova Avenida Central da capital. Por ocasião do Centenário, foi convidado a proferir o último discurso sobre o sítio de origem da cidade do Rio de Janeiro, no topo do Morro do Castelo, e a escrever sobre “A Evolução da Arquitetura no Brasil” no Livro de Ouro oficial do Centenário.

Na entrevista que se segue, destacamos duas questões principais. A primeira delas, a opção de construir uma arquitetura flagrantemente “narrativa”. O projeto de Morales de Los Rios para o Parque de Diversões, um pórtico de 200 metros que constituía a fachada do Parque – e que incluía lanchonetes e restaurantes em seus terraços – é uma espécie de paralelo popular do Museu Nacional de Belas Artes, com seu conjunto iconográfico representando civilizações da Antiguidade, artistas do Renascimento Italiano e personagens da Missão Francesa, fundadores da Academia Brasileira de Belas Artes. No Parque de Diversões, Morales recorre à literatura, ao teatro e à cultura oral para habitar sua fachada, com toques de exotismo reiterados por representações da fauna. A segunda questão, que se apresenta quando colocamos o projeto do parque no contexto das comemorações do Centenário e do empreendimento da construção de uma cultura brasileira “independente”, é a necessidade de dar um lugar de destaque, nesta narrativa, ao elemento indígena. Entendido, desde o século XIX, como representante da cultura autóctone brasileira, este elemento assumia também o papel de obliterar o componente afro-brasileiro, como demonstra o significado relatado por Morales de Los Rios para o personagem “Kangerê”, para o qual não encontramos explicação em qualquer outra fonte.

A referência feita aos “tipos brasileiros”, que busca não só nas crenças indígenas e sertanejas (ou rurais), mas também nas ruas do centro do Rio de Janeiro, é especialmente significativa quando se assistia à destruição de lugares de memória durante as reformas do prefeito Carlos Sampaio no ano do Centenário. Não coincidentemente, na planta da exposição apresentada na mesma edição da revista, nota-se que Morales de Los Rios alinhou seu parque de diversões com o edifício da Santa Casa de Misericórdia, como um paralelo sutil do novo com o antigo.

Como bem sintetiza Ricci, a arquitetura eclética de Morales de Los Rios busca “estabelecer seu lugar como narrativa histórica de seu tempo, procurando congregar no ato projetual do presente a história

do passado e instaurando um projeto de civilização para o futuro, centrado nos conceitos correlatos de civilização e progresso.” (1996, 14)

Morales de Los Rios e seu trabalho escultórico para a Exposição¹

Douglas O. Naylor

¹ NT- O título original da reportagem é “Morales de Los Rios and his sculptural work for the exposition”, mas optamos por utilizar o termo “escultórico” e não “escultural”. Embora sejam praticamente sinônimos, entendemos que “escultural” carrega uma conotação mais ligada à qualidade técnica da execução, enquanto “escultórico” costuma ser usado para conjuntos de elementos, o que faz mais sentido no contexto “enciclopédico” das máscaras a que o artista irá se referir no corpo do texto.

Ao Dr. Morales de Los Rios, arquiteto e escultor espanhol naturalizado brasileiro há mais de 33 anos, Professor da Escola Nacional de Belas Artes, foi atribuída a tarefa de construir o Parque de Diversões da Exposição. Ele abraçou essa tarefa com um espírito bem diferente da maioria dos construtores de espaços de diversão em exposições. Preferiu dar à área a ele destinada, na parte baixa da Avenida das Nações, de frente para os pavilhões estrangeiros, um aspecto artístico, em harmonia com o espírito da Alegria, que seria uma das principais características desta Exposição. Seu sucesso pode ser avaliado pelas imagens e pelo prazer experimentado pelos visitantes inteligentes. O Sr. Frank L. Packard, por exemplo, arquiteto do Pavilhão Americano, nos disse que considerou a obra superior a qualquer outra do gênero jamais vista numa exposição.

A História do Humor em escultura

Decorando os seis arcos, três em cada face do pórtico do parque, estavam 46 esculturas maciças de cabeças, todas modeladas com um motivo original de risadas, bom humor e felicidade. São duas as fachadas principais no pórtico do parque de diversões,² com três entradas sob arcos de 16 m de altura e 11m de largura.³ O modelo final destas cabeças ornamentais tem três metros de diâmetro. Todos os que entram nesta cidade murada das diversões passam sob estas cabeças gigantes, que representam personagens que fizeram do *nonsense* e da frivolidade uma arte.

As cabeças foram colocadas ao longo dos arcos, sobre os pórticos de entrada, 46 delas,⁴ cada uma com uma careta de quase três metros para receber os visitantes entusiasmados de todas as partes do mundo.

As cabeças foram brilhantemente executadas e refletem uma habilidade de captar a essência das diversas gradações do humor. Os rostos mostravam a verossimilhança da expressão que vai da simples bufonaria e da trapaça travessa à sagacidade astuta e à piada intelectual. Todos os tipos de comicidade foram utilizados por este artista, um homem que ama o Brasil e é admirado pelos brasileiros.

² NT- O autor refere-se às duas faces do grande pórtico do parque, ou seja, uma fachada “externa” e uma fachada “interna”.

³ NT- Sobre estas dimensões, originalmente dadas em pés, há um equívoco. As dimensões aparecem trocadas: o certo é 11m de altura por 16m de largura, como o próprio jornalista definirá, mais adiante, quando voltar a tratar da dimensão dos arcos.

⁴ NT- São 23 cabeças na fachada externa do pórtico e 23 na fachada interna do pórtico.

Ele foi bem-sucedido ao captar todas as gamas do humor, da primeira risada do bebê ao sorriso da caveira de Yorick. A lista das 46 cabeças é um estudo sobre o humor, uma lição escultórica sobre a história da diversão. Certamente haveria uma grande quantidade de loucuras acontecendo se todos os personagens descritos a seguir se reunissem sob uma castanheira para meia hora de brincadeiras.

Seis dessas figuras representam personagens que se destacam nas lendas nacionais do Brasil. O artista desenhou essas cabeças depois de ter realizado pesquisa suficiente para convencer-se de haver entendido completamente seus respectivos espíritos.

Tipos do Humor Brasileiro⁵

“Do ponto de vista do interesse local e do folclore tradicional, ‘Bitú’ é o mais importante”, diz o artista. “Nascido na cidade do Rio de Janeiro no século XVIII e, portanto, um invejável Carioca, Bitú começou a vagabundear pelas ruas da cidade na juventude, metendo-se em todo tipo de confusão, mas sempre tomando o cuidado de não ser pego. Tornou-se um vagabundo sem-teto, vivendo da sorte e das oportunidades. Sua bondade e simpatia fizeram com que todo o povo da cidade o amasse, assim como as crianças. A afeição popular gerou uma canção sobre ele:

*‘Vem cá, Bitú⁶
Vem cá, Bitú
Não vou lá, não vou lá
Tenho medo de apanhar”*

“Ele vivia, sem pagar aluguel, no porão de uma casa da Rua São José, nos flancos do Morro do Castelo. Uma chuva forte, chamada de “águas do monte”, transformou a lateral do Morro do Castelo numa cascata. A enchente invadiu os aposentos subterrâneos onde Bitú dormia. Ele morreu afogado e seu corpo flutuou rua abaixo na Sete de Setembro, antigamente chamada Rua do Cano.”

“**Bitú**, tenho certeza, foi vítima de duas tempestades, uma, tempestade mental, e outra tempestade de chuva!”

“**Pai João**’ é outro tipo popular que usei na série decorativa. Foi uma criatura impulsiva e inconstante, talvez tão vagabunda quanto Bitú, porque também ele vivia da sorte e da boa-vontade dos seus conterrâneos. Era um sujeito divertido, que vivia pregando peças em todo mundo, indiscretamente verdadeiro, um

⁵ NT- A partir daqui, as aspas indicam frases ditas pelo próprio Morales de Los Rios.

⁶ NT- A canção aparece no original, em português, e depois em inglês, traduzida pelo jornalista.

falastrão. Todos julgavam que levava uma existência miserável, tanto material quanto intelectual e por isso era sempre digno de caridade. Andava vestido de trapos e vivia cantando. Seu espírito se tornou uma figura caricatural e legendária, conhecida como 'Bobo do Paço', similar ao 'Triboulet' na França.

Hoje, ele é uma figura popular indispensável no Carnaval do Brasil, de Portugal e da Espanha. Em Madrid, ele foi apelidado de 'Peléle'."

"A criação do '**João das Vinhas**' foi o resultado da fusão de certas ideias encontradas na Espanha, Portugal, França e Brasil, e vistas em tipos como o Punchinello, Harlequin, o Guignol e os *Jumping Jacks*,⁷ brinquedos que movem braços e pernas quando acionados por uma corda. João das Vinhas espanta os pássaros com seus movimentos espalhafatosos e rouba seus ovos. Ele está sempre saqueando os pomares e videiras de frutas maduras. Daí nasceu o costume de ligar o nome 'João' aos cavalheiros que se distinguiram seguindo as mesmas linhas que João das Vinhas. Seu nome pode ser traduzido para o inglês como '*John of the Sparkling Wines*'.

⁷ NT - Palhaços representados em brinquedos, também conhecidos no Brasil como Polichinelos.

"Escolhi também dois personagens que se acredita existirem nas florestas do Brasil, e um retirado das lendas indígenas. '**Curupira**' é um moleque da floresta ao qual se atribui a engenhosidade do diabo. Vive na floresta e está sempre pregando peças nos caçadores, lenhadores e coletores de mel e frutas silvestres, e fazendo com que se percam em seus rumos. Acredita-se que o bem e o mal estão juntos em sua alma. Ele é um anão com chifres e seus pés são virados. Algumas pessoas afirmam que ele só tem uma parte do corpo – do pescoço para baixo. As mulheres que trabalham com cerâmica culpam seu espírito quando têm má sorte. Há muitas lendas e histórias sobre o Curupira. Muitas, no entanto, acabaram se confundindo com outro personagem chamado '**Caipára**'⁸ e degenerando em histórias imorais."

⁸ NT - O que Morales chama de (ou foi grifado pelo jornalista norte-americano como) 'caipára' é, provavelmente, o "caipora".

"'**Sacy-Pererê**' é um espírito das estradas e caminhos da floresta. É uma criatura diabólica com olhos vermelhos flamejantes e pode ser comparado com os gnomos e elfos da Europa. Ele salta como um gafanhoto, voa ao redor como uma borboleta, escala como um macaco, guincha, gargalha, uiva e rosna. Ele assusta os viajantes e os atrai para fora dos caminhos, fazendo-os perderem-se na floresta. Ele aterroriza os burros e cavalos das carroças dos viajantes até que rompem os estribos. Há muitas lendas e histórias no Brasil sobre este personagem."

“Das magias e superstições de muitas tribos indígenas do Brasil, escolhi o ‘**Kangerê**’,⁹ que é talvez o mais comentado. Ele é considerado um profeta, um curandeiro, e pode fazer o demônio aparecer. Nos tempos primitivos era considerado como “Paié”, do qual surgiu o Piai dos índios norte-americanos, o Karaiba e o Mair, que são como personagens teocráticos dos povos selvagens americanos.”

Outros Personagens do Humor

“Os personagens seguintes completam a lista:

Colombina, a ‘coquette’ da França e da Itália, falsa amante de Pierrot e esposa infiel do Punchinello;

Gargantua, um personagem criado pelo francês Rabelais, que representa o amante da boa mesa e de todos os prazeres sensuais. Eu o transformei numa figura grotesca em minha interpretação.

‘**Spara Fucile**’ um personagem italiano simplório, fanfarrão e covarde. Ele carrega um rifle, mas nenhuma bravura. É um grande tolo e aparecia com frequência na antiga comédia italiana.

