

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE ENGENHARIA
MESTRADO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO

**PRAÇA TIRADENTES:
O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI)**

Camila Caixeta Gonçalves

Juiz de Fora
2017

CAMILA CAIXETA GONÇALVES

**PRAÇA TIRADENTES:
O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ambiente Construído.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho
Coorientador: Prof. Dr. Frederico Braidá Rodrigues de Paula

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gonçalves, Camila Caixeta.

Praça Tiradentes : O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI) / Camila Caixeta Gonçalves. – 2017. 203 p.

Orientador: Antonio Colchete Filho

Coorientador: Frederico Braidá

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Engenharia. Programa de Pós Graduação em Ambiente Construído, 2017.

1. Monumentos. 2. Arte Pública. 3. Imaginária Urbana. 4. Espaço Público. 5. Praça Tiradentes. I. Filho, Antonio Colchete, orient. II. Braidá, Frederico, coorient. III. Título.

CAMILA CAIXETA GONÇALVES

**PRAÇA TIRADENTES:
O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ambiente Construído.

Aprovada em 18 de abril de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho
Universidade Federal de Juiz de Fora

Coorientador: Prof. Dr. Frederico Braidia Rodrigues de Paula
Universidade Federal de Juiz de Fora

Membro interno: Prof. Dr. José Gustavo Francis Abdalla
Universidade Federal de Juiz de Fora

Membro convidado: Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Dedico este trabalho à minha mãe Elma Caixeta, ao meu pai Marcos Túlio Gonçalves, ao meu irmão Marcos Túlio Gonçalves Junior e ao Tiago Horstmann, com todo amor.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação não é uma tarefa simples e solitária, pelo contrário, pessoas contribuíram de forma generosa para que esse trabalho fosse enriquecido ao longo de sua produção. Foram diálogos constantes e muitas ideias compartilhadas. Portanto, algumas dessas pessoas tiveram um papel de extrema importância nessa trajetória.

Agradeço primeiramente a Deus, meu Senhor, onde encontro fontes de sabedoria. Todos os dias meu coração transborda de gratidão pelo amor Dele por mim e tudo que Ele tem realizado em minha vida. Seguirei dando graças constantemente a Deus Pai por todas as coisas e por tantas bênçãos (Ef 5:20).

Ao meu querido orientador, Antonio Ferreira Colchete Filho, por ser uma inspiração diária de amor pela profissão e dedicação às pesquisas e às disciplinas que ministra. Foi uma longa parceria que se estabeleceu no início da graduação e que se concretiza, sobretudo, com este trabalho. Sou grata pela generosidade com que me confiou a metodologia da presente pesquisa, inspirada em sua tese de doutorado. Ao meu coorientador, Frederico Braidá, pela contribuição com os seus conhecimentos e suas observações sempre pertinentes para o desenvolvimento da pesquisa. Um exemplo de esmero e atenção durante as leituras e correções.

Aos colegas, funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído (PROAC), pelo convívio intelectual enriquecedor, pelas trocas materiais e imateriais como as conversas reconfortantes em momentos de fragilidade. Em especial, quero agradecer aos meus amigos de graduação e também de mestrado Fabrício Viana, Ana Carolina Gamarano e Marina Cezar. Não tenho palavras para expressar minha estima em poder trilhar este caminho junto com vocês. Foram muitas situações compartilhadas nesses dois anos, um auxílio mútuo em cada etapa de pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa no segundo ano de mestrado. Aos profissionais que me auxiliaram nos levantamentos de pesquisa, funcionários do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e da Biblioteca Nacional. Agradeço ao arquiteto Felipe Reigada, Coordenador do Projeto de revitalização da praça Tiradentes e arredores, pelo material cedido. À arquiteta Vera Dias, gerente de Monumentos e Chafarizes da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos, por seu amor aos monumentos do Rio

de Janeiro que juntamente ao Elias dos Anjos, assistente da Gerência de Monumentos e Chafarizes, possibilitou o acesso aos arquivos da Secretaria.

À minha família maravilhosa, Elma Caixeta e Marcos Túlio Gonçalves, por me incentivarem e proporcionarem conforto espiritual e emocional para trilhar este caminho. Minha mãe é minha maior referência de amor ao próximo e de dedicação à família. Meu irmão amado, Marcos Túlio Gonçalves Junior, por estar sempre ao meu lado e ao meu noivo Tiago Horstmann, pelo amor, companheirismo e apoio.

“Em suma, o espaço público é tratado da mesma forma que a arte: tanto um quanto o outro não são limitados às significações e às finalidades que nós atribuímos, um e outro permanecem na condição inominável dos atos que os representam”

(JEUDY, 1999, p. 108, tradução nossa)

RESUMO

A praça Tiradentes, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, destaca-se como um espaço público de intensa vida social e cultural desde a vinda da Família Real para o Brasil, no século XIX. Essa característica foi particularmente acentuada no início do século XX, com a chamada “Belle Époque” brasileira, quando a praça passou a ser conhecida como um dos principais lugares de vida boêmia carioca. Durante o século XX, a paisagem da cidade passou por profundas modificações em seu traçado e em sua dinâmica devido às inúmeras intervenções. A dissertação consiste na análise da imaginária urbana da praça Tiradentes, através de seis conjuntos escultóricos que estão – ou já estiveram – localizados nesse espaço ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. A metodologia busca, a partir da análise dos elementos elencados como imaginária urbana, compreender de modo geral a sua relação no espaço público e com os agentes sociais em cada recorte temporal analisado. Procura-se demonstrar que esses elementos urbanos são sintetizadores das imagens da praça e estão ligadas às intervenções urbanas realizadas durante os séculos XIX, XX e XXI. Portanto, as intervenções urbanísticas implementadas reverberam os diferentes pensamentos urbanísticos e os ideais de remodelação do espaço público em diversas temporalidades, os quais, de algum modo, revelam-se na praça na contemporaneidade. Assim, a tríade analítica formada pela imaginária urbana, espaço público e agentes sociais se estabelece como método para o estudo da memória e vida urbana.

Palavras-chave: Monumentos. Arte Pública. Imaginária Urbana. Espaço Público. Praça Tiradentes. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Tiradentes Square, located in downtown Rio de Janeiro, stands out as a public space of intense social life and culture since the Royal Family came to Brazil in the 19th Century. This characteristic was particularly enhanced at the beginning of the 20th Century, with the so-called "Belle Epoque" in Brazil. The square, then, became known as one of the main bohemian places in Rio. During the 20th Century, the landscape of the city went through profound changes in its layout and dynamics due to numerous interventions. The dissertation consists of the urban imaginary analysis of Tiradentes Square through six sets of sculpture that are located, or have been, in its space throughout the 19th, 20th and 21st Centuries. The methodology seeks, based on the analysis of the elements listed as urban imaginary, to understand in a general way the relation between itself and the public space as well as the social agents in each lapse analyzed. It is aimed to demonstrate that these urban elements are synthesizers of the images of the place and are linked to the urban interventions done during the 19th, 20th and 21st Centuries. Therefore, the implemented urban interventions reverberate the different urbanistic theories and the remodeling ideals of the public space in different temporalities, which, somehow, are revealed in the square in the contemporaneity. Thus, the analytical triad formed by urban imaginary, public space and social agents is established as a method for the study of memory and urban life in the city.

Keywords: Monuments. Public Art. Imaginary Urban. Public Place. Tiradentes Square. Rio de Janeiro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Vista da praça Tiradentes.....	19
Figura 2: Demarcação da região Centro do Rio de Janeiro e localização da praça Tiradentes, objeto de estudo da pesquisa.....	22
Figura 3: Localização da praça Tiradentes e demais espaços livres públicos da região Centro da cidade do Rio de Janeiro.	23
Figura 4: Vista superior da praça Tiradentes, destacando o conjunto monumental de Dom Pedro I no centro da praça.	24
Figura 5: Conjunto dos elementos de imaginária urbana da praça Tiradentes.	24
Figura 6: Mapa delimitando a praça Tiradentes e seu entorno imediato.	25
Figura 7: Quadro explicativo do tipo de pesquisa científica adotada nesta dissertação, a partir de Prodanov (2013) e Serra (2006).	28
Figura 8: Quadro metodológico da pesquisa.....	29
Figura 9: Quadro com os monumentos existentes na praça e no seu entorno.	31
Figura 10: Esculturas identificadas na praça Tiradentes e no seu entorno.	32
Figura 11: Vista da praça Tiradentes e seus monumentos: Liberdade, Justiça e D. Pedro I.....	33
Figura 12: Vista da praça Tiradentes e seus monumentos: Fidelidade, União, João Caetano e Retângulo Vazado.	33
Figura 13: Fachadas do entorno da praça Tiradentes.....	37
Figura 14: <i>Monument à Balzac</i> , de Auguste Rodin.	47
Figura 15: Elementos urbanos que podem representar a imaginária urbana de um lugar (KNAUSS, 1999).	52
Figura 16: Esquema gráfico explicativo sobre o termo Imaginária urbana (KNAUSS, 1999).	53
Figura 17: Panorama da cidade do Rio de Janeiro, destacando na paisagem os marcos religiosos localizados nos morros. Desenho de François Froger, 1695.....	60
Figura 18: O traçado de Mestre Valentim na planta da cidade do Rio de Janeiro, de Francisco Betancourt (1791).	61
Figura 19: Monumento do Imperador Dom Pedro I.	63
Figura 20: Mapa da cidade do Rio de Janeiro de 1769, configuração do campo da cidade. O muro da cidade destacado em amarelo e a localização da praça Tiradentes.	65

Figura 21: Campo de São Domingos, de acordo com Coaracy (2015).	66
Figura 22: Gravura de H. Muthon, de desenho de Major d'Arcy ,de 1810. Antiga rua dos Ciganos e atual Rua da Constituição. Detalhe para o pelourinho à esquerda....	67
Figura 23: Enterro de uma negra católica na Igreja da Lampadosa. Gravura realizada por J. B. Debret, 1826.....	67
Figura 24: Mapa da cidade do Rio de Janeiro em 1812, assinalado em vermelho a delimitação da praça Tiradentes.	68
Figura 25: Trecho do mapa de 1791, com o provável percurso de Tiradentes até a forca.	69
Figura 26: Gravura de Thomas Ender, 1817.	71
Figura 27: Gravura de Jean Baptiste Debret, 1821.	72
Figura 28: Plano urbanístico do centro do Rio de Janeiro, elaborado por Grandjean de Montigny em 1825.....	73
Figura 29: Panorama da cidade de Rio de Janeiro em 1854. Vista da praça da Constituição. Desmons, Iluchar.....	74
Figura 30: Mapa das linhas de bonde que saíam da praça Tiradentes em 1866.	75
Figura 31: Praça Tiradentes após a inauguração do monumento, porém ainda sem tratamento paisagístico.	76
Figura 32: Xilogravura da antiga praça da Constituição, 1872.	77
Figura 33: Praça Tiradentes em 1865.	78
Figura 34: Comemoração 15 de Novembro, no Moulin Rouge (cópia ao existente em Paris), próximo à Maison Moderne, local que se assemelhava à um parque de diversões, 1909.	80
Figura 35: Teatros que já existiram ou que ainda existem no entorno da praça Tiradentes.	82
Figura 36: "Theatro Imperial" em gravura de W. Loeillot de 1835.	83
Figura 37: Gravura de Friedrich Pustkow do "Theatro S. Pedro de Alcantara", do álbum "Vistas do Rio de Janeiro", de 1850.	83
Figura 38: Teatro João Caetano atualmente.	83
Figura 39: Prospecto da escultura equestre realizado em 1822, por Francisco Pedro do Amaral.....	86
Figura 40: Desenho do francês Magin enviada para concurso com deuses gregos no pedestal.....	86

Figura 41: Estudo de Louis Rochet para a Estátua Equestre de Dom Pedro I, 1857. Acervo Museu Nacional de Belas Artes.	87
Figura 42: Arco do Triunfo na inauguração da estátua equestre de Dom Pedro I em 1862.	89
Figura 43: Estátua equestre coberta para cerimônia de inauguração.	89
Figura 44: Monumento de Dom Pedro I, 1862, Revert Henrique Klumb.	90
Figura 45: Aquarela 224 x 340 mm de Émile Felix Taunay, representando o dia da "Aceitação provisória da Constituição de Lisboa", em 1821. O príncipe regente faz o juramento à Constituição na varanda do Real Teatro São João.	91
Figura 46: A proclamação da Independência, de François-René Moreaux, 1844. Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.	92
Figura 47: Quadro "O grito do Ipiranga", de Pedro Américo, 1988.	93
Figura 48: Dom Pedro I segurando na mão o manifesto das nações.	94
Figura 49: Inscrição em uma coluna do gradil "9 de Janeiro 1822" dia do fico.	94
Figura 50: Figuras indígenas representando o Rio Paraná.	95
Figura 51: Figuras indígenas representando o Rio Amazonas.	95
Figura 52: Escultura de Dom Pedro I no <i>Palais de l'industrie</i> em 1861, Paris, França.	96
Figura 53: inscrição: "A Dom Pedro Primeiro, Gratidão dos Brasileiros".	97
Figura 54: Caricatura realizada por Angelo Agostini, em 1881, na Revista Illustrada.	98
Figura 55: Detalhe na base da escultura Justiça, na praça Tiradentes.	101
Figura 56: Mapa com a localização das Alegorias das Virtudes das Nações Modernas: a Liberdade, a Justiça, a Fidelidade e a União.	103
Figura 57: Quadro Liberdade guiando o povo, de Eugène Delacroix, 1930.	105
Figura 58: Imagem das Virtudes Liberdade e Justiça no catálogo do Val d'Osne.	106
Figura 59: Imagem das Virtudes Fidelidade e União no catálogo do Val d'Osne.	106
Figura 60: Quadro sintético século XIX.	112
Figura 61: Vista para a praça Tiradentes e o monumento ao Imperador Dom Pedro I.	113
Figura 62: Praça Tiradentes, 1903.	118
Figura 63: Projeto de sanitário para praça Tiradentes, 1904.	120
Figura 64: Aspectos urbanos da praça Tiradentes, 1929, Augusto Malta.	121
Figura 65: Praça Tiradentes, 1928.	124

Figura 66: Praça Tiradentes, 1950.	126
Figura 67: Planta para execução da troca da paginação para pedra portuguesa e marcação das árvores em que deveriam ser plantadas, datado de 1949.	128
Figura 68: Planta baixa da intervenção realizada na praça, com data de aprovação em 1950.	128
Figura 69: Bomba de gasolina instalada na praça, em 1969.	129
Figura 70: Notícia do jornal Diário de Notícias, de maio de 1976.	130
Figura 71: Notícia do Jornal Hora, de agosto de 1976.	130
Figura 72: Praça Tiradentes, 1996.	131
Figura 73: Escultura de João Caetano, em frente ao Teatro de mesmo nome.	133
Figura 74: Escultura de João Caetano em frente a antiga Escola de Belas Artes, 1891.	134
Figura 75: Monumento à João Caetano no Campo de Santana, 1909.	134
Figura 76: Escultura de João Caetano no largo em frente ao Teatro João Caetano.	135
Figura 77: Escultura em bronze em tamanho natural de João Caetano.	136
Figura 78: Detalhe da inscrição no pedestal.	136
Figura 79: Molde em gesso patinado de Chaves Pinheiro, 1859.	137
Figura 80: Retângulo Vazado, de Franz Weissmann.	139
Figura 81: Escultura contemporânea vista da praça Tiradentes.	141
Figura 82: Linha do tempo século XX.	146
Figura 83: Rua Imperatriz Leopoldina.	147
Figura 84: Mapa das áreas do Corredor Cultural. (1) Lapa/Cinelândia, (2) Praça XV, (3) Largo de São Francisco e (4) SAARA.	149
Figura 85: Área 1 SAARA, APAC 1.	151
Figura 86: Instalação temporária Pula Cerca, praça Tiradentes, 2009.	154
Figura 87: Praça Tiradentes, 2011.	155
Figura 88: Parada de VLT.	156
Figura 89: Placa informativa.	156
Figura 90: Mapa de usos.	157
Figura 91: Edifício alto no entorno da praça.	158
Figura 92: Fachada Teatro Carlos Gomes.	158
Figura 93: Solar Visconde do Rio Seco, após restauro.	159

Figura 94: O edifício azul, à direita, abriga a Associação Centro Cultural Estudantina.	160
Figura 95: Mapa de vias da praça Tiradentes, 2016.	161
Figura 96: Mapa de cheios da praça Tiradentes e arredores 2016.	163
Figura 97: Mapa de vazios da praça Tiradentes e arredores 2016.	163
Figura 98: Visão serial monumentos praça Tiradentes.	164
Figura 99: Monumento de Vittorio Emanuele II embrulhado. Piazza del Duomo em Milão, 1970. Foto de Harry Shunk.....	166
Figura 100: Instalação artística contemporânea “Toque devagar”, do artista Raul Mourão, em 2012, na praça Tiradentes.	167
Figura 101: Instalação Toque Devagar, praça Tiradentes, 2012.....	169
Figura 102: Escultura cinética Toque Devagar.....	169
Figura 103: Instalação Prisma 2 Esculturas praça Tiradentes.....	172
Figura 104: Escultura 1, Eduardo Coimbra, praça Tiradentes, 2013.....	173
Figura 105: Escultura 2, Eduardo Coimbra, praça Tiradentes, 2013.....	174
Figura 106: Instalação Prisma 2 Esculturas praça Tiradentes.....	175
Figura 107: Linha do tempo século XXI.....	177
Figura 108: Elementos de imaginária urbana da praça Tiradentes	178
Figura 109: Transformações urbana da praça Tiradentes.....	197
Figura 110: Quadro com as principais referências bibliográficas relacionados aos elementos de imaginária urbana da praça Tiradentes.	198
Figura 111: Quadro com as principais referências bibliográficas relacionadas ao espaço público.	199
Figura 112: Quadro com as principais referências bibliográficas relacionadas aos agentes sociais.....	200
Figura 113: Quadro Síntese de intervenções urbanas realizadas na praça Tiradentes.	201
Figura 114: Linha do tempo da praça Tiradentes com as principais informações históricas, urbanísticas e arquitetônicas e artísticas.	202

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AEBT	Áreas de Entorno de Bens Tombados
APA	Área de Proteção Ambiental
APAC	Área de Proteção do Ambiente Cultural
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
FPJ	Fundação Parques e Jardins
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICMS	Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPP	Instituto Pereira Passos
IPTU	Imposto Predial e Territorial Urbano
MAM	Museu de Arte Moderna
MINC	Ministério da Cultura
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
PCRJ	Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
SAARA	Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega
SMC	Secretaria Municipal de Cultura
VLT	Veículo Leve sobre Trilhos

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
1.1 OBJETO DE ESTUDO, JUSTIFICATIVA, PROBLEMA E HIPÓTESE	22
1.2 OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	26
1.3 METODOLOGIA	26
1.4 ESTRUTURAÇÃO DA DISSERTAÇÃO.....	35
2 IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS	37
2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	38
2.2 SOBRE OS MONUMENTOS.....	41
2.3 SOBRE AS ESCULTURAS CONTEMPORÂNEAS	45
2.4 O CONCEITO DE IMAGINÁRIA URBANA	49
2.5 MEMÓRIA, CIDADE E AGENTES SOCIAIS	54
2.6 ESPAÇO PÚBLICO: A PRAÇA COMO LUGAR DA CIDADE.....	57
3 SÉCULO XIX: A INSTALAÇÃO DOS ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA E O PAISAGISMO DE GLAZIOU	63
3.1 TRANSFORMAÇÃO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E A CARACTERIZAÇÃO DA PRAÇA TIRADENTES.....	64
3.2 O PAISAGISMO DE GLAZIOU NA PRAÇA TIRADENTES.....	76
3.3 A ESTÁTUA EQUESTRE DE DOM PEDRO I	85
3.3.1 O primeiro monumento do Brasil	85
3.3.2 Todos os olhares para Dom Pedro I	90
3.3.3 A monumentalidade do conjunto escultórico.....	91
3.3.4 O símbolo de gratidão.....	96
3.4 ALEGORIAS: AS VIRTUDES DAS NAÇÕES MODERNAS	99
3.4.1 O gosto de Paris nos espaços públicos brasileiros.....	99
3.4.2 Nas extremidades da praça Tiradentes	102
3.4.3 As Virtudes de Mathurin Moreau.....	104
3.4.4 A “dança” das peças e o patrimônio da industrialização	107
3.5 RELAÇÃO DA IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS DA PRAÇA TIRADENTES NO SÉCULO XIX.....	108

4 SÉCULO XX: AS REFORMAS URBANAS NA CIDADE E AS CONSEQUÊNCIAS PARA A PRAÇA TIRADENTES	113
4.1 A REFORMA DE PEREIRA PASSOS (1903).....	115
4.2 INTERVENÇÕES MODERNISTAS (1928 E 1950).....	122
4.3 MONUMENTO À JOÃO CAETANO.....	132
4.3.1 João Caetano e a arte dramática.....	132
4.3.2 Da Academia ao Teatro	133
4.3.3 Ato da interpretação.....	135
4.3.4 Homenagem em bronze.....	137
4.4 RETÂNGULO VAZADO.....	138
4.4.1 A arte na cidade.....	138
4.4.2 No entorno da praça Tiradentes	140
4.4.3 Estrutura amarela	141
4.4.4 Moldura do vazio.....	142
4.5 RELAÇÃO DA IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS DA PRAÇA TIRADENTES NO SÉCULO XX.....	143
5 FINAL DO SÉCULO XX: A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL... 147	147
5.1 PRAÇA TIRADENTES: LUGAR DE MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO.....	148
5.2 DINÂMICA ATUAL E ARTE PÚBLICA.....	154
5.3 ESCULTURA TOQUE DEVAGAR.....	167
5.3.1 Barreiras, andaimes, elementos urbanos.....	167
5.3.2 O vai e vem da praça.....	168
5.3.3 Estruturas cinéticas.....	169
5.3.4 Esculturas em movimento.....	170
5.4 PRISMA 2 ESCULTURAS	171
5.4.1 Narrativa metafísica da arquitetura	171
5.4.2 Recorte monumental.....	173
5.4.3 Paisagem ativada	173
5.4.4 Espaço público e privado	174
5.5 RELAÇÃO DA IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS DA PRAÇA TIRADENTES NO SÉCULO XXI.....	175
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	178

6.1 IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS NA PRAÇA TIRADENTES ATRAVÉS DO SÉCULOS XIX, XX E XXI.	179
SÉCULO XIX	181
SÉCULO XX	183
SÉCULO XXI	186
REFERÊNCIAS.....	188
APÊNDICE A – QUADRO MAPA SÍNTESES	197
APÊNDICE B – QUADRO DOS PRINCIPAIS AUTORES PESQUISADOS.....	198
APÊNDICE C - QUADRO SÍNTESE PRAÇA TIRADENTES	201
APÊNDICE D - QUADRO CRONOLÓGICO PRAÇA TIRADENTES	202

1 INTRODUÇÃO

Figura 1: Vista da praça Tiradentes.



Fonte: Autora.

Isto é janeiro e é Rio de Janeiro
janeiramente flor por todo lado.
Você já viu? Você já reparou?
Andou mais devagar para curtir
essa inefável fonte de prazer:
a forma organizada
rigorosa
esculpintura da natureza em festa, puro agrado
da Terra para os homens e mulheres
que faz do mundo obra de arte
total universal, para quem sabe
(e é tão simples)
ver?
(ANDRADE, 1992, p. 1114)

A cidade do Rio de Janeiro, desde sua fundação, foi testemunha de grandes eventos históricos e artísticos nacionais. Seus espaços públicos apresentam um acervo valioso da arte brasileira, principalmente pelo grande número de monumentos instalados a partir do século XIX. Nessa época, foram replicados no Rio de Janeiro os moldes europeus vigentes e as esculturas representaram os novos suportes de memória, geralmente comemorativa, que se multiplicaram excessivamente nessa época (LE GOFF, 1990). Nesse contexto, Agulhon (1978) estuda o fenômeno da *statuomanie* na França e levanta reflexões sobre a imagem da cidade voltada para o turismo e produção e comercialização de *souvenirs*.

A difusão das esculturas no espaço público se deu no núcleo urbano da cidade, especialmente nas praças, locais que permitiam festas, feiras, celebrações, teatros, festivais, ou seja, trocas sociais e comerciais. O Brasil passou por muitos anos valorizando o novo, o que era moderno, rejeitando a herança de um passado colonial. Porém, o que se vê, nos últimos anos do século XX, é uma tendência a valorização e a preservação da memória urbana (ABREU, 1998). Essa busca por identidade e memória reflete diretamente na recuperação dos significados dos espaços públicos centrais, particularmente as praças, que são a forma principal e por excelência do espaço livre público (VAZ, 1999).

O espaço urbano surge como reflexo da sociedade, espaço fragmentado, que reflete tanto as ações que se realizam no momento presente quanto as ações do passado, que deixaram sua marca na forma espacial encontrada hoje (CORRÊA, 1995). Assim, a praça Tiradentes, lugar empírico de estudo, é analisada a partir das intervenções urbanas realizadas e de seus elementos de imaginária urbana. A imaginária urbana é composta em sua grande parte por mobiliário urbano, monumentos e arte pública, ou seja, ela se expressa através dos elementos urbanos que sintetizam a história do lugar e propõem significados sobre os espaços públicos e sobre a sociedade (KNAUSS, 1999).

Vaz (1998) dá destaque às atuais parcerias público-privado, onde o Estado abre espaço para que outros participem decisivamente do destino da cidade. Com isso, vê-se novos agente sociais intervindo no espaço público, diferentemente do início do século XX, onde o poder público assumia as responsabilidades e os investimentos.

A praça Tiradentes tem como um marco em seu desenvolvimento urbano a vinda da família Real Portuguesa para o Brasil, em 1808, quando se tornou referência de espaço social de lazer e cultural para o Rio de Janeiro. Ainda hoje, possui o caráter

de espaço cultural e de vida social intensa, mesmo após o lugar ter sido degradado de forma acentuada, no final do século XX. Prova disto é seu entorno edificado repleto de bens de valor patrimonial e cultural para a cidade. A praça se mantém como espaço livre desde a fundação da cidade do Rio, em 1565.

Segundo Vaz e Silveira (1999), é possível esboçar três fases principais que expressam as concepções em cada período temporal: séculos XVII/XIX, que foi um período de ocupação/dominação da natureza; as décadas de 1900/1970, que houve a chamada renovação urbana e, por último, as décadas de 1980/1990 até os dias atuais, período de preservação/revitalização urbanas.

Logo, a epígrafe desta dissertação define o espírito em que se inseriu a pesquisa: a ideia de que os elementos escultóricos atuam como sintetizadores da imagem do espaço público (COLCHETE FILHO, 2003). O trabalho buscou compreender, através da análise de seis conjuntos escultóricos localizados na praça e no seu entorno imediato, as relações entre a imaginária urbana, o espaço público e a ação dos agentes produtores do espaço. No caso da praça Tiradentes, a discussão da imaginária transita pelos conceitos de escultura pública, monumentos e instalações temporárias contemporâneas, que foram estabelecidas na praça Tiradentes a partir do século XIX.

A região Centro da cidade do Rio de Janeiro faz parte de uma área de proteção especial criada em 1984, através da Lei do Corredor Cultural. Esta lei define algumas condições para a preservação paisagística da área delimitada e regulamenta as intervenções possíveis de serem realizadas. Percebe-se, desde então, uma preocupação com a preservação da memória da praça Tiradentes e de seus arredores, possibilitando ações culturais com a finalidade de revitalizar a região central da cidade. A partir desse marco, várias ações foram realizadas com o intuito de preservar e resgatar a memória afetiva do local.

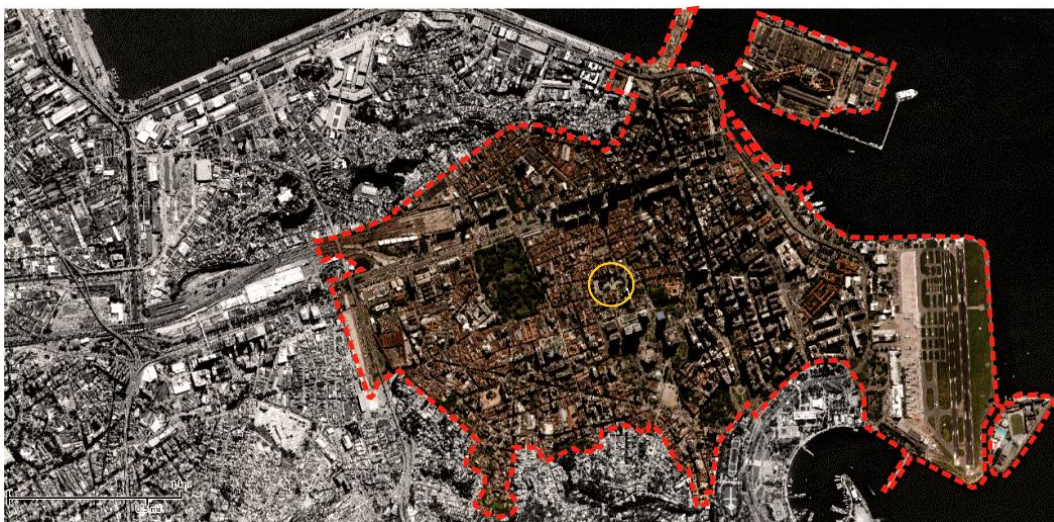
Atualmente, a praça Tiradentes é um espaço livre público e tendencialmente utilizado como um espaço de permanência temporária, servindo como um local de passagem e de espera pelo transporte público. A praça concentra diversas linhas de ônibus e, mais recentemente, passou por obras para receber o Veículo Leve sobre Trilhos (VLT). Visto isso, diversas iniciativas vêm sendo realizadas, a exemplo de eventos culturais temporários, que trazem vitalidade e proporcionam novas experiências no espaço público para o cidadão. A priori, o objetivo dessas iniciativas é qualificar o

espaço de forma que as pessoas se apropriem desse local e retomem-no como lugar de cultura e lazer.

1.1 OBJETO DE ESTUDO, JUSTIFICATIVA, PROBLEMA E HIPÓTESE

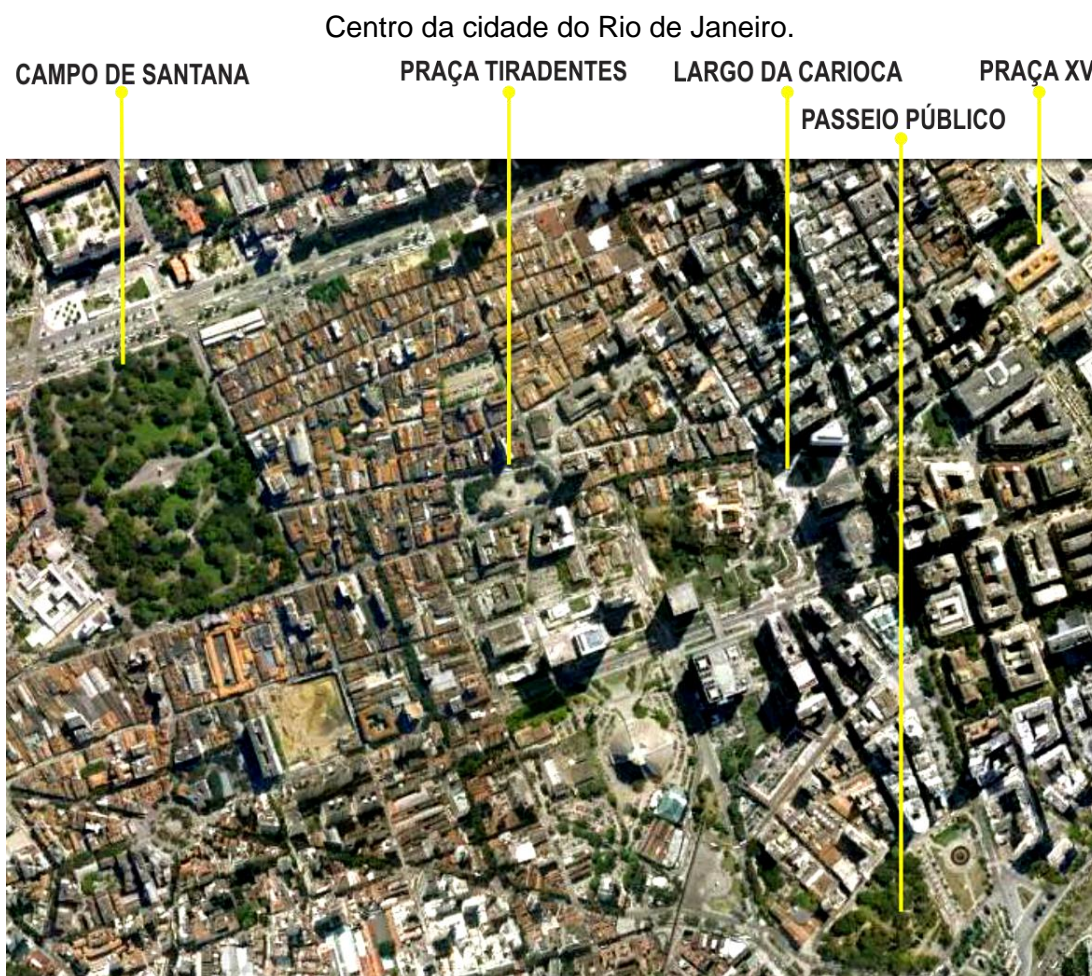
O objeto de estudo da pesquisa é a praça Tiradentes, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Desde a sua formação, foi local de instalação de elementos importantes para a imagem urbana como o pelourinho, arcos de triunfo e, mais tarde, acolheu o primeiro monumento do Brasil: a estátua equestre de Dom Pedro I. A partir de então, muitas outras esculturas passaram a compartilhar a paisagem da praça e, na última década, esse espaço tem sido utilizado como cenário de instalações artísticas temporárias. A escolha do objeto de estudo desta dissertação justifica-se pelo seu caráter pioneiro na implementação de esculturas no espaço público e pela sua forte ligação com o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro. A praça é um local de cultura e lazer, além de servir de suporte às inúmeras transformações urbanas, sociais e políticas, desde o século XIX, como um centro imperial, até os dias de hoje.

Figura 2: Demarcação da região Centro do Rio de Janeiro e localização da praça Tiradentes, objeto de estudo da pesquisa.



Fonte: Imagem aerofotogramétrica, 2015 (adaptada pela autora).

Figura 3: Localização da praça Tiradentes e demais espaços livres públicos da região



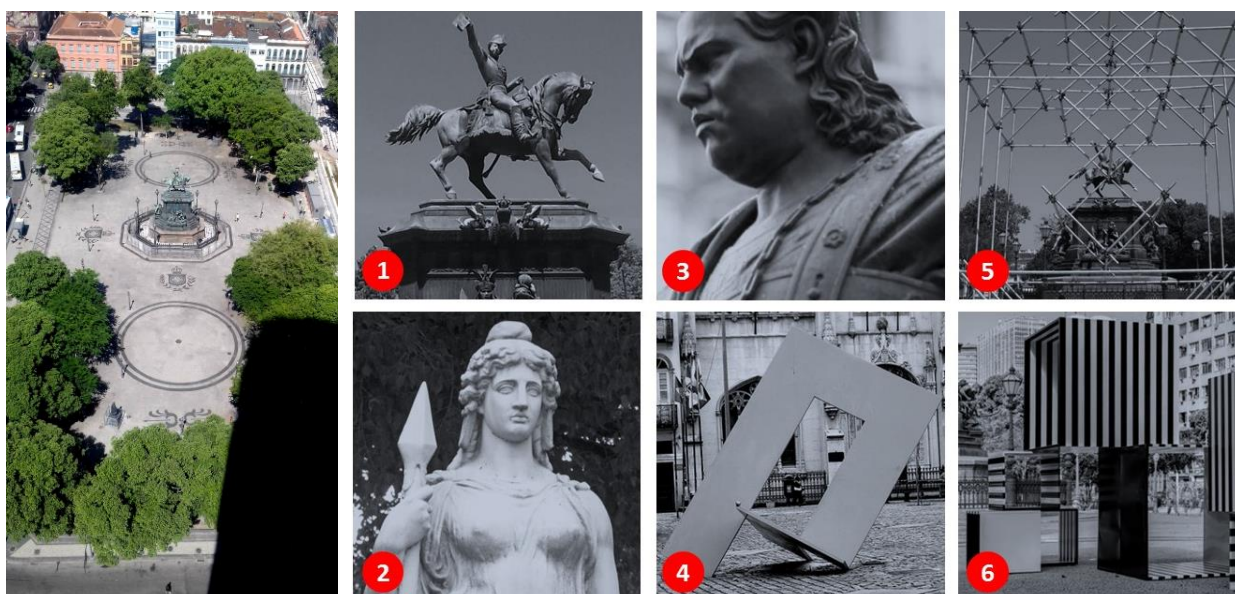
Fonte: Google Maps, 2015 (Modificada pela autora).