Chicard é um tipo presente no carnaval francês, que se veste fantasticamente, usando um casaco do século XV, armaduras e botas do século XIX e uma casaca de gala como a de um general do Termidor. Ele era um estudante alto e magro em sua juventude, e acreditava-se que foi o criador da dança do “Can-Can”, música tão apropriadamente gravada por Offenbach em “Orfeu nos Infernos”.

‘**Falsacappa**’, um covarde burlesco, também presente na velha comédia italiana.

‘**Harlequin**’, amante da Colombina e da Pierrette, a versão criativa do Arlechino italiano. Ele é sagaz, diabólico, esperto e um grande criador de confusão. Sua roupa é feita de retalhos de tecidos de muitas cores diferentes. Ele anda por aí com duas placas que ele bate nas costas e nos ombros das pessoas. Elas fazem muito barulho, mas não causam dor.

“**Tia Norica**”, a esposa de Cristovinha, um tipo do *Guignol* espanhol, amante das criancinhas, e inimiga dos meninos e meninas malvadas.

⁹ NT - A designação do Kangerê como um personagem indígena parece estranha, pois o termo “canjerê”, ao qual Câmara Cascudo atribuiu origem banto ou quimbundo, é usado desde a década de 1930 como sinônimo de feitiço, macumba, ou ritual de feitiçaria com dança de origem africana (CASCUDO, 1954, p.150). Comprova esse significado o samba “No Tabuleiro da Baiana”, de Ary Barroso, composto em 1936: “Tudo já fiz/fui até num **canjerê**/pra ser feliz/meus trapinhos juntar com você”. O significado informado por Morales de Los Rios pode levar a crer que havia, então, um sincretismo entre os rituais indígenas e afro-brasileiros, que o arquiteto pretendeu, por força dos objetivos, personificar numa máscara. Mas parece mais provável que, seja por seu pouco conhecimento sobre a cultura afro-brasileira, seja pelos interesses que o levavam a buscar a construção da identidade do Brasil a partir de referências autóctones, e a afastar a presença do elemento negro, Morales de Los Rios tenha buscado apagar a origem africana do termo.

"Roscius", um famoso mímico do antigo Império Romano. Ele era muito divertido, educado, elegante e libertino. Roscius foi o primeiro comediante profissional a imitar animais.

"Pierrot", um personagem muito conhecido.

"Sancho Pança", o servo de Dom Quixote de la Mancha, na novela de Cervantes. Típico de uma Espanha rural, bruto e simples, mas com muito bom senso. Foi criado como um contraponto ao personagem de Dom Quixote, que sempre exibia o brilho e superioridade de suas ideias!

"Triboulet", o *clown* de Francisco I, da França. Embora não fosse muito inteligente ou esperto, conseguia, de alguma forma, fazer-se de ridículo.

"Maccus", o terror das criancinhas da Grécia e Roma. Foi o antecedente do francês Tarasca, cujo nome vem da cidade de Tarascon.

"Maritornes", tipo espanhol encontrado nas extravagantes e famosas aventuras de Dom Quixote.

"Ratz-Keller", personagem impertinente e grotesco, um rato de adega alemão, e personagem bastante conhecido na Inglaterra.

"Fiera Mosca", personagem presunçoso da Comédia Italiana.

"Guignol", clássico personagem francês do teatro infantil. Ele é tipicamente parisiense, charmoso e esperto.

"Alberico", anão que guarda os tesouros do Rio Reno na saga germânica dos Nibelungos, protegendo-os dos gnomos e elfos.

"Hans-Wurtz", ou João Salsicha, popular *gourmand* alemão.

"Caiette", um bobo da corte de Henrique II da França, celebrado por uma aventura grotesca ao lado do Duque de Buckingham.

"Seigny Joan", o bobo da corte de Gargantua, personagem criado por Rabelais.

"Mari-Barbola", uma anã da corte de Felipe IV da Espanha. Velásquez fê-la viver para sempre quando a pintou no celebrado quadro "As Meninas", e o rei passou a usar este nome para designar seu grupo de bufonas.

“Matamoros”, personagem famoso do Pantagruel de Rabelais. Ele era um dos celebrados *‘muttons’*.

“Mère Gigone”, um tipo de Papai Noel feminino. Ela era francesa, protetora das boas crianças e terrível inimiga das más.

“Little Pick”, palhaço moderno inglês, muito divertido. Foi o predecessor de Affonso e Charlie Chaplin, criador de muitos dos truques e brincadeiras modernas das arenas de circos.

“Mascarille”, personagem cômico de origem italiana. Utilizado por Molière. Foi um *gourmand*, um ladrão, um sem vergonha.

“Karaghueu”, o *Guignol* muçulmano.

“Tarrasca”, a filha de Maccus. Uma mulher flamenca, uma harpia. Andava nas procissões da cidade de Tarascon.

“Gonela”, o palhaço profissional do Duque de Ferrara, um tipo de homem infeliz no casamento.

“Puncinello”, o Polichinelo francês e italiano, que está sempre rosnando e encontrando defeitos em tudo, invejoso, avarento, beberrão e ridículo.

“Maneken-Piss”, Burgomaster de Bruxelas, um ídolo dos belgas. Possui uma enorme variedade de roupas para usar em diversas festividades. Foi um general muito rico.

“Pitou”, ou **“Piu-Piu”**, um caipira alegre alistado no Exército, inocente, prestativo, feliz e sempre cantando.

“Pander”, o famoso *‘gendarme’* das canções populares francesas.

“Quasimodo”, caracterizado pelo divertido aspecto grotesco de sua cara e seu corpo, encontrado na *“Notre Dame de Paris”* de Victor Hugo. Um amável personagem em razão de sua alma e coração bons.

“Falstaff”, Personagem tipicamente inglês de Shakespeare. Celebrado em *“As Alegres Comadres de Windsor”*.

“Palhaço”, o personagem do circo.” “Uma cópia de máscara feita por Michelangelo, quando ele tinha 11

anos de idade. Copiei esta máscara como homenagem ao grande escultor.”

“**Charlie Chaplin**”, amado pelo mundo, conhecido no Brasil como Carlitos.

Existem mais duas máscaras que possuem posição central nos grupos apresentados na fachada de entrada, '**O Primeiro Sorriso do Bebê**' e '**O Último Sorriso da Caveira**'.¹⁰

¹⁰ NT - Neste ponto, termina a transcrição direta da entrevista e palavra volta ao jornalista O. Naylor.

Essas cabeças decorativas, que consistem numa série de 46 desenhos individuais, se encontram sobre fundos circulares com diâmetro de 3 metros, pouco mais que 9 pés. Todas foram pintadas na mesma cor que o resto da fachada frontal do parque, que possui 200 metros.

“Minha ideia”, explica Morales de Los Rios, “é criar linhas arquitetônicas simples e claras, animadas por brilhantes e divertidos elementos decorativos”.

Os Arcos Decorados

Os imponentes arcos, decorados por tais medalhões, possuíam 16 metros de largura por 11 metros de altura. O primeiro terraço sobre os arcos ficava a 14 metros de altura e o segundo nível de terraço a 19 metros. Torres laterais foram construídas até uma altura de 34 metros. O comprimento da parte central da fachada, que contém os arcos de entrada, era de 100 metros. As alas laterais do grande pórtico, para além da seção central com os arcos, davam ao parque um comprimento total de 200 metros. A profundidade do terreno ocupado pelo parque era de 80 metros.

Havia outros elementos decorativos de caráter jocoso. Entre eles o Jaburu (*Micteria Americana*), um grande pássaro brasileiro com pernas longas. A felicidade e a alegria supostamente desapareceriam com a chegada deste pássaro, ao qual se atribui tristeza e melancolia.¹¹

¹¹ NT - Segundo Ruth Levy, as esculturas de Jaburus ficavam pelo lado de dentro do pórtico, na saída do parque, simbolizando que o visitante deixava para trás os momentos de alegria e diversão (LEVY, 2010, 187)

Figuras clássicas representando festivais de vinho das antigas cidades de Salerno, Xerez, Champagne, Chianti, Porto, etc. também foram usadas na decoração. Cabeças de índios também foram usadas, personificando as 3 principais raças dos “Ameríndios Brasileiros” - os Tupi-Guarani, os Caraíbas e os Tapuias. Como fundo para essa cabeças colossais havia uma coleção de frutas brasileiras, que apareciam pela pri-

meira vez em conjunto escultórico. Entre elas estavam caju, fruta-pão, abacaxis, frutas do conde, assim como imensas jacas e abóboras.

O Senhor Morales de Los Rios, além do imenso volume de projetos realizados em arquitetura, é considerado um dos grandes conhecedores mundiais da história do Brasil e, particularmente, da história da cidade do Rio de Janeiro. Ele foi o secretário geral do Vigésimo Congresso de Americanistas, que aconteceu em agosto de 1922, no Rio de Janeiro.

Pela cortesia dos editores da "BRAZILIAN AMERICAN", nós reproduzimos esta entrevista com o Dr. Morales de Los Rios (27 maio de 1922), atualizando os parágrafos descritivos. - Editores.

Rio de Janeiro"

Referências

RICCI, Cláudia Thurler. 1996. "Adolfo Morales de los Rios. Uma história escrita com pedras e letras". Dissertação de Mestrado, Departamento de História da PUC-RJ.

NAYLOR, Douglas O. 1923. "Morales de Los Rios and his Sculptural Work for the Exposition". *Art and Archeology*, vol.XVI, n.3 (September 1923): 115-123.

CASCUDO, Luis da Câmara. 1954. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC – Instituto Nacional do Livro.

LEVY, Ruth. 2010. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ.

Arquitetura da Exposição do Centenário do Brasil

John Pollock Curtis

Fernando Atique, arquiteto e urbanista, é professor de "História, Espaço e Patrimônio Edificado" na Universidade Federal de São Paulo, onde coordena, também, o grupo de pesquisa CAPPH - Cidade, Arquitetura e Preservação em Perspectiva Histórica. É bolsista produtividade em pesquisa do CNPq.

Tradução e introdução de **Fernando Atique** (Universidade Federal de São Paulo).

Introdução à Tradução

John Pollock Curtis, observador e crítico da Exposição do Centenário

A Exposição do Centenário do Brasil, ocorrida entre 1922 e 1923, foi um marco em diversas escalas na vida arquitetônica, artística e cultural nacional.

A Exposição foi pensada pelo governo brasileiro como a principal forma de celebração da Independência do país, evento levado a termo em 7 de setembro de 1822, pelas mãos do então Príncipe-Regente, Dom Pedro de Alcântara, depois conhecido como Dom Pedro I.

A priori, a Exposição teria apenas caráter nacional, como o decreto-lei n. 4175, de 11 de novembro de 1920 expunha. Mas com a proximidade da data a ser celebrada e com a incerteza de que o evento sairia do papel, por conta do receio de comprometimento das contas públicas, como externava o então prefeito do Rio de Janeiro Milcíades de Sá Freire, incumbido pela Mostra, o Presidente da República, Epitácio Pessoa, o substituiu pelo engenheiro Carlos Sampaio, que acumulou o cargo de Prefeito e o de Superintendente Geral da Exposição Comemorativa do Centenário. Sampaio, sendo prefeito da cidade escolhida como sede da Exposição e seu responsável maior, decidiu transformar o evento em vitrine de sua dupla administração. Sendo assim, em 19 de novembro de 1920, em discurso proferido no Paço Municipal carioca, expressou que a melhor maneira de celebrar o Centenário da Independência seria realizando, na então capital federal, obras de saneamento, de instrução, de assistência e de embelezamento que seriam "completadas com uma exposição internacional... para mostrar ao estrangeiro, que ainda não nos conhece, de quanto

somos capazes” (Sampaio, 1924, p.3). Esta afirmação de Carlos Sampaio deve ser entendida com uma profundidade um pouco maior do que, talvez, a de um prefeito desejoso de expor sua vaidade de administrador. Sampaio intentava articular-se como o viabilizador de uma Exposição Universal, similar a diversas que fizeram sucesso na Europa e nos Estados Unidos, desde 1850. Ele se colocava no papel de o artífice da maior mostra congênere ocorrida na América do Sul.

Dessa maneira, convém mostrar que a Exposição do Centenário da Independência do Brasil para além do caráter nacionalista que tem sido evocado na produção historiográfica brasileira teve, também, um dado pan-americanista, sobretudo pelo papel destacado dado aos Estados Unidos. Assim, o que mostramos com a tradução a seguir é que essa Exposição Internacional comemorativa da Independência do Brasil, e as representações que recebeu, desvelam um interesse dos Estados Unidos por conhecer e se inserir no país, muito antes da Política da Boa Vizinhança ser oficializada, em 1933.

O artigo que traduzimos especialmente para a Revista *Thésis*, intitulado *Arquitetura da Exposição do Centenário do Brasil*, foi redigido pelo arquiteto John Pollock Curtis, radicado no Brasil desde 1921. Publicado em uma revista devotada à Arqueologia e às Artes - *Art and Archaeology: the arts throughout the ages*, pertencente à *Archaeological Society*, de Washington D.C., nos Estados Unidos, ele nos mostra a Exposição do Centenário pelas lentes de um estrangeiro que estava se inserindo na vida arquitetônica do país.

John Pollock Curtis imigrou dos Estados Unidos para o Brasil para desenvolver sua carreira como arquiteto no fim dos anos 1910. Formado pela *School of Architecture da University of Pennsylvania – Penn -*, em 1909, Curtis foi aluno de destaque como atestam a medalha de bronze, conquistada numa competição estudantil promovida pela Penn, e a sua participação na seleta *Architectural Society*, da qual foi tesoureiro e editor do *Architectural School Year Book* (Atique, 2010, p.175).

A realização da Exposição do Centenário da Independência do Brasil lhe deu chance para mostrar seus laços de relacionamento social no país, e permite, hoje, aos leitores, encontrarem, em pormenores, descrições dos edifícios erigidos para aquele evento, dos quais, basicamente restou a sede da Academia Brasileira de Letras.

Curtis foi sócio de um colega de universidade, William Procter Preston, com quem dividiu escritório no Rio de Janeiro. Ambos, em 1921, participaram da fundação da Sociedade Central de Arquitetos do Rio de Janeiro, o que o levou a gozar de íntimo convívio com os arquitetos envolvidos com a Exposição do Centenário, como o artigo traduzido permite notar. Sabe-se que na Sociedade Central de Arquitetos do Rio de Janeiro, Curtis assumiu, inclusive, cadeira junto ao conselho administrativo da entidade (Atique, 2010, p.175). Nesta época, possivelmente, ele já estava casado com Clara Walther, com quem teve dois filhos, John Walther Curtis e David Stith Curtis (Atique, 2010, p.176).

Curtis permaneceu no Brasil por anos. Casado e radicado aqui, encontrou emprego, a partir de 1943, como Analista Econômico e trabalhou como *Auxilliary Officer* na Embaixada Americana, no Rio de Janeiro colaborando com o período da consolidação da Boa Vizinhança, por meio do *United States of America Operations Mission to Brazil* (Atique, 2010, p.176). Sabemos que Curtis faleceu nos Estados Unidos, em 1955.

O artigo escrito por Curtis, sob demanda da revista americana, é parte de um número temático, que conta, ainda, com artigos escritos por Mitchel Carroll, editor da revista, que descreve o sítio da cidade do Rio de Janeiro. Na sequência, vem o artigo de Curtis sobre a arquitetura da Exposição. O artigo que segue o de Curtis é da lavra de Margareth Hutton Abels, que discute a pintura exibida na Exposição do Centenário. Por fim, e de maneira muito destacada, foi publicado um artigo escrito por Douglas O. Naylor, enfocando o trabalho escultural de Morales de los Rios para a exposição, e uma breve entrevista consigo.

Curtis, imigrante em processo de fixação no país, teceu comentários que ora se aproximam, ora se afastam da celebração de seus pares arquitetos. Ele, de maneira muito discreta, aponta equívocos de composição, de construção e de apropriação do espaço. Por outro lado, intentando firmar sua rede relacional, traz elogios a alguns dos personagens envolvidos com a Exposição, em Especial Nestor de Figueiredo e Adolpho Morales de los Rios.

O texto, que reproduziu um mapa com explicações em inglês, provavelmente produzido por ele especialmente para a revista, tem, também, diversas fotografias dos espaços que descreve, e se constituiu em um raro registro daquela Exposição que hoje pode ser vista em perspectiva histórica, revelando aspectos daquela sociedade. Publicá-lo neste ano em que se comemora

o bicentenário da independência do país parece relevante e instrutivo, uma vez que garante registrar se algumas das apostas de Curtis, alusivas ao desenvolvimento de nossa arquitetura no século que viria, de fato, se concretizaram.



Foto 1

O Palácio das Festas, com seu grande hall coberto por um magnífico domo, foi a cena da abertura formal da Exposição do Centenário do Brasil, em 7 de setembro de 1922, e serviu de local para os grandes encontros ocorridos durante a Exposição

Arquitetura da Exposição do Centenário do Brasil¹

John Pollock Curtis

A Exposição Internacional que foi inaugurada na bela cidade subtropical do Rio de Janeiro, em 7 de setembro de 1922, e que se estendeu até 31 de julho de 1923, celebrou o primeiro centenário de independência política do Brasil. Ela foi o maior evento deste tipo já ocorrido na América do Sul, ou mesmo nesta parte do mundo, que está ao Sul do Equador, e por esta razão, atraiu muitos visitantes de países vizinhos, Europa e América do Norte.

¹ Artigo originalmente publicado com o título "Architecture of the Brazil Centennial Exposition", na revista *Art and Archaeology: the arts throughout the ages*, número 3, volume 16, setembro de 1923, pp. 95-104.

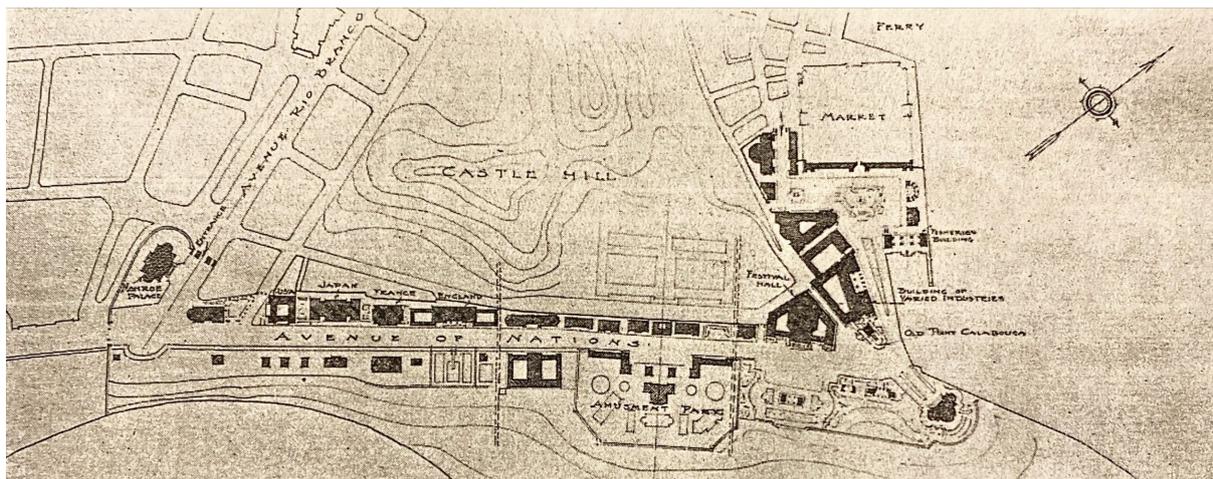


Foto 2
Croquis do plano, mostrando o arranjo dos Pavilhões na Avenida das Nações, e o grupo dos Edifícios Nacionais

O projeto original limitava-se a ser uma Exposição Nacional, muito menor do que a seção doméstica da feira foi, mas, diante da sugestão de diversos representantes de nações amigas, o governo brasileiro expandiu o plano primitivo para uma Exposição Internacional, na qual todas as nações foram convidadas a tomar parte. Para acomodar todos os pavilhões dos países que aceitaram ao convite, cerca de metade do espaço disponível para a feira, a eles foi reservado. A seção internacional da exposição espraia-se pela "Avenida das Nações", a qual vai da entrada principal, na Avenida Rio Branco, até a Ponta do Calabouço, nas proximidades de onde começa a seção nacional da mostra.

O Comissário Geral, Carlos Sampaio, ilustre prefeito do Rio de Janeiro, enfatizou, em um banquete: "o Brasil está dando esta festa porque nós desejamos que o mundo veja nossos recursos".

A importância que o mundo conferiu à "festa" pode ser percebida pelo renome e pela presença dos representantes que foram enviados ao Rio de Janeiro. Portugal, o "país-mãe," enviou o presidente, Antônio José de Almeida. Os Estados Unidos, cuja celebração do centenário na Filadélfia foi abrihantada pela presença do imperador Dom Pedro II, enviou o secretário de Estado, Charles Evans Hughes. Outras nações enviaram os seus melhores [líderes] para honrar o Brasil. Nos seus cerimoniais, assim como em seus comunicados, todos os representantes estrangeiros esforçaram-se para expressar a profunda impressão que o país lhes deixou por conta de seu progresso e riqueza de recursos. A Exposição provou, também, ser a abertura de uma nova era – o anúncio do Brasil como local de progresso material no futuro próximo.

O Sítio da Exposição

A Exposição, que criou uma tamanha impressão nos visitantes, assim como naqueles que afluíram extrapolando sua capacidade oficial de público, foi locada ao longo da borda d'água desta parte do Rio de Janeiro, que fazia a entrada da baía e do porto [do Rio de Janeiro]. Parte do sítio usado para a feira é terra nova, criada por sobre a baía com material extraído do Morro do Castelo, que vinha sendo nivelado para aliviar o congestionamento. O restante [da Exposição] circundou o "antigo arsenal marítimo" na Ponta do Calabouço. A Exposição foi, grosso modo, dividida em duas seções: estrangeira e doméstica. Pavilhões foram erigidos pelas seguintes nações: Argentina, Estados Unidos, Japão, França, Grã-Bretanha, Itália, Portugal, Dinamarca, México, Tchecoslováquia, Noruega, Bélgica e Suécia. A seção doméstica compôs-se dos seguintes edifícios de exposições: Palácio de Festas, Palácio das Indústrias, Edifício da Pesca, Edifício do Departamento de Estatísticas, Palácio dos Estados Brasileiros, Edifício Administrativo, Edifício da Agricultura e Transportes, Edifício das Indústrias Menores, parte frontal do mercado público adaptada para estandes de Exposições, um grande Parque de Diversões, e um grande número de prédios de exposições individuais.

O esquema da feira foi planejado pelo Comissário Geral Carlos Sampaio, prefeito do Distrito Federal do Rio de Janeiro [sic], que atuou como seu superintendente. Assim como os planos seguidos por Feiras Mundiais, como as de Chicago e São Francisco, a proposta se assentou na seleção de um local subdesenvolvido, para que as novas edificações não fossem perturbadas, e os belos edifícios, de construção permanente, se efetivassem como parte da cidade.