O recorte temporal da pesquisa consiste no período entre os séculos XIX e XXI, tendo em vista que foi no século XIX o início da instalação de elementos escultóricos no espaço público e dos projetos urbanos e paisagísticos para essa área. A partir disto, elegeu-se duas esculturas significativas, para cada século estudado, para a compreensão das imagens urbanas, ou seja, esculturas emblemáticas que possuem forte relação com a praça Tiradentes.

Assim, incorporados na categoria de imaginária urbana, são analisados seis conjuntos escultóricos que estão – ou já estiveram – localizadas nesse espaço ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. Os objetos analisados no século XIX são: a estátua equestre de Dom Pedro I (1) (1862) e as Virtudes das Nações Modernas (2) (1865). Em relação ao século XX, apresenta-se duas esculturas que se encontram no entorno imediato da praça: o monumento em homenagem à João Caetano (3) (1916) e Retângulo Vazado (4) (1996); e, por último, duas esculturas temporárias no século XXI: Toque Devagar (5) (2012) e Prisma 2 Esculturas (6) (2013).

Figura 4: Vista superior da praça Tiradentes, destacando o conjunto monumental de Dom Pedro I no centro da praça.

Figura 5: Conjunto dos elementos de imaginária urbana da praça Tiradentes.

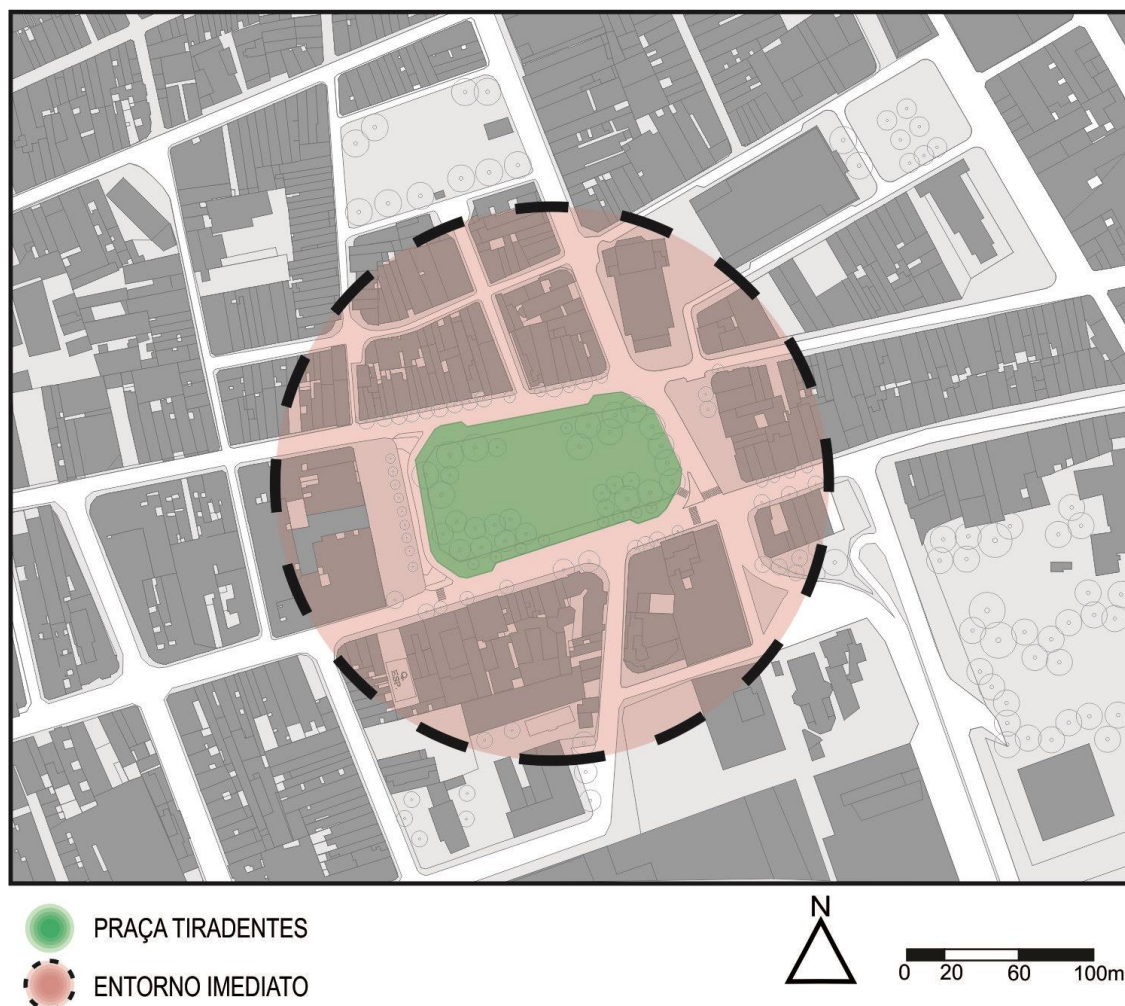


Fonte: Autora, 2016.

Diante do contexto apresentado, e definido o corpus de pesquisa, formulou-se algumas questões sobre as quais o trabalho se debruça e tenta responder. O problema central da pesquisa foi: como se constituiu a imaginária urbana e suas relações com as intervenções urbanísticas realizadas na praça através dos séculos XIX, XX e XXI? Buscou-se explicar como a presença das esculturas é capaz de ajudar a revelar o pensamento urbanístico vigente em cada época.

Como uma hipótese geral, visando responder ao problema exposto acima, é possível fazer a seguinte afirmação: as imagens urbanas, através da produção escultórica, refletem conteúdo histórico sobre a cidade e oferecem suporte para compreender uma produção particular de intervenções realizadas no espaço público. Isso posto, é importante salientar que nem todas as memórias coletivas urbanas foram registradas e, com isso, muitas se perderam. Portanto, os vestígios do passado que estão na paisagem são fragmentos muito importantes para a memória das cidades, pois geralmente estão associados a estruturas de poder (ABREU, 1998). Assim, as esculturas e monumentos localizados na praça são capazes de revelar os ideais urbanos para o espaço público em cada recorte temporal, sendo possível identificar também as intenções dos agentes sociais na construção do ambiente construído.

Figura 6: Mapa delimitando a praça Tiradentes e seu entorno imediato.



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

A imaginária urbana da praça Tiradentes apresenta uma importante contribuição para a imaginária urbana do Rio de Janeiro, sendo um exemplo de espaço público simbólico. Para se entender esse conceito, é necessário compreender, antes de tudo, a união do espaço público e dos agentes sociais, fundamentais no estudo da memória coletiva. Para o estudo de cada escultura, faz-se necessário contextualizar o vestígio e saber quem, quando e com qual objetivo se produziu tal objeto. Para interpretar o elemento de imaginária urbana, suporte da memória, há a necessidade de se relacionar a história do lugar com processos regionais, nacionais e globais, sem deixar de apreender as especificidades locais.

A contribuição do trabalho é uma reflexão sobre os elementos de imaginária urbana situados na praça Tiradentes, que servem como sintetizadores das intervenções urbanas realizadas nesse espaço ao longo do tempo. A imaginária urbana, portanto, revela um olhar de determinada coletividade sobre a cidade. A imagem escultórica,

baseada na técnica, revela significados da cidade e define-se como imagem urbana, tendo a cidade como território dos lugares simbólicos.

1.2 OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS

O objetivo geral da pesquisa é evidenciar, na praça Tiradentes, as relações do espaço público com a imaginária urbana, desde o século XIX até os dias atuais. Portanto, dentro do universo de elementos que a constituem, são adotadas, para o estudo da praça Tiradentes, as esculturas, monumentos e instalações temporárias. Esses elementos localizados no espaço público representam os ideais estéticos de uma época e dos agentes sociais que os criaram. São elementos que adquiriram um significado, uma apropriação específica pelos usuários desse espaço e que fazem parte da memória da cidade do Rio de Janeiro. Logo, as intervenções urbanas que ocorreram nesse espaço construído foram contadas através de seis esculturas, que integram a imaginária urbana desse local.

Tendo isso em vista, os objetivos específicos são:

- Traçar um panorama das intervenções urbanísticas realizadas para a praça Tiradentes, desde o século XIX até os dias atuais;
- Compreender a relação da imaginária urbana, dos agentes sociais e do espaço público;
- Identificar os elementos de imaginária urbana da praça e do seu entorno imediato, relacionando-os com seus aspectos históricos, sociais, paisagísticos, artísticos e simbólicos;

1.3 METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste estudo baseia-se naquela empregada na pesquisa de doutorado de Colchete Filho (2003), “A praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789,1894 e 1999)”. O trabalho consiste em estudar a escultura pública como elemento sintetizador das transformações ocorridas na Praça XV; assim, apresenta como tema central a tríade analítica: imaginária urbana, espaço público e agentes sociais.

Utiliza-se o conceito de imaginária urbana e imagens urbanas sistematizadas pelo historiador Paulo Knauss, que trata a história da cidade através do seu acervo de imagens históricas e imagens de urbanidade, tais como: marcos, chafarizes, esculturas, estátuas e monumentos. Knauss (1999) define imaginária urbana como coletivo de imagens que “[...] permite extrapolar a dimensão técnica e material da escultura e, ao mesmo tempo, abarcar o significado das noções de marco e monumento, que se relacionam, respectivamente, à ordem espacial e temporal” (KNAUSS, 1999, p. 7). Nesse sentido, a imaginária urbana colabora para a formação da identidade da sociedade¹.

As referências empregadas para o entendimento da relação imaginária urbana com o espaço público são amplas e abrangem, além da área de Arquitetura e Urbanismo, conhecimentos das áreas de Ciências Sociais, História, Geografia e Artes Plásticas. De acordo com Prodanov (2013) e Serra (2006), foi possível a elaboração do quadro (figura 7), sinalizando o tipo de pesquisa adotado. A pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa (SERRA, 2006), e podemos considerar que consiste na descrição do objeto com o foco em conhecê-lo de forma profunda. O método utilizado é o estudo de caso, que demonstra certo exemplar, escolhido a partir de determinados critérios e pretende esgotar o conhecimento sobre esse objeto. Apresenta uma natureza básica, objetivando gerar conhecimentos novos para o avanço da ciência; contudo, não tem aplicação prática prevista (PRODANOV, 2013). Trata-se de uma pesquisa exploratória, com finalidade de proporcionar informações sobre o tema e envolve o levantamento bibliográfico no caso da pesquisa empreendida na praça Tiradentes. É, ao mesmo tempo, uma pesquisa descritiva, segundo Prodanov (2013), pois busca registrar e descrever os fatos observados e as características do fenômeno, além de procurar classificar e interpretar os fatos ocorridos.

Quanto aos procedimentos técnicos, a pesquisa é bibliográfica e documental. Bibliográfica, porque é elaborada a partir de material já publicado sobre o tema pesquisado, como: livros, revistas, periódicos, artigos científicos, teses e dissertações, monografias, entre outros. É documental, pois se baseia em materiais que ainda não receberam um tratamento analítico e que podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa, como é o caso de fotografias, quadros e materiais cartográficos (PRODANOV, 2013).

¹ Os conceitos que envolvem a imaginária urbana serão apresentados no capítulo dois, dedicado à revisão bibliográfica dessa temática.

Figura 7: Quadro explicativo do tipo de pesquisa científica adotada nesta dissertação, a partir de Prodanov (2013) e Serra (2006).

QUANTO À ABORDAGEM	QUANTO À NATUREZA
QUALITATIVA	BÁSICA
QUANTO AOS OBJETIVOS	QUANTO AOS PROCEDIMENTOS
DESCRITIVA EXPLICATIVA	BIBLIOGRÁFICA DOCUMENTAL ESTUDO DE CASO

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Busca-se a articulação da informação realizada no levantamento de fontes secundárias com dados de fontes primárias. Como fontes primárias, foram utilizadas informações extraídas de jornais, revistas, charges, cartões postais, acervos fotográficos, mapas, plantas, desenhos e produções literárias da época. Esses dados levantados foram sistematizados para compreender o contexto histórico e social, artístico, paisagístico e os agentes sociais produtores do espaço público da praça Tiradentes. Buscou-se uma aproximação da relação dos agentes sociais na constituição de cada elemento da imaginária urbana da praça Tiradentes. Por exemplo, as reportagens e a literatura da época da inauguração do monumento a Dom Pedro I foram utilizadas para compreender o pensamento dos agentes sociais em determinando momento da história da praça. Há o cuidado de se utilizar as fontes bibliográficas, buscando representar os vários grupos sociais que atuavam e atuam ainda hoje na história da praça Tiradentes.

A coleta de dados iniciou-se com a investigação de referências primárias e secundárias, realizada em órgãos públicos que possuem acervo sobre a história da cidade do Rio de Janeiro. Examinou-se, primeiramente, os documentos disponíveis na Biblioteca Nacional, nos setores de busca geral, iconografia e cartografia. Em busca geral, obteve-se resultados para as referências secundárias, no setor de iconografia foram encontradas: fotos, desenhos, reportagens e um roteiro de um programa de rádio de 1965, denominado o Rio ontem e hoje, em que narra a história da praça Tiradentes e os fatos mais importantes que aconteceram nesse espaço público e seu entorno imediato. No setor de cartografia, não foi encontrado nada específico sobre a praça Tiradentes. As buscas foram feitas consultando palavras-chave, tais como: praça Tiradentes, praça da Constituição, largo do Rossio, monumento Dom Pedro I, Igreja da Lampadosa e Campo de São Domingos. Foram realizadas buscas no acervo online e

foi possível encontrar fotografias históricas da praça Tiradentes e, principalmente, da estátua equestre de Dom Pedro I.

Figura 8: Quadro metodológico da pesquisa.



Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

A pesquisa deu continuidade no Instituto Pereira Passos (IPP), onde o atendimento foi realizado pelo arquiteto responsável pela gestão da área da praça Tiradentes e adjacências, durante a execução do projeto realizado pelo Programa Monumenta. Novos materiais e referências foram acrescentados, principalmente no que diz respeito às ações de preservação que ocorreram, e ainda ocorrem, na praça e no seu entorno, através da atuação do Programa Monumenta. Ainda, o Arquivo Geral da cidade do Rio foi consultado; a pesquisa se deu no setor de Documentação Especial, Documentação Escrita e Biblioteca. Documentos de relevância para a pesquisa foram recolhidos, como: imagens históricas, cartões postais, desenhos e referências bibliográficas sobre a história da cidade e dos monumentos.

Foi realizada uma pesquisa no acervo da Gerência de Monumentos e Chafarizes da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos, buscando algumas informações complementares sobre a praça Tiradentes e seus monumentos. Foram encontrados alguns desenhos da praça, fotografias, excertos de jornais e revistas, que contribuíram para o melhor entendimento daquele espaço público e das esculturas.

O processo de análise da imaginária urbana da praça lançou mão de mapas,

fotografias, plantas e desenhos arquitetônicos. Assim, conseguiu-se traçar um panorama geral das principais intervenções urbanísticas realizadas nesse espaço público e no seu entorno, que reverberaram na instalação dos elementos escultóricos. O contrário também é verdadeiro no caso da praça Tiradentes, ou seja, a escultura foi capaz promover uma reforma urbana e paisagística no espaço.

Foi determinante a seleção de quais elementos urbanos adotar dentro do universo da imaginária urbana, visto que esse conceito abrange esculturas, mobiliário urbano, placas, marcos, chafarizes e outra série de elementos decorativos do espaço público. Por isso, determinou-se que a categoria a ser investigada seria a das esculturas. Foi necessário mapear a área e localizar as esculturas existentes no local e no seu entorno, e, também, identificar as esculturas que já existiram, mas que não fazem mais parte da paisagem da praça.

A partir da primeira aproximação com a revisão de literatura, percebeu-se que a praça foi ocupada por esculturas no século XIX, como o monumento a Dom Pedro I e o conjunto alegórico das Virtudes das Nações Modernas. Mesmo após a saída temporária das Virtudes, o local não recebeu outro conjunto escultórico para preencher essa ausência. O século XXI é caracterizado pelas instalações temporárias, e, nessa totalidade, existem desde instalações de arte pública, até instalações arquitetônicas, apropriações do espaço, eventos culturais entre outros. Para o presente recorte da pesquisa, interessam as instalações de arte pública, caracterizadas como esculturas. Portanto, realizou-se um levantamento das instalações temporárias de esculturas inseridas no espaço delimitado da praça Tiradentes e duas foram identificadas: Toque devagar e Prisma 2 esculturas.

O século XX não apresentou esculturas instaladas no limite da praça, portanto, ampliou-se o olhar para o seu entorno e para as conexões envolvendo sua paisagem. Desse modo, foi realizado um levantamento das esculturas localizadas nas adjacências da praça Tiradentes (figura 9) e identificados dois elementos escultóricos que possuem uma forte ligação visual com a praça: a escultura em homenagem a João Caetano, localizada em frente ao teatro de mesmo nome, e a obra intitulada Retângulo Vazado, instalada no largo Alexandre Herculano. Outros dois elementos encontrados no entorno da praça não foram selecionados para compor o estudo da imaginária urbana da praça Tiradentes, visto que não estão voltados para a praça, e, portanto, não possuem uma relação visual com a mesma. São eles o busto de Camões, localizado no

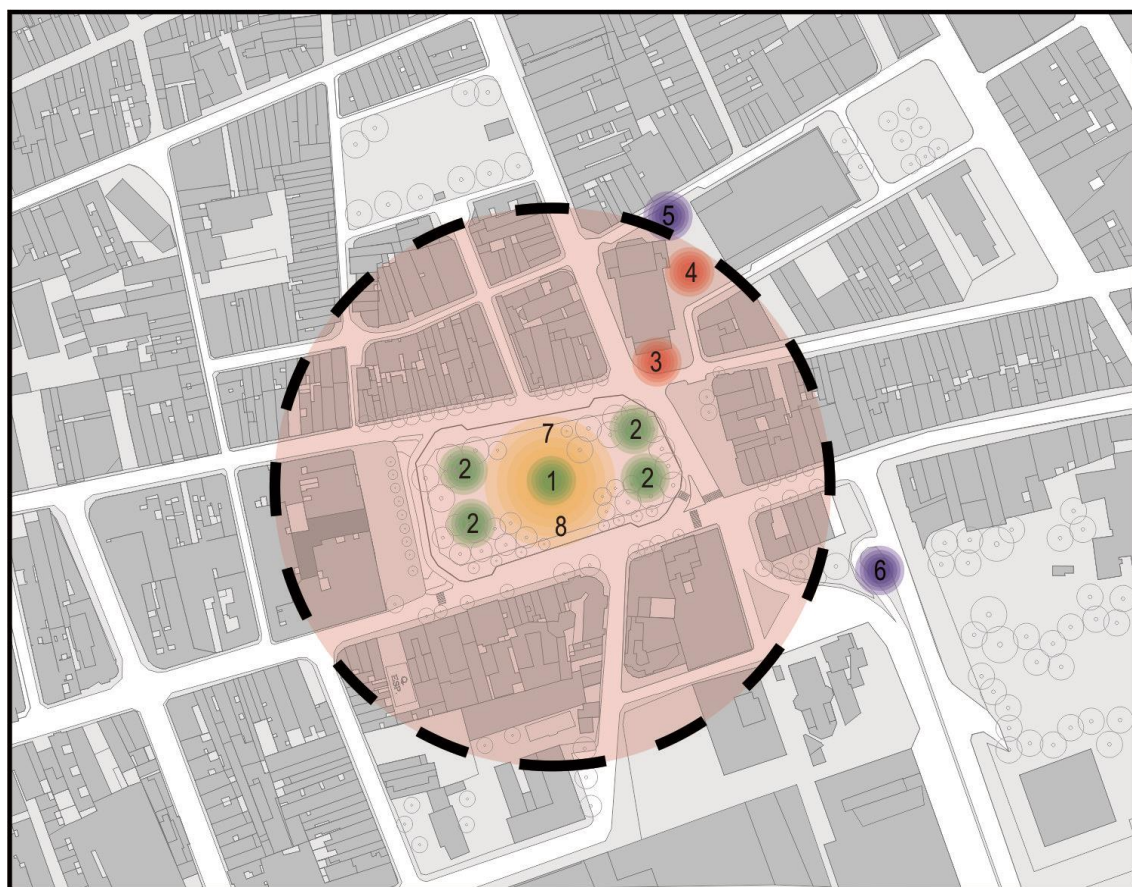
largo Alexandre Herculano, e o Grande Quadrado Vermelho, fixado na avenida República do Paraguai. Portanto, entre as oito esculturas encontradas na praça e no seu entorno, seis delas foram selecionadas para serem examinadas. Observa-se que o século XX se destaca dos demais por não apresentar nenhum elemento escultórico nos limites da praça, mas sim no seu entorno imediato.

Figura 9: Quadro com os monumentos existentes na praça e no seu entorno.

MONUMENTO	NÚMERO	LOCALIZAÇÃO	SÉCULO	INTEGRA A PAISAGEM DA PRAÇA?
Estátua equestre de Dom Pedro I	1	Centro da praça Tiradentes	XIX	SIM
Virtudes das Nações Modernas	2	Extremidades da praça Tiradentes	XIX	SIM
João Caetano	3	Praça Tiradentes em frente ao Teatro João Caetano	XX	SIM
Retângulo Vazado	4	Largo Alexandre Herculano	XX	SIM
Busto Camões	5	Largo Alexandre Herculano	XX	NÃO
Grande Quadrado Vermelho	6	Avenida República do Paraguai	XX	NÃO
Toque Devagar	7	Praça Tiradentes	XXI	SIM
Prisma 2 Esculturas	8	Praça Tiradentes	XXI	SIM

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Figura 10: Esculturas identificadas na praça Tiradentes e no seu entorno.



ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA DA PRAÇA TIRADENTES



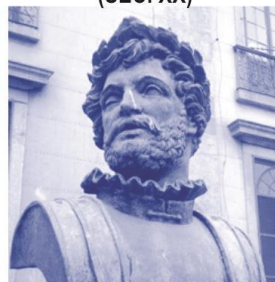
1- DOM PEDRO I (1862)



3- JOÃO CAETANO (1816)



5- BUSTO DE CAMÕES (SÉC. XX)



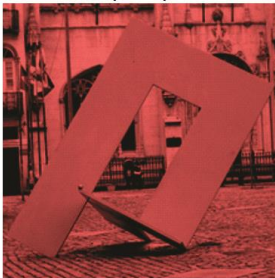
7- TOQUE DEVAGAR (2012)



2- VIRTUDES DAS NAÇÕES MODERNAS (1865)



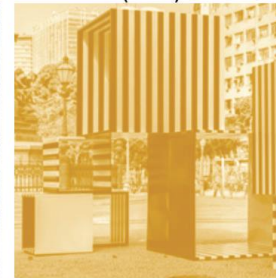
4- RETÂNGULO VAZADO (1996)



6- GRANDE QUADRADO VERMELHO (1996)



8- PRISMA 2 ESCULTURAS (2013)



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Figura 11: Vista da praça Tiradentes e seus monumentos: Liberdade, Justiça e D. Pedro I.



Fonte: Autora, 2017.

Figura 12: Vista da praça Tiradentes e seus monumentos: Fidelidade, União, João Caetano e Retângulo Vazado.



Fonte: Autora, 2017.

A análise dos elementos de imaginária urbana, além de utilizar da literatura e de imagens para contextualizar os objetos, vale-se de categorias estabelecidas para investigação e melhor entendimento das esculturas. Os critérios de análise escolhidos foram inspirados pela sistematização proposta por CORRÊA (2007), onde o autor coloca o monumento como fruto de relações entre identidade, poder e espaço. A

análise das esculturas localizadas na praça Tiradentes segue o seguinte roteiro: objeto e contexto, objeto e localização, objeto e forma, e objeto e simbolismo.

A primeira análise, objeto e contexto, visa o entendimento geral do bem e as motivações para sua execução. Ocupa-se dos principais marcos temporais da história da escultura, ou seja, seu percurso até os dias atuais. O tópico objeto e localização dedica-se ao entendimento dos motivos que levaram a praça Tiradentes para receber tais esculturas. Essa relação com o espaço é fundamental, além de ser parte integrante do planejamento de instalação de um monumento ou escultura pública. Como podemos ver, o monumento pode incorporar significados atribuídos anteriormente ao espaço onde será implantado.

[...] a localização apresenta um caráter relacional, que inclui os significados que foram construídos a seu respeito pelos diversos grupos sociais. Esse é um ponto importante porque o monumento pode incorporar os significados já atribuídos à sua localização. Ao mesmo tempo, esses significados, em razão da presença de um dado monumento, podem ser fortalecidos, ampliando o potencial simbólico do lugar. Inversamente, a localização de um monumento pode minimizar ou reverter os significados atribuídos ao lugar, estabelecendo-se uma ambiguidade locacional (CORRÊA, 2007, p. 19).

O objeto e a forma revelam as intenções plásticas da obra, os artistas que fizeram parte da concepção, a exposição no espaço público e, conseqüentemente, a repercussão no mundo das artes. Apresenta-se, também, um paralelo com a produção artística mundial para um entendimento do objeto analisado. Discorre-se sobre as dimensões do objeto, e o compara com outros monumentos, na busca do entendimento acerca da relação da escala com o simbolismo do objeto e sua intenção de demonstrar poder. Sobre a escala, CORRÊA (2007) diz que, além das dimensões absolutas, esta pode expressar suas dimensões relacionais e apresentar uma conotação política.

A última investigação empreendida discute sobre o objeto e o simbolismo, ou seja, as contradições e os conflitos envolvendo o monumento, visto que “celebração e contestação são partes integrantes da mesma realidade social” (CORRÊA, 2007, p. 20). Através da análise do monumento, é possível identificar seus significados locais, regionais e nacionais, e ainda ser capaz de resgatar a conjuntura histórica e social, entre outros.

Por último, a conclusão visa sintetizar as análises realizadas e apresentar uma reflexão sobre os objetos artísticos elencados que representam a imaginária urbana da praça Tiradentes nos séculos XIX, XX e XXI. Logo, busca afirmar a hipótese lançada no presente capítulo, evidenciando as transformações do espaço público da praça Tiradentes, através da produção escultórica ali instalada.

1.4 ESTRUTURAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

A dissertação se estrutura em seis capítulos. O capítulo 1 é composto pela introdução do tema de pesquisa e os principais conceitos abordados. Apresenta-se o objeto de estudo e a justificativa de escolha desse, propõe-se o problema central de pesquisa e se aponta a hipótese. Em seguida, expõe-se o objetivo geral ligado a uma visão global e abrangente do tema e aos objetivos específicos do trabalho, que permitem atingir aquele objetivo geral. Então, conclui-se com a estruturação da dissertação.

O capítulo 2, “Imaginária urbana, espaço público e memória social”, procura estabelecer, inicialmente, os conceitos trabalhados e analisados no objeto de estudo para uma aproximação do tema de pesquisa. Busca-se definir o que é a imaginária urbana e como ela pode ser tão relevante para a memória e a criação de significados do espaço público.

Após os dois capítulos iniciais, a dissertação apresenta mais três capítulos para a investigação da praça Tiradentes, apresentados de acordo com os marcos temporais: séculos XIX, XX e XXI. Procura-se evidenciar um breve histórico sobre os eventos de importância para a morfologia da praça, demonstrando as principais mudanças no espaço livre público. Em seguida, cada capítulo analisa dois objetos escultóricos e se encerra com uma breve conclusão.

O capítulo 3, nomeado “Século XIX: instalação dos monumentos e paisagismo de Glaziou”, apresenta a história da origem da praça e do parcelamento do solo urbano, até o primeiro marco erigido no espaço público. Pretende-se abordar as transformações urbanas ocorridas na cidade e de que forma essas mudanças na malha urbana repercutiram na praça Tiradentes. Após essa contextualização, o capítulo faz uma associação da imaginária urbana da praça Tiradentes com os conjuntos escultóricos implantados nesse local, e são analisados o monumento à Dom Pedro I e

as Virtudes das Nações Modernas. Essas esculturas são analisadas a partir de quatro categorias de investigação: contexto, localização, forma e simbolismo.

O capítulo 4 aborda o “Século XX: as reformas urbanas na cidade e as consequências para a praça Tiradentes” e serão estudadas as permanências e transformações que ocorreram na praça, principalmente com as reformas urbanas realizadas por Pereira Passos no início do século. As esculturas analisadas são o monumento à João Caetano, instalada em frente ao Teatro de mesmo nome, e Retângulo Vazado, localizado na rua do Teatro. Assim, conclui-se com a observação da implementação das esculturas no entorno imediato e não necessariamente no interior da praça.

O capítulo 5 apresenta as mudanças ocorridas no final do século XX e as estratégias de preservação do patrimônio cultural na praça Tiradentes até os dias atuais. Aborda a temática da escultura pública contemporânea e analisa a intervenção temporária Toque devagar e 2 Esculturas, através dos mesmos critérios adotados para os objetos anteriores. As intervenções temporárias buscam proporcionar experiências e reflexões sobre o espaço público e como forma de valorizar a memória do sítio.

A dissertação é concluída no capítulo 6, em que se realiza uma reflexão sobre a imaginária urbana e as perspectivas atuais para o espaço público da praça Tiradentes. Reitera-se a praça Tiradentes como cenário de grandes movimentos artísticos na cidade, reformas urbanísticas e local de intensas trocas sociais, sendo, portanto, um local de grande importância para a memória urbana da cidade.

O Apêndice exhibe os mapas elaborados sobre as principais intervenções na praça Tiradentes, os quadros de revisão bibliográfica, o quadro sintético da pesquisa e uma linha do tempo com os principais marcos na história da praça Tiradentes, desde sua formação até os dias atuais.

Assim, através da divisão da dissertação em seis capítulos, busca-se evidenciar as diferentes concepções de espaço público em cada época, permitindo compreender as manifestações culturais e artísticas que aconteceram e acontecem na atual área central da cidade do Rio de Janeiro e sua ligação com os projetos e reformas urbanas, registrando o percurso da tríade: espaços públicos, agentes sociais e imaginária urbana.

2 IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS

Figura 13: Fachadas do entorno da praça Tiradentes.



Fonte: Autora, 2017.

Louvo a cidade nascida
No morro Cara de Cão,
Logo depois transferida
Para o Castelo, de então
Descendo as faldas do outeiro,
Avultando em arredores,
Subindo a morros maiores,
Grande Rio de Janeiro!
(BANDEIRA, 1965, p. XVII)

O presente capítulo apresenta os principais conceitos trabalhados na pesquisa, lançando luz sobre temas abrangentes e fundamentais para o estudo. Procura-se definir o que é monumento e o que é escultura, ressaltando suas diferenças e singularidades. Estabelece-se conceituações iniciais sobre a imaginária urbana, memória coletiva e memória da cidade. Busca-se, também, compreender quais são os principais agentes sociais produtores do espaço urbano e suas imagens.

Por último, trata-se dos espaços públicos, especialmente das praças, visto que são consideradas como um local de memória, estreitamente ligadas com a coletividade. A praça Tiradentes apresenta elementos físicos simbólicos, oferecendo uma imagem de estabilidade e permanência, criando dessa forma, uma relação de identificação do cidadão com o espaço público.

2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Determinadas as delimitações da pesquisa e a metodologia adotada, o primeiro passo realizado foi identificar as principais referências e dividi-las em grupos específicos, de modo a facilitar a compreensão das informações obtidas. A fundamentação teórica se concentrou majoritariamente nos estudos contemporâneos, a partir dos anos 2000. Portanto, seleciona algumas obras fundamentais para apontar ideias recorrentes no estudo dos três temas principais da dissertação: imaginária urbana, espaço público e agentes sociais.

O primeiro grupo de referências desenvolve a temática da imaginária urbana, imagens urbanas e memória. O segundo grupo refere-se ao espaço público em si, principalmente no que diz respeito às praças, espaço abordado na pesquisa. O terceiro grupo de referências é formado pelos agentes sociais, que, juntos, criam os espaços públicos.

Observa-se, na bibliografia, trabalhos de outras áreas do conhecimento que perpassam pelo tema da dissertação. Os quadros-síntese (ver apêndice B) permitem melhor compreensão das obras estudadas, através da apresentação das literaturas acerca dos temas abordados e do período analisado.

O primeiro grupo concerne às referências estudadas para o entendimento das esculturas e dos monumentos públicos como sintetizadores da história urbana, principalmente com as publicações de Knauss (1999, 2003, 2010, 2013, 2015), que conceituou o termo imaginária urbana. No que concerne a base metodológica para a dissertação, utiliza-se a tese de doutorado de Colchete Filho (2008), que consiste em uma visão sobre a imaginária urbana da praça XV, na cidade do Rio de Janeiro. Logo, será aplicada uma metodologia semelhante para a praça Tiradentes, localizada na mesma cidade. Estão contidos nesse quadro temas que tangem a imaginária urbana, como: os monumentos públicos, as esculturas contemporâneas e as imagens da cidade de forma mais abrangente. As referências sobre arte pública contemporânea, em sua maioria, são de autores internacionais, como Krauss (1984), Maderuelo (1994) e Manzanares (1999). Tais autores desenvolvem as temáticas da escultura contemporâneas e arte, de um modo geral, nos espaços públicos, como o pensamento pós-moderno contribuiu para uma mudança radical nos paradigmas colocados até então.

Agulhon (1978, 1998) é o autor utilizado para compreender o fenômeno ocorrido no continente Europeu na década de 1870, com a proliferação de esculturas no espaço público, denominado *statuomanie*. Robert-Dehault (1997) e Junqueira (2005) dissertam sobre as fundições artísticas francesas e sobre a importação brasileira desses elementos escultóricos, comprados através de catálogos, revelando a industrialização das obras de arte e o alcance que elas tiveram em todo o mundo. Essas peças consistiam em esculturas, fontes, gradis, guarda-corpo e outros itens que eram utilizados para compor e adornar o espaço público brasileiro, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, comparada a Paris em número de acervo dessas peças.

Acerca das memórias coletiva e da cidade e sobre o patrimônio edificado, têm-se as literaturas internacionais como Choay (2006), Riegel (2013), Le Gof (1990), Jeudy (1990), Helbwachs (1990) e Rossi (2001). Na literatura brasileira, utiliza-se dos estudos realizados por Abreu (1998), Abreu (2005), Sevcenko (1998) e Freire (1997). Apropria-se, também, de manuais e guias a respeito da preservação dos monumentos e bens tombados da cidade do Rio de Janeiro.

Para a compreensão dos fenômenos que ocorrem na praça Tiradentes e adjacências, fez-se necessário o estudo da história da formação da cidade do Rio de Janeiro e das diversas transformações urbanísticas que ocorreram do longo de tempo, principalmente no centro da cidade. Essa etapa foi marcada pelas fontes secundárias

nacionais, destacando-se as obras de Abreu (2013), que retratam o processo de desenvolvimento urbano na cidade do século XIX até meados do século XX. Ainda, Carvalho (1990), Benchimol (1992), Cavalcanti (2003), Paixão (2013), Coaracy (2015) e Dias (2015) também relatam as reformas urbanas pelas quais a cidade passou no último século. Há, também, as obras que retratam aspectos da ambiência urbana, paisagismo e áreas livres públicas da cidade do Rio de Janeiro, como os trabalhos de Terra (2013) e Vaz (1999).