O Comissário Geral, que é um engenheiro de grande reputação no país, também parcelou os diversos terrenos para as obras. Devido ao fato de que vários dos edifícios serão permanentes, suas localizações foram, necessariamente, ditadas por razões como a harmonia com o esquema geral da Exposição. Apesar da arbitrária implantação de algumas edificações, há, contudo, vários visuais encantadores no sítio, e esplêndidas vistas gerais desde a baía e dos montes, especialmente à noite, quando os edifícios são realçados por suas brilhantes iluminações.

Os Pavilhões Estrangeiros

Muitos dos pavilhões estrangeiros são construções permanentes (o francês, o britânico, o americano, o italiano, o português, o norueguês e o argentino). Todos os demais são edifícios temporários, com características arquitetônicas das nações que representam. O pavilhão francês é uma réplica do *Petit Trianon* de Versailles, datado de 1766, o qual foi doado à Academia Brasileira de Letras. A decoração interna e os objetos em exibição fornecem uma tocante mostra da

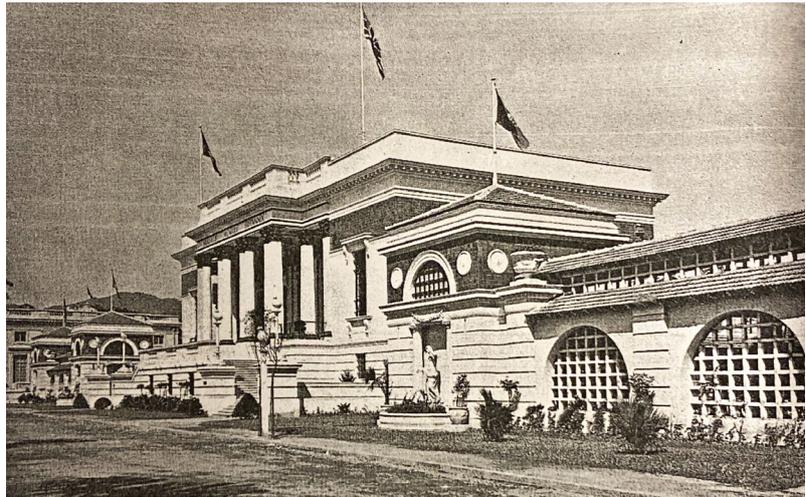


Foto 3

O Pavilhão Britânico, substancioso e digno em sua forma, com uma larga faixa de azul profundo logo abaixo da arquitrave



Foto 4

O Pavilhão Francês, uma réplica do *Petit Trianon*, agora, sede permanente da Academia Brasileira de Letras

arte francesa no século XIX. O pavilhão britânico é notável pela impressionante coloração empregada em sua decoração. Este é conformado por uma larga faixa de azul profundo logo abaixo da arquitrave, decorada, em parte, com ricas incrustações cerâmicas em

vermelho e dourado. Sendo a maioria dos edifícios da feira brancos, este pavilhão, com esta decisiva nota colorida, cria grande destaque. Sua forma é substancial e digna e dá a sensação de ser tipicamente britânico. As decorações internas incluem pinturas murais retratando os Sete Mares. O edifício americano, erigido para servir como Embaixada dos Estados Unidos após a exposição, é uma sólida estrutura de dois pavimentos, conformando um pátio interno central.

Um pouco além do edifício britânico está situado o Pavilhão Italiano, simples, austero em suas linhas e com decorações internas em fino gosto italiano. O Pavilhão Belga é no estilo Renascença Flamenga. A fachada, ricamente ornamentada com esculturas em alto relevo, tem no flanco da composição uma torre de mais de 30 metros de altura.² O Pavilhão Português, dominado

² N.T. No original: "over a hundred feet high".



Foto 5
O Pavilhão Italiano, simples e austero em suas linhas, com decoração no interior segundo um refinado gosto italiano

por um domo, é decorado, interna e externamente, por elaborados motivos que remetem à Arquitetura Colonial Portuguesa. O Pavilhão Mexicano é uma admirável demonstração das aspirações artísticas daquela nação. A fachada, ricamente ornamentada, é em Estilo Colonial, com uma mescla de motivos astecas e espanhóis. As decorações muralísticas policromadas, as esculturas em madeira e os ladrilhos dos pisos formam um efeito exótico, que faz deste pavilhão um dos mais atraentes da Exposição.



Foto 6
Pavilhões do México, Tchecoslováquia, Noruega e Belgica. O Pavilhão Mexicano, com seus motivos astecas e hispânicos na fachada, e seus murais policrômicos, é digno de nota.



Foto 7
O Pavilhão dos Estados Unidos, projeto do arquiteto Frank L. Packard, de Columbus, Ohio, é, agora, residência permanente do Embaixador Americano.

Os Edifícios Brasileiros

A seção doméstica da Exposição, a qual começa nas proximidades do fim da Avenida das Nações, faceia o novo mercado municipal. Aqui, em um extenso grupo de prédios, o Brasil mostra seus maiores esforços nas indústrias e nas artes. O Mercado Municipal, ele próprio uma considerável estrutura, foi remodelado no lado voltado para a Exposição, de maneira a se adequar ao estilo geral da mostra. Estandes para exposições foram construídos dentro desta ala do mercado.

Neste grupo de edifícios, aos arquitetos brasileiros foi dada a oportunidade de mostrarem suas habilidades. A profissão de arquiteto no Brasil foi muito recentemente estabelecida, então a Exposição garantiu uma grande oportunidade aos homens desta profissão, que a perceberam de pronto. Uma necessidade clamorosa urgência, forçada pela inesperada expansão do plano original de uma mostra nacional para uma exposição internacional e doméstica, somada ao desejo nacional de inaugurá-la na data festiva, provocou alguns erros e descuidos em seu plano e seu desenho, mas considerando as dificuldades enfrentadas, os edifícios brasileiros deixaram uma impressão favorável da expressão artística do país.

Como intencionado, a Exposição despertou o interesse nacional, e as conversas e o entusiasmo [pelo evento] conduziram em direção às coisas nacionais – [logo, buscou-se] encontrar algo que desse um cunho nacional aos prédios. O centenário remete ao período colonial, e, dessa forma, o “Colonial Português” apareceria na arquitetura da Exposição. Antigos desenhos, gravuras e imagens foram diligentemente procuradas e estudadas [para este fim].

O Palácio das Indústrias

O edifício que realmente deu a “atmosfera” da feira foi o Palácio das Indústrias. Ele foi desenhado pelos senhores Memória e Cuchet. Para esta estrutura, o antigo arsenal da marinha foi restaurado e o “calabouço” refeito. Fundações, paredes, arcos e outras partes remanescentes da antiga estrutura foram mantidas. Esses elementos serviram de base, mas de maneira a enriquecer o desenho colonial, cada parede e sala foi cuidadosamente estudada, e hoje essa estrutura se constitui em um semi-museu do neocolonial.³ Ele é repleto de detalhes interessantes e cores charmosas. Além disso, a estrutura pré-existente, após a remodelação, abunda em felizes soluções artísticas. Vendo os robustos arcos abatidos cercados pelas massivas paredes de pedra, fica fácil a qualquer um imaginar ali os soldados coloniais e os cavaleiros que lotavam os pátios calçados de paralelepípedos. Enquanto se via a frescura do jardim da cerveja da exposição do outro lado da Avenida das Nações, onde a sombra real deste edifício colonial foi lançada por sobre telhados cobertos por imitação de neve, fica-se impressionado com a sua frente semicircular que se dobra para o que, há pouco tempo, era o ponto que se projetava na baía. Igualmente, impressiona-se com a antiga torre de vigia, hoje convertida em observatório meteorológico.

³ N.T. No original: “a semi-museum of neo-colonial”.



Foto 8
O Palácio das Indústrias é a antiga fortaleza da Marinha, remodelada, e é um excelente exemplo de Arquitetura Colonial Portuguesa



Foto 9
Pátio Interno no Palácio das Indústrias

A influência dos jesuítas nas primeiras construções brasileiras é sugerida em detalhes ou mesmo na composição de dois ou três pavilhões nacionais, especialmente naqueles que foram inspirados em fontes edificadas coloniais. Percebe-se isso no tratamento das aberturas as quais aparentam seguir formas eclesiás-

ticas. Lamenta-se, nesta porção brasileira da feira, a falta do uso dos motivos das fauna e flora nacionais. Essas aparecem apenas em menor proporção em algumas decorações. O Palácio dos Estados Brasileiros possui um grupo de estatuária por sobre a sua entrada principal, simbolizando o rio Amazonas e seus afluentes. Este conjunto é muito bem-sucedido nesta tarefa de expressar abundância tropical, mas dificilmente pode ser elogiado artisticamente. A ação nesta direção tropical, digna de nota, recai sobre o Prof. Adolfo Morales de los Rios, que no projeto da entrada do Parque de Diversões dela se valeu. Aqui, uma ampla variedade de formas nativas, e outras tantas, foram bem empregadas produzindo festivas alegorias.

O Palácio das Festas

O Palácio das Festas é um pedaço da arquitetura da Exposição Universal de Paris, no Rio de Janeiro, com seu grande hall arrematado por um magnífico domo.

O Pavilhão da Pesca, projetado por Armando de Oliveira, mostra um uso livre das formas coloniais. No edifício da Agricultura, paredes lisas contrastam com nichos ornamentados e ricos relevos encimando as aberturas. A cornija deste prédio é especialmente interessante. Ela é feita seguindo uma maneira antiga, projetando sucessivas fileiras de telhas⁴ até se obter o desejado efeito. O Sr. Morales de los Rios Filho foi o arquiteto deste edifício.

⁴ N.T. Curtis procurou definir textualmente as cornijas em eira, beira e tribeira.

No edifício de Pequenas Indústrias, Sr. Figueiredo, o arquiteto, tomou partido do clima e fez um pavilhão aberto. As aberturas são protegidas contra o sol e a chuva por vistosos toldos listrados, os quais dão uma agradável nota colorida. O motivo central é artisticamente melhorado por conta de um painel barroco de decoração feito de mosaico. A frente do mercado, também da lavra do Sr. Figueiredo, é mais severa em sua composição. Ali, as dificuldades impostas pela subestrutura de aço complicaram o problema arquitetônico.

O edifício da Administração traz um pouco da Moderna Itália no projeto do Sr. Sylvio Rebecchi.

O Edifício de Estatísticas é severo e seco, como sugere seu nome.

O Palácio dos Estados Brasileiros, o qual domina por seu tamanho e escala a sessão nacional da feira, é um largo prédio de construção permanente com um terraço de cobertura permitindo uma extensa visada

do sítio do evento e do porto [do Rio de Janeiro]. Seu tratamento é indeciso entre a efusiva ornamentação demandada por um edifício de exposições e a severidade requerida para uso governamental permanente.

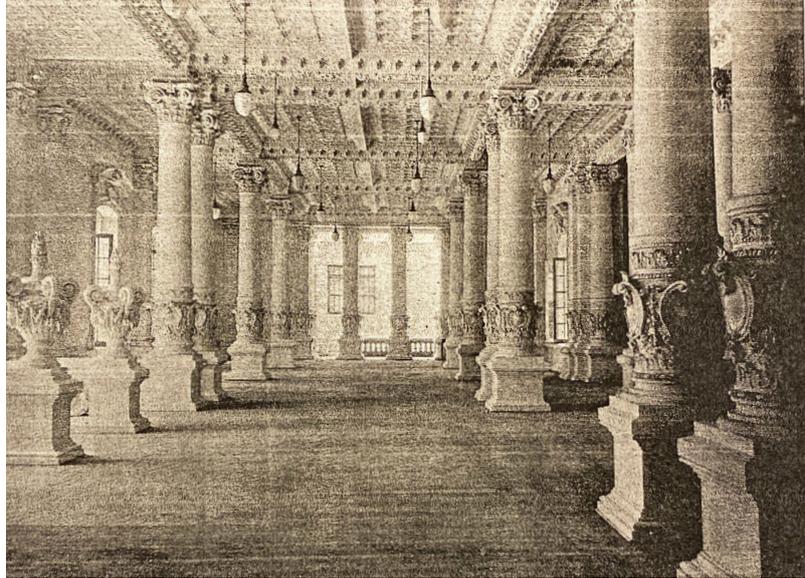


Foto 10
Detalhe do grande salão, no primeiro piso do Edifício da Agricultura, em Estilo Colonial Barroco Brasileiro. Projeto do Arquiteto A. Morales de los Rios Filho.

⁵ N.T. Curtis faz menção à Feira Internacional ocorrida na cidade de São Francisco, na Califórnia, entre 20 de fevereiro e 4 de dezembro de 1915. Seu nome oficial era *Panama-Pacific International Exposition*, e foi organizada para celebrar a abertura do Canal do Panamá, oficialmente inaugurado em agosto de 1914.

⁶ N.T. Faz-se menção a um grande volume vertical repleto de lâmpadas em formatos de pedras preciosas, que reluzia quando iluminado, que foi empregado na Exposição de 1915, em São Francisco, e também na Exposição do Centenário, em 1922, no Rio.

⁷ N.T. *Novagem* (nova gema) foi uma invenção de Walter Ryan, que utilizando vidro, criou colorações próximas de gemas preciosas. O efeito de criação dessas novas gemas, imitando lapidação, fez com que entre os anos 1910 e 1920, essas peças fossem muito procuradas como souvenirs. No Rio, a "Torre de Joias" foi repleta dessas peças, que reluziam quando iluminadas.

A Iluminação da Exposição

A iluminação geral ficou a cargo do senhor C.N. Ryan, da *General Electric Company*. Ele usou o mesmo esquema de iluminação refletida empregado em São Francisco.⁵ Uma Torre de Joias⁶ é a marca principal. O grande domo do Palácio de Festas foi brilhantemente iluminado. O Palácio dos Estados foi ornamentado com 40 mil *Novagens*⁷ de cristais de vidro, imitando diamantes, rubis, esmeraldas e safiras, iluminadas por holofotes incandescentes. O Rio é abundantemente servido com eletricidade, e à noite, a exposição é um local brilhante, refletido nas escuras águas da baía, apresentando um fascinante espetáculo.

O Progresso Arquitetônico do Brasil

O progresso da arte arquitetônica e as realizações dos construtores brasileiros, como indicado na Exposição do Centenário, excedeu o que deveria ser esperado por todos aqueles que estão familiarizados com os últimos 100 anos da história do Brasil. Durante 50 anos dessa centúria, o Brasil foi comandado pelo Imperador Dom Pedro II, o último dos monarcas do Novo Mundo. Muito embora Dom Pedro II tenha sonhado

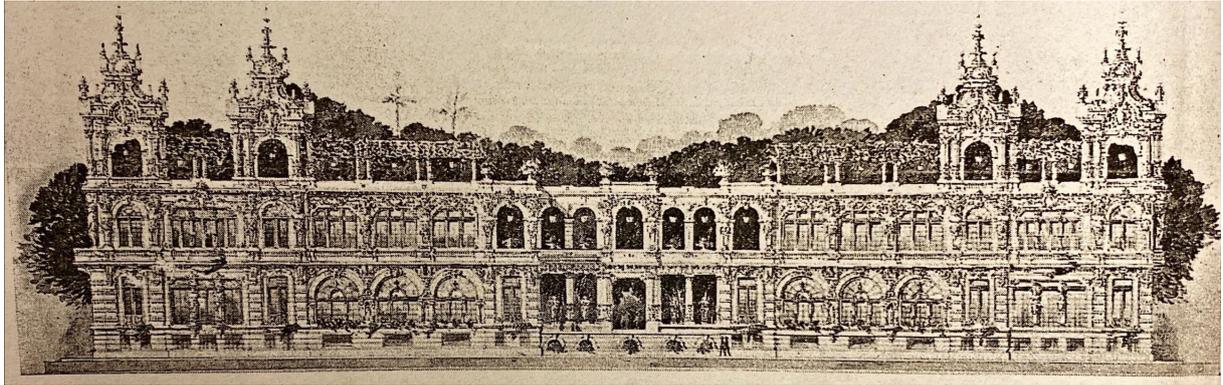


Foto 11
Projeto do Restaurante de Cristal no Passeio Público do Rio de Janeiro, em Estilo Colonial Barroco Brasileiro. Projeto do Arquiteto A. Morales de los Rios.

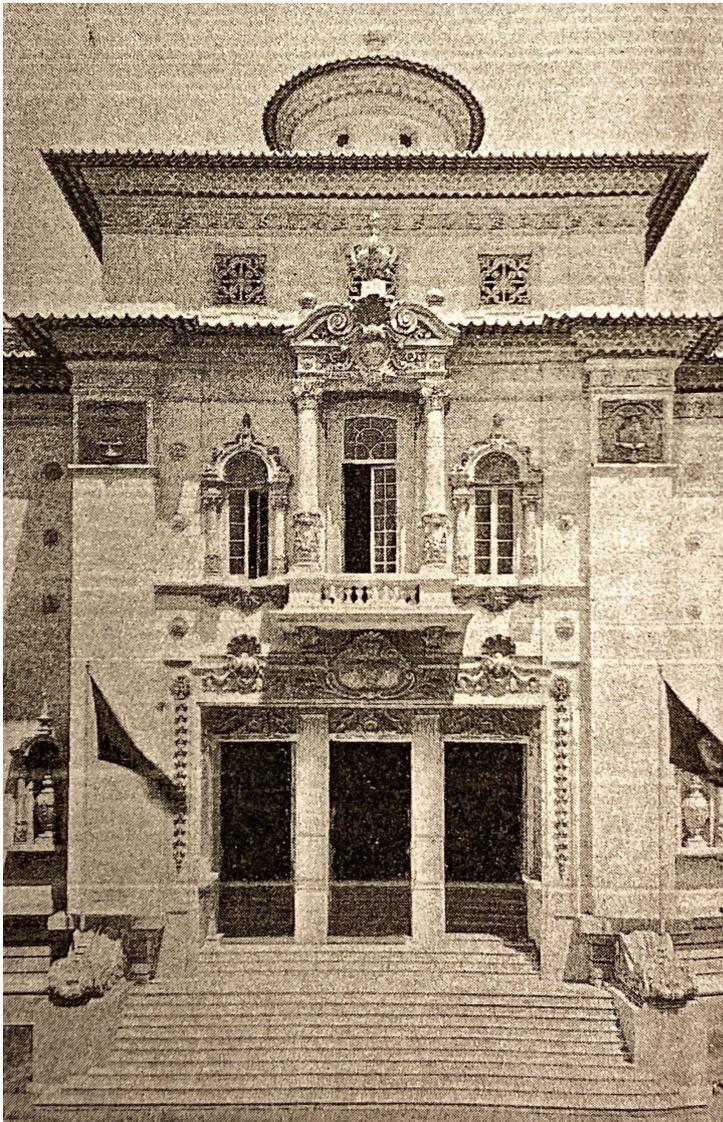


Foto 12
Detalhe do acesso central do Edifício da Agricultura, em Estilo Colonial Barroco Brasileiro. Projeto do Arquiteto A. Morales de los Rios Filho

⁸ N.T. Curtis demonstra certa incompreensão do ambiente político brasileiro nesta frase. Os jesuítas foram expulsos do Brasil, ainda durante o período colonial, em 1759, por ordem de Dom José I, e a partir da ação do Marquês de Pombal, secretário do Estado Português. Quando a família real portuguesa se trasladou ao país, em 1808, já não havia propriedades jesuíticas sob comando da Cia de Jesus. A independência, em 1822, inaugurou o Primeiro Império, que ficou sob comando do Imperador Pedro I. O Segundo Império (1840-1889), o mais duradouro, não teve intensa participação jesuítica, uma vez que o regresso desses religiosos só ocorreria em 1844, e na província do sul, São Pedro, e não na Corte.

em criar uma aristocracia brasileira de intelectuais e atraído artistas, cientistas e estudiosos de todas as partes do mundo para a Corte, no Rio de Janeiro, seu governo foi financeiramente muito conservador para encorajar a construção numa escala generosa. As estruturas erigidas durante o período dos Bragança no Brasil foram hiper-conservadoras e parcas em imaginação arquitetônica ou desenvolvimento espacial. Em alguns casos, ricas corporações, como Jesuítas⁸ ou Carmelitas, construíram com atenção em algo mais do que economia, durante o regime de Dom Pedro. Esta constitui, praticamente, a única tradição que os arquitetos brasileiros têm para seguir. Aqueles que voltariam para o "país-mãe" para buscar inspiração, pouco encontraria lá para encorajá-los.

Quando o trono caiu, em 1889, os revolucionários foram obrigados a fundar a República por sobre as ruínas de um sistema social que estava desmantelado por conta também do fim da escravidão. Para um considerável período de estabilidade econômica, houve outro de estagnação. A reorganização começou e prossegue dentro da atual geração. Embora essa reorganização tenha progredido rapidamente, depois de iniciada, foi apenas nas últimas duas décadas que os brasileiros começaram a construir de acordo com suas necessidades e aspirações.

A Exposição do Centenário do Brasil é a expressão de uma jovem arquitetura, uma arte que viceja cheia de vigor e promessas, e que aspira grandiosidade. É um presságio do que o segundo século de crescimento nacional produzirá em construção, arquitetura e realização.

Rio de Janeiro, 1923.

Referências

ART and Archaeology, n.3, v.XVI, Washington D.C., September 1923.

ATIQUE, Fernando. *Arquitetando a "Boa Vizinhança": arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil-Estados Unidos, 1876-1945*. Campinas: Pontes / FAPESP, 2010.

CURTIS, John Pollock. "Architecture of the Brazil Centennial Exposition," *Art and Archaeology*, n.3, v.XVI, Washington D.C., September 1923.

DECRETO N. 4.175, DE 11 DE NOVEMBRO DE 1920 - autoriza o Poder Executivo a promover, conforme melhor convier aos interesses nacionais, a comemoração do Centenário da Independência Política do Brasil. Disponível em: <https://cutt.ly/SXpZOVQ>. Acesso 14 ago 2022.

SAMPAIO, Carlos. *Memória histórica: obras da prefeitura do Rio de Janeiro*. Lisboa: LuMem, 1924.

THESIS

Recensão

Urbanismos em estado selvagem: Por uma descolonização permanente do pensamento

Dilton Lopez de Ameilda Junior

JACQUES, P. B. *Pensamentos selvagens: montagem de uma outra herança* – v. 2. Salvador: EDUFBA, 2021.

Pensamentos selvagens

Montagem de uma outra herança, 2

PAOLA BERENSTEIN JACQUES



O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin (2012 [1940], p. 244)

Que é a História, senão um contínuo revisar de ideias e de rumos?

Oswald de Andrade (1972 [1953], p. 152)

Dilton Lopez de Ameilda Junior é Professor Assistente A da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutorando do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro pesquisador do Laboratório Urbano.