Os autores que tratam diretamente sobre a praça Tiradentes são Lima (2000), Oliveira (2000), Green (2000), Contier (2003) e Lodi et al. (2005). Estes autores apresentam uma abordagem que passa pela história desse espaço público, sua configuração e seu entorno imediato. Lima (2000) dedica-se, principalmente, ao estudo dos teatros e dos cinemas que se encontram nas adjacências da praça e às relações sociais que imbricam no espaço público. O trabalho de Oliveira (2000) aborda, de maneira literária, a história e os acontecimentos marcantes na praça Tiradentes. Através dos múltiplos personagens que estabelecem um vínculo com a praça, ela retrata uma época, ou um fato, ou uma história de vida pessoal que se mescla com a história urbana dessa região. Já o estudo de Green (2000) desenvolve o tema das relações de classe, gênero e raça na praça Tiradentes, principalmente sobre a prática frequente dos encontros eróticos homossexuais nesse espaço público. Contier (2003) trata da praça Tiradentes no período de 1889 a 1930, período esse de maior efervescência cultural da *belle époque* brasileira e versa pelas reformas que ocorreram nesse espaço, com seus impactos na paisagem.

As referências que abordam os agentes sociais são diversas em suas temáticas e englobam desde personalidades-chave no desenvolvimento da região da praça Tiradentes, artistas que produziram os monumentos localizados nesse espaço, os críticos dos monumentos e os teóricos que retratam os agentes atuantes no espaço público e na construção das cidades. Têm-se, como exemplo, a obra Silva (2010), que revela as críticas que foram realizadas ao monumento de Dom Pedro I, demonstrando como as reações expressas pelas charges revelam muito. Destaca-se a bibliografia dos artistas que realizaram os monumentos localizados na praça, como é o caso da obra de Paixão (2008), que trata da criação artística de Franz Weissmann através de um compilado de textos e entrevistas realizadas com o artista ao longo dos anos. Mourão (2011) publicou um livro sobre sua produção artística e Alfredo (2009) apresenta, em

sua dissertação de mestrado, um estudo sobre as obras de Chaves Pinheiro, inclusive sobre a escultura em homenagem a João Caetano, tratada nesse estudo.

2.2 SOBRE OS MONUMENTOS

A palavra monumento tem como origem o verbo *monare* ou *monio*, que significa “revelar, predizer, sinalizar ou advertir” (SEVCENKO, 1998, p. 139-140). Para Choay (2006, p. 18), o monumento tem primeiramente, como significado, tudo o que é edificado por uma comunidade de indivíduos com o intuito de “rememorar acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças”. A autora, ainda, disserta sobre sua importância aos que edificam e aos que recebem o artefato:

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e imobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança (CHOAY, 2006, p. 18).

Para Freire (1997), o sentido da palavra monumento possui uma relação com a morte e o maravilhamento, associando essas características ao museu. Para Le Goff (1990), a origem do monumento pode ser entendida como a herança do passado, ou seja, relaciona-se com o poder de perpetuação das sociedades, deixando um legado à memória coletiva.

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*meminî*). O verbo *monere* significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos (LE GOFF, 1990, s.n.).

Segundo Le Goff (1990), desde a antiguidade romana, o monumento pode-se dividir em duas categorias. A primeira, trata-se uma obra comemorativa, seja ela uma arquitetura ou uma escultura, como exemplo, os arcos de triunfo, as colunas, os troféus e os pórticos. A segunda categoria diz respeito ao monumento funerário, com o objetivo de manter a recordação de determinada pessoa. É interessante notar que, para se aniquilar a memória do império, foi necessária a destruição dos monumentos erigidos e, conseqüentemente, a possibilidade de rememoração de tal poder. Le Goff (1990, s.n.) exemplifica o poder da memória com a expressão em latim “*damnatio memoriae*”, ou seja, a condenação da memória “que faz desaparecer o nome do imperador defunto dos documentos de arquivo e das inscrições monumentais. Ao poder pela memória responde a destruição da memória”.

Chartier (1990, p. 17) conceitua que as representações são “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”. Riegel (2013) entende o monumento como produto e com o objetivo de rememoração para gerações futuras:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos) (RIEGL, 2013, p. 31).

De acordo com Corrêa (2007), os monumentos são acessíveis à população por estarem fixados no espaço público e são capazes de concentrar em si mesmos uma enorme gama de significados. Portanto, são meios de comunicação de determinados valores e afirmação de poder por parte daqueles que os construíram.

Os monumentos, contudo, enquanto construções sociais, politicamente concebidos, são portadores de ambiguidades. A sua capacidade de transmitir aquilo que desejavam os seus idealizadores pode ser limitada e mesmo contestados os significados que deles se desejavam. Os monumentos não constituem fontes seguras para a elaboração de um único conjunto de significados (CORRÊA, 2007, p. 10).

Para Rossi (2001), os fatos urbanos persistentes se identificam com os monumentos presentes na paisagem, pois “[...] são persistentes na cidade, e persistem

efetivamente, inclusive do ponto de vista físico”. O autor diz ainda que essa persistência e permanência “é dada por seu valor construtivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória” (ROSSI, 2001 p. 56).

Durante o século XVIII, concomitantemente com o Iluminismo, assistiu-se a uma proliferação de monumentos de celebração e exaltação às glórias nacionais na Europa, principalmente na França. Esses monumentos reapareceram com o mesmo objetivo da civilização romana, onde serviam como uma ameaça para os povos vizinhos, revelando a magnitude do imperador. Entre esses elementos utilizados no império romano, estão os arcos do triunfo, as colunas triunfais e as estátuas equestres (SEVCENKO, 1998).

Os heróis militares tiveram um lugar importante no *hall* de personagens celebrados com a ideia de devoção à pátria e como exemplos a serem seguidos. Segundo Wassili (2012), as estátuas dos militares eram criadas sempre com a autorização real para celebrar sua memória, mas, a princípio, eram exclusivamente em um quadro privado ou funerário. Como exemplo, o autor cita a escultura que se encontra no parque do *Château de Chantilly: le Grand Condé de Coysevox*, encomendada pela família após sua morte em 1687 e instalada em 1690 no *Château* de sua propriedade. No final do século XVIII, as regras mudaram e determinados grupos poderiam encomendar estátuas desde que não se destacasse mais do que as estátuas do Rei, mesmo porque, somente as esculturas reais poderiam estar locadas no espaço público. Aos poucos, os homens das ciências, das letras e das artes passaram a fazer parte das representações em escultura, e um dos códigos implícitos era o de representar o personagem durante os seus atos mais importantes.

Entretanto, o monumento militar tem sua origem em um ideal romântico de celebração do herói. Na França, a escultura pública passou a adotar esse gênero a partir de 1770, com objetivo de privilegiar os feitos nacionais e se intensificou a partir do século XIX, com a chamada “*statuomanie*” e a decoração urbana. Com o crescimento das cidades, o surgimento de variados espaços públicos, a multiplicação de praças e boulevares no início do século XIX, as estátuas foram instaladas para “mobilier” os espaços públicos. Desse modo, Agulhon (1978) classifica o tipo de esculturas públicas dos “grandes homens” como uma categoria numericamente mais importante entre as outras. Na tipologia de grandes homens, é possível ainda fazer uma subdivisão diversificada, como: personagens reais ou fictícios e se são utilizadas com finalidade didática ou gratuita.

O Iluminismo, no final do século XVIII, trouxe um novo pensamento no que diz respeito às esculturas, passando a realizar homenagens aos militares do passado e do momento contemporâneo. O primeiro exemplo de militares transformados em esculturas foi um conjunto de quatro generais: Turenne por Pajou, Condé por Lecomte, Luxembourg por Mouchy e Saxe por d'Huez. Essas obras foram instaladas nas escadarias do colégio militar em Paris, em 1773, com o objetivo de exemplificar a conduta militar; porém, foram destruídas durante a revolução (WASSILI, 2012).

Segundo Agulhon (1998), existe uma ligação forte entre o personagem e o lugar onde se erigiu sua estátua, geralmente onde tenha exercido o seu papel histórico, como sua cidade natal ou onde tenha sido chefe de estado. Na primeira metade do século XIX, muitos grandes homens foram homenageados, porém a sua popularidade era flutuante e com a alternância de regimes políticos muitas vezes esses homens eram símbolo de opressão.

Há, então, uma mudança de representação das esculturas, e os militares, que geralmente eram representados em sua glória, vão ser por vezes retratados na derrota ou no momento de sua morte, correspondendo a uma ambiguidade iconográfica que representa a mesma ambiguidade no personagem celebrado. De acordo com o espírito do século XIX, as esculturas eram educativas e utilizavam da memória dos grandes homens para manterem-se vivas as lições em diversos âmbitos. Os personagens mais representados em forma de estátuas na França foram Joana d'Arc e Napoleão. Agulhon (1998) reflete sobre o abuso dessa psicologia de exemplaridade – com tantas imagens de grandes homens, como se o homem ordinário fosse desvalorizado.

No Brasil, essa dinâmica de se erguer monumentos públicos nos espaços da cidade se inicia no século XIX, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, até então sede da Corte Imperial. Porém, é no século XX que se verifica um aumento considerável na produção dessas imagens de personalidades espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, que, de acordo com Abreu, Belluco e Knauss (1999), evidencia-se uma associação das imagens de caráter histórico à cidade contemporânea. A primeira estátua do Brasil foi instalada no Largo do Rocio (atual praça Tiradentes), em 1862, com objetivo principal de celebrar a memória de Dom Pedro I. O Rio de Janeiro passou, então, a ser uma cidade de vanguarda na disseminação de imagens urbanas, principalmente nas esculturas de caráter histórico (MORAIS, 2013). Portanto, em sua grande parte, o monumento representa atributos políticos de valor histórico, se

relacionando à uma promoção cívica e patriótica. A escultura, primeiro monumento do Brasil, é exemplo desse grupo de esculturas nacionalistas e será abordada no capítulo 3 como elemento de imaginária urbana da praça Tiradentes.

A escala é um fator importante de ser observado, pois muitas esculturas têm sido classificadas como monumentos por causa da sua grande dimensão e não pelo seu significado (FREIRE, 1997). Para Jeudy (1999), mesmo depois de muito tempo já passado das práticas clássicas monumentais, ainda não foi possível abolir o olhar *muséalisant*, já que a monumentalidade persiste como premissa de enquadramento visual dos objetos e das experiências estéticas. Já para Abreu et al. (1999), a escala não é uma questão, visto que, para os autores, monumentos são todos os objetos que se inscrevem no espaço da cidade a partir do reconhecimento do seu valor de arte e, portanto, a peça é monumentalizada pela história da sua produção.

2.3 SOBRE AS ESCULTURAS CONTEMPORÂNEAS

Enquanto o monumento possui caráter comemorativo, ritualístico e pretende preservar a memória, a escultura não pretende representar qualquer outro conteúdo que não seja a sua própria materialidade e presença. Portanto, no tópico que se segue, será abordada, de maneira geral, a escultura contemporânea, diferindo-a do monumento. Destaca-se então determinadas características da escultura contemporânea, como o seu caráter de transitoriedade, a sua não-vocação para o ritual e a sua mobilidade (FREIRE, 1997).

No início do século XX, o movimento moderno rompeu com a tradição e muitas mudanças ocorreram nos espaços públicos e, conseqüentemente, na arte pública. O trabalho de Krauss (1984), “A escultura no campo ampliado”, aborda o enquadramento da escultura a partir da década de 1960, quando o termo passa a não abarcar todas as dimensões artísticas que estavam sendo produzidas, confundindo-se com a paisagem e a arquitetura. A autora coloca que a escultura é inseparável da lógica do monumento, ou seja, “é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (KRAUSS, 1984, p. 131). O monumento, por sua vez, é o marco de um determinado lugar fixo, integrado à cultura; entretanto, não obstante, o movimento moderno rompe

com essa lógica. Desta forma, a ausência do local passa a ser uma premissa no desenvolvimento da arte pública.

Com o urbanismo modernista, os espaços públicos eram pensados como zonas verdes ou avenidas de trânsito, não existindo interesse, em sua maioria, em desenvolver obras de esculturas públicas que tivessem relação com o lugar em que seriam implantadas. Portanto, a produção modernista encara a escultura como “um monumento de abstração, totalmente auto-referencial” (KRAUSS, 1984, p. 132). De acordo com Novais (2010), o contexto modernista fez com que a escultura perdesse seu significado e sua função no espaço público. Inclusive, a escultura moderna é adjetivada como nômade, visto que muitas delas foram transferidas para outras localizações, conforme a necessidade. A escultura passou a expressar as técnicas utilizadas e os próprios materiais de confecção, representando, assim, sua autonomia como obra artística e ignorando as especificidades do local e o interesse da população.

Neste cenário a relação da escultura com o âmbito urbano/público não tem nenhum sentido, as obras são colocadas no espaço sem estudo prévio, sem expressividade, demonstrando uma total incompatibilidade com as formas arquitetônicas modernas. Pois os critérios modernistas, tais como: a liberdade do artista, o espírito instintivo ou a unidade e exclusividade da obra não contemplam nem o lugar nem os interesses do público, ignorando os conteúdos a audiência e o processo de aquisição de especificidade do ambiente (NOVAIS, 2010, p. 43).

Percebe-se, então, que a década de 1960 torna-se um marco temporal no mundo ocidental, quando se trata das esculturas e monumentos nos espaços públicos. De acordo com Maderuelo (1994), principalmente os Estados Unidos e a Europa, nessa mesma década, passaram a zelar pela sua imagem cultural. Os espaços públicos que tinham caráter de emblema para a cidade deveriam ser dignificados de alguma maneira e possuir uma imagem limpa e moderna em certas áreas urbanas que estavam degradadas.

Na introdução de seu livro “A perda do pedestal”, Maderuelo (1994) esclarece para o leitor o título da sua obra, afirmando que a não utilização do pedestal torna-se um marco para o estudo da escultura moderna e contemporânea. Quando a escultura deixa de ser monumental, encimada em seus pedestais, passa a ter uma nova relação, mais forte e coesa, com os espaços públicos onde estão inseridas. Maderuelo (1994) cita a obra *Monument à Balzac*, de Auguste Rodin, realizada em

1897, como ícone dessa transformação da escultura através da perda do pedestal (figura 14). Possui a base e a escultura, propriamente dita, fundidas em um mesmo bloco, mostrando o início do caminho moderno no campo da escultura. Portanto, a não utilização do pedestal representa a ausência do desejo comemorativo e de veneração ao monumento.

Figura 14: *Monument à Balzac*, de Auguste Rodin.



Fonte: Musée Rodin. Disponível em <<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/monument-balzac>>. Acesso em: 29 set. 2016.

A década de 1970 apresentou um estado de consciência sobre o problema da arte pública e foi expandido o leque de possibilidades e de diálogo com o espaço urbano, servindo-o e melhorando-o. Logo, diversas manifestações tomaram a cidade, tal como: a *pop art*, a escala monumental revisitada, obras que buscavam recuperar os significados através da comemoração e também obras que reclamavam a funcionalidade da escultura, como o mobiliário urbano (MADERUELO, 1994). O campo da escultura passou, assim, a ser ampliado e, segundo Krauss (1984, p. 129), “categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o

significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”. Portanto, a autora coloca que escultura passou a ser produto da não-arquitetura com o não-espaço.

Percebe-se, com isso, que o estabelecimento da arte pública no espaço público suscitou e suscita questionamentos e reflexões sobre o fenômeno urbano e suas complexidades. Essas imbricações incluem, ainda, os agentes sociais que recebem o objeto, visto que não há um público somente, existem vários públicos que o experimentam e o confrontam diariamente (MANZANAREZ, 1999).

Muitas questões são colocadas sobre a validade da arte pública, principalmente no que diz respeito às obras temporárias de grande porte, pois muitas vezes são usadas a favor do turismo e do consumo pela elite (FONTES, 2013). Outras perguntas colocadas são: quem constitui o público? O que deve gerar a arte pública? Quais seus critérios estéticos? A que ponto o Estado deve criar esse tipo de arte? São esses questionamentos fatores que influenciam diretamente o estudo da arte pública nos espaços públicos (MANZANARES, 1999). Posto isso, é importante compreender que esta forma de arte está inserida num contexto mais amplo, o espaço urbano, que tem sido reestruturado para se adequar ao circuito global econômico e às dinâmicas de implementação de projetos urbanos de grande impacto, principalmente no campo cultural. A cidade passa, então, a ser um produto para mercantilização e, portanto, a experiência nela é mediada pelo consumo de imagens (SÁNCHEZ, 2007).

Nesse sentido, as cidades se modificam e se “pasteurizam” para se apresentarem dentro de uma intensão de cidade que apresenta oportunidades para a realização de megaeventos internacionais, buscando atrair o turismo e a mídia. Esses grandes eventos, principalmente esportivos, apresentam benefícios a longo prazo, mas também apontam a efemeridade dessas estruturas criadas.

Atuam como formas de auto-observadores da sociedade, pois, por estarem à margem do planejamento urbano, ocupam ou se apropriam de áreas que por alguma razão estão vazias. Logo, observam as relações sociais e exploram nichos, apresentando-se muitas vezes como alternativas, potência e forma de movimento para a revitalização das áreas residuais e dos espaços ociosos da cidade, movimento com potencial elástico, que permite o contínuo fazer e desfazer (FONTES, 2013, p. 51).

Esse conceito de arte pública se deu, segundo Maderuelo (1994), devido às intensas trocas culturais, características da nossa época. Fontes (2013) destaca a transitoriedade nas relações sociais e econômicas, o que ocasiona um rebatimento no urbanismo contemporâneo, refletindo a condição de efemeridade da sociedade. A arte de caráter temporário, passa, assim, a ocupar os espaços públicos e a ação da experiência artística, ou seja, o processo da arte é mais importante do que o objeto de arte produzido (ALVES, 2008).

O uso do espaço público por artistas contemporâneos tem se intensificado. Além de ser um amplo campo de divulgação dos seus produtos artísticos, é também uma experiência artística com papel ativo e transformador, e ressalta a capacidade questionadora da arte de tal maneira a repercutir e ressignificar as cidades de hoje. A escultura pública implica em entrelaçamentos de diversas naturezas como condicionantes econômicos e a pertinência da experiência artística em determinado lugar. Possui múltiplos desdobramentos estéticos, sociais, políticos e institucionais e é um campo para reflexão de diversos campos como o urbanismo, arquitetura, antropologia e história da arte (MANZANAREZ, 1999).

Essas instalações temporárias ou intervenções artísticas destacam a passagem do tempo e a não permanência, que, segundo Barcelos (2008), só funcionam em um lugar específico e naquele momento da experiência. Essas ações não se utilizam de materiais nobres, e pretendem traçar um paralelo com a vida humana sempre em movimento e transformação. Coloca o artista como criador de situações e provocador do que percebemos do mundo e da realidade. Tratam-se de manifestações que envolvem o público em locais de grande movimentação e os conduzem a novas formas de perceber a cidade.

2.4 O CONCEITO DE IMAGINÁRIA URBANA

O termo imaginária urbana é conceituado como um conjunto de objetos materiais dispostos no espaço físico e simbólico, que é o espaço público (KNAUSS, 1998). Esse termo representa algo complexo e amplo, envolvendo uma diversidade muito grande de artefatos, tais como esculturas, marcos, placas, ícones, chafarizes, estátuas, conjuntos monumentais, monumentos e objetos decorativos.

A escultura organiza um certo olhar sobre a cidade. Pode-se dizer, então, que ao conduzir o olhar, a escultura conceitua a cidade ao propor uma produção de sentido particular. Desse modo, a história urbana pode ser tratada a partir da história da escultura, na medida em que caracteriza uma dimensão da história do olhar, especificamente, o olhar sobre a cidade. A partir desta articulação, é possível considerar que a paisagem da cidade se afirma em torno de uma certa cultura visual e pode ser interrogada como um capítulo da história da imagem, aí relacionar urbanidade e visualidade (KNAUSS, 2003, p. 1).

Nesse sentido, faz-se necessário a compreensão de outros termos semelhantes, como a imagem e o imaginário, para então dar prosseguimento ao estudo da imaginária urbana. Através dos estudos realizados no fim no século XX sobre essa temática, Ferrara (1997) afirma que a cidade se faz representar através de suas imagens e que essas imagens produzem informação em torno das relações sociais que ocorrem na urbe, sendo o espaço público ora cenário, ora ator dessas relações com o cidadão. Para a autora, a imagem tem apenas um significado, bem codificado e claro. Trata-se de uma concreta intervenção construída que produz determinada constatação e fruição. Ainda, a autora categoriza a imagem em cinco aspectos principais: referencial, estática, segura, apelativa e pública. Sintetizando essas características levantadas sobre a imagem da cidade, ela é referencial, quando assinala os espaços e se torna responsável pela orientação do usuário da cidade; estática, pois a imagem da cidade é usualmente identificada por sua vista de topo e seu *skyline*, por exemplo. A imagem é segura, quando não oferece dúvidas quanto a sua decodificação. É apelativa, no sentido em que é usada para publicidade e utilizada como cartões postais e mapas turísticos; e, por último, é pública, pois é revelada somente nos espaços públicos da cidade consagrando identidades urbanas.

Já o imaginário da cidade é um fenômeno mais complexo, segundo a autora, pois exige juízo receptivo e participação do receptor, por atuar na dimensão informacional do sentido, que, através da experiência, permite a comparação entre cidades. Desse modo, o imaginário urbano é estimulado pelas características urbanas, embora seja uma experiência individual, pois o ver permite um pensar e produzir informação urbana através de sentimentos, memórias e experiências. A imagem, pelo contrário, é uma fruição coletiva. Assim, a imaginária é produzida através dos fragmentos, produzindo um discurso sobre a cidade e dialogando com a história urbana (FERRARA, 1997).

[...] afirma-se que é indiscutível que a cidade se faz representar através das suas imagens e é através delas que se dá a conhecer concretamente; as imagens urbanas são signos da cidade e atuam como mediadores do seu conhecimento (FERRARA, 1997, p. 193).

Nesse contexto, percebe-se que a imagem pode ser reproduzida em âmbito global, ao contrário do imaginário da cidade, que necessita das imagens como suporte. Porém, o imaginário necessita da participação do indivíduo para desvendar as imagens locais, relacionando-as ou não com as imagens mundiais.

[...] sob o impacto da informatização e da eletrônica, os veículos de comunicação de massa transformam-se nos grandes agenciadores do poder e da imagem urbana, A imagem urbana já não é local, mas global, e as cidades, com isso, se mimetizam, se reproduzem (FERRARA, 1997, p. 201).

Por sua vez, a imaginária urbana, como ciência, busca estabelecer uma relação entre sociedade e identidade urbana além da imagem, e, por isso, caracteriza-se como coletiva. Portanto, a história urbana pode ser tratada a partir da escultura, tema tratado nesse trabalho. As imagens urbanas, então, se transformam em símbolo da ordem social vigente e afirmam a “cidade como espaço de poder simbólico” (KNAUSS, 1998, 221-222 apud MORAIS, 2013, p. 116). A imaginária urbana se apresenta através de um conjunto de imagens relacionadas com determinado espaço público. Portanto, esses elementos identificados como pertencentes à imaginária urbana de uma cidade estão relacionados intimamente com as categorias tempo e espaço associados a fatos, artistas, figuras políticas, eventos e a personagens históricos, que foram referências no passado (MORAIS, 2013). Por esse motivo, essas peças artísticas podem revelar muito sobre o passado e sobre a memória da cidade a medida em que “sintetizam em si imagens representativas da cidade, do lugar e/ou do momento quando se instalam” (COLHETE FILHO, 2003, p. 37).

O termo *imagem* – de que *imaginária* é o coletivo – associa-se à ideia de representação e à noção de símbolo. Nesse caso, pode confluir-se tanto com marcos e monumentos, como, particularmente, estátuas e obras de escultura. Uma imagem, então se objetiva em forma de expressão material, o que identifica com a produção artística. Ao lado disso, a imagem define-se como representação plástica ou como elemento que evoca algo por relação simbólica ou semelhança. O termo refere-se a conceito e ideia, enquanto

reprodução mental de algo, especialmente, de sensação. A associação com a morte, ou mortos, ou simplesmente com o passado é outra relação sugerida pela etimologia. O sentido da categoria de imaginária extrapola, assim, o universo particular das figuras humanas e o dos objetos de estatuária a produção plástica escultórica. Ao lado disso, as noções de monumento e marco, delimitadas por seu conteúdo temporal e espacial, também podem ser abarcadas pela categoria de *imaginária* caracterizada pelo conjunto de imagens do tempo e do espaço (KNAUSS, 1998, p. 45 apud BEZERRA, 2003, p. 111).

Figura 15: Elementos urbanos que podem representar a imaginária urbana de um lugar (KNAUSS, 1999).



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Figura 16: Esquema gráfico explicativo sobre o termo Imaginária urbana (KNAUSS, 1999).



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Os esquemas gráficos acima demonstram, de maneira simplificada, o conceito de Imaginária Urbana de Knauss (1999). O primeiro apresenta as expressões materiais da imaginária urbana, os elementos móveis de naturezas diversas que participam da significação do território urbano. O segundo esquema gráfico diz respeito a significação desses elementos inseridos no espaço urbano, legitimando a cidade como espaço de poder simbólico.

Knauss (1999) realiza um levantamento dos elementos de imaginária urbana e afirma que, desde o século XVIII, a praça é o lugar privilegiado para a instalação desses objetos urbanos, em relação às ruas, que não se apresentam como local favorecido. Durante o século XVIII, observou-se apenas a presença de equipamentos urbanos na cidade, sendo que não existiam monumentos até então. No que tange esse assunto, o autor cita como exemplo o chafariz de Mestre Valentim, construído em 1747, na atual Praça XV, que se tratava de uma peça utilitária para abastecer a área portuária. A introdução de esculturas no espaço público se dá somente no século XIX, com a instalação da estátua equestre de Dom Pedro I, na praça Tiradentes.

A identidade com a cidade é realizada a partir da recorrência de determinado conjunto de objetos que compõem o ambiente da cidade e, portanto, a cidade afirma o

conjunto. Abreu et al. (1999, p. 149) destacam, ainda, que “não sem razão, a instalação de uma peça de imaginária comumente acompanha uma intervenção urbanística”. O estudo da imaginária urbana está, então, atrelado a memória da cidade, visto que essa está ligada “ao estoque de lembranças que estão eternizadas na paisagem ou nos registros de um determinado lugar, lembranças essas que são agora objeto de reapropriação por parte da sociedade” (ABREU, 1998, p. 89).

Nesse sentido, não basta apenas a investigação das peças produzidas para um determinado espaço, mas faz-se necessário realizar pesquisas de outra natureza, como a análise descritiva dos emblemas de composição da peça, a caracterização das iniciativas de construção desse objeto através da documentação da sua concepção, pesquisas de propostas alternativas recusadas, além da apreensão dos modos pelos quais esse objeto foi percebido, seja através da imprensa ou de documentação oral (KNAUSS, 1999, p. 8).

Isso posto, a memória da cidade precisa de base material e de um lugar específico. Não basta resgatar o passado, mas é preciso se atentar para o presente, onde a memória está sendo criada dia após dia (ABREU, 1998). Portanto, a praça Tiradentes se apresenta como um espaço público privilegiado, que comporta um conjunto diversificado de elementos de imaginária urbana. Seu pertencimento ao antigo centro imperial da cidade fez com que símbolos de poder e as identidades de determinados grupos sociais fossem atreladas a esse espaço público, através da escultura urbana no século XIX.

2.5 MEMÓRIA, CIDADE E AGENTES SOCIAIS

No final do século XX, as cidades brasileiras passaram por grandes transformações no que diz respeito a valorização do seu passado. Discussões e propostas projetuais com o objetivo da preservação da memória fazem parte dos diálogos urbanos contemporâneos. Abreu (1998) observa, assim, uma nova mentalidade na população do país, no que concerne à proteção dos vestígios materiais que se salvaram das sucessivas destruições e arrasamentos. Isso demonstra uma nova relação da sociedade com suas memórias e a importância dada a elas. Essa tendência de evidenciar o passado é analisada por Abreu (1998), que faz uma reflexão sobre a

crise de identidade no final do século XX, ocasionada por inúmeros motivos: guerras mundiais, crises ecológicas, além de uma desconfiança no futuro e na sociedade. Portanto, nota-se uma reorientação na visão de mundo e a população passa a viver mais o presente e se apegar nos vestígios do passado, buscando uma ancoragem na memória. Se, por um lado, a globalização homogeneizou muitos espaços no mundo todo, por outro, houve uma reação das cidades que procuraram diferenciar-se e individualizar-se das demais. Como consequência, há uma valorização das suas imagens singulares, sejam elas “materializada[s] na paisagem, preservado em “instituições de memória”, sejam vivas na cultura e no cotidiano dos lugares” (ABREU, 1998, p. 79).

A memória da cidade é um termo utilizado por Abreu (1998) e envolve a memória coletiva. A memória coletiva é entendida por Halbwachs (1990) como construções de grupos sociais que determinam o que é memorável e os lugares onde se preserva essa memória. Assim, quando o grupo já não é mais o mesmo, a memória passa a ser redefinida e transforma-se, e, nesse sentido, surge a memória histórica, necessária para registrar as lembranças. Logo, há diferenças entre a memória coletiva e a memória histórica. A primeira é uma memória que está viva, que se transforma e é redefinida, ao passo que a segunda é algo consolidado.

O autor também destaca que a memória não se separa dos fatores tempo e espaço. Sempre haverá um espaço que sustenta as memórias. A memória coletiva então é entendida como lembranças construídas socialmente e referenciadas por um conjunto que vai além do indivíduo. Sendo assim, tem a ver com a aderência do grupo, e não do indivíduo, em determinado espaço.

Para Rossi (2001), a memória coletiva está ligada a fatos e lugares, sendo a cidade o *locus* da memória. Dessa maneira, “as permanências são detectáveis através dos monumentos, dos sinais físicos do passado, mas também através da persistência dos traçados e do plano” (ROSSI, 2001, p. 52). Logo, o patrimônio existente nas cidades revela-se como o fio condutor da memória coletiva, da materialidade dos significados.

Assim, a união entre o passado e o futuro está na própria ideia da cidade, que a percorre tal como a memória percorre a vida de uma pessoa e que, para concretizar-se, deve conformar a realidade, mas também conformar-se nela. E essa conformação permanece em seus fatos único, em seus monumentos, na ideia que temos deles (ROSSI, 2001, p. 200).

No que diz respeito à memória da cidade, Abreu (1998) define que, nela, coexistem inúmeras memórias coletivas em qualquer temporalidade. Essas memórias não são homogêneas, visto que os grupos que as produzem também não o são. É preciso pensar, portanto, o conjunto das memórias coletivas e relacioná-las a uma base material precisa de determinado lugar. Assim, “essa relação entre os homens e as coisas é central para pensarmos a cidade como um museu, onde as coisas têm significados que extrapolam sua presença imediata, evocam valores e realidades ausentes, estando, portanto, no imaginário” (FREIRE, 1997, p. 130). Desse modo, os monumentos são a materialidade da memória coletiva e das memórias individuais que se articulam.

Abreu (1998) ressalta ainda, a importância de resgatar essas memórias da cidade através do registro das memórias coletivas que ainda estão vivas. Esse ato de se registrar é fazer história, é o legado para as próximas gerações. Para Abreu (1998, p. 88), qualquer vestígio do passado na paisagem que ainda não está guardado nas instituições de memória “jamais é neutro”. Por isso, de acordo com o autor, é necessário “contextualizar o vestígio, saber quem o produziu, quando e, se possível, com que objetivo, é, portanto, o primeiro passo a ser tomado”. O segundo passo é “não aceitar como definitiva qualquer interpretação já dada sobre o passado”.

Nessa mesma temática, Canclini (1994, p. 112) coloca que somente a “fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles se deposita a verdade”. Ou seja, o olhar moderno compreende que os objetos mudam seu sentido através dos processos históricos e submetidos a reconstruções imaginárias. Com isso, o autor conclui que a história de um lugar é resultado da ação, num determinado momento e sobre um espaço, de processos que atuam em escalas que são, ao mesmo tempo, desiguais e combinadas, relacionando então os processos locais com processos mais amplos.

O monumento, também, possui forte conteúdo político, até porque, em sua maioria, o Estado é o grande financiador dessas construções. Porém, a sua apropriação pela população não se faz pelo fato de ser um bem público (FREIRE, 1997). Os monumentos que estão no espaço público estão expostos à dinâmica urbana, facilitando que a memória se relacione com as mudanças, com a ação de agentes sociais – se reinserindo no espaço contemporâneo em meio as manifestações populares, políticas e sociais, formando as forças atuantes na cidade contemporânea (CANCLINI, 1989).

Sobre os agentes sociais, são eles quem elegem e adaptam o que se deve preservar e o que se vai apresentar culturalmente para a população (CANCLINI, 1994). Os agentes sociais responsáveis pela produção e modificação do espaço público, principalmente no que diz respeito a área central, são três: a população, o capital e o Estado. No entanto, as ações do capital e do Estado são mais incisivas na paisagem urbana, enquanto a população se manifesta reagindo a essas remodelações propostas (VAZ E SILVEIRA, 1999).

2.6 ESPAÇO PÚBLICO: A PRAÇA COMO LUGAR DA CIDADE

O espaço público é um espetáculo onde se representa diversas ações, através da moda, do lazer, do caminhar ou sentar-se nos cafés, nas praças, nos jardins, nos parques: “esse espetáculo é expresso pela palavra oral que consolida a tradição do povo em um território e constrói a narrativa através das suas lembranças” (FERRARA, 2014, p. 41). O termo “espaço público” é recente e deriva do conceito de “espaço urbano”, mas se caracteriza com uma maior complexidade, pois não se refere somente ao espaço, mas aos espaços de manifestação pública (CALDEIRA, 2007, p. 15).

Silva (2001) estabelece que as “atuações urbanas” conectam o indivíduo à cidade, ou seja, a cidade está aberta a múltiplas leituras dos indivíduos. A cidade não é feita somente de economia, mas também das imagens dos seus espaços “uma cidade, pois, é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato e o figurativo até o imaginário” (SILVA, 2001, p. 78). O espaço urbano é um reflexo das ações presentes quanto das ações realizadas no passado e deixam suas marcas impressas na forma espacial. É também mutável, visto que a representa a complexidade da sociedade (CORRÊA, 1995).

A praça é o espaço aberto que promove o encontro social e a condução dos negócios públicos, trocas sociais e comerciais, atividades teatrais, festividades, feiras, rituais e celebrações (VAZ, 1999). É um espaço livre público que reflete a cultura de um povo, é um espaço dinâmico em seus usos. Nesse sentido, a praça representa o espaço da liberdade, o espaço do cidadão, do público, da coletividade, e, sendo assim, as regras e o controle são definidos pelo coletivo (SOUZA; PESAVENTO, 1997). Segundo Knauss (1999), a “cidade simbólica projetada nas imagens urbanas como um

espaço comunitário de emblemas compartilhados”, caracterizando a cidade e, sobretudo os espaços públicos como lugares de comunhão.

O Brasil do período colonial teve sua paisagem natural modificada, sobretudo, pela agricultura. Os portugueses extraíram as espécies nativas que aqui encontraram e introduziram outras exóticas, como a cana-de-açúcar, por exemplo, que foi o primeiro cultivo introduzido no país e causou grande destruição da cobertura vegetal natural. Tem-se ainda como exemplo de alteração na paisagem natural, na primeira metade do século XVII, Recife e Olinda, que receberam arborização por Maurício de Nassau, também responsável pelos primeiros jardins botânicos (OLIVEIRA, 2005).