A publicação de “Pensamentos selvagens”, o segundo volume de “Montagem de uma outra herança” de Paola Berenstein Jacques, na iminência de celebrarmos os duzentos anos de independência do Brasil concomitante aos cem anos da realização da Semana de Arte de 22, parece-nos ser destes gestos intelectuais nada fortuitos e de extrema coragem, assertividade, fôlego e rigor acadêmicos. Durante tais comemorações, em choque, temos todos assistido as imagens do Brasil, em sua diversidade, serem assaltadas e reduzidas a apologéticos símbolos e mitos esvaziados e fixos em narrativas de continuidade histórica a arregimentar um projeto de país racista, machista, colonialista e retrógrado. Tais maquinações, ademais, a serviço político de um sinistro retorno de pautas morais conservadoras, apresentam-se escancaradamente embalsamadas em nacionalismos deturpados. A contrapelo¹ desta onda, ao se posicionar a partir do gesto da escrita da História, a autora nos oferece a possibilidade de compreender o passado no entrever de futuros vencidos, interrompidos, esquecidos e soterrados, não como uma matéria morta e inexorável, mas como uma brecha, um furo, uma fenda, um salto², a possibilitar a percepção de múltiplas tempo-

¹ Rememoremos aqui a proposta benjaminiana do materialismo histórico de escovar a história a contrapelo, ou seja, sob a perspectiva dos vencidos. Cf. LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura sobre as teses 'Sobre o conceito de História'*. São Paulo: Boitempo, 2005.



ralidades entrecruzadas que sobrevivem no presente. Somo convidados, então, a partilhar o gesto de desfundar, refundar, atualizar, revisar, dar novos rumos, imaginar outros futuros possíveis e abrir espaço para outras possibilidades de ação, enfrentamento e proposição, como se estivéssemos, assim como nos sugere a autora, a montar uma outra herança.

Se no primeiro volume, "Fantasmas modernos" (EDUFBA, 2020), eleito como o melhor livro do ano com o V Prêmio Ana Clara Torres Ribeiro pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), pudemos reivindicar a tessitura de uma outra herança moderna e crítica a partir de dois *dibbuku*s: Aby Warburg e Patrick Geddes, mediante o exercício metodológico e reflexivo de montagens³, neste segundo tal herança é ampliada ou aproximada de uma outra, também moderna e crítica mas a nós mais próxima: nossa herança selvagem, ameríndia, ou antropófaga - retrabalhada pelos artistas de vanguarda brasileiros dos anos de 1920. Como bem explicitada em sua obra, esta segunda herança, assim como a anterior, enfrentou a hegemonia de visões de mundo mais tecnicistas, funcionalistas, racionalistas e de crenças exacerbadas no progresso teleológico e foi também vencida. Tais heranças permanecem, então, em latência, como fragmentos de memória, murmúrios de outros tempos, sobrevivências a reaparecerem de forma atualizada, como se estivessem a assustar as tradições vencedoras. Cabe aqui à figura da historiadora a reintrodução no curso da História destas tradições vencidas em fragmentos de tempos porventura esquecidos, dando-lhes novos usos, compondo novas "imagens de pensamento" ou imagens-pensamento (*Denkbild*), se quisermos retomar a proposta benjaminiana, ou mesmo propor "máquinas pensantes" (*thinking machines*), como nos parece ser o próprio livro, indo de acordo ao pensamento de Patrick Geddes muito bem explorado pela autora.

Assim, a publicação desde seu prólogo, capítulos e epílogo, parece-nos ser organizada em torno desta herança; uma imagem de pensamento a sempre reaparecer de forma diferente ao longo de toda a leitura e que marca o título da obra - o pensamento selvagem (*pensée sauvage*), a saber: espécie de desvio propositivo criado pelo próprio Claude Lévi-Strauss no interior de sua proposta para uma antropologia feita a partir de suas experiências etnográficas em terras brasileiras. A revolução proposta por Lévi-Strauss é retomada por Jacques no sentido de romper com uma tradição evolucionista de entender os povos indígenas como atrasados, primitivos, incivilizados ou mes-

² Sobre o conceito benjaminiano de origem (*Ursprung*) como salto: "Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da História oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (Tese XV), que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir o passado esquecido ou recalçado surgir de novo (*Entspringen*, mesmo radical que *Ursprung*) e ser assim retomado e resgatado no atual". (GAGNEBIN, 2013, p. 9-10)

³ Rcf. "Intermezzo" In.: JACQUES, P. *Fantasmas modernos: montagem de uma outra herança* - v.1, Salvador: EDUFBA, 2020.

mo pré-lógicos, quando em realidade tais modos de existência atestam formas outras de pensar. Formas estas que subvertem a hegemonia da racionalidade cientificista justamente por fazerem extravasar racionalidades alternativas ao se colocarem contra uma colonização, classificação, normatização, permanecendo, portanto, em estado selvagem: contra qualquer domesticação⁴. O pensamento selvagem seria, ademais, não uma característica específica dos povos ameríndios, mas, uma forma de pensar, *uma filosofia selvagem*, um estado de pensamento indócil, errante, nômade, coletivo e anônimo, e também um modo de fazer ciência e produzir conhecimento de forma intuitiva e sensível muito mais além do racionalismo cartesiano purista. Diz-nos Jacques (2021, p. 29):

⁴ Assim como Paola Berenstein Jacques, lembramos, neste mesmo sentido, a importância da contribuição de Pierre Clastres para o campo da antropologia com a sua proposta de estarmos diante de sociedades contra a ideia de Estado e não povos sem Estado. Cf. CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado: pesquisa de antropologia política*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Lévi-Strauss não somente demonstrou como as sociedades ditas selvagens nos mostram outras formas de pensar, alternativas ao pensamento dito científico, tecnicista e racionalista, mas, sobretudo, deixou claro que o pensamento selvagem não seria um pensamento "dos selvagens", menos ainda uma forma de pensar exclusiva dos povos e sociedades tidas por selvagens mas, sim, bem mais amplamente, toda forma de pensar que não se deixaria domesticar, seja ela contemporânea ou antiga, exercitada perto ou longe dos centros tidos por civilizados.

Através de Jacques, ousaremos ainda dizer que o pensamento selvagem poderia ser também reconhecido como um modo de pensar o tempo de maneira não-linear e fragmentada para escrever a História. Para tanto, a autora recupera o conceito também lévi-straussiano da *bricolagem* e o associa às montagens impuras, como também, oportunamente, o aproxima ao urbanismo e à arquitetura e seus *bricoulers*, construtores anônimos ou, como diria Michel de Certeau (2014), os praticantes ordinários da cidade. Esta forma de pensar, esta *imagem-pensamento-selvagem*, é restituída, então, a nós como uma herança pela autora e a partir das montagens propostas, aproximamos fragmentos de tempos, atores, disciplinas e campos de saber por vezes não tão óbvios, a nos prover novas possibilidades de leitura e compreensão das circulações do pensamento urbanístico. Há que se destacar a vasta documentação explorada, o cuidado no trato dos mesmos e o constante gesto de reflexão historiográfica.

A leitura do livro nos parece dar concretude a uma delicada montagem de relações entre documentos, imagens, projetos, publicações, narrativas de viagem, etc. que são escavados, acumulados pela autora e a nós apresentada como em uma espécie de caleidoscópio: máquina pensante, dispositivo de lentes, espelhos e fragmentos moventes de tempos heterogê-

neos que nos aclaram perspectivas outras para uma mesma realidade, notadamente a desestabilizar sentidos comuns. Mais do que apropriar-se destes materiais como continuidade histórica, somos convidados a pensarmos junto com eles, ou seja, somos provocados a todo instante a experimentarmos a possibilidade de pensar de modo selvagem. Assim, Claude Lévi-Strauss, seu pensamento e suas experiências junto com os povos indígenas no Brasil são rememorados na dobra com as vanguardas artísticas, especificamente o surrealismo - por meio das intensas e surpreendentes contribuições e trocas entre Lévi-Strauss e Max Ernst, como também com Georges Bataille, organizador da revista Documents (entre 1929 e 1930); ademais, na dobra da proposta lévi-straussiana do pensamento selvagem, a partir da torção de imaginar o indígena não como sujeito atrasado e sim como ator pleno que experimenta uma forma outra de pensar, a autora reintroduz a proposição antropófaga dos artistas modernistas brasileiros, a jogar o indígena como possibilidade de futuro, como uma espécie de experimentação selvagem no campo das artes no interior das vanguardas modernas e críticas; por fim, na dobra com a antropofagia, as incursões filmicas pela região amazônica, os escritos de viagem, as propostas artísticas e os projetos de arquitetura e de cidade empreendidos por Flávio de Carvalho são apresentados como possibilidade de experimentação selvagem no interior do campo do urbanismo.

É justamente a partir destas relações entre atores, tempos, espaços e campos disciplinares, notadamente o urbanismo e a antropologia, mas também as artes e suas vanguardas, que as montagens empreendidas por Paola Berenstein Jacques possibilitam o estilhaçamento de identidades fixas, ideias de lugares estanques e disciplinas estabilizadas como ciências separadas. Se Aníbal Quijano (2009) afirma que a estruturação da colonialidade deu-se em torno do esforço de classificação e organização social e racial do mundo mediante a emergência das disciplinas sociais, Jacques rememora que a antropologia e o urbanismo surgem sincronicamente como campos disciplinares modernos e com propósitos de certa maneira complementares: ao mesmo tempo que os urbanistas promoviam a modernização de cidades existentes e criação de novas cidades, os antropólogos preocupavam-se com as culturas ditas "outras" (quer seja para a sua preservação, colonização, ou domesticação). São precisamente estas culturas que corriam o risco de desaparecer diante do processo veloz de modernização e homogeneização do mundo.

É salutar na obra da autora sobretudo, o seu esforço de torção, giro ou mesmo revolução deste cenário em busca dos momentos em que este projeto de modernidade foi criticamente interpelado, apesar de vencido, ou seja, o desafio de encontrar no interior da modernidade acontecimentos que subvertem e abrem outras possibilidades e desvios à mesma, sem jamais deixar de ser modernos. O pensamento selvagem só pode ser deste modo compreendido em sua coimplicação com a modernidade, justamente por tornar-se desvio, alteridade, rastro ou marca da diferença. Ao buscar romper as fronteiras entre campos disciplinares, explicitando suas impurezas e contaminações e ao estilhaçar a estruturação de um determinado pensamento ocidental e colonizador que buscou a todo custo normatizar e classificar racialmente a sociedade, Jacques nos oferece esta herança antropófaga e selvagem enquanto multiplicidade de perspectivas⁵ e ideias em movimento, ambiguidades, polifonias, pluralidades, diferenças que se recusam às simplificações. Com Achille Mbembe, a autora reivindica para o pensamento selvagem sua dimensão de “pensamento de travessia”, que abole fronteiras preestabelecidas, por consequência de as ideias não terem lugar fixo. Com Eduardo Viveiros de Castro, ratifica o chamado para uma “descolonização permanente do pensamento” feito à filosofia e à antropologia, ou seja, um convite a se pensar junto com (e não sobre) o pensamento selvagem:

Um convite – que, como veremos, se assemelha àquele feito bem antes por Oswald de Andrade com sua ideia de Antropofagia –, a tomarmos esse pensamento outro (dos vários outros) como interlocutor privilegiado, um tipo de revolução (uma “revolução permanente”, no sentido trotskista) selvagem do próprio pensamento antropológico. Esse convite da devoração ou descolonização permanentes poderia ser levado para outras disciplinas modernas (além da antropologia), ainda baseadas em preceitos coloniais (ou colonizadores), como é o caso do urbanismo. Tratar-se-ia assim de um exercício permanente de auto-descolonização, uma proposta de “deixar de ser colonialista de si mesmo”. (JACQUES, 2021, p.64)

Se no início desta resenha notamos a capacidade de articulação e impacto desta obra com as urgências do presente, poderíamos concluir que se trataria de uma obra datada. Não é este o caso. Como toda herança, o que em realidade nos é apresentado é a possibilidade prospectiva de imaginarmos e instaurarmos outros futuros e também outros urbanismos possíveis. Para tanto, fundamenta-se a tarefa de assumirmos o pensamento em estado selvagem como uma atitude a incorporar a diferença e fazer dela um exercício permanente de descolonização. Ao transformar uma

⁵ Diz-nos Jacques (2021, p. 373): “A teoria da multiplicidade parece ser determinante para todos esses pensadores modernos errantes, impuros ou “em estado selvagem”. Como vimos por exemplo com Patrick Geddes (v. 1), a proposta de uma multiplicidade mutante de pontos de vista ao invés de um ponto de vista único e fixo – geralmente o que seria considerado como o centro – foi determinante para a desconstrução das fronteiras fixas entre campos disciplinares e possibilitar formas de pensar outras. Viveiros de Castro usou de um princípio próximo ao propor a instigante ideia de um “Perspectivismo ameríndio” como forma de atualização antropológico-filosófica da antropofagia oswaldiana. Essa ideia foi desenvolvida desde seus textos mais etnográficos (ou etnológicos) de povos ameríndios amazônicos até seu ensaio mais filosófico “Metafísicas Canibais”, ele propõe intercâmbios ou inversões de perspectivas, de pontos de vista e, também, da própria noção antropológica (e antropocêntrica) de “ponto de vista”.