O urbanismo português, de acordo com Teixeira (2001), possui duas vertentes de formação de cidades: a primeira é a vernácula, tradicional, que se apoia nos processos de formação das cidades medievais e a segunda é denominada erudita, que se fundamenta em sistemas ortogonais. A tradição vernácula foi a que predominou a partir do século XIII, no momento em que muitas cidades portuguesas surgiram e outras se desenvolveram rapidamente. Logo, a tradição erudita só se tornou predominante a partir do século XV e as colônias de Portugal passaram a ser um laboratório para implementação desse modelo. A forma das praças brasileiras passou a ser mais regular nos séculos XVIII e XIX, mas continuou adequando-se ao sítio e ao traçado viário. Há esse descompasso entre o uso do traçado regular com a topografia brasileira. Essa característica de adaptação, de acordo com os aspectos geográficos, se diferencia muito das cidades de colonização espanhola, onde a *Plaza Mayor* era localizada no centro geométrico da cidade e rodeada por edifícios institucionais, de acordo com o que fora estabelecido nas *Leyes das Índias*. Era um modelo único e a praça era o marco zero da cidade.

[...] O partido das ruas traçadas em grelhas, com grande homogeneidade na morfologia urbana, foi quase uma regra nas novas cidades coloniais que contaram com um referencial legal explícito como o dos espanhóis. O mesmo não ocorreu com os primeiros núcleos urbanos brasileiros, constituídos segundo o modelo das cidades do medievo português. Mas, independente dos paradigmas, também o continente americano se urbanizava lentamente (LIMA, 2006, p. 91).

As cidades brasileiras foram produzidas de acordo com regras claras para distinguir o público do privado e com a instalação dos equipamentos e separação de terras. Preferiu-se ocupar os morros que as planícies, como ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, em Olinda e em Salvador (SANTOS,1988). As praças, por sua vez, assim como as cidades de colonização portuguesa, eram irregulares no seu traçado. As formas dos espaços públicos no primeiro século de colonização eram indefinidas, configuravam-se e registravam-se ao longo do tempo. Não era devido à falta de rigor, mas sim às características geográficas e às curvas do sítio como, por exemplo, as primeiras ocupações nas encostas do Morro do Castelo.

Assim, em função do sítio físico que estavam implantadas, as primeiras praças da cidade do Rio de Janeiro no século XVI seguiram essa configuração totalmente irregular: a praça do Castelo, a de São Sebastião, dos Largos da Sé Velha, do Moura e da Misericórdia (VAZ, 1999). Sitte (1992) parte da premissa de que essas praças irregulares aumentam a naturalidade, despertando o interesse e reforçando a ideia de conjunto.

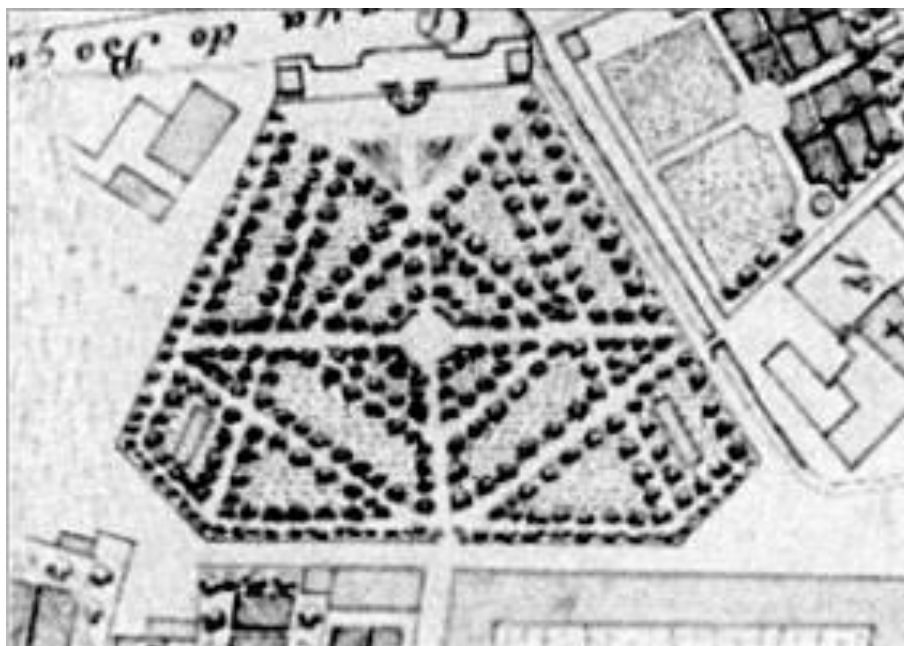
A praça portuguesa segue a mesma estruturação do urbanismo. Houve praças que surgiram de maneira espontânea, no período medieval, principalmente, e outras de maneira formal, baseadas na aplicação de princípios racionais. A partir do Renascimento os eixos de simetria passaram a invadir os desenhos urbanos, possuindo outra conotação do que possuía na antiguidade.

A partir do século XV começam também a construir-se nas ilhas atlânticas, e a partir do século XVI no Brasil, traçados urbanos regulares, evidenciando as influências daqueles modelos planejados. Os traçados urbanos quinhentistas e seiscentistas brasileiros vão afirmando a crescente regularidade e geometrização do urbanismo de origem portuguesa. Os traçados setecentistas que se desenvolvem quer no Brasil quer em Portugal, representam o aparente triunfo e predomínio da racionalidade sobre os outros princípios vernáculos de estruturação urbana (TEIXEIRA, 2001, p. 1).

Através desse modelo de ocupação, as praças das cidades coloniais brasileiras, geralmente irregulares, tendiam a se formar em torno das igrejas e, secundariamente, dos edifícios públicos. Isso demonstra a forte influência da religião na paisagem do Brasil colonial, em que praticamente todas as igrejas possuíam largos, ampliando o espaço religioso no espaço livre público (VAZ, 1999). Muitas paróquias surgiram no início do século XIX, devido ao aumento da população, tanto de homens

escultor e entalhador (TERRA, 2013). A forma do Passeio é irregular, porém, como destaca Vaz (1999), contrasta com a simetria do desenho dos seus jardins. Era algo que se buscava intencionalmente nos projetos dos espaços públicos na tentativa de trazer mais regularidade para a cidade.

Figura 18: O traçado de Mestre Valentim na planta da cidade do Rio de Janeiro, de Francisco Betancourt (1791).



Fonte: Disponível em: <<http://www.passeiopublico.com/construcao.asp>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

O passeio refletia o registro das várias influências que se sobrepuseram em Portugal por motivos de ordem geográfica e histórica, por ser um lugar de cruzamento entre continentes, povos e tradições. Excluídas outras influências, a mourisca, a espanhola, a francesa, a inglesa e também a indiana, todas chegaram ao Brasil de segunda mão, através de Portugal. [...] Não é portanto de surpreender que o Passeio Público apresentasse tanta riqueza de elementos construtivos e ornamentais, com uma procedência estilística e geográfica tão variada (OLIVEIRA, 2005, p. 15-16).

A vinda da Família Real portuguesa para o Rio de Janeiro trouxe um grande desenvolvimento urbano e intensa transformação na vida política e econômica. Quanto aos espaços públicos, houve uma preocupação em criar novas áreas verdes e reorganizar o que já era existente, como o Passeio Público, por exemplo. Outro fato marcante para a arquitetura e o urbanismo do Rio de Janeiro foi a abertura dos portos às Nações Amigas em 1808, que fez com que um número considerável de profissionais

estrangeiros viesse para o Brasil. Entre os imigrantes, estavam engenheiros, pintores, carpinteiros e os jardineiros. Estes últimos, em sua maioria de origem francesa ou inglesa, contribuíram com a arte dos jardins no Rio de Janeiro.

O modelo de jardim que chega ao Brasil em meados do século XIX é o inglês e as flores e materiais empregados nos jardins particulares e públicos vinham da Europa (TERRA, 2013). No mesmo ano, outro acontecimento importante para o aspecto formal dos jardins do país foi a criação do Jardim de Aclimação, futuro Jardim Botânico, realizado por Dom João VI. A partir da criação desse espaço, a pesquisa científica foi estimulada por Dom João VI, que criou também, em 1818, o Museu Real, que viria a se transformar no Museu Nacional, dedicado ao estudo da fauna, flora e geologia do país.

Esses fatores supracitados, aliados à vinda de pesquisadores estrangeiros para o país, fizeram com que surgisse um campo propício à pesquisa e, conseqüentemente, à catalogação dos exemplares da flora brasileira. Logo, o século XIX trouxe grandes mudanças na escala da cidade, o rápido crescimento criou novos problemas urbanos e, claro, alterou suas resoluções. Já a partir do século XX, o modelo de praça ajardinada de estética neoclássica ou eclética passa a predominar na composição dos espaços urbanos brasileiros (CALDEIRA, 2007).

3 SÉCULO XIX: A INSTALAÇÃO DOS ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA E O PAISAGISMO DE GLAZIOU

Figura 19: Monumento do Imperador Dom Pedro I.



Fonte: CORREDOR CULTURAL, 1995. (Modificado pela autora).

Quem sabe quanta idéa... Sim... Quem sabe,
ha de lembrar essa matéria inerte?!
Por mais que o tempo o gyro eterno aperte
não ha poder que essa memoria acabe!
É a estatua do heróe – o tempo invade...
Foi rei... Foi rei... Mas rei da liberdade!
Roma – fundou-a o braço do bandido,
a grécia surge annuviada e triste;
mas no brazilio céu onde luziste
o rei foi povo, e o povo rei tem sido!
Salve heróe, que na coroa tens illesa
a gloria, a liberdade, a realeza.
(PASCUAL, 1862, p. 119)

Este capítulo abrange a história da praça Tiradentes, desde sua origem, no século XVI, como um terreno pantanoso, até o momento anterior à instalação do primeiro monumento em praça pública do Brasil, no século XIX. O histórico tem como objetivo retratar os diversos projetos realizados para esse espaço. A história da praça é contextualizada pela história urbana do Rio de Janeiro, destacando os séculos XVIII e XIX e os inúmeros agentes sociais que participaram na construção do espaço público da praça Tiradentes.

Neste levantamento, revela-se os pensamentos vigentes da sociedade através das intervenções no espaço público da praça Tiradentes. De início, Knauss (1999) destaca que o século XVIII apresentou apenas equipamentos urbanos e, apenas no século seguinte, inicia-se a proliferação da escultura pública. Com isso, o pelourinho se apresenta como mobiliário urbano relevante na paisagem da praça Tiradentes do século XVIII.

Destaca-se, na análise do século XIX, dois conjuntos escultóricos que serão investigados no presente capítulo: a estátua equestre de Dom Pedro I e o conjunto escultórico das Virtudes das Nações Modernas. Tais elementos, ainda presentes na paisagem, ou não, contribuíram grandemente para formação da memória urbana da cidade e são reflexos das decisões tomadas para esse espaço.

3.1 TRANSFORMAÇÃO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E A CARACTERIZAÇÃO DA PRAÇA TIRADENTES

A praça teve sua origem em uma área alagadiça denominada Campo da cidade, que pertencia à zona de expansão do núcleo original da cidade do Rio de Janeiro, ficando do lado de fora do muro limítrofe que ligava os morros da Conceição e do Castelo. Tal muro foi construído com o objetivo de defender a cidade depois das invasões francesas em 1710 e 1711, mas nunca teve funcionalidade, devido a problemas em sua construção. A preocupação com a fortificação era típica das cidades de origem portuguesa, visto que a Coroa construía seus aglomerados urbanos no litoral (RIBEIRO, 2010). Apesar da existência do muro e de uma vala que o acompanhava, a cidade se expandia de alguma forma e a grande necessidade de novas áreas para construção fez com que os cidadãos solicitassem à Câmara a extinção dos muros, que já estavam em ruínas. Continuando em consonância com Ribeiro (2010), as terras

ainda não haviam sido demarcadas, mas Gomes Freire já tinha delimitado o Campo da Cidade, local onde mais tarde seria construída a nova Sé. O Campo se tratava de um espaço livre, coberto por pasto, utilizado para o uso coletivo, como para treinamento da artilharia do Exército. Como afirma Coaracy (2015), o Campo estava às margens da zona urbana, a terra era bruta e também desvalorizada. Apesar disto, a demanda por mais espaço entre os habitantes da cidade era enorme e o Campo ainda não havia sido povoado em virtude dos pântanos e charcos. Então, a população solicitou à Câmara que lhes concedesse tratos de terra no Campo da cidade para construírem chácaras, onde pudessem plantar e tratar suas criações. Outras pessoas, mais humildes, desejavam apenas um pedaço de terra para construir suas casas.

Figura 20: Mapa da cidade do Rio de Janeiro de 1769, configuração do campo da cidade. O muro da cidade destacado em amarelo e a localização da praça Tiradentes.



LEGENDA:

- MURO DA CIDADE
- - - LOCALIZAÇÃO ATUAL DA PRAÇA TIRADENTES
- IGREJA DE NOSSA SENHORA DA LAMPADOSA
- MORRO DO CASTELO
- MORRO DA CONCEIÇÃO

Fonte: REIS, 2001 (Modificado pela autora).

Dessa maneira, surgiu uma nova área da cidade para construção de chácaras e moradias, a qual, após um processo de drenagem, foi dividida em “quatro

campos: o de Nossa Senhora do Rosário, o de São Domingos, o da Lampadosa e o de Santana” (VAZ, 1999, p. 5). Cada trecho do campo era denominado de acordo com a edificação religiosa que se construía. A primeira a ultrapassar os limites do muro e da vala foi a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e São Benedito, assim surgindo o Campo do Rosário. Em 1708, a irmandade de São Domingos solicitou à Câmara um pedaço de terra para que pudessem construir uma capela e um cemitério. Essa irmandade era formada por negros que relatavam maus tratos, ao se dirigirem para rezar na Igreja de São Sebastião, no morro do Castelo. Por isso, após a construção da igreja e do cemitério, o local foi renomeado para Campo de São Domingos (OLIVEIRA, 2000). Para melhor compreensão, Coaracy (2015) reconstituiu a área que pertencia ao Campo de São Domingos, ou seja, onde se localiza a praça Tiradentes; esse Campo abrangia toda a área que se estende da praça da República até a Uruguaiana e do Cais do Porto à rua do Senado, ilustrada na figura 21.

Figura 21: Campo de São Domingos, de acordo com Coaracy (2015).

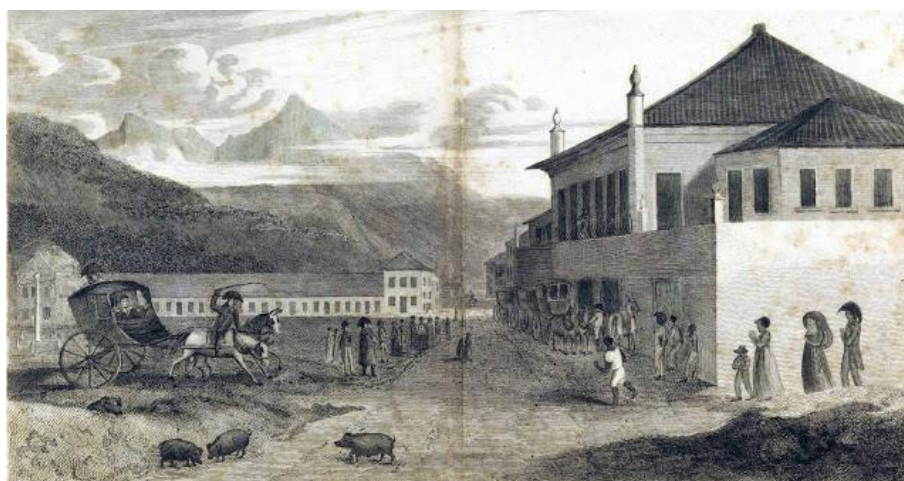


Fonte: Google Earth 2015 (Modificado pela autora).

O surgimento do campo de Santana – que permanece com o mesmo desenho até os dias de hoje – teve origem no desentendimento entre a irmandade de São Domingos e de Nossa Senhora de Santana (VAZ, 1999). Surgiu, assim, a igreja de Nossa Senhora de Santana, em 1735, e que deu nome ao campo. O campo da Lampadosa possuía esse nome em decorrência da inauguração da Capela de Nossa Senhora da Lampadosa em 1748, na atual avenida Passos. A origem do nome vem da imagem de Nossa Senhora do Rosário, encontrada na Itália, em uma ilha chamada Lampadosa, porém a imagem trazida para o Brasil recebeu esse nome devido a

semelhança com Nossa Senhora das Candeias (GARRO, 2011). O último campo a ser formado localizava-se no limite com o Campo de São Domingos, e constituía exatamente a área onde se localiza a atual praça Tiradentes. É importante salientar que a expansão da cidade para os campos descritos foi conduzida pelos sujeitos sociais da escravidão.

Figura 22: Gravura de H. Muthon, de desenho de Major d'Arcy, de 1810. Antiga rua dos Ciganos e atual Rua da Constituição. Detalhe para o pelourinho à esquerda.



Fonte: Disponível em: <http://rio-de-janeiro-desaparecido.blogspot.com.br/2015/11/a-rua-da-constituicao-memoria-historica_76.html>. Acesso em: 24 jan. 2017.

Figura 23: Enterro de uma negra católica na Igreja da Lampadosa. Gravura realizada por J. B. Debret, 1826.



Fonte: Disponível em:

<http://www.unoparead.com.br/sites/museu/exposicao_cotidiano/cotidiano05.html>. Acesso em: 1 mar. 2016.

A praça Tiradentes mudou diversas vezes de nome ao longo de sua história. Isto se deveu, parcialmente, às reformas e aos eventos marcantes que ali ocorreram. Ainda no século XVIII, o local virou sede de acampamento de famílias ciganas vindas de Portugal e recebeu o nome de Campo dos Ciganos. Os ciganos estavam em um grupo denominado pela legislação de “os infames” (OLIVEIRA, 2000). Nesse grupo de marginalizados, pertenciam ainda os judeus, os novos cristãos e os mouros, estes excluídos tinham seus direitos restringidos e só podiam residir em lugares determinados. Por conseguinte, os ciganos que se tornavam sedentários iam habitar os brejos e os pântanos, localizados na rua do Piolho, que se tornaria o Rossio (COARACY, 2015). Esse espaço passou, então, a ser conhecido durante muito tempo como Largo do Rossio, fazendo alusão ao Largo do Rossio de Lisboa, em Portugal.

Por volta de 1780, a Câmara instituiu uma feira de animais no terreno em que hoje se insere o Teatro João Caetano e “antes do último decênio do século XVIII, estava assim o Largo do Rossio completo e perfeitamente demarcado, com as dimensões e confrontações que até os dias atuais são as mesmas” (COARACY, 2015, p. 48).

Figura 24: Mapa da cidade do Rio de Janeiro em 1812, assinalado em vermelho a delimitação da praça Tiradentes.



Fonte: Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart438114/cart438114.jpg>.

Acesso em: 24 jan. 2017. (Modificado pela autora).

Em 21 de abril de 1792, a área ficou marcada para sempre, quando, em 21 de abril, Joaquim José da Silva Xavier foi executado próximo à atual praça Tiradentes, um marco da história brasileira. O local exato, porém, é uma questão complexa e

divergente, conforme relata Coaracy (2015). O principal documento autêntico é a certidão de execução da sentença, realizado pelo desembargador Francisco Luís Álvares da Rocha. Esse documento possui a data do mesmo dia da morte de Tiradentes e cita apenas que o réu fora levado à forca levantada no Campo de São Domingos e que, após sua morte natural, foi-lhe cortada a cabeça e seu corpo esquartejado em quatro partes.

A certidão oferece uma localização vaga, já que o Campo de São Domingos engloba uma área extensa da cidade. Muitos historiadores levantam diversas possibilidades sobre o exato lugar de elevação da forca, porém não se tem como provar tal fato com exatidão. Uma hipótese é de que o local da forca estava na rua Visconde do Rio Branco, onde se localiza a Escola Tiradentes (CAVALCANTI, 2003). Vieira Fazenda, profundo conhecedor da cidade de seus logradouros, afirmou que o local se encontrava na Avenida Passos, mas não se sabia ao certo o ponto exato. Cavalcanti (2003) lhe é concordante e marca um ponto no mapa, onde acredita ter sido erigida a forca, como indica a figura 25.

O trajeto se inicia no ponto um (1), onde se localizava a antiga cadeia, ao lado do Paço Imperial. Nesse local encontramos, atualmente, o Palácio Tiradentes e uma escultura em sua homenagem. O ponto de número dois (2) marca a Igreja da Lampadosa, local onde Tiradentes teria ouvido a sua última missa, ajoelhado nos degraus (COARACY, 2013). Esse trajeto mostra a passagem de Tiradentes pela praça, Largo do Rossio até então, para se dirigir ao local de sua execução. Já o ponto três (3), representa o suposto local de execução, na atual avenida Passos.

Figura 25: Trecho do mapa de 1791, com o provável percurso de Tiradentes até a forca.



Fonte: CAVALCANTI (2003, p. 338) (adaptado pela autora).

O local passou a ser denominado Terreiro ou Largo da Polé, quando foi instalado o pelourinho no centro da praça. Em 1822, a praça passou a ser chamada praça da Constituição, devido a uma portaria do ministro José Bonifácio em homenagem ao juramento da Carta Portuguesa em 26 de fevereiro de 1821. A mesma permaneceu com esse nome até o ano de 1890.

Com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, fugindo da invasão francesa em Portugal, o Rio de Janeiro passou de capital da colônia para sede de um governo exilado. Por esse motivo, a cidade colonial passou por inúmeras transformações que apagaram, aos poucos, a imagem de uma cidade modesta, manifestando o gosto da família Real de fazer do Rio de Janeiro uma capital. Assim, “em 1815 o Rio de Janeiro foi elevada à condição de capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve. Tornou-se necessário dotar a nova metrópole de instituições e monumentos desta extraordinária promoção política” (COUSTET, 2000, p. 75). Com a abertura dos portos, a presença da nobreza e de outros viajantes vindos de diversas partes do mundo, a cidade do Rio de Janeiro passa por profundas transformações na paisagem, nos hábitos e na cultura. A população, logo, vivenciou um conforto que, até então, desconhecia, sendo a influência francesa dominante na arquitetura, na moda, no comportamento, na diversão, no mobiliário e em muitos outros aspectos. Houve uma grande circulação de livros e de ideias, surgindo nesse momento o primeiro jornal da cidade, a “Gazeta do Rio de Janeiro” (JUNQUEIRA, 2005).

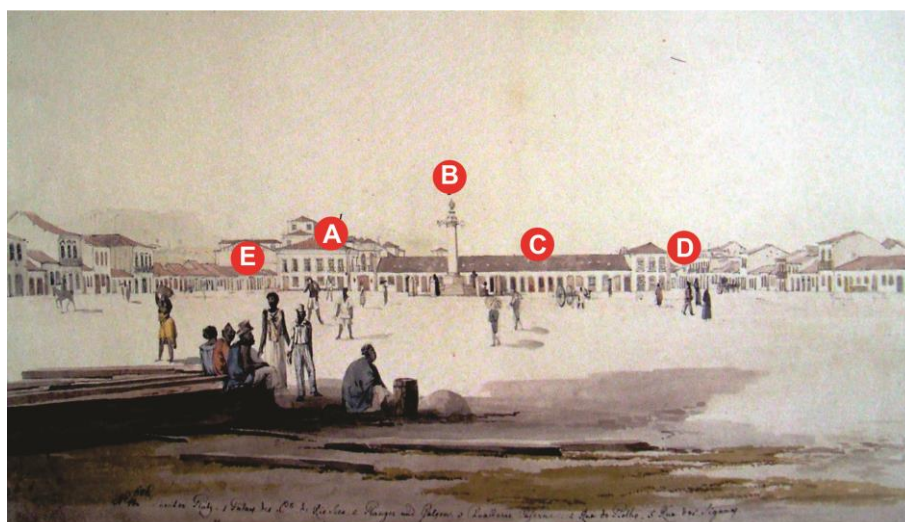
A praça Tiradentes e o seu entorno foram alterados substancialmente, como descreve Contier (2003, p. 93): “a construção civil teve grande impulso para suprir a demanda tanto de residências, como das estruturas de lazer, clubes, cafés e teatros que a nobreza tanto apreciava”. Surgiu, nesse momento, uma nova classe social e, com ela, novas necessidades materiais. Essa característica foi particularmente acentuada com a construção do Real Teatro de São João (A – figura 27), em 1813, lugar de socialização frequentado pela Corte. Foi necessário dotar a cidade “de instituições e de monumentos dignos dessa extraordinária promoção política” (COUSTEL, 2000, p. 75); e, nesse contexto, foram formadas as sociedades literárias, as academias científicas, bibliotecas e teatros. Pouco a pouco, as pequenas províncias passaram a reproduzir esse modelo difundido pela cidade do Rio de Janeiro (JUNQUEIRA, 2005).

Como descrito anteriormente, a praça Tiradentes teve o seu processo de origem ligado à Igreja da Lampadosa, localizada nas imediações da praça; porém, apesar dessa característica religiosa das praças coloniais brasileiras, o Estado deixa

sua marca no espaço público com a instalação do pelourinho, um mecanismo de punição pública para controle escravocrata (CALDEIRA, 2007). O local chegou a ser denominado Terreiro ou Largo da Polé, quando foi instalado o pelourinho no centro da praça (B – figura 26 e 27). Esse elemento era utilizado para castigar a população escravizada e foi transferido, em 1808, do Paço para o Rossio. O pelourinho foi retirado da praça em 26 de julho de 1814 por ordem de D. Fernando José de Portugal. Vaz (1999) ressalta a lacuna da historiografia carioca, visto que não há referências que tratam sobre o desaparecimento dos pelourinhos dos espaços públicos da cidade.

Na década subsequente, a praça recebeu também uma força, antes localizada próxima à cadeia. A instalação desses instrumentos de tortura revela a repressão do governo e a vigilância que essa área possuía na época (TERRA, 2013). Outra informação, trazida por Knauss (1999), é acerca do destaque da pedra de cantaria para os mobiliários urbanos no período colonial.

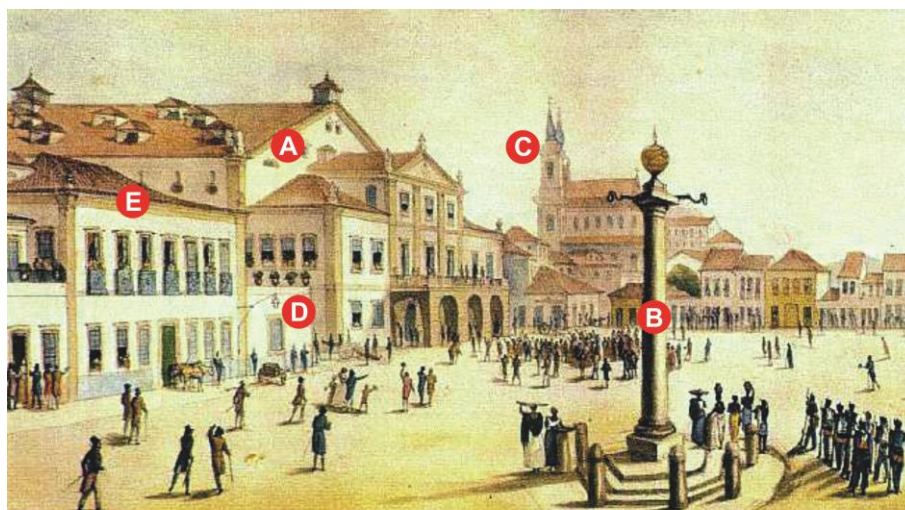
Figura 26: Gravura de Thomas Ender, 1817.



- A** PALÁCIO DO VISCONDE DO RIO SECO
- B** PELOURINHO
- C** QUARTEL DA CAVALARIA
- D** RUA DOS CIGANOS (ATUAL RUA DA CONSTITUIÇÃO)
- E** RUA DO CONDE (ATUAL VISCONDE DO RIO BRANCO)

Fonte: disponível em: <<http://rio-de-janeiro-desaparecido.blogspot.com.br/2015/11/origem-do-palacete-rio-seco-1791-praca.html>>. Acesso em: 4 fev. 2016. (Modificado pela autora).

Figura 27: Gravura de Jean Baptiste Debret, 1821.



- A** REAL TEATRO SÃO JOÃO (ATUAL TEATRO JOÃO CAETANO)
- B** PELOURINHO
- C** POSSÍVEL IGREJA DE SÃO FRANCISCO
- D** ANTIGA RUA DA MOEDA (ATUAL AVENIDA PASSOS)
- E** CASA ONDE RESIDIU JOSÉ BONIFÁCIO

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (Modificado pela autora) disponível em:
 <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_178.jpg>.

Acesso em: 4 fev. 2016.

Com o intuito de impulsionar a arte e a cultura na cidade do Rio de Janeiro, Dom João aceitou a sugestão do Conde da Barca e organizou a “Missão artística francesa”, que chegou ao Brasil em 1816. A função da Missão era de documentação e definição de diretrizes artísticas da cidade e tinha Paris como modelo ideal para a nova capital. O gosto francês continuaria, então, sendo adotado como modelo intelectual e estético no Brasil e a Missão ressaltou essa característica. Dessa maneira, os espaços públicos do Rio de Janeiro do século XIX foram influenciados pela estética parisiense, tendo como exemplo a utilização de fontes e chafarizes de ferro fundido até 1870 para o abastecimento de água, que mais tarde deixaram sua função principal para se tornarem ornamento. O grupo de artistas franceses foi liderado por Joachim Lebreton, ex-secretário perpétuo da Secção de Belas Artes do Instituto de França, e contou com outros artistas como o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, o pintor de paisagens Nicolas Antoine Taunay, o pintor de cenas históricas Jean Baptiste Debret, o escultor Auguste Marie Taunay e o gravador Charles Simom Pradier. Devido aos problemas políticos ocorridos na França com a derrota de Napoleão, os artistas vieram de bom grado para o Brasil com suas famílias. Em 1817, outros artistas vieram compor a Missão (JUNQUEIRA, 2005).

Novas intervenções foram realizadas com o objetivo de trazer a monumentalidade do estilo Neoclássico Europeu para o Brasil, na época, a capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve. As primeiras iniciativas remodeladoras promovidas pela coroa portuguesa buscavam estabelecer uma conexão tecnológica com a Europa. Estas ações estão inseridas no contexto das contradições de uma sociedade de formação colonial, baseada no trabalho escravo (BENCHIMOL, 1992).

A Missão artística francesa trouxe um saldo muito positivo para o Brasil. Junqueira (2005) ressalta o trabalho do arquiteto francês Grandjean de Montigny, que se destacou pelos seus inúmeros projetos e intervenções urbanas para o Rio de Janeiro. O plano urbanístico realizado para o núcleo urbano da cidade apresentava uma extensa avenida monumental que ligaria o Campo de Santana, o Largo do Rossio (atual praça Tiradentes) e a praça XV, como pode se observar na figura 28. O objetivo era transformar a arquitetura da cidade, então colonial, em estilo neoclássico, inspirada no império. Os novos ideais de modernidade para o país refletiam diretamente no urbanismo e na arquitetura da cidade. O projeto urbanístico de Montigny buscou no ponto de fuga o indicador de referência estrutural a ser explorado. Fundamentou-se na tradição francesa, criando *places royales* e avenidas de grandes perspectivas, rejeitando o tecido existente da cidade (VAZ, 1998). Muitos projetos realizados pelo artista francês não foram construídos e outros tantos edifícios foram demolidos; fez, porém, vários discípulos e contribuiu para a difusão do Neoclassicismo no Brasil.

Figura 28: Plano urbanístico do centro do Rio de Janeiro, elaborado por Grandjean de Montigny em 1825.

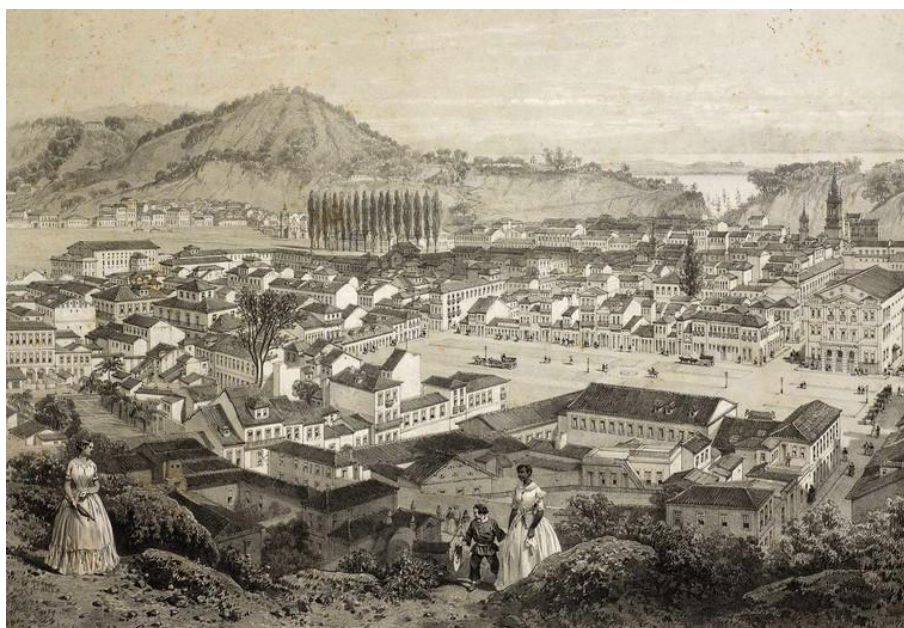


Fonte: Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/fatimadeluzie/o-rio-de-janeiro-visto-pelos-artistas-franceses-parte-i>>. Acesso em: 5 abr. 2015.

Para Terra (2013), a abertura dos portos para as Nações Amigas, a vinda de vários profissionais estrangeiros para a cidade e o tráfico de escravizados fizeram com que a população da cidade crescesse rapidamente e transformasse sua economia, a

partir do cultivo do café e da importância do porto da cidade para importação e exportação. Segundo o referido autor, o processo de expansão urbana foi maior depois da Proclamação da Independência em 1822. Com os inúmeros acontecimentos históricos, em conjunto com a ampliação dos limites da cidade e com o aumento populacional, o Rio de Janeiro se desenvolveu economicamente e precisou adaptar o seu espaço para tal realidade social e econômica de embelezamento e urbanização. Assim como em Paris, as fontes públicas para abastecimento de água se tornaram muito populares, sendo que, em 1836, o Rio já contava com quinze chafarizes e bicas. Em 1852, a praça recebeu arborização e pavimentação de macadame e, depois, paralelepípedo. A praça era delimitada por frades de pedra com correntes de ferro fundidas, evitando desse modo o fluxo de veículos nesse pátio central. Em 1854 criou-se os serviços de iluminação a gás, sobretudo na praça Tiradentes, que antes era iluminada por candeeiros com azeite de peixe, como pode ser visto na figura abaixo (RENAULT, 1969).

Figura 29: Panorama da cidade de Rio de Janeiro em 1854. Vista da praça da Constituição. Desmons, Iluchar.



Fonte: Disponível em: <http://www.ibamendes.com/2012_08_01_archive.html>. Acesso em: 3 fev. 2017.