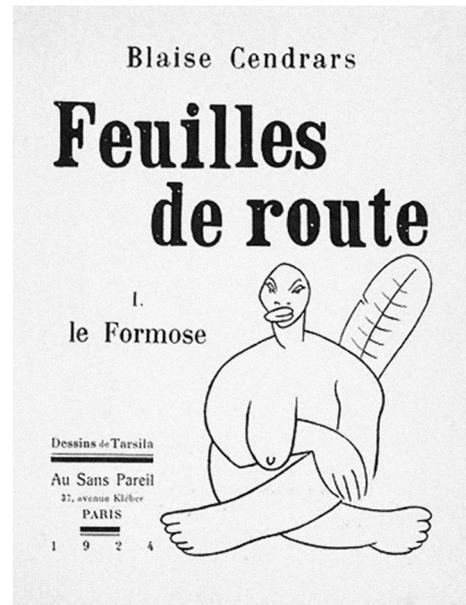


Figura 2
Auto-retrato, com a legenda "Praia do Chapéu Virado, Belém, Maio 1927 Mario de Andrade na praia em traje preto de banho" (à esquerda)
Fonte: Acervo IEB-USP

Figura 3
Capa do livro Feuilles de route, de Blaise Cendrars, de 1924 (à direita)
Fonte: Desenhos de Tarsila do Amaral

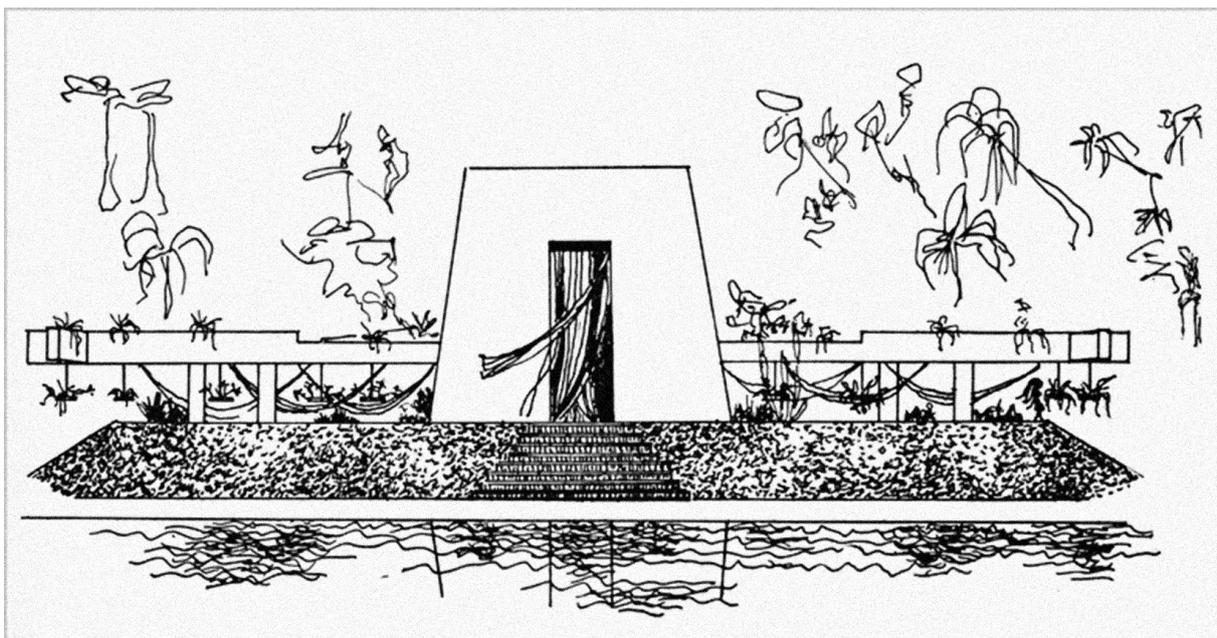


Figura 4
Croquis da Casa da Fazenda Capuava, em Valinhos
Fonte: Fundo Flávio de Carvalho CEDAE – UNICAMP



Figuras 5 e 6
Fotografias de Flávio de Carvalho (1899-1973). Expedição Amazônica, também conhecida como Experiência nº- 4 e realizada em 1958: Eva Harms e indígena da tribo xirianã (à esquerda); Indígena da tribo xirianã (à direita).
Fonte: Fundo Flávio de Carvalho CEDAE – UNICAMP

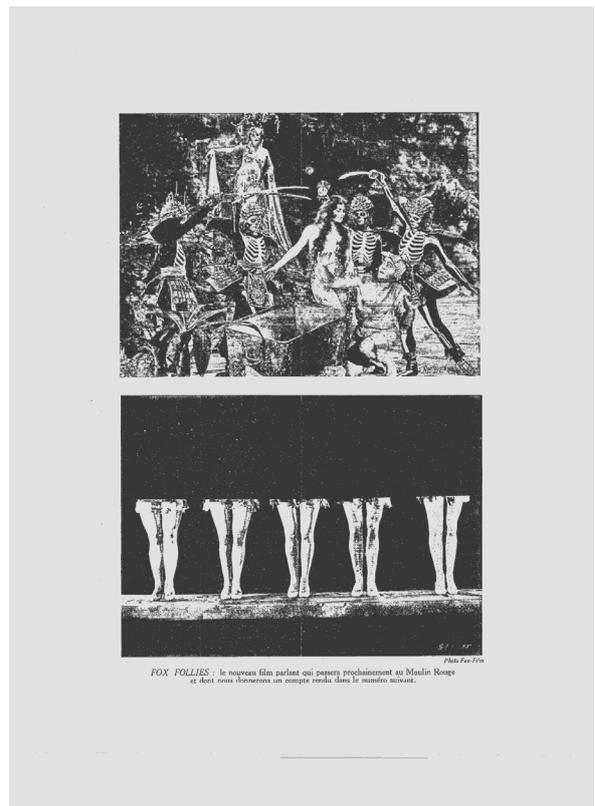
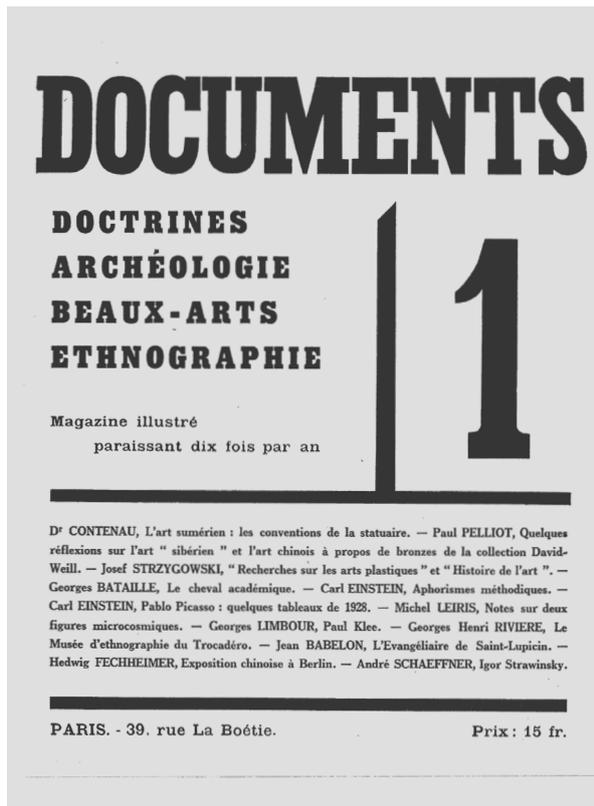


Figura 7 e 8
Capa da primeira edição da Revista Documents de 1929; Página 344 da sexta edição
Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM

Referências

ANDRADE, Oswald. *Obras completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 – Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. *Pensamentos selvagens: montagem de uma outra herança – v. 2*. Salvador: EDUFBA, 2021.

JACQUES, Paola Berenstein. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança – v. 1*. Salvador: EDUFBA, 2020.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social In: SANTOS, B. S.; MENESES, M.P. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almada, (2000) 2009.

THESIS

Passagens

Tópicos sobre a genealogia da linha na arte moderna brasileira

Rodrigo Queiroz

A efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 nos fez voltar o olhar para as origens do modernismo no Brasil. Esse “texto-desenho” pretende elaborar uma concisa e pessoal genealogia da linha no ambiente moderno no Brasil.

Nas artes visuais, principalmente na pintura, a atitude moderna se revela na elaboração de uma obra que não mais tem o compromisso de representar os elementos da realidade tais quais eles são.

Notem que pintar os elementos da realidade tais quais eles são difere substancialmente de pintar a realidade tal qual ela é. Com exceção da natureza-morta e do retrato, os demais gêneros da pintura acadêmica (religioso, mitológico, heroico e mesmo a pintura de costumes) não representam a realidade tal qual ela é. Nesses casos, o que está representado na tela é um cenário que é fruto da imaginação do artista sobre personagens lendários, como uma musa da mitologia grega ou uma santidade do cristianismo. Do mesmo modo, vale lembrar que as pinturas de batalhas, coroações e outros feitos históricos não foram elaboradas no calor desses acontecimentos. Várias delas, aliás, foram pintadas muitas décadas após a data do acontecido. Tomemos como exemplo os conhecidos “Tiradentes esquartejado” pintado por Pedro Américo (1943/1905) exatos 100 anos após o enforcamento do inconfidente, em 1792.

Mas outra obra do mesmo artista notabiliza-se talvez como o mais perfeito caso de uma pintura que é o sinônimo do acontecimento nela retratado: o quadro “Independência ou Morte”, pintado em 1888, 66 anos após a Proclamação da Independência do Brasil, que com seus módicos 4,15 metros de altura por 7,60 metros de comprimento, figura como uma das maiores pinturas de cavalete do Brasil, perdendo a batalha para a “Batalha do Avaí” (1872/1877), com os nada desprezíveis 6 metros de altura por 11 metros de comprimento, do mesmíssimo Pedro Américo, como visto, o pintor oficial que deu feição aos principais fatos históricos ocorridos no Brasil pré-republicano.

Tomei como exemplo a obra de Pedro Américo para lembrar que neste ano de 2022 comemora-se o centenário da Semana de 22 e o bicentenário da Independência do Brasil. A relação temporal que temos, hoje, com a Semana de 22 é a mesma que aqueles modernistas tinham com a Independência do Brasil. Essa simples localização dos acontecimentos no tempo nos revela o grau de ruptura da arte moderna. A Semana de 22 está equidistante do grito “Independência ou Morte” e do presente.