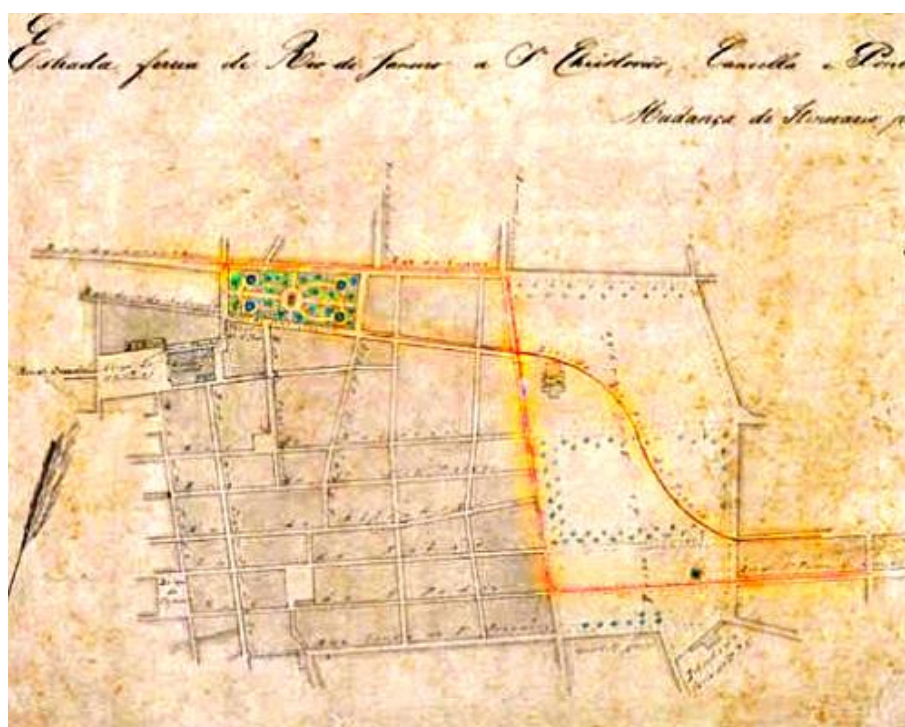
Após essas ações pontuais realizadas pela Missão artística francesa, a expansão urbana foi impulsionada pelas linhas de bondes e trens, fundamentais para a transformação da forma da cidade (ABREU, 2013). Neste contexto, a praça Tiradentes foi pioneira com o transporte coletivo de bondes de tração animal. Em 1860, foram

implantadas as linhas de bonde a burro, que permitiram o Rio de Janeiro crescer ainda mais, desenvolvendo os bairros menos populosos, como os da Zona Sul (TERRA, 2013).

A praça Tiradentes era o ponto de convergência dos transportes públicos existentes na época, estabeleceram-se, ali, bares, teatros, cafés restaurantes, consolidando-se como um polo de lazer e referência da boemia carioca (LIMA, 2003, p. 94).

Os hábitos da população carioca nesse momento se inspiravam frequentemente nas práticas francesas. As confirmações a esse fato são descritas por Renault (1969), que, através de anúncios de jornais, remonta a cultura do Rio de Janeiro no século XIX. Dentre esses hábitos, destaca-se a frequência de grande parte da população ao Teatro São Pedro, principalmente com as apresentações das produções francesas. A diversão e o lazer são inseridos na vida urbana, principalmente com os bailes de carnaval que se anunciam pela cidade, inclusive na praça Tiradentes. Nessa época, a moda francesa foi impulsionada pela criação dos comércios e casas de costura francesa, em especial com a aproximação dos grandes eventos festivos que muito animavam a cidade.

Figura 30: Mapa das linhas de bonde que saiam da praça Tiradentes em 1866.



Fonte: Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/fatimadeluzie/o-rio-de-janeiro-visto-pelos-artistas-franceses-parte-i>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

A exemplo disso, Renault (1969) cita o festejo para o batizado do príncipe Imperial e comemoração em 4 de outubro de 1848, que fez com que os moradores da praça da Constituição (praça Tiradentes) ornamentassem a frente das suas casas para a celebração. Houve até mesmo quem vendesse bilhetes para quem quisesse assistir o evento de varandas e janelas que ofereciam uma melhor visualização. Portanto, o gosto de Paris é percebido em diversos aspectos da cultura brasileira, sendo influenciado pelos hábitos da corte e pela missão artística francesa. O espaço público também se insere nesse contexto e será remodelado diversas vezes dentro de princípios e ideais.

3.2 O PAISAGISMO DE GLAZIOU NA PRAÇA TIRADENTES

Em 1862, a praça recebeu o primeiro monumento do Brasil: a estátua equestre de Dom Pedro I, intitulada “Independência ou morte”. Localizada no centro da praça Tiradentes, essa escultura monumental possui uma narrativa histórica e artística que passa por um intercâmbio de ideias entre a concepção brasileira e francesa, visto que foi executada na França pelo artista Luis Rochet, mas fora concebida pelo brasileiro Maximiano Mafra, vencedor do concurso lançado por Dom Pedro II para o projeto do monumento.

Figura 31: Praça Tiradentes após a inauguração do monumento, porém ainda sem tratamento paisagístico.



Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon21044/icon1018519.jpg>.

Acesso em: 1 jan. 2017.

Após a inauguração do monumento em homenagem à Dom Pedro I, a praça ganhou destaque nacional e, com isso, recebeu a intervenção de Auguste François Marie Glaziou, paisagista francês, no ano de 1865 (figuras 32 e 33). Alguns historiadores contestam a autoria do jardim, porém alguns levantamentos revelam que o paisagista mais atuante na época era Glaziou. Outra evidência é a semelhança entre elementos utilizados na praça Tiradentes e no Passeio Público, reformado pelo paisagista francês em 1862 (TERRA, 2013).

Figura 32: Xilogravura da antiga praça da Constituição, 1872.



Fonte: Disponível em: <http://www.gravuras-antigas.com/product_info.php?products_id=18263>. Acesso em: 7 jan. 2017.

Figura 33: Praça Tiradentes em 1865.

PRAÇA TIRADENTES 1865

MAPA PRAÇA TIRADENTES E ENTORNO:



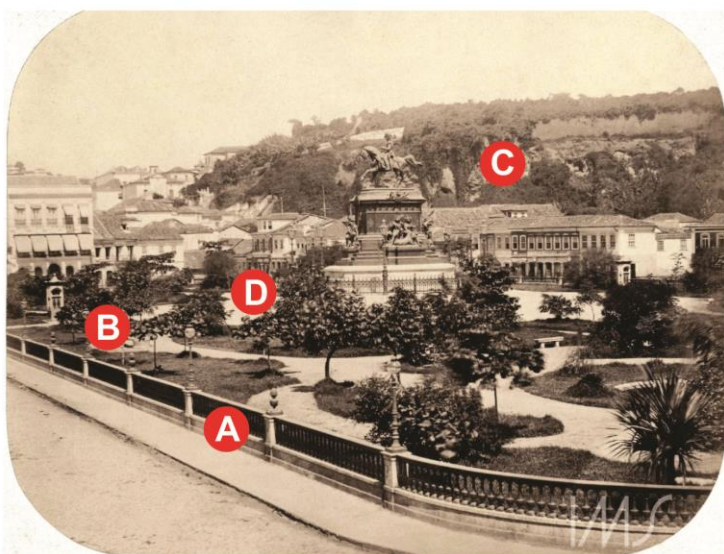
Mapa: Mapa da praça Tiradentes, 1865.

Fonte: Autora, 2017. Baseado em Lodi et al. (2005) e Google Earth 2016.



0 20 60 100m

IMAGEM PRAÇA TIRADENTES:



- A** BALAUSTRADA COM LUMINÁRIAS
- B** QUIOSQUE/SANITÁRIO
- C** MORRO DE SANTO ANTONIO
- D** ESCULTURA DA FIDELIDADE

Imagem: A praça Tiradentes, antiga praça da Constituição, Stahl, Augusto, 1865.

Fonte: Disponível em: <<http://i.imgur.com/kccx8FA.jpg>>. Acesso em: 1 mar. 2016.

(Modificado pela autora).

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Os projetos do paisagista no Brasil guardam semelhanças com os projetos de Alphand para Paris, tanto nos desenhos dos jardins, quanto no mobiliário urbano e nas peças artísticas locadas nesses espaços, como: esculturas, bustos, chafarizes, pontes e outros elementos (MAGALHÃES,2015). Também, introduz uma novidade francesa na praça Tiradentes, a *square* parisiense. Trata-se de uma área pública ajardinada de pequena e média proporção, fechada por cercas e portões, com horários definidos para abertura e fechamento do espaço (DOURADO, 2008).

Segundo Lima (2000), existia, nos limites da praça, uma balaustrada baixa em pedra (A – figura 33) e portões de ferro nas entradas, que foram retirados na intervenção de 1903 de Pereira Passos. Essa balaustrada foi transferida para o cais da Glória. Em 1865, a praça recebeu quatro estátuas de ferro fundido, originárias das fundições francesas do Val d’Osne, que simbolizam as Virtudes das Nações Modernas: a Fidelidade, a União, a Liberdade e a Justiça. A praça também foi dotada de quiosque de madeira, onde funcionava uma instalação sanitária (B – figura 33).

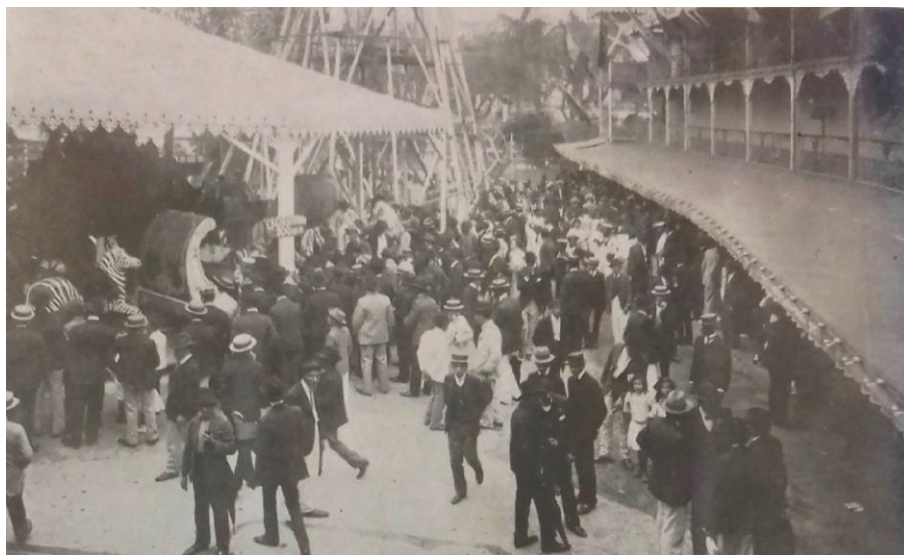
A vida boêmia na praça Tiradentes se intensificou ainda mais no final do século XIX e início do século XX. Tamanha era a valorização cultural dos teatros no entorno da praça Tiradentes, esta chegou a ser comparada à Broadway (OLIVEIRA, 2000). Desde o período imperial, as práticas teatrais na cidade do Rio de Janeiro se apresentaram com muita força e a própria arquitetura dos teatros e de seu entorno faziam parte de um sentimento identitário (LIMA, 2006). A autora destaca, ainda, três fatores que considera importantes no processo de urbanização do largo e que o transformou como local de lazer: “a ampliação da esfera pública; a ocupação do Largo por teatros, clubes e cafés; e a centralidade do local, devida aos terminais de transportes coletivos” (LIMA, 2010, s.n.). Os cafés e bares eram locais frequentados pela elite artística carioca, como constata Lima (2000) nos trechos abaixo:

A presença do principal teatro da cidade, bem como das residências aristocráticas que surgiram ao redor do Largo impulsionaram as atividades intelectuais públicas e privadas que se desenvolveram naquela área da cidade. O surgimento dos cafés enquanto instituição, foi fundamental para a ampliação da esfera pública, onde atuavam os literatos e homens de teatro. No início, a frequência nesses estabelecimentos era quase que exclusivamente masculina. Somente na Belle-Époque, os salões seriam marcados pela presença feminina (LIMA, 2000, p. 3).

A praça, ademais, teve certa importância nos acontecimentos políticos e consolidou-se mais como um local de entretenimento da população e de grande convivência urbana: “os indivíduos, nas duas primeiras décadas do século, exibiam-se nos novos espaços públicos, simulando um status e uma ostentação que nem sempre correspondiam às suas reais condições” (LIMA, 2006, p. 45). Identifica-se uma semelhança com o planejamento urbano europeu, onde a população passa a ocupar as ruas, praças e cafés.

Entretanto, no final dos oitocentos, verificou-se que as aglomerações públicas se davam também nas praças, nas ruas e cafés debruçados sobre espaços abertos. Parece-nos que no século XX, as práticas urbanísticas de nossos planejadores buscaram assemelhar-se às europeias, no que se refere à ordem, e, tal como nas grandes cidades francesas, as posturas municipais permitiam que os cafés e restaurantes atravessassem sobre as calçadas, possibilitando melhor entrosamento entre o espaço interior e o espaço exterior (LIMA, 2006, p. 45).

Figura 34: Comemoração 15 de Novembro, no Moulin Rouge (cópia ao existente em Paris), próximo à Maison Moderne, local que se assemelhava à um parque de diversões, 1909.



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional.

Nesse momento, o empresário de origem italiana, Pascoal Segreto, ficou conhecido pelo seu império do entretenimento na praça Tiradentes. Dentre suas casas públicas de espetáculo, ao redor da praça, estava a Maison Moderne, um local semelhante a um parque de diversões urbano com montanha-russa, carrossel, rodagigante e outras atrações que atraíam a população (GREEN, 2000).

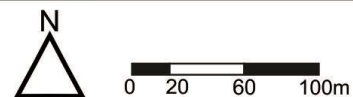
Os bordéis e as pensões também estavam presentes nesse contexto, “aninhavam-se entre essas casas de diversão pública nos arredores da praça, em edifícios que outrora serviram como amplas moradias para as famílias da elite” (GREEN, 2000, p. 60). Contudo, segundo o autor, era impossível o controle da prostituição nesse local, devido ao grande número de mulheres e homens que exerciam essa atividade na praça. Green (2000, p. 61), destaca a escultura de Dom Pedro I como elemento de referência no espaço público para os encontros sociais e também para a prostituição: “o monarca montado continuava a ser um ponto de referência para os encontros sociais e sexuais entre homens”.

Como visto, o entretenimento da praça Tiradentes era diversificado e acolhia diversas classes sociais, “a burguesia carioca frequentava o elegante e espaçoso Teatro São Pedro, enquanto os fregueses das classes média e operária tinham à mão uma série de distrações culturais, culinárias, libacionais e sexuais” (GREEN, 2000, p. 59). Desse modo, o Teatro São Pedro, atual Teatro João Caetano, se consolidou como verdadeiro marco na paisagem da praça Tiradentes desde sua inauguração em 12 de outubro de 1813, data de aniversário do Príncipe Regente, o qual assinou o decreto para edificação do teatro. O projeto arquitetônico foi realizado pelo Marechal João Manuel da Silva, inspirado pelo Teatro São Carlos de Lisboa (GARRO, 2011). Foi por muito tempo o maior teatro do país, e, através da sequência abaixo, pode-se perceber sua transformação após sucessivos incêndios (1824, 1851, 1856) e reformas.

Figura 35: Teatros que já existiram ou que ainda existem no entorno da praça Tiradentes.



- 01** TEATROS EXISTENTES NA ATUALIDADE
- 02** TEATROS NÃO EXISTENTES NA ATUALIDADE



- | | |
|--|---|
| <p>01 REAL THEATRO SÃO JOÃO (1813)
THEATRINHO CONSTITUCIONAL (1824)
THEATRO CONSTITUCIONAL FLUMINENSE (1831)
THEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA (1838)
TEATRO JOÃO CAETANO (1930)</p> | <p>04 THEATRO CASINO FRANCO-BRÉSILIEEN (1872)
THEATRO SANT'ANNA (1880)
TEATRO CARLOS GOMES (1932)</p> |
| <p>02 THEATRINHO (1823)
TEATRO DO PLÁCIDO (1824)</p> | <p>05 THEATRO VARIÉTÉS (1877)</p> |
| <p>03 THEATRO SÃO FRANCISCO DE PAULA (1832)
THEATRO GYMNASIO DRAMÁTICO (1855)
THEATRO SÃO FRANCISCO (1846)</p> | <p>06 THEATRO LUCINDA (1880)</p> <p>07 THEATRO PRÍNCIPE IMPERIAL (1881)
THEATRO VARIEDADES DRAMÁTICAS (1888)
CINE-THEATRO SÃO JOSÉ (1926)</p> |

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

Figura 36: "Theatro Imperial" em gravura de W. Loeillot de 1835.



Disponível em: <<http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com.br/2015/01/qual-o-teatro-mais-antigo-do-rio.html>>. Acesso em: 3 set. 2016.

Figura 37: Gravura de Friedrich Pustkow do "Theatro S. Pedro de Alcantara", do álbum "Vistas do Rio de Janeiro", de 1850.



Disponível em <<http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com.br/2015/01/qual-o-teatro-mais-antigo-do-rio.html>>. Acesso em: 3 set. 2016.

Figura 38: Teatro João Caetano atualmente.



Fonte: Autora, 2016.

Outro equipamento de cultura instalado no entorno da praça foi o Real Gabinete Português de Leitura, um centro de estudos e biblioteca pública que abriga cerca de 350.000 volumes entre obras raras. Trata-se da associação mais antiga criada por portugueses residentes no Brasil após a independência e foi inaugurado pela Princesa Isabel, em 1887. O seu edifício sede foi construído pelo arquiteto Rafael da Silva Castro, no estilo neomanuelino.

O século XIX pôs fim à sociedade escravista no país e consolidou a cidade do Rio de Janeiro como centro político e comercial. Com a escassez de mão de obra, houve um grande fluxo migratório para o Brasil entre os anos de 1890 e 1920. A partir da segunda metade do XIX, a cidade do Rio de Janeiro apresentou um crescimento populacional constante e intenso: "o censo de 1890 registrou 522.651; o de 1906, 811.443; e o de 1920 contabilizou 1.157.873 pessoas morando na cidade" (PAIXÃO, 2013, p. 122).

Próximo ao centenário da morte de Tiradentes, o historiador republicano, Miguel Lemos, desejava retirar o monumento dedicado a Dom Pedro I do centro da praça para que fosse elevado em seu lugar um outro em homenagem ao mártir da Inconfidência. Inclusive, escreveu artigos incitando a população a destruí-lo. Não foi possível seguir adiante com esse plano de retirada do monumento de Dom Pedro I; porém, com a aproximação do centenário da morte de Joaquim José da Silva Xavier, em 1890, conseguiu-se mudar o nome da praça, que leva até os dias de hoje seu codinome Tiradentes.

O rápido crescimento relacionado com a imigração e o fim do trabalho escravo trouxe novas problemáticas urbanas. Para Abreu (2013), esses fatores agravaram o problema habitacional, ocasionando um adensamento dos cortiços no centro da cidade, um ambiente propício para o reaparecimento das epidemias de Febre Amarela. Como consequência, o Estado interveio com diversas ações para construções de casas populares, como a isenção de impostos para as indústrias que construíssem casas higiênicas para seus operários. Contudo, isso não foi o suficiente para eliminar os cortiços que abrigavam a população pobre no centro. Houve, então, a necessidade de uma nova organização social e adequação aos modos de produção capitalista e, para isso, uma grande transformação deveria ser empreendida na cidade.

3.3 A ESTÁTUA EQUESTRE DE DOM PEDRO I

Foi inaugurada em 1862, como o primeiro monumento comemorativo e cívico do Brasil, a estátua equestre em homenagem a Dom Pedro I, localizada no centro da praça Tiradentes. Trata-se de um monumento histórico que representa a imaginária urbana da praça e da cidade do Rio de Janeiro. O monumento de Dom Pedro, assim, trouxe a arte para a rua. Através do simbolismo histórico representado pela imagem da estátua equestre do imperador, a estátua faz com que os passantes reconheçam imediatamente sua figura (RIBEIRO, 1999). Desta forma, através da sua expressividade e simbolismo, o monumento se inscreve na memória nacional brasileira (KNAUSS,1999).

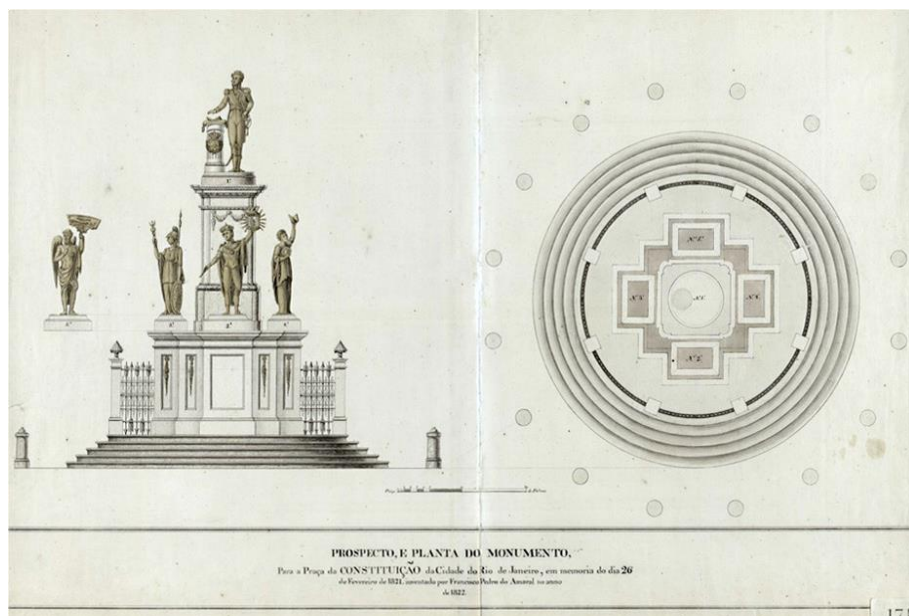
3.3.1 O primeiro monumento do Brasil

Foi de Dom Pedro II a iniciativa de construção do monumento em homenagem aos quarenta anos da declaração da Independência por seu pai. Vale ressaltar que um monumento dedicado ao proclamador da Independência já havia sido idealizado em 1824 pelo senado da Câmara, mas cuja execução fora suspensa após a abdicação do Primeiro Imperador do Brasil (PATRIMÔNIO CULTURAL, 2012).

Após tantos anos de espera para execução da escultura, em 1854, um grupo de historiadores liderados por Joaquim Norberto de Sousa Silva e Manoel de Araújo Porto Alegre, associados a alguns membros da municipalidade, conseguiram fazer triunfar a moção apresentada por Roberto Jorge Haddock Lobo na sessão extraordinária da Câmara Municipal (ENDERS, 2000).

No dia 26 de junho de 1855, foram apresentados 35 trabalhos, os quais ficaram expostos na Academia Imperial das Belas Artes por 15 dias. A comissão organizadora escolheu três trabalhos premiados. Em primeiro lugar, o desenho de número 28, “Independência ou morte”, do brasileiro João Maximiano Mafra, professor substituto de Pintura Histórica na Academia das Belas Artes. Como segundo colocado, o desenho de número 3, “Dem bertem strebe nach”, do artista alemão Luis Jorge Bappo. E, em terceiro, o modelo de número 12 “Vivere arbitrato suo”, do artista francês Louis Rochet (VIANA, 2012).

Figura 39: Prospecto da escultura equestre realizado em 1822, por Francisco Pedro do Amaral.



Fonte: CHILLÓN, 2015, p. 163.

Figura 40: Desenho do francês Magin enviada para concurso com deuses gregos no pedestal.



Fonte: Revista de História. Disponível em:

<<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/as-margens-do-pedestal>>. Acesso em: 3 set. 2016.

O vencedor foi João Maximiano Mafra, mas a execução da peça escultórica ficou a cargo do terceiro colocado no concurso, o artista Louis Rochet. (PATRIMÔNIO CULTURAL, 2012). O objetivo era que o monumento fosse fundido por artistas nacionais, demonstrando assim a capacidade do país e, ao mesmo tempo, o receio de um estrangeiro não retratar de forma correta a identidade brasileira. “Optou-se pela segurança de que o produto final tivesse uma qualidade de repercussão mundial, prevalecendo a experiência de um estatuário de renome” (VIANA, 2012, p. 19).²

Figura 41: Estudo de Louis Rochet para a Estátua Equestre de Dom Pedro I, 1857. Acervo Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: Disponível em: <<http://mnba.gov.br/porta/colecoes/escultura-estrangeira.html>>.

Acesso em: 8 jan. 2017.

O monumento precisou ser construído em Paris, devido à falta de confiabilidade nas fundições artísticas brasileiras. O projeto original de Mafra foi

² Knauss (2010) salienta que a subscrição pública de 1839, além de propor a construção da estátua do imperador D. Pedro I, propunha também a escultura de José Bonifácio, considerado o Patriarca da Independência. Foi realizada também por Louis Rochet e inaugurada no Largo de São Francisco em 7 de setembro de 1872, para o cinquentenário da Independência. O autor afirma que “a promoção da primeira imagem se estendia, assim, pela segunda imagem, constituindo um circuito narrativo que unia duas praças importantes na vida urbana, constituindo um texto urbano” (KNAUSS, 2010, s.n.).

adaptado e acrescido de modificações consideráveis, quebrando a sobriedade que o caracterizava (figura 41). As alterações no projeto original foram:

[...] executar o pedestal em bronze com detalhes em dourado, ou em mármore, ao contrário do previsto em granito; duplicar as estátuas dos índios que ornaram as faces maiores do monumento; suprimir os quatro candelabros em forma de coqueiros existentes no desenho apresentado por Mafra por outros oito candelabros, para melhor rodear o pedestal. Também foi modificada a forma retangular do pedestal, com a inserção de pilastras nos “ângulos”, tornando-se esta octogonal, além da substituição do chapéu na mão direita do imperador pelo Manifesto às Nações [...] (VIANA, 2012, p. 20).

Com isso, muitos se indignaram contra as alterações realizadas no projeto original do brasileiro e, mesmo antes de chegada do monumento, foram realizadas violentas críticas e protestos de oposição ao regime.

Inaugurado o monumento, as alterações flagrantes provocaram indignados protestos no meio artístico nacional. As suscetibilidades do nativismo se assanharam todas. Por outro lado, não faltaram os que afirmassem que as modificações concorriam para maior grandiosidade da figura. Surgiram caricaturas irreverentes para se opor às comparações com outros monumentos equestres da Europa. (COARACY, 2015, p. 60,61).

Rosa (1924) oferece uma informação detalhada sobre o custo do monumento, que despendeu 334:710\$375 (notação da época para 334.710.375 Réis), sendo que 256:303\$111 (notação da época para 256.303.111 Réis) foi produto de três subscrições populares. Esse tipo de arrecadação passa a ser muito popular, no século XIX, para a aquisição de monumentos para o espaço público. Em 1855, foi realizado um ritual de lançamento da pedra fundamental, “acompanhado pelo enterro de uma caixa com medalha da estátua, moedas dos reinados de Pedro I e Pedro II e uma versão original da primeira Constituição do Brasil outorgada pelo primeiro imperador em 1824” (KNAUSS, 2015, s.n.).

O evento de inauguração do monumento estava marcado para o dia 25 de março, referente à data de promulgação da primeira Constituição do Império do Brasil, a qual foi instituída no ano de 1824. Porém, o evento teve de ser adiado em cinco dias por conta das chuvas. Então, em trinta de março de 1862, foi realizado um grande evento oficial (Figura 42 e 43), devido à magnitude da estátua e pelo seu teor simbólico para o

país. Para tal festejo, utilizou-se uma estrutura efêmera denominada arco do triunfo, que, segundo Colchete Filho (2003, p. 131), aponta para as preocupações estéticas da época e “demonstram também a capacidade de adaptação da cidade aos festejos, sem a preocupação de criação de marcos definitivos para o espaço”. Segundo Renault (1969), a ornamentação exuberante que tiveram foi devido ao “traço e experiência de Grandjean de Montigny”.

Segundo Dias (2015), a cerimônia de inauguração do monumento contou com um gigantesco quiosque utilizado para abrigar os mais de seiscentos músicos, que interpretam o *Te Deum de Neukomm*, regidos por Francisco Manuel da Silva. Durante a solenidade, foi interpretado também o Hino da Independência, elaborado pelo homenageado, Dom Pedro I. “Os hinos, as salvas de artilharia, as coroas de flores, os discursos e as luzes fazem desse dia um momento inesquecível. O primeiro aniversário da estátua dá lugar a novas festividades em 1863” (ENDERS, 2000, p. 57).

A obra é um bem cultural de extremo valor e significado. Além de ser o primeiro monumento público da cidade, alcançou o título de uma das maiores peças de arte em bronze das Américas da época e foi aquela que introduziu a escultura romântica no Brasil (PATRIMÔNIO CULTURAL, 2012).

Figura 42: Arco do Triunfo na inauguração da estátua equestre de Dom Pedro I em 1862.

Figura 43: Estátua equestre coberta para cerimônia de inauguração.



Fonte: As histórias dos monumentos do Rio. Disponível em:
<<http://ashistoriasdosmonumentosdorior.blogspot.com.br/2013/03/monumento-pedro-i-na-praca-tiradentes.html>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

Figura 44: Monumento de Dom Pedro I, 1862, Revert Henrique Klumb.



Fonte: Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2242>>.

Acesso em: 13 jan. 2017.

3.3.2 Todos os olhares para Dom Pedro I

O monumento foi erguido na praça Tiradentes, no centro da cidade capital do Império. A escolha do local se deu pela amplitude do espaço, pela acessibilidade e pela capacidade de realização de grandes rituais cívicos e militares (RIBEIRO, 1999). A praça foi também escolhida em virtude de outro episódio histórico ligado ao local, em que D. Pedro I jurou fidelidade à Constituição, originando o nome da praça na época: praça da Constituição (CORRÊA, 2007).

Essa centralidade dada ao imperador revela a lógica monumental da escultura e a dinâmica de condução do olhar para o centro, o local de poder. A perspectiva decorrente da relação do espaço público com a escultura faz com que ela seja vista de todos os pontos da praça, devido a sua implantação monumental. O seu pedestal, possui quatro faces contendo esculturas indígenas, fazendo com que o observador não veja a integralidade da obra sem que tenha que girar em torno do eixo da própria escultura “afirmando o poder da centralidade” (KNAUSS, 2003, p. 5).

Figura 45: Aquarela 224 x 340 mm de Émile Felix Taunay, representando o dia da "Aceitação provisória da Constituição de Lisboa", em 1821. O príncipe regente faz o juramento à Constituição na varanda do Real Teatro São João.



Fonte: Disponível em:

<<https://media.licdn.com/mpr/mpr/AEEAAQAAAAAAAVFAAAAJGJhODMzYzI5LTImMmltNDlmOS1hMjg4LWY5Y2QzZDRmYTg1OQ.jpg>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

O monumento foi inserido estrategicamente no centro do espaço público, possui o pedestal supervalorizado, visto que este é maior do que a própria representação do Imperador. Assim, Knauss (2003) ressalta a ênfase para a perspectiva gerada através do pedestal da estátua equestre que focaliza a escultura e, portanto, a cidade passa a ser um pano de fundo para a obra:

Ocorre, então, uma tensão entre a escultura e a cidade, compondo uma imagem em que o elemento individualizado domina o conjunto. O fundo, que é a cidade, é esmaecido e destaca a figura, que é a escultura. Instala-se uma subordinação formal da cidade, ou do fundo, em favor da escultura, ou da figura. Trata-se, no entanto, de investir na valorização da unidade da figura. A unidade geral da composição fica assim na dependência da figura escultórica, tornando o fundo e a cidade complementares e subordinados. A consequência do predomínio da figura escultórica instala diante do olhar o esmaecimento da forma da cidade (KNAUSS, 2003, p. 4).

3.3.3 A monumentalidade do conjunto escultórico

Valor e monumentalidade estão, portanto, ligados, e o patrimônio continua sendo o meio essencial de uma teatralização social dos valores, uma vez que consagra as próprias imagens das memórias

coletivas para além da temporalidade da vida cotidiana (JEUDY, 1990, p. 10).

O monumento representando Dom Pedro I sobre o cavalo, acenando a carta constitucional de 1824, guarda similaridades com o quadro “A proclamação da Independência”, do artista François-René Moreaux, realizado em 1844. Ao invés da carta manifesto ele segurava em uma das mãos o chapéu, ideia inicial de Mafra. Na pintura, é possível verificar o destaque dado ao imperador, inclusive através do recurso de iluminação no centro da cena. A arte romântica tem como característica a idealização dos personagens e das ações e, na escultura, aparece como novidade a representação de animais de terras exóticas.

Figura 46: A proclamação da Independência, de François-René Moreaux, 1844. Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.



Fonte: Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/independencia-do-brasil-por-moreaux/>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

A tela de Moreaux representa o exato momento em que o príncipe D. Pedro I proclama a Independência do Brasil. Tal qual uma estátua equestre, imóvel no gesto que procura dar imortalidade ao acontecimento datado, o futuro imperador, com a mão direita erguida, segura e agita o seu chapéu bicorne. O artista joga luz em D. Pedro e em seu cavalo, elevando ligeiramente a real figura, com o objetivo de destacá-la das demais. Ao fundo estariam os bosques que margeiam o Rio Ipiranga. No entanto, a obra deve muito mais à imaginação do que à realidade. Era fato que as pinturas acadêmicas deveriam inspirar moralmente mais do que pretender retratar a realidade objetivamente (SCHWARCZ, 2009, p. 2).

Outra obra da mesma temática é o quadro “O grito do Ipiranga”, de 1888, pintado em Florença, pelo artista Pedro Américo. Na obra, encomendada pela família real, o Imperador mantém uma espada erguida em uma de suas mãos, replicando o mesmo gesto da escultura. De acordo com Ribeiro (1999), o Imperador D. Pedro I foi representado na escultura com uniforme militar, e não com as insígnias imperiais, de forma a simbolizar a Independência e a Constituição, não expressando assim uma monarquia absoluta.

Figura 47: Quadro “O grito do Ipiranga”, de Pedro Américo, 1888.



Fonte: Disponível em: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/wp-content/uploads/2015/03/43_PedroAmerico.jpg>. Acesso em: 2. jan. 2017.

Segundo Chillón (2015), “O Grito do Ipiranga” trata-se de um momento histórico com um protagonista necessário para a independência e a formação de um sentimento de pátria do povo brasileiro. Serviu como um marco para o nascimento de uma nação e libertação da colônia sobre a metrópole. Porém, esse pensamento não era compartilhado por toda população, o que colocava em questionamento a imagem do Imperador.

Para um melhor entendimento da escultura, faz-se necessário compreender sua caracterização estética, sua concepção, estrutura, dimensões, assim como os materiais construtivos. O bronze, por exemplo, impera nas esculturas públicas do Rio de Janeiro, sendo o material mais usado para a tipologia de bustos, cabeças, efígies e estátuas. O bronze era o material escolhido em grande maioria no Governo Imperial, justamente pelas suas características de baixa corrosão e por ser possível a utilização de diversas cores e acabamentos (ALFREDO, 2009).

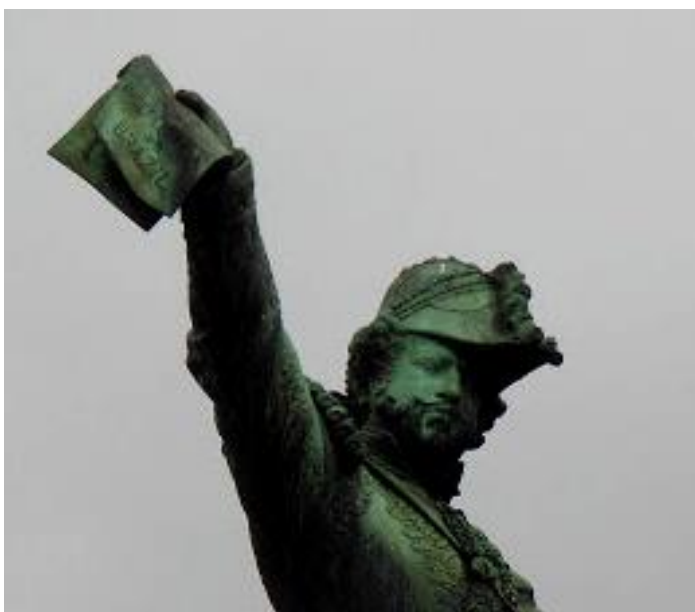
No caso do monumento de Dom Pedro I, o peso total de bronze é de 55 toneladas (DIAS, 2015). Possui a base de 3,30 metros de altura, o pedestal em bronze mede 6,40m até o alto da cornija e a estátua de Dom Pedro no cavalo tem 6,00m de altura (PATRIMÔNIO CULTURAL, 2012).

O conjunto escultórico se organiza em três partes: guarda-corpo em ferro, pedestal de gnaisse e estátua equestre em bronze. Essa combinação de materiais se trata de algo comum para os conjuntos monumentais realizados na época (KNAUSS, 2013).

O guarda-corpo circunda a obra artística registrando em cada uma de suas colunas as datas da história da Independência nacional até a outorga da Constituição do Império do Brasil. O pedestal é composto de representações alegóricas da geografia da unidade nacional, representando os rios, índios e de elementos da fauna (KNAUSS, 2013, p. 127).

Figura 48: Dom Pedro I segurando na mão o manifesto das nações.

Figura 49: Inscrição em uma coluna do gradil “9 de Janeiro 1822” dia do fico.



Fonte: As histórias dos monumentos do Rio. Disponível em:

<<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2013/03/monumento-pedro-i-na-praca-tiradentes.html>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

Encimando o conjunto, a estátua equestre do imperador trazendo na mão o Manifesto das Nações, o primeiro documento de afirmação da Independência nacional. A integração das partes da composição traduz simbolicamente uma estrutura narrativa baseada em

representações do tempo da história – as inscrições do guarda-corpo, o espaço da história – as alegorias do pedestal, o sujeito da ação histórica – a estátua do imperador e o produto da ação histórica – o Manifesto das Nações - na mão (KNAUSS, 2013, p. 127).

A estátua equestre está embasada por um pedestal de gnaiss, onde se encontra quatro grupos escultóricos, representando os quatro grandes rios nacionais: Amazonas, Paraná, Madeira e São Francisco. As figuras representam os indígenas de diversas etnias em suas indumentárias, apresentando objetos como lanças, arcos, flechas e remos. Juntamente com os indígenas, estão representados os animais selvagens da fauna brasileira, tais como tatu, jacaré, anta e tamanduá (figuras 50 e 51). Na cimalha, aos pés da estátua equestre, destaca-se nas duas faces laterais, o dragão dos Bragança, em bronze dourado (DIAS, 2015). No friso do pedestal, estão os escudos das vinte províncias do Brasil e, na face principal, está escrito junto às armas brasileiras: “À Dom Pedro Primeiro gratidão aos brasileiros”. O monumento está cercado por gradil de ferro fundido com lampadários intercalados.

Figura 50: Figuras indígenas representando o Rio Paraná.

Figura 51: Figuras indígenas representando o Rio Amazonas.



Fonte: As histórias dos monumentos do Rio. Disponível em

<<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2013/03/monumento-pedro-i-na-praca-tiradentes.html>>. Acesso em: 2 dez. 2017.

Fonte: Disponível em <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/5-arts/Fig2.png>>. Acesso em: 2 dez. 2017.

A estátua equestre de D. Pedro I e as faces do pedestal em bronze foram expostas no jardim do *Palais de l'Industrie*, em 1861, no salão mundial (figura 52). A crítica destacou a presença do devido trabalho pela sua monumentalidade: “seguramente a imagem de um imperador, ainda que tropical, não poderia ser desprezada, o que pode justificar sua posição privilegiada no circuito de visita” (KNAUSS, 2013, p. 124). Segundo o referido autor, durante a exposição da obra em Paris, as figuras indígenas chamaram mais atenção do que a própria figura do Imperador, visto que as esculturas etnográficas estavam no centro do debate e faziam parte do gosto artístico da França na época. Assim, Knauss (2013) aponta o destaque dado aos índios brasileiros em praça pública e a característica desses grupos escultóricos estarem mais próximos do observador, fazendo com que o mesmo ande ao redor da obra para contemplar os indígenas das outras faces do pedestal.

Figura 52: Escultura de Dom Pedro I no *Palais de l'industrie* em 1861, Paris, França.



Fonte: As histórias dos monumentos do Rio. Disponível em:

<<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2013/03/monumento-pedro-i-na-praca-tiradentes.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

3.3.4 O símbolo de gratidão

A escultura em homenagem a Dom Pedro I traz consigo um discurso de gratidão, estabelecendo através da imagem um movimento da sociedade em direção ao

Estado (MORAIS, 2013). O princípio da gratidão é legitimado com o erguimento da escultura pelo poder público, incluindo a inscrição em placa de bronze, “retratando simbolicamente a aliança entre Estado e Sociedade” (RIBEIRO, 1999, p. 9). Diante a história apresentada sobre o monumento do primeiro imperador do Brasil, Enders (2000, p. 56) destaca “o quanto a ética monárquica e tradicional é mais forte que a nova pedagogia dos grandes homens no Brasil da década de 1860”.

Ao venerar o fato do passado e o personagem sacraliza-se a própria ordem social presente, articulando os tempos a partir da história do Estado. Aos povos cabe agradecer [...] esse princípio de gratidão instaura as bases da relação da Sociedade com o Estado a partir da construção de uma memória acerca do passado histórico que afirma a vontade geral como medida da unidade nacional (KNAUSS, 1998, p. 81).

Figura 53: inscrição: “A Dom Pedro Primeiro, Gratidão dos Brasileiros”.

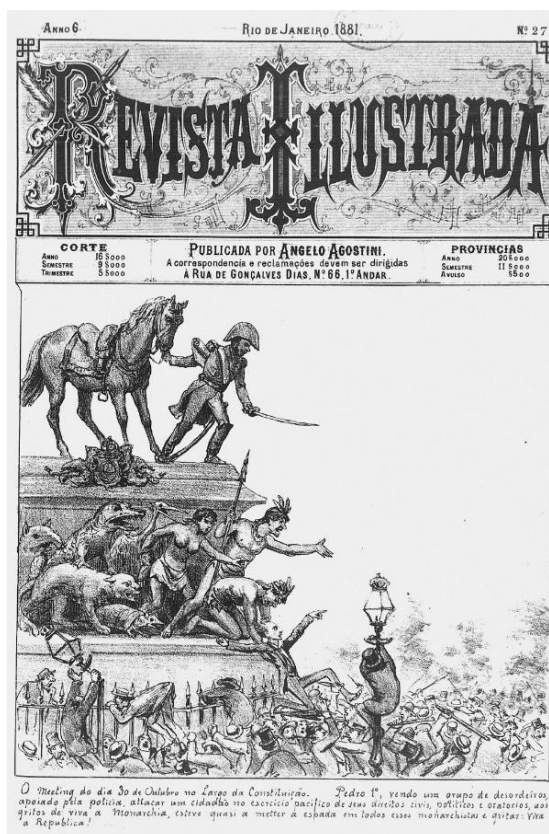


Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-81G1UO4i7Sg/UTPVKCvJVil/AAAAAAAAAF1c/-CKAutaMqt0/s1600/Monumento_a_Dom_Pedro_21.jpg>. Acesso em: 3 set. 2016.

O monumento foi chamado de “a mentira de bronze” e severamente criticado pelo artista Angelo Agostini, através de suas caricaturas na Revista Ilustrada. A escultura localizada em praça pública era conhecida de todos, era um objeto de forte comunicação com a população. Segundo Coli (2015), a escultura de Dom Pedro I “afirmou-se com força, alimentou o debate político, provocou invenção de imagens e inseriu-se, de modo muito complexo, dentro dos sonhos e pesadelos da nossa cultura”.

[...] não foi por acaso que esse grupo escultórico apareceu seis vezes na Revista Illustrada, ocupando as duas páginas centrais ou a capa, num espaço de tempo de dez anos, entre 1878 e 1888, quase sempre por ocasião das comemorações da independência do país no mês de setembro (SILVA, 2010, p. 152).

Figura 54: Caricatura realizada por Angelo Agostini, em 1881, na Revista Illustrada.



Fonte: Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/obras/aa_pedroi_arquivos/Revista_Illustrada_N.272_1881_p.1.jpg>. Acesso 19 abr. 2016.

As caricaturas publicadas estavam sempre atreladas à um texto legenda, sendo fundamental para que não ficasse dúvidas sobre a crítica realizada na imagem. Como exemplo, a figura 54 apresenta Dom Pedro I e as figuras indígenas do pedestal lutando contra uma multidão de pessoas com paus nas mãos. Tal caricatura possui a seguinte legenda:

O meeting do dia 30 de outubro no Largo da Constituição. Pedro 1º, vendo um grupo de desordeiros, apoiado pela polícia, atacar um cidadão no exercício pacífico de seus direitos civis, políticos e oratórios, aos gritos de viva a monarquia, esteve quase a metter a espada em todos esses monarchistas e grita: Viva a República!

A caricatura demonstra, segundo Silva (2010), que a sanha a favor da monarquia chegou a tal ponto que até mesmo D. Pedro I estaria indignado e desejando a República, mostrando que nem mesmo os monarquistas acreditavam nesse modelo de governo. Revela, então, o tom irônico e cômico presente nas obras de Angelo Agostini, crítico à monarquia. Independente do crítico ser a favor ou contra a execução do monumento e seu simbolismo, é inegável a importância desse objeto no campo artístico, político e social, e, logo, o fato de se tornar estampa de páginas de periódicos demonstra a sua relevância no contexto brasileiro (SILVA, 2010).

O logradouro onde fora instalado o monumento era considerado o lugar do martírio de Tiradentes, herói da Inconfidência Mineira, e, por isso, a oposição se manifestou contra a homenagem à Dom Pedro I. Tafuri (1979, p. 165) esclarece que a contribuição mais importante de uma obra é não se contentar “com estruturar formas e funções e sim levar a uma fruição historicizada, profundamente refletida”. Nesse sentido, a obra de Rochet não foi criada para ser crítica, porém, da época de sua implantação até os dias atuais, o monumento leva a reflexão do processo histórico do nosso país.

3.4 ALEGORIAS: AS VIRTUDES DAS NAÇÕES MODERNAS

Dentre tantas mudanças ocorridas após a Revolução Industrial, a relação do artista e da arte também foi afetada. De um modo geral, como bem assinalou Benjamin (1975, p. 168), a “técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”, logo, esse tipo de reprodução em massa abalou a tradição e demonstrou o relacionamento da arte com o momento histórico da humanidade. A produção artística reproduzida em série passa a ser corriqueira, sendo, inclusive, estimulada pelas feiras industriais e exposições mundiais. Neste contexto, as fundições francesas do Val d’Osne foram pioneiras no processo de reprodução de esculturas e mobiliário urbano em ferro fundido.

3.4.1 O gosto de Paris nos espaços públicos brasileiros

O ferro fundido, que possuía valor de fetiche no século XIX, foi o material que marcou a arquitetura e urbanismo da Europa desde o século XIV, com o surgimento dos altos-fornos. A partir de 1830, os franceses começaram a utilização

desse material para a construção civil e transformaram o modo de pensar da época, utilizando-se do ferro como matéria prima para construção de pontes e estruturas variadas.

O Neoclassicismo se desenvolveu quase que paralelamente à Revolução Industrial, e a técnica artesanal foi substituída pela produção em série, afetando consequentemente o campo artístico (JUNQUEIRA, 2005). A produção artística passou a seguir essa lógica e entrou nesse processo de industrialização, ou seja, as fundições que antes faziam apenas peças utilitárias – como tubulações, vasos e placas –, passa a reproduzir com perfeição peças artísticas em ferro fundido. As fundições pioneiras foram as francesas, mais conhecida como “*Société Anonyme des Hauts-Forneaux et Fonderies du Val d’Osne*”. Passaram a produzir em grande escala e as peças desmontadas foram exportadas para vários países, inclusive para o Brasil e outros países da América Latina.

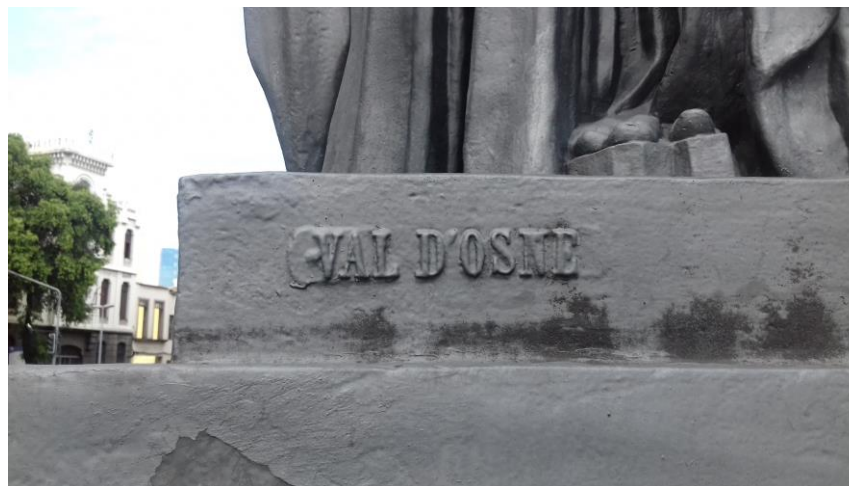
A fundição mais conhecida foi criada em 1836, por Jean Pierre Victor André. Em menos de dez anos, a sua fundição já contava com mais de duzentos operários, atingindo o auge da sua produção em 1870 e encerrando suas atividades apenas em 1986. Com sua história e tradição, as obras produzidas pelas fundições francesas, podem, sem dúvida, serem classificadas como patrimônio da industrialização, como define a Carta de Nizhni Tagil sobre o patrimônio industrial (2003, p. 3):

O patrimônio industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infraestruturas, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação.

No século XIX, grandes artistas passaram a aderir a esse novo conceito de produção industrial, a saber: Jean-Jacques Pradier, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Henri Alfred Jacquemart, Pierre Louis Rouillard e Mathurin Moreau. O escultor mais conhecido das *Fonderies du Val d’Osne* foi Mathurin Moreau, tendo produzido dois chafarizes e vinte e seis peças diferentes para os catálogos da fundição. Este e outros escultores das fundições francesas abordaram “temas alegóricos, mitológicos,

religiosos, exóticos, realistas e românticos, capazes de satisfazer todas as preferências” (JUNQUEIRA, 2005, p. 92).

Figura 55: Detalhe na base da escultura Justiça, na praça Tiradentes.



Fonte: Autora, 2016.

As esculturas espalhadas pelo mundo são exemplares da cultura industrial do século XIX e XX, e fizeram com que a arte fosse acessível a todos. Berman (1982, p. 15) afirma que “a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana”. Muitas das esculturas são, por exemplo, cópias de obras expostas no museu do Louvre e a maioria das obras são criações de artistas franceses renomados, como: Mathurin Moreau, Liénard, Pradier, Carrier-Belleuse, Jacquemart, Isidore Bonheur, Delaplanche, Rouillard e Gautherin.

As peças em ferro fundido eram adquiridas em todo o mundo através de catálogos luxuosos que continham o nome de cada peça, o desenho, suas dimensões e autoria. A coleção era muito grande e possuía mais de 40.000 peças e “dispunha de 800 estátuas humanas e 250 estátuas de animais, todas representativas das correntes que influíram na arte do século XIX: romantismo, neoclassicismo, ecletismo, realismo [...]” (ROBERT-DEHAULT, 1997, p. 17).

Foram vários os espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro que receberam as esculturas de tal artista, influenciados pela estética europeia do século XIX, que, muito pouco tempo depois se estabelece como referência para outros países, incluído países da América do Sul que estavam em fase intensa de urbanização. A ornamentação do espaço com esses elementos em ferro fundido simbolizava prestígio e requinte (JUNQUEIRA, 2005).

Desta forma, “a história da fundição artística é, antes de tudo, a história da fundição de ferro, material fetiche de um século XIX cuja palavra-chave era o progresso” (ROBERT-DEHAULT, 1997, p. 9). O gosto de Paris, a vitrine do mundo, passa a incorporar os espaços públicos e os jardins brasileiros. Isso demonstra que Glaziou estava articulado com os ideais paisagistas nos espaços públicos parisienses e, conseqüentemente, experimentava no Brasil as novas ideias. De acordo com Colchete Filho (2008, p. 141), “Glaziou foi um fervoroso adepto do uso de peças em ferro fundido para ornamentar seus projetos, como no Passeio Público, popularizando a prática e o gosto pela cidade”. Com isso, percebe-se a ampla utilização das peças importadas do Val d’Osne para adequar os espaços públicos existentes aos padrões europeus.

3.4.2 Nas extremidades da praça Tiradentes

As esculturas em estilo neoclássico, representando as Virtudes das Nações Modernas, foram implantadas nas quatro extremidades da praça, reservando o centro para o imperador. São elas a Liberdade, a Justiça, a Fidelidade e a União, indicadas na figura 56. Estão posicionadas de frente para o monumento de Dom Pedro I, uma vez que, segundo Knauss (2003), “a prerrogativa do centralismo constitui padrão histórico da escultura pública inscrita na perspectiva clássica”, dessa forma, enfatizando o poder em centralidade, baseando-se na lógica monumental.

Desde que chegaram ao Rio de Janeiro, as Virtudes foram relocadas diversas vezes. Foram levadas para São Cristóvão, parque Noronha Santos e para praça Nossa Senhora da Paz, onde ficaram até 2005, antes de serem levadas novamente para a praça Tiradentes.

Assim, no processo de reurbanização de diversos locais do Rio de Janeiro, os chafarizes, fontes, elementos e, como no caso desse estudo, as estatuárias, começaram a se deslocar para outros espaços públicos quando não eram simplesmente subtraídas do seu local de origem. Junqueira (2005) relata que “nesses deslocamentos, realizados sem o cuidado necessário, algumas peças foram danificadas de uma forma ou de outra e até mesmo perderam alguns elementos de sua composição”.

Figura 56: Mapa com a localização das Alegorias das Virtudes das Nações Modernas: a Liberdade, a Justiça, a Fidelidade e a União.



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Essa mudança de locação das obras de arte é vista por Benjamin (1975, p. 173) como um desprendimento de seu uso ritualístico, onde a peça pode ser deslocada

pela cidade, ao contrário de estátuas que necessitam de um lugar fixo. Portanto, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”. Nesse contexto, ressalta-se a importância dada aos registros iconográficos para tentar resgatar a história das peças.

3.4.3 As Virtudes de Mathurin Moreau

O ferro se tornou um dos materiais mais utilizados nas esculturas públicas no Rio de Janeiro, perdendo somente para o bronze. Verifica-se, ainda, uma relação das tipologias alegóricas com o ferro fundido (KNAUSS, 1999), que corresponde exatamente ao que acontece na praça Tiradentes, onde o monumento à Dom Pedro I é feito em bronze e as quatro esculturas alegóricas em ferro fundido.

As representações alegóricas eram muito frequentes nas festividades cívicas como a recepção dos monarcas, festejos de vitórias, comemorações de datas marcadas, abrindo um amplo leque de representações alusivas às virtudes, conceitos como paz, união, fidelidade, comércio, assim como divindades clássicas, representações de territórios, etcetera (CHILLÓN, 2015, p. 163).

A alegoria é uma figura de estilo utilizada para expressar pensamentos e conceitos, por meio de imagens e metáforas. Foi amplamente utilizada na literatura de todas as épocas e nações, porém, no final do século XIX, a alegoria é reabilitada com força nas interpretações simbolistas da arte clássica. Através das alegorias das Virtudes da Nações Modernas, instaladas na praça Tiradentes, é possível ver a mulher como tema central de suas produções. De modo geral, os escultores do século XIX, através do movimento romântico, utilizavam-se de alegorias para representar uma ideia ou uma abstração através da imagem feminina.

Ao instaurar-se a República, todos os valores da Monarquia são negados e, por conseguinte, a mulher passa a ser valorizada, vista como signo materno, simbolizando cidades e governos. Passa, ademais, a ser guardiã da nova ordem, com moral elevada, era um modelo exemplar a ser reproduzido (ISMÉRIO, 1995). As Virtudes da praça Tiradentes representam as virtudes que orientam o comportamento humano na vida da sociedade moderna.

Figura 57: Quadro Liberdade guiando o povo, de Eugène Delacroix, 1830.



Fonte: Disponível em:

<http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_01_20_15_40_521.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2017.

Visto isso, a alegoria da Liberdade, de Mathurin Moreau, é representada por uma guerreira romana com uma lança na mão direita, simbolizando o direito, e um pergaminho na mão esquerda, representando a tolerância. Essa representação alegórica da liberdade foi utilizada ostensivamente durante a República para personificar um signo político. O quadro da “Liberdade guiando o povo”, de Delacroix, provavelmente inspirou o escultor Mathurin Moreau. O pintor retratou um movimento crucial da revolta: o rompimento das barricadas pelos rebeldes que lutavam por ideais nacionalistas e republicanos. A liberdade é representada como uma deusa clássica em campo de batalha, empunhando uma arma moderna e a bandeira francesa, simbolizando a liberdade, a igualdade e a fraternidade.

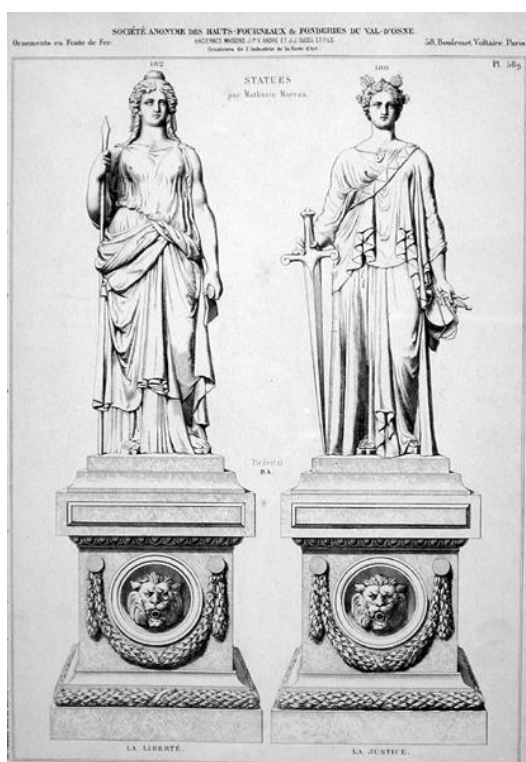
A escultura da Justiça representa a deusa romana da justiça, representada por uma jovem mulher, vestida de juíza romana laureada, possui uma espada na mão direita e a balança na mão esquerda. A espada de dois gumes representa o rigor da justiça, que não hesita em punir, separando a ficção dos fatos. A espada está em

posição de descanso e simboliza que esta será usada quando preciso, ao contrário da representação da deusa Díké que empunha a espada, impondo a justiça pela força.

Os olhos da estátua não estão vendados, indicando que a deusa não pode considerar apenas a lei e os argumentos postos no julgamento. Ou seja, faz-se necessário acompanhar a sociedade e estar atenta às desigualdades entre as partes do julgamento. Com isso, a justiça não visa apenas à igualdade, mas também a equidade, evitando que os elementos que deveriam garantir justiça não se tornem as causas das injustiças. A balança, frequentemente empregada na representação da Justiça, simboliza o cuidado para que cada homem receba o que é devido.

Figura 58: Imagem das Virtudes Liberdade e Justiça no catálogo do Val d'Osne.

Figura 59: Imagem das Virtudes Fidelidade e União no catálogo do Val d'Osne.



Fonte: Disponível em: <<http://www.fontesdart.org/bibliotheque/catalogues-de-fonte-d-art/994-visionnez-lalbum-du-val-dosne-nd2.html>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

A escultura da União é trajada como senhora romana, pousando a mão direita num escudo onde está desenhado um feixe de varas, simbolizando o poder e autoridade. Na mão esquerda, segura um ramo de folhas, representando a unidade moral. A união estava ligada ao sentimento nacional, patriótico.

A escultura da Fidelidade é retratada como uma conselheira romana, tendo um cão aos seus pés, e, na mão esquerda, segura uma coroa de flores, como é

possível ver no catálogo das fundições do Val d'Osne. Todavia, durante a movimentação da estátua pela cidade, Junqueira (2005, p. 92) descreve como, “nessas andanças, desde que as quatro estátuas chegaram à cidade em 1865, a Fidelidade perdeu a coroa de flores que trazia na mão esquerda”. Com isso, esses monumentos expressam os sentimentos estéticos do momento e representam os processos econômicos, sociais e políticos e representam a identidade e o poder.

3.4.4 A “dança” das peças e o patrimônio da industrialização

Como visto, as peças tiveram uma grande mobilidade pela cidade. Com a grande reforma urbana que foi realizada na praça em 1950, as esculturas foram para o Campo de São Cristóvão, porém com as obras viárias para implementação da via expressa elas foram levadas para o Parque Noronha Santos, em 1992. Em 2001, as virtudes foram para uma exposição temporária em Ipanema, onde ficaram por quatro anos, até voltarem ao seu local de origem em 2005. “Com a restauração do conjunto escultórico de Dom Pedro I, elas recuperam a companhia do imperador e o sossego da praça Tiradentes. Onde continuam. Sabe-se lá até quando” (LIMA, 2013, s.n.).

No caso das estátuas, há uma mobilidade inusitada devido a substituições, transferências e realocações: uma “dança” das peças pela cidade que é contraditória com o princípio do monumento de inscrever um significado simbólico em um espaço específico, e contraditória também com o sono eterno a que se entregam as figuras quando são encarnadas em bronze ou pedra. O que gera reações nos cidadãos que vão desde a rejeição e o humor até a agressão, física ou verbal: zombar, apelidar, fantasiar, pichar, roubar e destruir as obras são táticas de intervenção no espaço coletivo, um modo de apropriação, muitas vezes transgressor, de uma sociedade civil talvez pouco civilizada, mas, também, menos passiva no trato do seu ambiente (CONDURU, 2013, p. 31).

Apesar das andanças das Virtudes, as esculturas estão expostas em espaços públicos há muitos anos e somente a partir de 1992 as peças começaram a ser catalogadas pela *Association pour la Sauvegard et la Promotion di Patrimoine Metallurgique Haut-Marnais*, com o intuito de identificar as obras produzidas pelas fundições francesas do Val d'Osne. De acordo com Junqueira (2005), a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro tombou o conjunto de peças de arte de ferro fundido da cidade, cerca de duzentas peças, pelo decreto nº 19011, de 05 de outubro de 2000.

No entanto, é importante ressaltar que o tombamento é somente mais uma ferramenta para a preservação das obras em ferro fundido. Se faz necessário o conhecimento real das obras pelos cidadãos brasileiros do patrimônio histórico e artístico que possuímos e passar a entendê-los não somente como embelezamento da paisagem, mas como representantes de técnica, materiais e saber-fazer da era industrial. “Sem a recuperação da produção material das sociedades do passado, não é possível resgatar as âncoras espaciais que deram suporte à constituição das memórias coletivas, das memórias das cidades” (ARGAN, 1992, p. 35).

Por isso, se faz necessário compreender a história urbana dessa área, seu patrimônio histórico e artístico e os agentes sociais que compõe esse espaço público para que as camadas históricas sejam reveladas. As *fontes d'art* espalharam-se por entre os espaços públicos e vêm contribuindo para tornar a arte mais acessível aos pedestres e usuários da cidade. Com isso, deve-se fazer uma reflexão sobre uma cidade mais sensível para a paisagem urbana e para o patrimônio da industrialização.

3.5 RELAÇÃO DA IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS DA PRAÇA TIRADENTES NO SÉCULO XIX

Como vimos, a formação da praça Tiradentes teve origem em uma área alagadiça chamada de Campo da cidade, uma área de expansão que ficava do lado de fora dos muros da cidade do Rio de Janeiro. A partir da necessidade habitacional, foi solicitado à Câmara que se extinguisse tal muro e utilizasse aquele espaço de pasto e treinamento militar. A área foi dividida em quatro campos e nomeados de acordo com a ordem religiosa que estava vinculada (VAZ, 1999). A praça possuiu diversos nomes, sendo por muito tempo conhecida como Largo do Rossio e, somente em 1890, foi denominada Tiradentes, em homenagem ao mártir da inconfidência mineira.

Com a vinda da família Real no século XIX, a área da atual praça Tiradentes foi replanejada, a construção civil teve um grande impulso e, além das residências, novos equipamentos apareceram nesse momento. A construção do Real Teatro São João promoveu uma enorme circulação de pessoas e de ideias na praça. Ainda, com a vinda da missão francesa para o Brasil, houve um estímulo para a arte e cultura da cidade. Foram formadas, então, as sociedades literárias, academias científicas, bibliotecas e outros teatros no entorno da praça Tiradentes, fazendo com que a área

ficasse conhecida como área cultural. Muitos acontecimentos históricos tomaram lugar na praça Tiradentes, tendo como exemplo o juramento às bases da Constituição Portuguesa, em 1821, que ocorreu na varanda do Real Teatro São João. Por tal acontecimento, em 1822, a praça ficou conhecida como praça da Constituição. No final do século, a mesma ganhou destaque como centro de lazer e cultura, através dos teatros, cafés e outros equipamentos que ali se instalaram. Os meios de transporte também se desenvolveram consideravelmente nesse momento e da praça saíam as linhas de bonde, o que facilitou bastante o acesso das pessoas aos teatros.

Alguns elementos urbanos foram instalados na praça no século XIX: o Pelourinho, instalado no centro da praça em 1808, e as estruturas efêmeras de celebração, como o arco do triunfo utilizado para passagem da família real na inauguração do monumento à Dom Pedro I, em 1862. Porém, destaca-se, na análise do século XIX, dois elementos de imaginária urbana na praça, o monumento do Imperador Dom Pedro I e o conjunto escultórico das Virtudes das Nações Modernas.

A estátua equestre em bronze reflete um desejo de celebrar a memória do imperador, simboliza a gratidão dos brasileiros e união da sociedade com o Estado, gerando uma imagem de unidade nacional. Tal elemento de imaginária urbana se afirma na paisagem da praça Tiradentes como um marco espacial e particular de tal espaço público. Como se trata de um elemento que se destaca dos outros conjuntos, torna-se altamente identificável ao espaço ao qual pertence.

O Cristo Redentor ou a estátua de D. Pedro I. se afirmam por suas dimensões monumentais, seu trabalho artístico e posição especial no tecido urbano. Sua característica é ocupar sítios privilegiados, constituindo-se em marcos espaciais destacados. É impossível andar pela praça Tiradentes e não prestar atenção ao monumento ao imperador D. Pedro I., assim como é impossível percorrer o Rio de Janeiro e não perceber que o Cristo é uma referência para orientação espacial (ABREU et al., 1999, p. 150).

No caso da escultura de Dom Pedro I, a sua imagem é atribuída algo maior do que somente guardar semelhanças físicas do Imperador, representa a sua ação histórica e seu significado para a construção nacional. Logo, as imagens possuem um “certo poder que as faz participar diretamente do sagrado, pelo que representam não só os traços de uma pessoa, mas também a sua força ativa” (POMIAN, 1984, p. 65). O

monumento à Dom Pedro I cria, assim, um lugar de memória, gerando coesão social em torno de um passado comum.

À exemplo disso, realizou-se em trinta de março de 2012 um evento em homenagem aos 150 anos do monumento elevado para homenagear a figura do proclamador da independência. O evento contou com a presença de autoridades civis, militares e membros da Família Imperial brasileira. Segundo Viana (2012), foi executado toque de silêncio e honras militares ao imperador, além de ser depositada uma coroa de flores de cor verde e amarela. Tal reverência demonstra que o monumento afirma a relação de poder existente desde a sua concepção até os dias atuais.

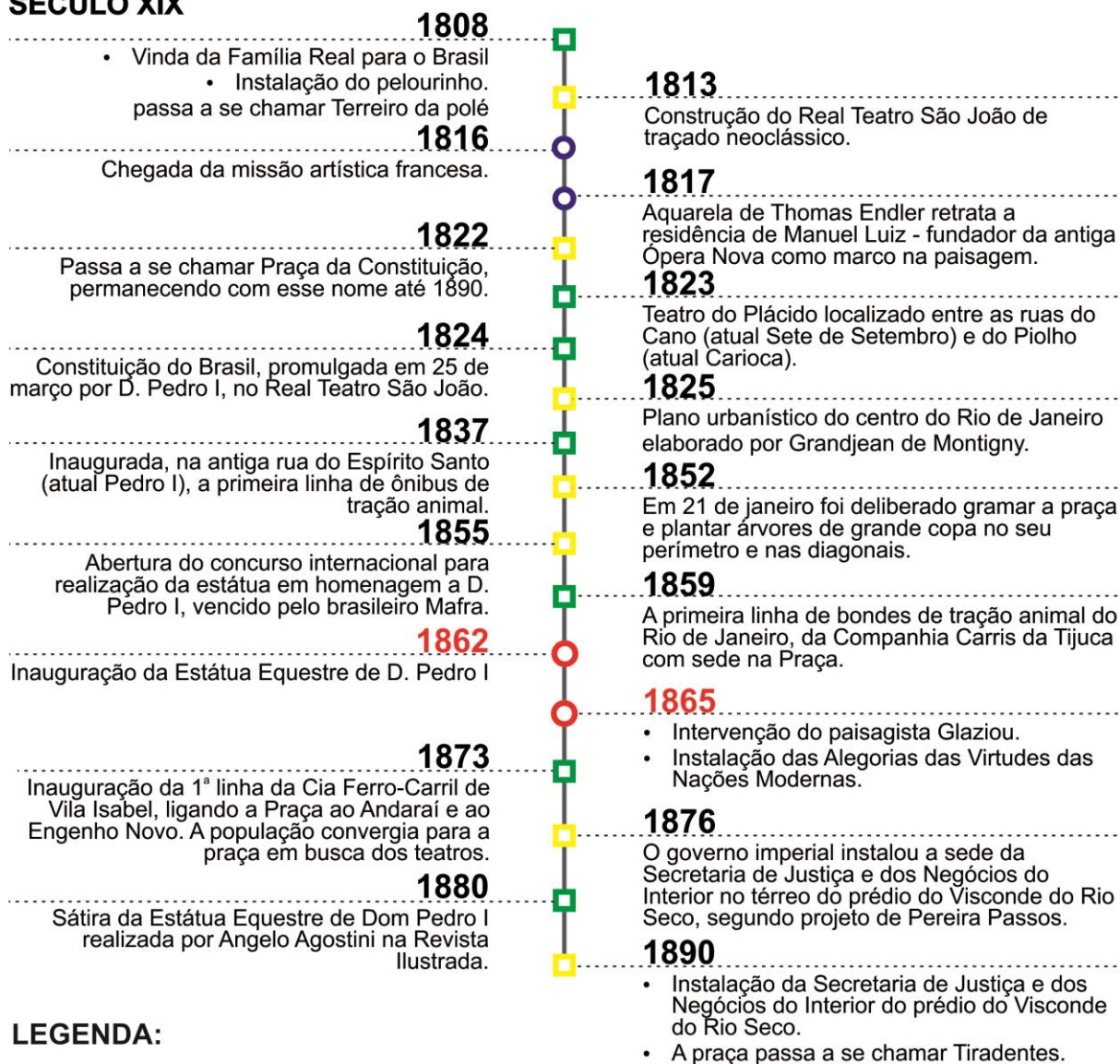
Após a instalação do monumento no centro da praça Tiradentes, esta recebeu uma intervenção do paisagista francês Glaziou, responsável por transformar a paisagem dos espaços públicos do Rio de Janeiro no século XIX. Tal intervenção urbana reforça mais uma vez que a instalação de um objeto de imaginária urbana acompanha uma intervenção no espaço (ABREU et al., 1999). O paisagista seguia as tendências europeias e idealizou a praça Tiradentes como a *square* parisiense, com portões e grades. Ademais, encomendou quatro esculturas de ferro fundido nas fundições do Val d'Osne, na França, para ornamentação do espaço. Estas foram instaladas nas quatro extremidades da praça Tiradentes, simbolizando valores compartilhados pela República, sistema de governo em oposição ao Império, representado pelo monumento ao Imperador.

A concepção desses objetos produzidos em série não foi necessariamente pensada exclusivamente para o espaço da praça Tiradentes. Portanto, Abreu et al. (1999) esclarecem que a produção industrial dessas peças se insere como elementos ornamentais do espaço, e, com isso, a identificação com essas peças não são feitas relacionando a imagem com o espaço específico, visto que outros espaços públicos da cidade também possuem esses elementos. Porém, são identificáveis com outros espaços urbanos, garantindo “sua identificação com um padrão de urbanidade universal, a partir da utilização e valorização de padrões formais estabelecidos e reconhecidos globalmente” (ABREU et al., 1999, p. 143). Como visto anteriormente, as Virtudes da Nações Modernas foram levadas para outros espaços públicos no século XX e, somente no início do século XXI, através das ações de preservação que ocorreram na praça Tiradentes, elas foram trazidas ao seu lugar de origem. Compõem, juntamente com o monumento do Imperador Dom Pedro I, o conjunto escultórico da praça Tiradentes.

Dessa forma, as imagens inscritas no espaço urbano podem revelar diversos aspectos da cidade, como seus debates, disputas e até mesmo novas interpretações. Demonstra, também, a força que possui a imagem como portadora de mensagens, conectando presente, passado e futuro e “imortalizar-se garantindo uma lembrança sob a dimensão do tempo é o propósito dos grupos sociais que erguem as imagens urbanas no espaço da cidade” (MORAIS, 2013, p. 113).

Os elementos escultóricos de imaginária urbana do século XIX ainda estão presentes na paisagem, contribuíram e contribuem grandemente para formação da memória urbana da cidade e são reflexos das decisões tomadas para o desenvolvimento desse espaço. Os dois conjuntos escultóricos conduzem uma dinâmica do olhar sobre a cidade, sobre a praça Tiradentes, dialogando com a formação desse espaço e também da formação da cidade. São referências materiais do passado que participam como formadores de memórias e construções simbólicas, conectando o espectador ao invisível (POMIAN, 1984).

Figura 60: Quadro sintético século XIX.

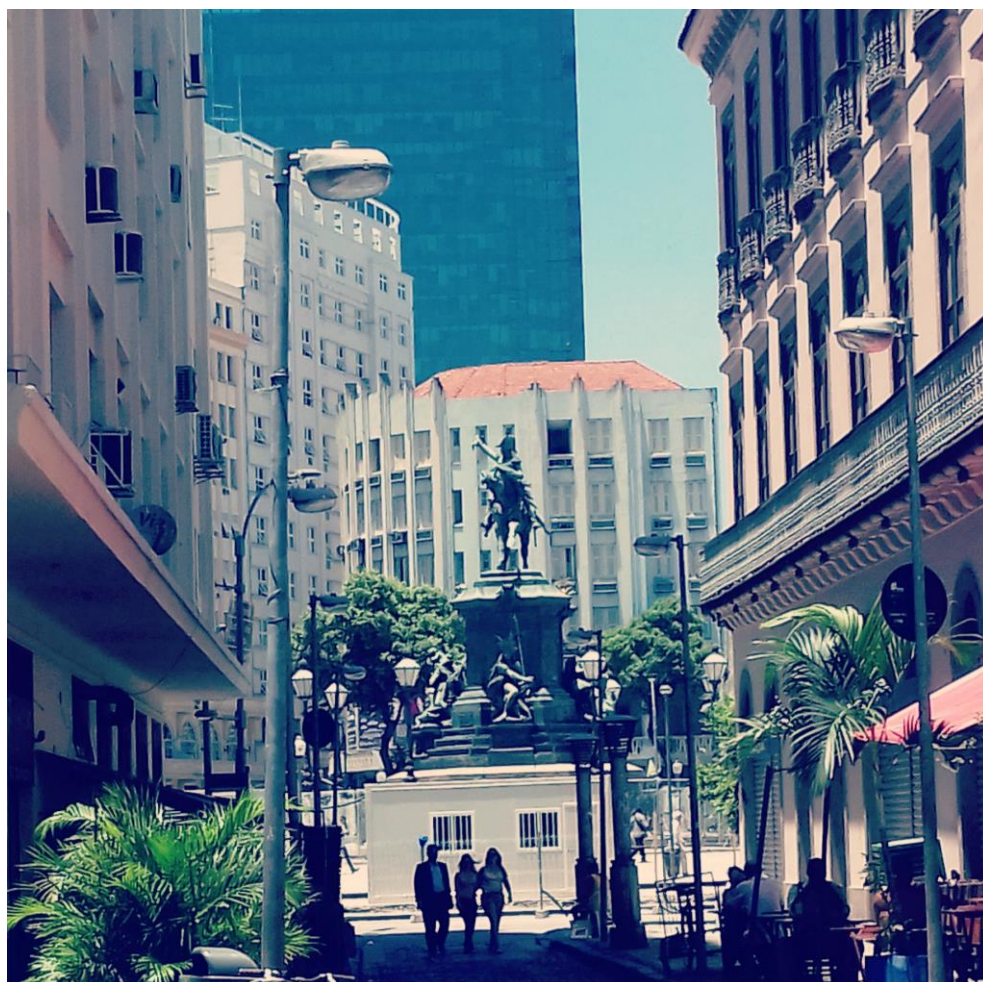
SÉCULO XIX**LEGENDA:**

- INFORMAÇÕES HISTÓRICAS
- INFORMAÇÕES URBANÍSTICAS E ARQUITETÔNICAS
- INFORMAÇÕES ARTÍSTICAS
- INFORMAÇÕES DOS ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

4 SÉCULO XX: AS REFORMAS URBANAS NA CIDADE E AS CONSEQUÊNCIAS PARA A PRAÇA TIRADENTES

Figura 61: Vista para a praça Tiradentes e o monumento ao Imperador Dom Pedro I.



Fonte: Autora, 2016.

Centro de alamedas, becos e cortiços,
Que se perdem num Rio
antigo e moderno!
E mesmo assim continua aconchegante e belo!
Num vai-e-vem alucinante,
Praças, vilas, bares,
Suas igrejas, lindos altares!
Burburinho constante!
Teatros, Carlos Gomes, João Caetano
E outras dezenas de nomes.
Importantes, heróis!
Tiradentes!
(FRADE, 2005)

Durante o século XX, a paisagem da cidade do Rio de Janeiro passou por profundas modificações em seu traçado e em sua dinâmica, devido a inúmeras intervenções. Nesse momento, o urbanismo era concebido sobre a ideia de planejamento, ou seja, ao fazer a reforma urbana, ao mesmo tempo, se alcançaria a reforma social. Logo, a industrialização, somada ao movimento migratório e as reformas sanitárias formaram as grandes megalópoles modernas (SEVCENKO, 1998). Nesse momento, surgem as vanguardas culturais e políticas com o desejo de dar forma para uma sociedade em rápido desenvolvimento e algumas teorias foram colocadas em destaque no início do século.

Para os culturalistas, a cidade do século XX estava em processo de deterioração, pois estava perdendo seus valores históricos e suas qualidades espaciais. A tradição do Movimento Moderno, através de Le Corbusier, passou a influenciar o Brasil e todo o mundo, tendo posteriormente seus princípios estabelecidos na Carta de Atenas, em 1933. Portanto, as principais características deste movimento foram: a valorização da estética e da técnica em detrimento aos aspectos socioeconômicos; relação indústria-arte; planejamento regional e intraurbano; padronização das construções; zoneamento funcional; eliminar a rua-corredor e separar circulação de pedestres e veículos (LIMA, 2006). Como comenta Sevcenko (1998, p. 137):

Daí a obsessão desse momento da cultura com as formas geométricas, com as formas elementares, com as cores puras, com as composições rítmicas e tudo isso, para que pudesse ser produzido um conjunto de signos de fusão, de cooperação, de energia, de ação, de conquista e de redenção através da tecnologia e do planejamento racional.

As teorias sobre o urbanismo surgidas no século XX refletem uma reação aos problemas advindos das cidades industriais do século XIX. No Brasil, a teoria que mais influenciou fundamenta-se nos princípios ditados por Vitruvius, que mais tarde foram revisitados por Haussmann e Ildelfonso Cerdà. Assim, “Originou o urbanismo monumental de grande cunho simbólico que causou intensas cirurgias em diversas cidades europeias e latino-americanas” (LIMA, 2006, p. 102).

Nesse contexto, destacam-se algumas reformas urbanas realizadas sob a égide do melhoramento e embelezamento na praça nos anos 1903, 1928 e 1950. Logo, a praça Tiradentes, destacou-se como um espaço público de intensa vida social, sendo

um polo de cultura e lazer da cidade, desde a vinda da Família Real para o Brasil, no século XIX, e que foi particularmente acentuada no início do século XX, com a chamada “Belle Époque” brasileira.

4.1 A REFORMA DE PEREIRA PASSOS (1903)

No início do século XX, o Brasil se despontava como principal exportador cafeeiro, porém o porto da cidade do Rio de Janeiro não atendia de forma eficiente às novas demandas do mercado, mantendo suas características coloniais. A forma urbana não condizia com a importância que o país adquirira e muito menos expressava os valores requeridos da elite econômica para uma cidade moderna. Segundo Abreu (2013), a cidade apresentava muitas contradições e características de um centro colonial, e, portanto, era necessário desvincular a sua imagem com a febre amarela e com as condições precárias de salubridade. A intensão, com isso, era transformar o quadro do país e, para tanto, muitas reformas foram empreendidas.

A primeira década do século XX representa, para a cidade do Rio de Janeiro, uma época de grandes transformações, motivadas, sobretudo, pela necessidade de adequar a forma urbana às necessidades reais de criação, concentração e acumulação de capital. Com efeito, o rápido crescimento da economia brasileira, a intensificação das atividades exportadora e, conseqüentemente, a integração cada vez maior do país no contexto capitalista internacional, exigiam uma nova organização do espaço (aí incluindo o espaço urbano de sua capital), condizente com esse novo momento de organização social (ABREU, 2013, p. 59).

A expansão da cidade para a Zona Sul fez com que o automóvel e o bonde elétrico fossem intensamente valorizados. Por outro lado, o contexto urbano do Centro ainda permanecia colonial com ruas estreitas, onde, paralelamente, existiam as sedes dos poderes políticos e econômicos com os cortiços (ABREU, 2013). Na Inglaterra, em meados do século XIX, já se observava uma transformação do centro das cidades, onde, através do processo de urbanização e industrialização – e devido ao grande fluxo de migrantes para a cidade – passou a ser ocupado por novas atividades e uma população pobre, utilizando as antigas residências como cortiços (VAZ; SILVEIRA, 1999). Os cortiços, estalagens e casas de cômodo eram o modo de habitar comum no

centro da cidade e servia de abrigo para a mão de obra imigrante que chegava constantemente.

O Rio ainda era associado às condições insalubres e à epidemia de Febre amarela, sendo necessário transformar sua imagem para inseri-lo em um contexto global. Por isso, Francisco Pereira Passos, engenheiro e prefeito da cidade, comandou, em 1903, a maior transformação urbana carioca já verificada (PAIXÃO, 2013). Em virtude das demolições na área Central, da abertura das grandes avenidas e bulevares e das obras de embelezamento, Pereira Passos foi comparado a Haussmann e à reforma que este empreendeu em Paris décadas antes. O então Prefeito carioca buscou sanear e embelezar a cidade, retomou a tradição imperial de importar peças de arte em ferro fundido moldadas, redesenhou jardins, praças e avenidas, além de utilizar de forma exacerbada os monumentos no espaço público.

A política de Pereira Passos foi denominada de “bota a baixo”, justamente pelas sucessivas demolições de edifícios e cortiços no centro da cidade, privilegiando os grandes eixos viários. Um exemplo significativo dessa política foi o Morro do Castelo, um local marcante para a origem da cidade, que foi desmontado pela primeira vez em 1904 para a passagem da avenida Central.

Como consequência dessas demolições, houve um déficit habitacional, que também colaborou para inflacionar o mercado imobiliário na área central. Mediante a tal situação, grande parte da população desalojada se concentrou em bairros periféricos que não foram contemplados na reforma de Pereira Passos. Essa ação foi autoritária e realizada visando os mais favorecidos, já que o discurso urbano é produzido por agentes sociais que detém poder de produção do espaço.

Na maioria dos trabalhos sobre as reformas urbanas encontramos os discursos produzidos por engenheiros, políticos e empreiteiros envolvidos nessas obras. Esses agentes sociais, por estarem em uma posição social de maior destaque e por terem acesso determinados instrumentos políticos e econômicos que garantiam a sua hegemonia perante as classes menos favorecidas, acabaram por se tornar os “produtores do espaço (PAIXÃO, 2013, p. 125).

A primeira obra inaugurada por Pereira Passos foi o alargamento e prolongamento da atual avenida Passos, que converge para a praça Tiradentes, com o intuito de melhorar a circulação de veículos do Centro para os bairros já urbanizados

(BENCHIMOL, 1992). A inauguração dessa obra ocorreu seis meses após a sua posse, em 27 de junho de 1903, e contou com a participação do então Presidente da República Rodrigues Alves (REIS, 1977).

Até o fim de 1903, foram ainda realizados o alargamento das Ruas da Prainha (Acre) e 13 de Maio, a remodelação da Praça XV de Novembro, o ajardinamento das Praças Tiradentes, Duque de Caxias (Largo do Machado) e XI de Junho, e a construção de um aquário no Passeio Público. Iniciaram-se também as obras da Avenida Beira-Mar (BENCHIMOL, 1992, p. 239).

Figura 62: Praça Tiradentes, 1903.

PRAÇA TIRADENTES 1903

MAPA PRAÇA TIRADENTES E ENTORNO:



Mapa: Mapa da praça Tiradentes, 1903.

Fonte: Autora, 2017. Baseado em Lodi et al. (2005) e Google Earth 2016.

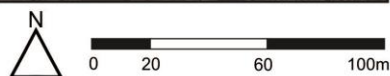


IMAGEM PRAÇA TIRADENTES:



- A** REMODELAÇÃO DOS JARDINS
- B** ELEVAÇÃO DOS CANTEIROS EXTERNOS
- C** TRANSPORTE COLETIVO
- D** PAVIMENTAÇÃO ASFALTICA
- E** LETREIRO
- F** PAVIMENTO TÉRREO PARA COMERCIAL

Imagem: Cartão postal em circulação em 1906, após intervenção de Pereira Passos.

Fonte: Disponível em: <<http://rmgouvealeiloes.com.br/peca.aso?ID=637441&ctd=84&tot=263&tipo=>>.

Acesso em: 1 mar. 2016.

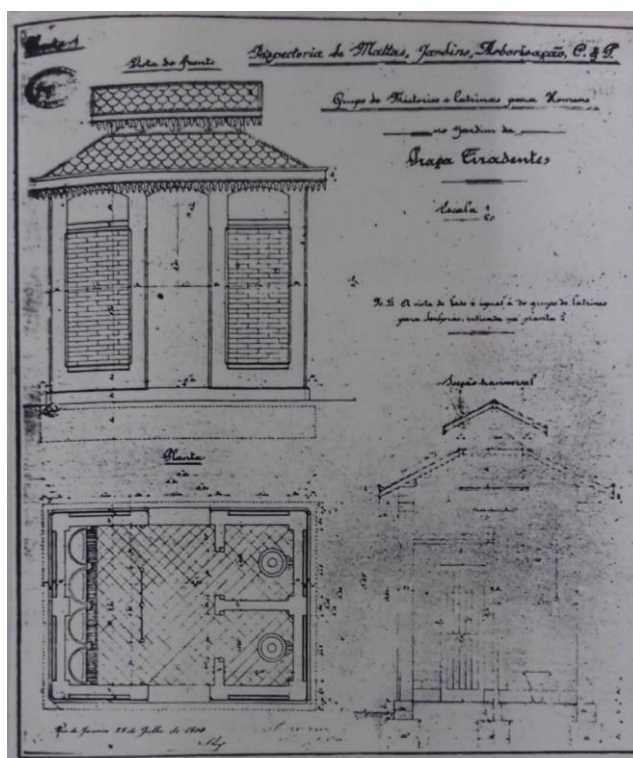
Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Nesse contexto de várias transformações, a praça Tiradentes teve uma remodelação no ajardinamento, como parte da proposta de embelezamento da cidade em 1903 (A – figura 62). A intervenção de Pereira Passos no ajardinamento descaracterizou totalmente os jardins de Glaziou. Nesse momento, os canteiros externos passaram a possuir uma pequena elevação (B – figura 62) e “os jardins agora desprotegidos, eram danificados pelos que buscavam os pontos dos bondes” (LIMA, 2000, s.n.). Pode-se notar a intensificação do movimento de veículos para a época, após as intervenções viárias, tanto do transporte coletivo representado pelos bondes, quanto pelas carroças e carruagens (C – figura 62). A pavimentação passou a ser asfáltica em várias ruas da cidade, incluindo o entorno da praça (D – figura 62), fato que adquiriu importância por ser inédita a utilização desse material de calçamento no Brasil (ABREU, 2013).

Foi Pereira Passos o iniciador do calçamento asfáltico no Brasil. O rio de Janeiro foi a primeira grande cidade do nosso país a experimentar, em grande escala, esse tipo de pavimentação. Várias de suas ruas foram calçadas a título experimental. [...]no Largo de São Francisco e Praça Tiradentes, foi usado o ladrilho de asfalto comprimido, importado de Hanôver e de Amsterdão, com resultados plenamente satisfatórios (REIS, 1977, p. 24).

É interessante notar o letreiro do café localizado na esquina (E – figura 62) e os vários toldos indicando o uso dos pavimentos térreos para o comércio (F – figura 62). A praça, ainda, passa a contemplar o comércio interno e novas áreas de lazer e de socialização. Logo, a burguesia carioca vai, pouco a pouco, abandonando os “salões coloniais para expandir sua sociabilidade pelos recém-criados espaços públicos, onde não só os dias eram fruídos, mas também as noites, quando a eletricidade iluminava ruas, praças e fachadas dos cinematógrafos” (LIMA, 2006, p. 43).

Figura 63: Projeto de sanitário para praça Tiradentes, 1904.



Fonte: Gerência de monumentos e chafarizes da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos.

Em sua administração, Pereira Passos priorizou a estética e a “higiene” dos espaços públicos da cidade, demolindo os antigos quiosques rústicos de madeira e os estábulos que existiam ao lado das casas, considerando-os insalubres. Construiu, também, sanitários em diversos espaços público. O então prefeito “evitou com isso que continuassem os maus hábitos coloniais da população, e a foi educando para viver melhor numa cidade modernizada”. A praça Tiradentes recebeu, ademais, um chalé com instalações sanitárias para homens e mulheres, como é visto na figura 63 (REIS, 1977).

Figura 64: Aspectos urbanos da praça Tiradentes, 1929, Augusto Malta.



- A** ESCULTURA FIDELIDADE
- B** SANITÁRIO
- C** ESCULTURA UNIÃO

Fonte: Site Brasileira fotográfica. Disponível em:

<<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2781>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Na imagem 65, é possível ver uma das quatro esculturas em ferro fundido do século XIX (A, C – figura 64) e o sanitário projetado na administração de Pereira Passos (B – figura 64). Com relação à vida social, a praça Tiradentes, no início do século XX, era um espaço público de grande movimento cultural e concentrava uma diversidade de pessoas tais como: artistas, jornalistas, escritores, boêmios e prostitutas. Lima (2006) descreve sobre a área Central da cidade do Rio de Janeiro:

No Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, surgiu nas áreas centrais, mais especificamente no novo eixo constituído pela avenida Rio Branco, o expressivo conjunto de estabelecimentos que pontuavam a área e que eram destinados às atividades de convivência social, de comércio e de lazer. O espaço público não era apenas a praça, mas também a rua, onde interagiam os indivíduos. A nova aparência física da cidade, a melhoria dos meios de transportes e de comunicação e a variedade de oferta de formas de lazer ainda inéditas atraíam os diferentes modelos de família a utilizarem intensamente esses espaços públicos (LIMA, 2006, p. 40).

Com isso, vê-se que o início do século foi um período de grande dinamismo para a cidade, devido ao processo de metropolização. Assim, a remodelação realizada por Pereira Passos visava princípios sanitaristas e os engenheiros eram os atores principais nesse momento, sendo, gradualmente, transferido esse papel para os arquitetos e urbanistas. Foi o início do urbanismo modernista que será marcado pelos planos urbanísticos e pela propagação de ideias consolidadas no campo teórico (CALDEIRA, 2007).

4.2 INTERVENÇÕES MODERNISTAS (1928 E 1950)

A forma urbana do Rio de Janeiro se apresentava como uma contradição, pois a área central estava servida por infraestrutura, ações públicas e moradores de classes mais favorecidas, ao contrário das periferias, onde a ação do Estado era nula. Acentuando ainda mais essas contradições, foi encomendado, no final da década de 1920, o plano Agache. O intuito era a elaboração de um plano urbanístico por um grupo de técnicos franceses, onde pretendia-se dar um caráter monumental para o Centro e a Zona Sul, embelezando a cidade segundo critérios funcionais (ABREU, 2013).

Sabe-se, no entanto, que os fenômenos de importação cultural constituem um processo quase sempre lento e que o gosto burguês – no que se refere à arquitetura –, estava imbuído dos modelos haussmanianos, ainda muito presentes no imaginário coletivo desde o início da República (LIMA, 2006, p. 67).

Se, nas primeiras décadas do século XX, houve um intenso movimento de reformulações teóricas urbanas na Europa do pós-guerra, com as contribuições de teóricos que divulgaram a urbanística modernista, como Tony Garnier Eugène Hénard, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer e Le Corbusier, no Brasil, por sua vez, esse pensamento foi chegando aos poucos. No que diz respeito às propostas urbanas, a praça gradativamente foi perdendo seu caráter de sociabilidade e do encontro para ser um espaço livre, de circulação e do verde, mais afinado com o processo de crescimento dos centros urbanos, mas se tornando também cada vez mais um local de passagem. Nesse sentido, o paisagismo passa a atuar em duas esferas: a estética e a sanitária, e, portanto, não existem as praças no seu sentido tradicional, as atividades de lazer são desenvolvidas nos espaços livres de parques ou em lugares determinados como

centros culturais, ginásios, anfiteatros (CALDEIRA, 2007). Plasticamente, houve a valorização da linha reta e dos sistemas de circulação, formando um traçado quadriculado intercalado por construções, vazios e verdes.

A praça, sob a administração de Alaor Prata, entre 1922-1926, se tornou ponto final de várias linhas de bondes, permitindo com que se desafogasse o trânsito nas artérias centrais, como a avenida Rio Branco e rua Uruguaiana (CARVALHO, 1990). A praça nesse momento era o local do *footing* e dos encontros. Como dito anteriormente, entre os teatros mais significantes do seu entorno estava o Teatro São Pedro de Alcântara, considerado o melhor da cidade e reformado entre 1857 e 1928, depois do incêndio em 1856. O teatro foi reformado a partir de um projeto de Gusmão, Dourado & Baldassini, de 1923, se transformando no estilo Art-Déco. Ele também recebeu, em 1931, dois painéis de Di Cavalcante, denominados “Samba”, uma homenagem à música e a dança, “evocando as danças e costumes típicos de nosso país, os dois painéis, cada um numa extremidade do foyer, medindo 4,50 metros por 5,30 metros, constituem obra de valor a enriquecer a arquitetura despojada” (LIMA, 2006, p. 74). Esses painéis foram tombados, objetivando-se sua preservação anos mais tarde, por um decreto estadual no ano de 1967.

Houve, ainda, a reconstrução do antigo teatro Carlos Gomes, com inspiração nova-iorquina, projetado pelos mesmos arquitetos responsáveis pela reforma do Teatro João Caetano no estilo Art Déco. Pode-se constatar que, mesmo quando os teatros eram demolidos, devido aos incêndios consecutivos, novos eram construídos no mesmo terreno, reforçando a vocação teatral desse espaço (LIMA, 2000).

Figura 65: Praça Tiradentes, 1928.

PRAÇA TIRADENTES 1928

MAPA PRAÇA TIRADENTES E ENTORNO:



Mapa: Mapa da praça Tiradentes, 1928.

Fonte: Autora, 2017. Baseado em Lodi et al. (2005).

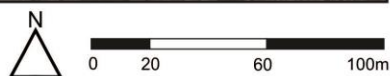
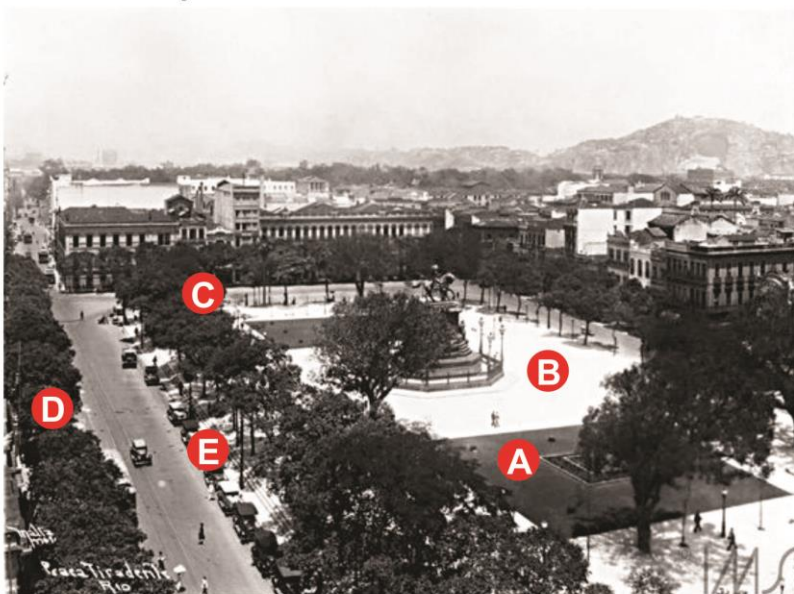


IMAGEM PRAÇA TIRADENTES:



- A** CANTEIROS GEOMÉTRICOS
- B** CAMINHOS DEFINIDOS
- C** DOMESTICAÇÃO DA NATUREZA
- D** VALORIZAÇÃO DO VERDE
- E** ESTACIONAMENTO

Imagem: Foto da praça Tiradentes em 1928, após reforma de Antônio Prado Junior.

Fonte: Disponível em: <[https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/b2/49/b9/b249b99060d3747b4b558e36f596b02d.jpg)

[ak0.pinimg.com/564x/b2/49/b9/b249b99060d3747b4b558e36f596b02d.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/b2/49/b9/b249b99060d3747b4b558e36f596b02d.jpg)>. Acesso em: 2 fev. 2016.

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Nesse período, mais precisamente em 1928, mais uma reforma radical foi realizada para a praça Tiradentes durante o governo de Antônio Prado Junior (figura 65). Essa remodelação foi inspirada no paisagismo francês, propondo uma ruptura com o paisagismo original de Glaziou. A intervenção configurou-se com canteiros geométricos (A – figura 65), caminhos definidos (B – figura 65) e a domesticação dos elementos da natureza (C – figura 65), em sintonia com o traçado geométrico da cidade (CALDEIRA, 2007). No entorno imediato, as árvores foram inseridas junto às calçadas (D – figura 65), o que demonstra a valorização do verde na cidade. No aspecto social, percebe-se um aumento na frota de veículos particulares, que passou a utilizar um lado da praça como estacionamento (E – figura 65).

No Rio de Janeiro, as propostas urbanas modernistas ganharam força com a administração de Henrique Dodsworth (1937-1945), quando se pôde observar a transformação da espacialidade existente e “esses princípios, incorporados de forma parcial ou total, vão progressivamente predominando nas propostas urbanísticas” (CALDEIRA, 2007, p. 288). Esses ideais, vindos da Europa, refletiram-se no entorno da praça Tiradentes com as intervenções urbanas que aconteceram. A maior parte da população, antes residente no centro, agora só circulava por ele. O Centro era o local de trabalho e as residências foram se transformando em comércios. A praça, ademais, seguiu os princípios de Le Corbusier, ou seja, se diluiu através dos inúmeros espaços livres da cidade e imperou um grande vazio (CALDEIRA, 2007).

Figura 66: Praça Tiradentes, 1950.

PRAÇA TIRADENTES 1950

MAPA PRAÇA TIRADENTES E ENTORNO:

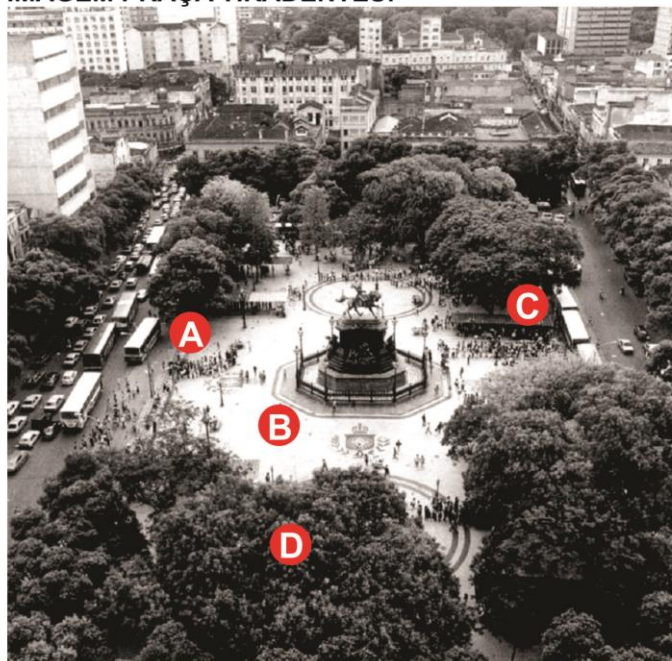


Mapa: Mapa da praça Tiradentes, 1950.

Fonte: Autora, 2017. Baseado em Lodi et al. (2005).



IMAGEM PRAÇA TIRADENTES:



- A** DESNÍVEL DE TRÊS DEGRAUS
- B** PISO EM PEDRA PORTUGUESA
- C** ABRIGO DE ÔNIBUS
- D** VEGETAÇÃO NAS EXTREMIDADES

Imagem: Praça Tiradentes em 1980 com características da urbanização de 1950.

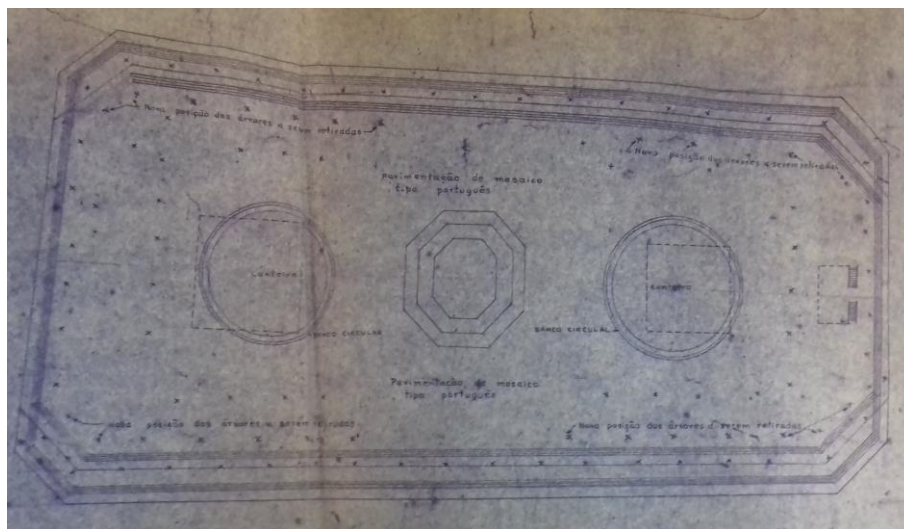
Fonte: LODI et al., 2005, p. 23 (modificado pela autora).

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Sob a administração do prefeito General Ângelo Mendes Moraes (1947 a 1951), a praça sofreu uma remodelação total (figura 66), inclusive o seu nome passa a ser praça da Independência. Porém, segundo Oliveira (2000), o nome não teve aceitação popular, e o local voltou a receber o nome de praça Tiradentes. Inserida no contexto de intervenções modernistas, a operação realizada em 1950 reduziu os limites da praça Tiradentes (A – figura 66) e criou três degraus de desnível entre a praça e os logradouros do entorno imediato. Nesse mesmo momento, foi implantada outra mudança radical de projeto, em que se substituíram os jardins retangulares por circulares (B – figura 66), executados em piso de pedra portuguesa branca e preta, compondo em mosaico o desenho do brasão do império (figuras 67 e 68) (LIMA, 2000).

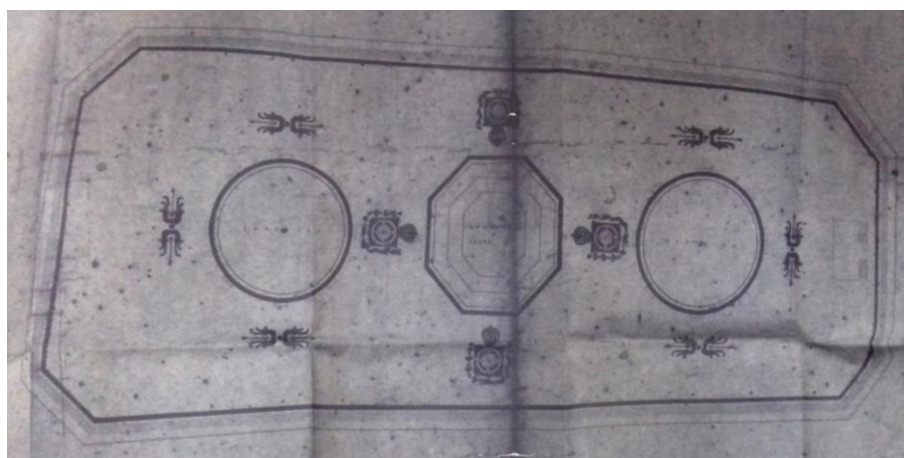
A praça passou a abrigar pontos físicos de bonde e ônibus (C – figura 66), o que proporcionou um uso intenso nesse espaço público. Esses mobiliários urbanos foram instalados no centro da praça, alterando a dinâmica do espaço e interrompendo a leitura da paisagem. Essa nova composição espacial da praça não valorizou a cidade em sua história e memória, e sim como um local que atendesse as novas necessidades da cidade moderna. Essas intervenções modernistas idealizaram o centro como um local para o trabalho, fazendo com que esse se esvaziasse no final do dia. A praça passou a ser um espaço vazio, de circulação livre. Percebe-se que a vegetação se tornou mais densa, se concentrando nas extremidades (D – figura 66), ou seja, as árvores disputavam a perspectiva do monumento para quem está externo à praça.

Figura 67: Planta para execução da troca da paginação para pedra portuguesa e marcação das árvores em que deveriam ser plantadas, datado de 1949.



Fonte: Gerencia de monumentos e chafarizes da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos.

Figura 68: Planta baixa da intervenção realizada na praça, com data de aprovação em 1950.



Fonte: Gerencia de monumentos e chafarizes da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos.

Com a intensificação das intervenções rodoviaristas no Rio de Janeiro, a praça foi perdendo em atrativos e se degradando. A abertura da avenida Presidente Vargas e a implantação de terminal de ônibus próximo à praça, que era um espaço tradicional de socialização, foi se tornando um mero suporte para conter uma massa cada vez maior de pessoas em circulação pelo centro. Na figura 66, é possível verificar os abrigos para pedestres e passageiros construídos com oito colunas duplas de ferro e zinco e base de concreto. Tais abrigos foram instalados em 1969, mesmo ano da

instalação da bomba de gasolina (figura 69), demonstrando que o automóvel era prioridade das intervenções urbanas.

Figura 69: Bomba de gasolina instalada na praça, em 1969.



Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Observa-se, assim, que, desde a década de 1930, iniciou-se um processo de degradação dos edifícios de interesse histórico e artístico característicos do século XIX, o que se intensificou na segunda metade do século. Durante a década de 1970, o mobiliário urbano da praça foi se degradando e os pontos de ônibus ameaçavam cair. A arquitetura do seu entorno estava em condições péssimas de conservação, a praça estava se esvaziando e não havia o policiamento necessário dessa área, como pode ser verificado nos recortes de jornais abaixo (figuras 70 e 71).

Figura 70: Notícia do jornal Diário de Notícias, de maio de 1976.

Figura 71: Notícia do Jornal Hora, de agosto de 1976.



Fonte: Gerencia de monumentos e chafarizes da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos.

Como consequência, usos de lazer no entorno – como teatros e a gafieira – perderam força e se degradaram. Somente no fim dos anos 1970 é que o conjunto arquitetônico da área Central começou a ser discutido mais seriamente, valorizando-se os usos e as possibilidades para a chamada revitalização urbana dos centros, muito inspirada em intervenções nos grandes centros das cidades europeias.

Em 1996, foi inaugurada uma reforma realizada na praça, visando revitalizar a área que sofria com o abandono do poder público. A obra contou com a instalação de uma grade com quatro portões de acesso, que cercava todo o perímetro da praça, referenciando de modo distante a primeira reforma realizada por Glaziou. O argumento utilizado para o gradeamento da praça foi a segurança, possuindo horário para abrir e para fechar. Foram criadas baias nas calçadas para o acesso aos ônibus, sua largura foi aumentada, o piso de pedra portuguesa foi recuperado e 39 bancos de madeira foram substituídos. As árvores foram mantidas e a iluminação melhorada.

Figura 72: Praça Tiradentes, 1996.

PRAÇA TIRADENTES 1996

MAPA PRAÇA TIRADENTES E ENTORNO:



Mapa: Mapa da praça Tiradentes, 1996.

Fonte: Autora, 2017.

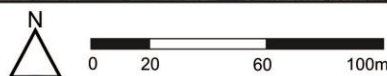


IMAGEM PRAÇA TIRADENTES:



- A** GRADIL
- B** ALARGAMENTO PASSEIO

Imagem: Praça Tiradentes com a grade que a cercava.

Fonte: Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Tiradentes_\(Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Tiradentes_(Rio_de_Janeiro))>.

Acesso em 23 jan. 2017.

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

4.3 MONUMENTO À JOÃO CAETANO

O monumento em homenagem a João Caetano está, atualmente, em frente ao teatro de mesmo nome, localizado na praça Tiradentes. A obra em bronze é de autoria de Chaves Pinheiro, tendo sido fundida na Europa. A ideia de execução de uma escultura do ator foi uma iniciativa de Francisco Correia Vasques, que conseguiu o subsídio através de uma subscrição popular solicitada nos espetáculos. Essa inquietação surgiu logo após a morte de João Caetano, visto que o homenageado era muito prestigiado na cidade, devido a organização da Escola de Arte Dramática.

4.3.1 João Caetano e a arte dramática

A estátua representa o ator e empresário teatral brasileiro João Caetano dos Santos, que nasceu em 1808, na cidade de Itaboraí, estado do Rio de Janeiro. Ele é considerado um dos primeiros teóricos da arte dramática no país, responsável principalmente pela profissionalização do teatro, em uma época em que as companhias teatrais lusitanas dominavam o espaço cênico na cidade do Rio de Janeiro, o que ocorria desde a chegada da família real portuguesa. Publicou dois livros sobre a arte de representar: “Reflexões Dramáticas”, de 1837 e “Lições Dramáticas”, de 1862. O ator era muito prestigiado, devido a organização de uma Escola de Arte Dramática no Brasil, com aulas gratuitas para a população na cidade do Rio de Janeiro. Promoveu a criação de um júri dramático com a finalidade de premiar e prestigiar a produção teatral brasileira. Deve-se, ainda, a João Caetano o início da produção teatral inteiramente brasileira.

Administrou o Teatro São Pedro (atual João Caetano) até o seu incêndio, cinco meses depois. Após reconstruir o teatro, este foi acometido novamente por outro incêndio. Outra vez, João Caetano trabalhou para que o mesmo fosse reconstruído, tendo assistido, logo em seguida, temporadas de grande sucesso no teatro reformado.

João Caetano faleceu em 24 de agosto de 1863, na cidade do Rio de Janeiro, e seu discípulo, Francisco Correia Vasques, teve a iniciativa de erigir um monumento em sua homenagem. Para que isso fosse possível, abriu uma subscrição popular, solicitada nos espetáculos, e conseguiu o subsídio para a realização da escultura. Não houve nenhum auxílio do governo para a execução de tal obra. O modelo em gesso foi realizado em 1859, pelo artista Francisco Manuel Chaves Pinheiro, em tamanho natural e fundida em 1890 em Roma.

Figura 73: Escultura de João Caetano, em frente ao Teatro de mesmo nome.



Fonte: Autora, 2017.

4.3.2 Da Academia ao Teatro

A estátua em homenagem ao ator foi erigida em frente à antiga Academia Imperial de Belas Artes, em 1891, na avenida Passos com a rua Imperatriz Leopoldina, no entorno da praça Tiradentes (figura 74). Sua inauguração ocorreu no dia três de maio com muita pompa e com a presença de convidados ilustres, incluindo o presidente Marechal Deodoro da Fonseca. Contou, ainda, com uma banda que interpretou o Hino Brasileiro e, logo em seguida, a sinfonia “O Guarani”. A cerimônia em muito exaltou os feitos de João Caetano e sua importância para o país (MAURÍCIO, 1966).

De acordo com Dias (2010), no ano de 1909, o monumento foi transferido para o Campo de Santana (figura 75), o que foi justificado pela mudança da Academia. Foi em 1916, já no século XX, transferida para a frente do Teatro João Caetano, na praça Tiradentes, local onde se encontra até os dias atuais (Figura 76). Pode-se afirmar que a escultura possui uma relação primeira e direta com o teatro.

Figura 74: Escultura de João Caetano em frente a antiga Escola de Belas Artes, 1891.



Fonte: Disponível em:

<http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/img/120913_joao_caetano_02.jpg>.

Acesso em: 29 nov. 2016.

Figura 75: Monumento à João Caetano no Campo de Santana, 1909.



Fonte: <<http://2.bp.blogspot.com/-balr5MZ->

[mKU/UHnj7BMiFNI/AAAAAAAAACmU/DursMjxVGY8/s1600/vera+++7.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-balr5MZ-mKU/UHnj7BMiFNI/AAAAAAAAACmU/DursMjxVGY8/s1600/vera+++7.jpg)>. Acesso em: 29

nov. 2016.

Figura 76: Escultura de João Caetano no largo em frente ao Teatro João Caetano.



Fonte: Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/wp-content/uploads/2012/05/tjc_fachada-69.jpg>. Acesso em: 29 nov. 2016.

4.3.3 Ato da interpretação

A escultura foi modelada em gesso patinado em 1859, pelo escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro, e, mais tarde, em 1890, fundida em bronze, em Roma, pelo artista Nisi, na fundição S. Michele. No Brasil, eram proibidas as fundições em bronze, visto que era um grande número de escravos que conheciam a técnica, e, com isso, poderiam construir armas através desse método. Foi somente de 1848 a 1860 que surgiram raros profissionais que trabalhavam com fundição artística e, por isso, a maioria dos artistas encaminhavam suas obras para serem fundidas em bronze na Europa.

A estátua representa o ator no ato da interpretação de Oscar, filho de Ossin, da peça Arnoult, um de seus maiores sucessos. Numa das faces do pedestal da estátua, pode-se ver um medalhão com a efígie do ator e, do outro lado, na face posterior, está a inscrição “a João Caetano, Glória do Palco brasileiro - III – V - MDCCCXCI” (três de maio de 1891).

Figura 77: Escultura em bronze em tamanho natural de João Caetano.

Figura 78: Detalhe da inscrição no pedestal.



Fonte: Autora, 2017.

A escultura pedestre foi concebida em tamanho natural – com dimensões de 180x92x72 metros – e com peso de cerca de oitocentos quilos, sendo o pedestal em bronze com a altura de vinte centímetros. A base de granito foi executada pelo arquiteto Heitor de Cordovile e possui 2,50 metros. Alfredo (2010) descreve em detalhes as características impressas na obra escultórica:

[...] a figura apresenta-se com a indumentária de um guerreiro celta em pose de guarda, tem a perna esquerda como eixo de apoio para o corpo e a perna direita que vai à frente apenas como um passo normal, pois a bainha da espada que pende sob seu pescoço cai sem maiores movimentos, enquanto sua mão esquerda é levantada a altura da cabeça, em uma atitude de atenção e equilíbrio. O dedo indicador apontando em sinal de atenção, completando a mão direita que empunha a espada que evoca a bravura, o poder, o dever, a obediência e, comprova com os demais gestos, o sentido de vigilância e defesa do figurado (ALFREDO, 2010, p. 119).

A Academia comprou o molde em gesso de Chaves Pinheiro por \$800,00 (oitocentos Réis) e a expôs na Exposição da Filadélfia em 1876, por ordem do Governo

Imperial. A escultura voltou da exposição em um péssimo estado de conservação e foi restaurada pelo autor por \$600,00 (seiscentos Réis). Esse molde está localizado atualmente no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, e é considerada uma obra de valor histórico, artístico e cultural.

Figura 79: Molde em gesso patinado de Chaves Pinheiro, 1859.



Fonte: Itaú cultural. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21762/chaves-pinheiro>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

A espada que ostentava na mão direita foi roubada em 1985, recolocada em 1988, e novamente desaparecida em 2002. Em 2012, a estátua foi retirada de frente ao Teatro João Caetano, para execução de um novo punhal e a recuperação do monumento. A escultura foi novamente vítima de vandalismo, e, atualmente, encontra-se sem a espada (figura 77).

4.3.4 Homenagem em bronze

Percebe-se nas obras de Chaves Pinheiro uma tendência para representar temas históricos-nacionais que, segundo Alfredo (2010) é uma das características do movimento romântico e foi bem explorada na escultura do século XIX, assim como no início do XX. Foi a quarta escultura a ser instalada em espaço público na cidade do Rio

de Janeiro, verificando um pioneirismo juntamente com o monumento de Dom Pedro I, no que diz respeito a implantação de esculturas no Brasil.

Alfredo (2010) chama atenção pelo fato da escultura ter sido comprada e exposta em espaço público, tendo em vista que somente os membros da realeza eram retratados através de esculturas nesse momento. A imagem de João Caetano no ato da interpretação ficou eternizada em bronze, no lugar onde dedicou a sua vida, o teatro.

4.4 RETÂNGULO VAZADO

A escultura Retângulo Vazado, de Franz Weissmann, foi instalada em 1996, no entorno da praça Tiradentes e fez parte do Projeto Esculturas Urbanas. Tal projeto reuniu diversos artistas contemporâneos com o objetivo de implantar esculturas nos espaços públicos da cidade. Franz Weissmann fez parte do movimento concretista e neoconcretista no Brasil. Suas esculturas possuem dimensões monumentais, valorizando as formas geométricas, recortando-as e dobrando-as. O artista diz que suas obras são idealizadas para serem colocadas nas ruas, nas praças, no espaço público e em contato com o público.

4.4.1 A arte na cidade

O Rio de Janeiro recebeu diversas ações que continuaram o transformando em um local de expressão e exposição de diferentes manifestações artísticas, atribuindo o símbolo de uma cidade contemporânea. Assim sendo, na década de 1990, foi lançado o Projeto Esculturas Urbanas, através de uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), juntamente com a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ). Tal projeto enfatizou a linguagem contemporânea, reunindo diversos artistas, como Waltércio Caldas, Sérgio Camargo, Amílcar de Castro e Franz Weissmann.

Weissmann foi chamado a intervir no Centro da cidade, e, como visto anteriormente, foram instaladas duas de suas obras monumentais no entorno da praça Tiradentes. O artista passou por diversas fases de produção artística, tendo iniciado como artista concreto. Sua segunda fase foi no movimento artístico que ajudou a fundar: o neoconcretismo, e, logo após suas viagens internacionais e suas novas influências, Weissmann produziu sua série “Amassados”, que se diferencia de todas suas obras anteriores. Quando volta ao Brasil, ele retoma a geometria, influenciado pela

experiência minimalista norte-americana, e é nessa fase que nasce a escultura Retângulo Amarelo de 1996.

Suas obras monumentais da abstração geométrica são pintadas com cores vibrantes e estão localizadas em pontos estratégicos do espaço público. São estruturas que dialogam com a paisagem que a circundam. Segundo Costa (2008), essas esculturas se integram à diversidade encontrada na cidade contemporânea, tendo um comportamento provocador. Ao projetar suas esculturas, o artista busca despertar a sensibilidade, valorizando os aspectos simbólicos envolvendo sociedade e obra de arte. Para o artista, a sua obra de arte é uma comunicação com o público e, portanto, essas obras devem estar nos espaços públicos. Assim, seus locais preferidos para expor suas peças são nas praças, ruas e locais de passagem, fazendo com que todos tenham contato e acesso à arte. Com isso, a obra de arte é capaz de fazer com que a cidade seja um local de integração e pertencimento.

Franz Weissmann é o artista com mais obras expostas em cidades brasileiras. Suas obras não são nem discursivas nem narrativas, são construídas no presente pelos usuários daquele espaço. Sua escultura celebra o transitório e nega qualquer ideia estática. Para suas obras, utiliza materiais como: chapas de ferro, fios de aço, folhas de alumínio, entre outros.

Figura 80: Retângulo Vazado, de Franz Weissmann.



Fonte: Disponível em: <https://c1.staticflickr.com/5/4104/5024893353_2ac8531d83_b.jpg>.

Acesso em: 11 jan. 2017.

A escultura de Franz Weissmann possibilita o debate sobre o patrimônio cultural e faz parte de uma iniciativa para reerguer os centros históricos de muitas cidades no país.

[...] Uma poética do espaço que é, ao mesmo tempo, uma ética da expressão: o mínimo de recursos para que, sem ênfase, a poesia, a beleza, enfim o espírito do homem se construa fora do homem, no ar, aqui, agora, no espaço comum da cidade. [...] A escultura de Franz Weissmann é, assim, uma permanente redescoberta do espaço e da forma que, a cada nova obra, parecem despontar pela primeira vez Edla Van Steinis aí o milagre da arte (GOULART, 2008, p. 29).

4.4.2 No entorno da praça Tiradentes

A obra está localizada no entorno imediato da praça Tiradentes, no largo Alexandre Herculano. Tal localização foi definida pelo próprio artista, realizando um diálogo entre três equipamentos de cultura: em frente ao Real Gabinete Português de Leitura, ao lado do Teatro João Caetano e em frente ao Centro Cultural Carioca. Além disso, a peça se situa de modo descentralizado no contexto urbano em que se localiza, não propondo articulações espaciais que instaurem uma perspectiva que exerça o poder do centro.

Com o crescente declínio da condição propriamente pública de instituições e espaços urbanos na sociedade do marketing e do espetáculo, a arte poucas vezes encontra o seu lugar, seja no museu ou na praça. Nesse sentido, a arte pública é menos o gesto de dar o ar livre a pinturas e esculturas, enriquecer a arquitetura, ornamentar a urbe – enfim, chamar as artes a participar da exploração mercantil e espetacular do ambiente. O desafio é fazer a cidade e as artes habitarem-se crítica e criativamente (CONDURU, 2013, p. 33-34).

De acordo com Knauss (2003), a escultura contemporânea rompe com a lógica estática do poder do centro. A arte acompanha o dinamismo das cidades atuais e, portanto, reflete esse movimento na implantação urbana das obras, reatualizando as possibilidades dos espaços urbanos.

Figura 81: Escultura contemporânea vista da praça Tiradentes.



Fonte: Autora, 2017.

4.4.3 Estrutura amarela

A peça de aço, pintada de amarelo, é uma composição vazada, que não possui uma base, um pedestal de fixação no espaço. Knauss (2003) o compara com o Balzac, de Rodin, citado anteriormente como marco de um novo pensamento para a escultura.

Suas formas plásticas se inserem na tradição abstrata do movimento concretista... Indo mais longe, a peça de Weissmann não revela apenas um caráter deslocado no contexto urbano. Sua forma se desloca de modo dinâmico diante do olhar do passante. De cada novo ângulo, a peça revela uma volumetria distinta, variando entre uma solução em linha e um volume largo. Da mesma forma, ela pode pender tanto para um lado, como para o outro (KNAUSS, 2003, p. 7).

Para Weissmann, a sua escultura devia surgir do ar, se movimentar e ser leve, por isso compara a escultura como uma árvore que deve brotar na terra e crescer espaço afora. Suas esculturas são feitas para grandes áreas, para receber luz solar, criando novas sensações e variações de cor. Possibilitam, ainda, o acesso ao equilíbrio e à pureza formal através dos pontos de tensão.

A cor não era um artifício usado pelo artista em suas obras iniciais, prezava pela cor natural do material e dizia que a cor pintada ia contra o espírito da escultura. Porém, desde década de 1970, a cor aparece, primeiramente em alguns relevos, e passa a fazer parte das suas esculturas a partir da década de 1980, como é o caso da escultura *Retângulo Vazado*. A partir de então, foram raras as esculturas sem aplicação de cor. Sobre o amarelo utilizado na escultura *Retângulo Vazado*, Franz Weissmann diz que este é alegre, expansivo e comunicativo. É uma cor que unifica o jogo de cor e escultura (DUARTE; FILHO; KLABIN, 2008).

4.4.4 Moldura do vazio

A obra de Weissmann dialoga diretamente com o espaço onde está implantada, colocada no chão, faz parte do local, o que elimina o uso do pedestal ou da base. Ou seja, permite a escultura interagir com o espaço em volta e, ao mesmo tempo, criar o seu próprio espaço. A matéria-prima do autor é o vazio, vazio esse que se transforma a cada passo do observador. Dentro desse vazio existe a sombra, outra matéria virtual que é o significado da escultura, de acordo com Moraes (2008). Para Knauss (2003, p. 7), é o seu “vazio temático, que se afirma como tema que surpreende. A peça se constitui em verdadeira moldura do vazio. O cheio da escultura monumental não se apresenta. O tema do passado não marca presença”.

Porém, certamente, o que mais espanta na peça de F. Weissman não é sua posição deslocada, nem sua forma mutante. É sobretudo o seu vazio temático, que se afirma como tema que surpreende. A peça se constitui em verdadeira moldura do vazio. O cheio da escultura monumental não se apresenta. O tema do passado não marca presença. E o vazio se instala na composição. (KNAUSS, 2003, p. 7).

A peça *Retângulo Vazado* obedece à racionalidade da técnica moderna, integrando-se com as construções da cidade. Sua escala monumental é clássica, tematiza e revitaliza o espaço, ela celebra o transitório e o inacabado, seu significado é inesgotável. Para Moraes (2008), compreender a obra de Weissmann significa compreender a beleza de outras estruturas da cidade, tanto as naturais quanto as construídas.

4.5 RELAÇÃO DA IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS DA PRAÇA TIRADENTES NO SÉCULO XX

A praça Tiradentes no início do século XX passou por diversas reformas que alterou substancialmente os jardins projetados por Glaziou. A primeira remodelação se iniciou logo em 1903, com a administração de Pereira Passos, o prefeito deixou suas marcas na praça com a remodelação do ajardinamento que elevou os canteiros externos, utilizou a pavimentação asfáltica inédita até então, organizou o transporte coletivo na praça e instalou sanitários. Essas modificações estavam em ressonância com o que estava acontecendo na Europa no momento, principalmente no que diz respeito ao alargamento das vias, quando, conseqüentemente, o pedestre perde seu espaço para os veículos.

Em 1916, o monumento em homenagem a João Caetano foi instalado em frente ao Teatro, localizado na praça Tiradentes. Essa obra revela ainda um pensamento do século XIX, visto que foi realizada no final do século, onde a escultura romântica dominava o universo das esculturas públicas. Foi a primeira escultura em bronze dedicada a um cidadão comum. Na década de 1920, foi realizada mais uma reforma radical na praça, com a redução da área vegetal e remodelação dos canteiros geométricos, definindo os caminhos e a vegetação de forma geométrica racional. O paisagismo foi influenciado pelo movimento moderno, havendo a valorização da circulação e da linha reta.

No contexto de intervenções modernistas, ao final da Era Vargas, foi realizada, em 1950, outra reforma que alterou, significativamente, o desenho da praça. Sob a administração de Mendes de Moraes, a praça recebeu três degraus de desnível da rua e os jardins quadrados foram substituídos pela paginação em círculos em pedra portuguesa branca e preta, incluindo o desenho do brasão do império. A praça se tornou um espaço destituído do desenho clássico romântico, de livre circulação e a vegetação passou a ocupar somente as extremidades.

Mesmo após as reformas em nome do progresso e da melhoria viária, a praça continuou se destacando como local de cultura e lazer do Rio de Janeiro. A partir da década de 1950, a praça passou por um período de decadência, em relação ao seu uso social e de lazer, servindo muito mais como ponto final das linhas de ônibus do que como centro cultural. A praça chegou até meados do século XX completamente descaracterizada em relação ao primeiro projeto, sofrendo com a degradação das

arquiteturas do seu entorno e com o vandalismo dos monumentos, alvos de saques e pichações.

Na década de 1970, a praça esteve em estado de total abandono, sendo possível verificar através de reportagens dos jornais da época a necessidade de policiamento no local e o péssimo estado de conservação de seus mobiliários. Os pontos de ônibus são citados como ameaças à população, pois suas partes estavam completamente deterioradas. A praça estava sem atratividade, a prioridade era urbana e, assim sendo, tornou-se um local inseguro. Foi então, entre o final da década de 1970 e início da década 1980, que surgiram as primeiras legislações e ações de preservação desse espaço, tendo como marco a criação da Lei do Corredor Cultural, em 1984, que será visto no capítulo adiante. A praça chega ao fim do século XX com a permanência de sua vocação cultural, que “alimenta um bom debate sobre questões sociais e questões artísticas e históricas” (CONTIER, 2013).

A partir desse contexto, foi realizada uma reforma em 1996 para ampliação das calçadas, recuperação do piso e troca do mobiliário urbano. É importante destacar, nesse momento, o gradeamento que praça recebeu em seus limites, contato com quatro portões de acesso, abertos para a população de 8h às 20h. Nesse sentido, Abreu et al. (1999) confirma que a cidade afirma o conjunto de imagens e que normalmente a instalação de uma peça de imaginária urbana acompanha uma intervenção urbanística, assim, não só a praça Tiradentes, como outros espaços públicos da cidade necessitavam de intervenção na década de 1990.

Portanto, acompanhando essa intervenção na praça Tiradentes, observa-se a efetivação do Projeto Esculturas Urbanas, uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) juntamente com a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ). Foram instaladas diversas esculturas contemporâneas nos espaços públicos da cidade para valorizá-los, visto a situação degradante que se encontrava determinados espaços. Em 1996, foi instalada no entorno da praça Tiradentes a escultura Retângulo Vazado, de Franz Weissmann, uma escultura geométrica, sem pedestal, deslocada do centro do largo, com escala monumental. A escultura tem como tema central o vazio, características da obra de Weissmann e da escultura concretista.

Nota-se, ainda, que as esculturas do século XX não estão instaladas nos limites da praça Tiradentes, e sim no seu entorno. Isso ocorre pela praça ter se tornado um local consolidado do poder imperialista, fortemente ligada a imagem de Dom Pedro I. Sua figura possui grande representatividade histórica, artística, social e simboliza o

poder político. A homenagem à João Caetano, um cidadão comum, perde sua força se comparado a obra monumental de Dom Pedro I. É uma escultura secundária em relação as obras localizadas na praça, pois está mais ligado ao espaço do teatro. A escultura Retângulo Vazado, por sua vez, é uma obra contemporânea que, pelo seu contexto artístico, se recusa à lógica da localização central e monumental. Segundo Knauss (2003, p. 8) “o que se produz na escultura contemporânea é uma experiência da sociedade urbana profundamente diferente da tradicional escultura de lógica monumental. Talvez, por isso, a escultura não sirva mais às grandes celebrações”. Visto isso, as esculturas – elementos de imaginária urbana do século XX da praça Tiradentes – se afirmam como produto de seu tempo (KNAUSS, 2003) e, portanto, não estão localizadas no limite da praça, mas no seu entorno, possuindo uma relação visual na paisagem.

É possível verificar que o século XX foi o período em que houve um número muito grande e significativo de intervenções paisagísticas nos espaços públicos da cidade, inclusive na praça Tiradentes. É verificado também um aumento na implantação de esculturas no espaço urbano, se comparado ao século XIX, visto que nas imediações da praça, além da escultura de João Caetano e Retângulo Vazado, ainda se encontram o “Grande Quadrado Vermelho” e o busto de Camões.

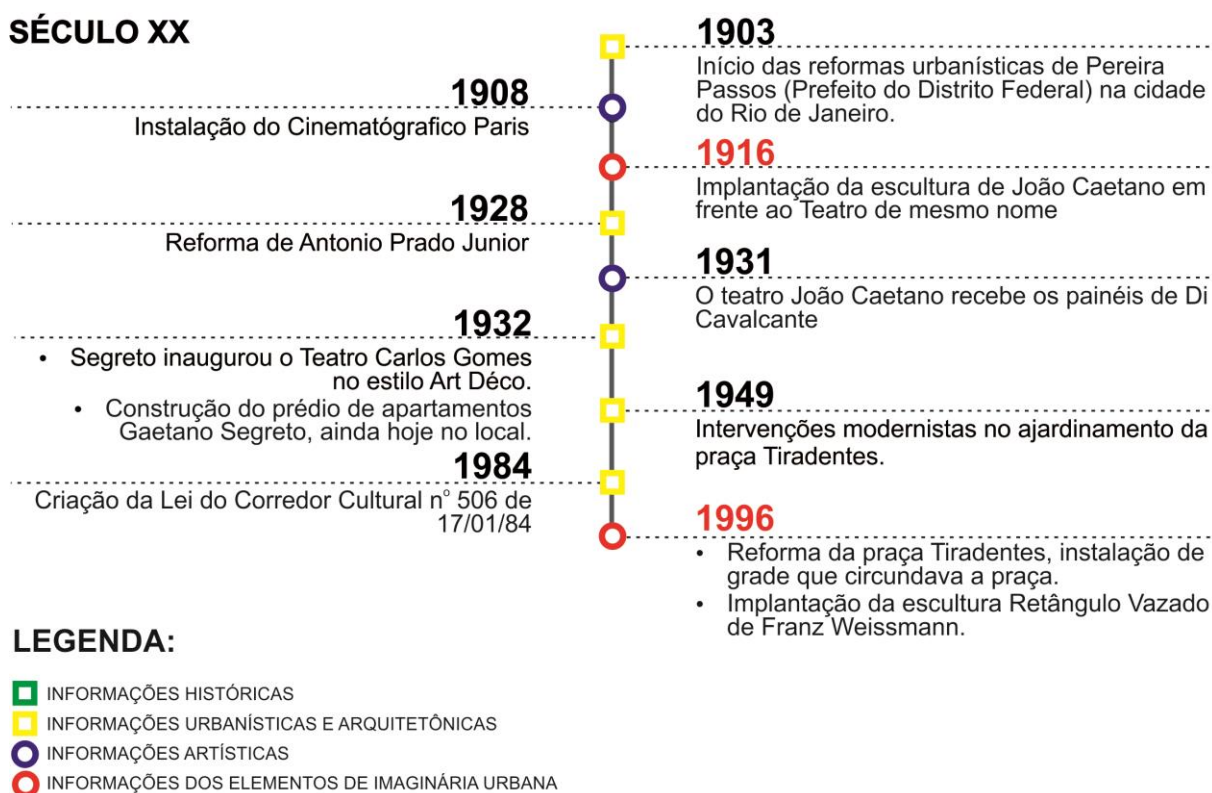
Ao longo da segunda metade do século XX, essa tradição da escultura cívica de lógica monumental, no Brasil, foi sendo esvaziada com a renovação da ordem política e afirmação da democracia e o reconhecimento da diversidade social. Novos atores sociais passaram a ganhar a cena da política. E no plano simbólico, a figura individual dos ‘heróis da pátria’ foi substituída pela ação dos sujeitos coletivos capazes de encarnar a autenticidade nacional. Inicialmente, na escultura pública, novos temas impuseram novas formas (KNAUSS, 2009, p. 18).

De acordo com um levantamento das esculturas da cidade do Rio de Janeiro, realizado por Abreu et al. (1999), muitas afirmações podem ser feitas sobre esse conjunto de imagens, quando possível ver uma amostra dessas informações na praça Tiradentes. Com isso, é possível observar a diversidade da imaginária urbana no século XX, caracterizada como variada e múltipla, onde surgem diversas outras tipologias, não apresentadas no século XIX. Há uma diversificação nos temas nas esculturas, porém a temática personalidade é o que mais se destaca na produção da

cidade. Isso se aplica na praça Tiradentes e adjacências, visto que o século XX recebeu a escultura de João Caetano.

É somente no final do século que se instalam as esculturas contemporâneas, “conjunto de objetos expressivos sem tema definido” (ABREU et al., 1999, p. 145). O século XX, por sua vez, ainda se destaca pelo uso do bronze, como é o caso da escultura de João Caetano, porém novos materiais aparecem nesse momento como alumínio e ligas metálicas, e até mesmo concreto. A imaginária urbana do século XX também é caracterizada por uma variedade de agentes sociais envolvidos em sua construção, assim como a escultura de Dom Pedro I, a exemplo da escultura de João Caetano, em que houve o envolvimento direto da sociedade civil no seu financiamento.

Figura 82: Linha do tempo século XX.



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

5 FINAL DO SÉCULO XX: A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Figura 83: Rua Imperatriz Leopoldina.



Fonte: Autora, 2016.

Il faut des monuments aux cités de l'homme, autrement où serait la différence entre la ville et la fourmilière?

É necessário monumentos para cidades do homem, caso contrário, onde seria a diferença entre a cidade e o formigueiro?
(HUGO, 1938, p.254, tradução nossa).

5.1 PRAÇA TIRADENTES: LUGAR DE MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO

Com as intervenções rodoviaristas nas décadas de 1950 e 1960, a praça foi perdendo em atrativos e se degradando. A abertura da avenida Presidente Vargas e a implantação de terminal de ônibus próximo à praça, que era um espaço tradicional de socialização, foi se tornando um mero suporte para conter uma massa cada vez maior de pessoas em circulação. A praça foi dividindo sua centralidade para novas áreas como Cinelândia e praça Mauá, e, logo depois, para a Zona Sul (GARRO, 2011).

No Brasil, foi somente no fim dos anos 1970 que o conjunto arquitetônico da área Central começou a ser discutido mais seriamente, sendo valorizados os usos e as possibilidades para a chamada revitalização urbana dos centros, muito inspirada em intervenções nos grandes centros das cidades europeias. Por isso, apenas recentemente as propostas de intervenção não se aplicam somente em edifícios isolados e, sim, em sítios urbanos.

A preservação de bens culturais, como começou a ser entendida principalmente a partir de finais do século XVIII, fundamenta-se em razões culturais num sentido lato - pelos aspectos estéticos, histórico, educacionais, memoriais e simbólicos - científicas - pelo conhecimento que essas obras trazem em vários campos do saber, tanto para as humanidades quanto para as ciências naturais - e éticas - que direito temos de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que esses bens são portadores -, voltando-se às variadas formas de expressão do fazer humano (KÜHL, 2008, p. 30).

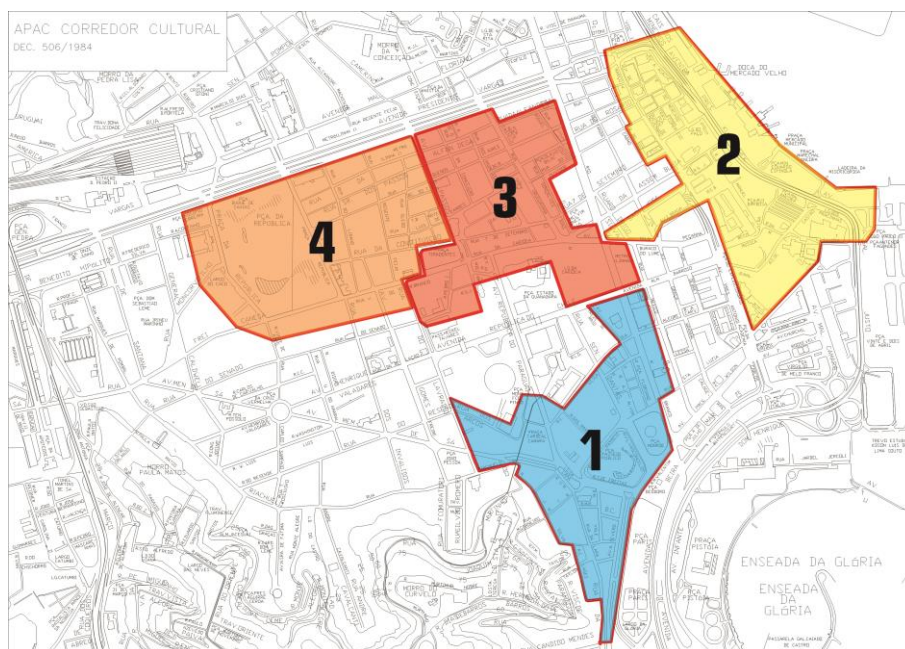
A partir desse contexto de degradação do espaço público da praça Tiradentes, a década de 1980 foi crucial para um novo pensamento preservacionista, culminando em alguns programas e legislações na esfera municipal, estadual e federal. Um dos programas mais importantes foi o Corredor Cultural da Cidade do Rio de Janeiro, com a aprovação da Lei nº 506 de 17/01/84. A aprovação dessa lei reconheceu o Corredor Cultural como Zona Especial do centro histórico do Rio de Janeiro e definiu diretrizes de preservação paisagística e ambiental (CORREDOR CULTURAL, 1995).

[...] o Corredor Cultural foi uma reação às sucessivas intervenções arrasadoras, propondo a preservação de conjuntos urbanos remanescentes (1600 imóveis dos séculos XIX e XX), oferecendo ambiente acolhedor para as atividades que haviam sido expulsas: pequenos comércios, cultura e lazer. Na década seguinte é que se

tornaram visíveis os efeitos desta nova abordagem, com a preocupação com o desenho dos espaços públicos, o surgimento de centros culturais em edificações reabilitadas, novos usos culturais nos espaços livres públicos, a presença de arte pública, de eventos e iniciativas de animação cultural, fazendo reverter, ao menos em trechos restritos, o processo de degradação (JACQUES; JEUDY, 2006, p. 79).

A proposta da Lei é acerca do resgate cultural e arquitetônico, respeitando a memória da cidade. O objetivo é proteger o conjunto arquitetônico antigo e orientar as novas construções, por isso a participação popular é muito importante para a aprovação e cumprimento dos instrumentos legais. Portanto, a metodologia adotada pelo Corredor Cultural divide o centro da cidade em quatro áreas: Lapa – Cinelândia, Praça XV, Largo de São Francisco e imediações do Saara.

Figura 84: Mapa das áreas do Corredor Cultural. (1) Lapa/Cinelândia, (2) Praça XV, (3) Largo de São Francisco e (4) SAARA.



Fonte: Site Prefeitura do Rio de Janeiro (Modificado pela autora). Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/pastas/legislacao/mapa_corredor_cultural.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2017.

A praça Tiradentes está localizada nas imediações do Saara e é identificada como uma área de intensa atividade comercial. O projeto enfatizou a importância das atividades de lazer e recreação para manutenção da vitalidade da praça e arredores. Por isso, a lei do corredor Cultural passou a representar uma das primeiras ações para a preservação da praça Tiradentes. Sua ação se baseia na conservação dos edifícios,

através da isenção de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU), para os proprietários que investem na recuperação das fachadas e telhados dos imóveis.

O projeto de preservação do Corredor Cultural quer respeitar a vivacidade e a identidade desta ambiência. Ao mesmo tempo é intenção desse projeto procurar junto aos usuários, a melhor maneira para ordenar a confusão visual, determinada pelos elementos superpostos às fachadas, valorizando também suas características arquitetônicas (CORREDOR CULTURAL, 1995, p. 18).

Outro instrumento de proteção ao patrimônio cultural criado na cidade do Rio de Janeiro foram as Áreas de Proteção Ambiental e Cultural (APAC). A criação das APACs teve início com o projeto do Corredor Cultural, em 1979. Dentro de uma APAC, a legislação urbana estabelece quais imóveis poderão ser preservados e quais imóveis são passíveis de renovação e poderão ser substituídos desde que se respeite a ambiência do conjunto e atenda os parâmetros exigidos pela legislação. Tal projeto indicou a proteção das características arquitetônicas de fachadas, volumetrias, formas de cobertura e prismas de claraboias de imóveis localizados na Área Central de Negócios.