Poderíamos discutir se o Brasil de 1922 está mais próximo do Brasil de 1822 ou do Brasil de 2022, mas não é esse o propósito deste texto. No campo das artes, vale lembrar que a Academia Imperial de Belas Artes é fundada quatro anos após a Independência do Brasil. Mesmo com a atuação da Missão Artística Francesa (1816) e dos quadros formados pela Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816/1822), entende-se que a pintura acadêmica engatinhava nesse Brasil que bradava sua independência em 1822.

Passados 100 anos da Proclamação da Independência, a Semana de 22 apresenta as obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Zina Aita e Vicente do Rego Monteiro como a resposta moderna ao pressuposto realista da pintura acadêmica. Entre os artistas, destaca-se a representação de duas correntes principais: de um lado, a pincelada em alguns casos pós-impressionista e em outros expressionista de Anita Malfatti e de outro, a linha definida e contínua de Di Cavalcanti, John Graz e Vicente do Rego Monteiro.

Praticamente toda a gramática pictórica moderna no Brasil se envereda pelo léxico cubista, dos planos regulares e sobrepostos. Essa relação entre as figuras e entre as figuras e o fundo aproxima Di, Graz e Rego Monteiro, mas também a mais notória representante da pintura moderna nacional, Tarsila do Amaral.

Os planos sobrepostos da pintura moderna revelam os esforços dos artistas em negar, comprimir a sensação visual da tridimensionalidade sobre o plano da tela. Nesse espaço que tende ao achatamento, a profundidade se revela pelos planos em camadas, mas também (ou principalmente, no caso brasileiro) pela rasa volumetria dos elementos que integram a pintura. O abaular das superfícies é percebido pela presença de um pálido contraste entre luz e sombra. É assim no “Devaneio” de Di Cavalcanti (1927), no “Urso” (1925) de Vicente do Rego Monteiro ou na “Caipirinha” (1923) de Tarsila do Amaral. Trata-se de um plano macio que lembra uma superfície acolchoada cuja linha é a cos-

tura que separa seus gomos “fofos”. Essa característica é mais claramente verificável na pintura de Rego Monteiro, mas também nas figuras afiladas de nítida lavra art déco do trio John Graz, Regina Gomide Graz e Antônio Gomide. Em certa medida, poderíamos intuir que essas superfícies macias que tão bem identificam a figuração moderna brasileira herdaram essa característica de determinada iconografia art déco.

Entre as formas de origem construtiva, vinculadas à industrialização e à metrópole e as formas voltadas ao mundo natural e à figura humana, o desenho das formas que identificam e caracterizam a “caligrafia” do gesto lento presente na arte moderna brasileira pertencem, majoritariamente, à segunda categoria.

As formas desse universo orgânico não se manifestam pela via da expressão (no sentido da práxis expressionista), da mistura, da mancha, do gesto dinâmico. Ao contrário, são formas de movimentos controlados, contornos definidos, contínuos e que se encontram usualmente em seus pontos de tangência.

O traçado sinuoso que define os perfis dos corpos e da natureza - que na minha opinião tem na pequena obra “Enseada de Botafogo” (s.d.) de Ismael Nery seu exemplar mais preciso - por pertencerem ao mundo da vida, quando deslocados para a condição de contorno de figuras sem relação direta com as coisas do mundo real, sendo assim abstratas (como na arquitetura e no paisagismo), não perdem totalmente sua relação com a figuração e, conseqüentemente, com a memória desse observador-usuário.

Diferentemente da abstração geométrica ou construtiva, a abstração informal ou lírica, por não lançar mão de um conjunto fechado de formas regulares, abre seu repertório ao infinito de possibilidades e, conseqüentemente, de interpretações. Contudo, tais interpretações não resultam necessariamente em imagens vinculadas ao mundo real, como na lúdica brincadeira de observar as nuvens do céu e tentar reconhecer nelas elementos da realidade. A forma livre, justamente por não remeter ao real, nos transporta para o campo do irracional, permitindo assim que as interpretações deem lugar às sensações.

A abstração informal, ou informalismo, responde à disposição construtiva ao universal com dois movimentos: de um lado, a expressão literal do gesto, do movimento, como no “action painting” ou “dripping” (escorrimento ou gotejamento) de Jackson Pollock ou a marca do golpe do pincel de ponta chata sobre a

tela, no caso das pinturas de Pierre Soulages; e de outro, a linha regular e contínua em movimento de curvatura oscilante, presente nos contornos das formas de Fernand Léger e, de modo mais didático e elementar nas figuras pintadas por Jean Arp ou nas figuras recortadas por Henri Matisse.

Esses corpos fechados, mas de latente disposição à expansão, ao crescimento ou mesmo à multiplicação presentes principalmente em Arp e Matisse revelam uma formalização de caráter biomórfico, celular, que pendula entre o animal e o vegetal. Ora, se as formas de Arp e Matisse remetem à corporalidade mais essencial da vida, seriam essas formas de fato abstratas? Seriam, no mínimo, representações de formas capazes de ativar nossa memória, como já dito logo acima, pela chave da sensação e da fantasia.

Ao observarmos os contornos traçados por Roberto Burle Marx para os jardins do gabinete do ministro Gustavo Capanema no edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936) percebemos o então embriônico diálogo do paisagista com a abstração informal linear, nesse caso, de Arp e Léger. Aliás, poderíamos considerar que todo desenho em planta - seja no paisagismo, seja na arquitetura - assimila seu campo físico como um suporte bidimensional sobre o qual as informações gráficas se dispõem a partir de um senso inequivocamente pictórico.

A partir da referência da abstração informal linear biomórfica, na qual a latência pictórica da obra de Burle Marx se encaixa, podemos interpretar, da mesma maneira, desenhos de arquitetura em projeção ortogonal de projetos como a Casa do Baile (1943) ou a Casa de Canoas (1951) de Oscar Niemeyer, para as quais - em que pese o fato de resultarem em formas tridimensionais - as linhas de traçado contínuo, curvo e lento se organizam sobre o plano do papel como resultado de um raciocínio pictórico que as coloca em plena relação compositiva, como formas, ora abertas, ora fechadas, que se sobrepõem como uma sucessão de figuras inscritas umas dentro das outras em um particular processo de fagocitose gráfica.

A questão é que a abstração informal de Léger, Arp e Matisse está muito mais próxima - e em diálogo - com a abstração geométrica do que com a vertente expressionista da própria abstração informal. A linha curva lenta e controlada comunga com a abstração construtiva o rigor. Nada é aleatório, subjetivo, nada sobra. Eis aí uma belíssima contradição: são formas excepcionais, mas ao mesmo tempo lógicas, inteligí-

veis e que nos permitem entrever o método e, consequentemente, seus critérios de decisão. Há uma inquestionável busca pela síntese que se opõe, por seu turno, à mera profusão excessiva de movimentos. Ou seja, são traçados curvos, mas radicalmente contrários à lógica barroca, por exemplo.

Essa fórmula que permite infinitas soluções - todas elas autorais, mas que preservam tanto a legibilidade da lógica de sua criação como da lógica entre as próprias soluções - aproxima a reflexão geradora da linha moderna à outras manifestações criativas, como a Bossa Nova, cuja relação essencialista entre o fraseado dissonante do jazz e a batida em contratempo do samba é o suficiente para que as mais diversas variações sejam elaboradas.

Do contorno viscoso do casal abraçado na "Enseada de Botafogo", de Ismael Nery, ao desenho imprevisito, com ângulos e curvas, nas plantas dos térreos de Paulo Mendes da Rocha, passando pelo contorcionismo da linha espacial de Tomie Ohtake, percebemos que a distensão dessa linha em movimento em nada está associada à fácil amplitude de um gesto largo. O processo de amadurecimento da linha resulta em uma distensão caracterizada pela associação alternada entre curva e reta, concordantes na associação entre os segmentos de arco e tangentes na associação entre os segmentos de reta e segmentos de arco. O imprevisto está sempre no próximo movimento desse itinerário que, vale lembrar, em nada é previsível. Daí o pulso plástico da linha, seja no plano, seja no espaço.

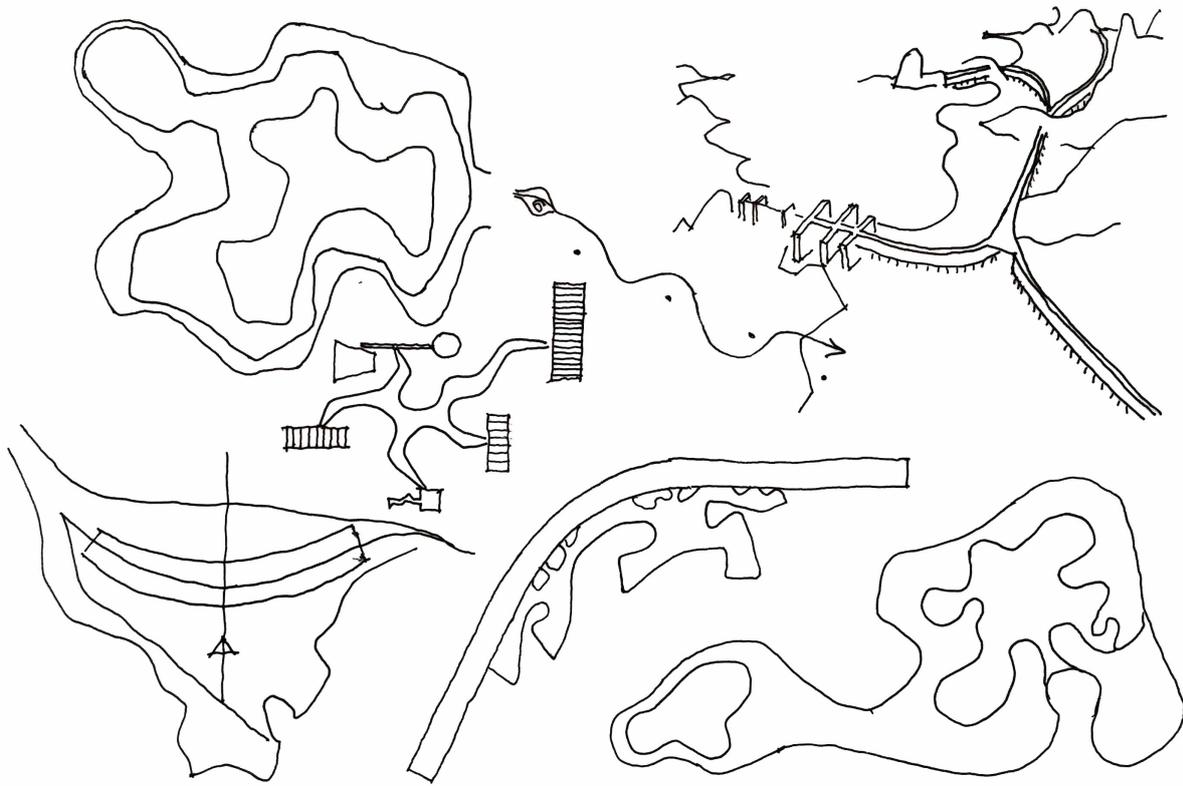
No fundo, apesar da força que rompe com a gramática construtiva, essa linha nos remete a algo familiar, infantil, lúdico, tranquilo, íntimo mesmo. Tal identificação faz com que nos reconheçamos (nós e a linha) como elementos de um mesmo universo, não o universo moderno da metrópole fervilhante, mas o universo da vida comum, do ócio sensorial que cada um necessita e merece.

São Paulo, Junho de 2022.









THESIS
REVISTA DA ANPARQ

ANPARQ
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO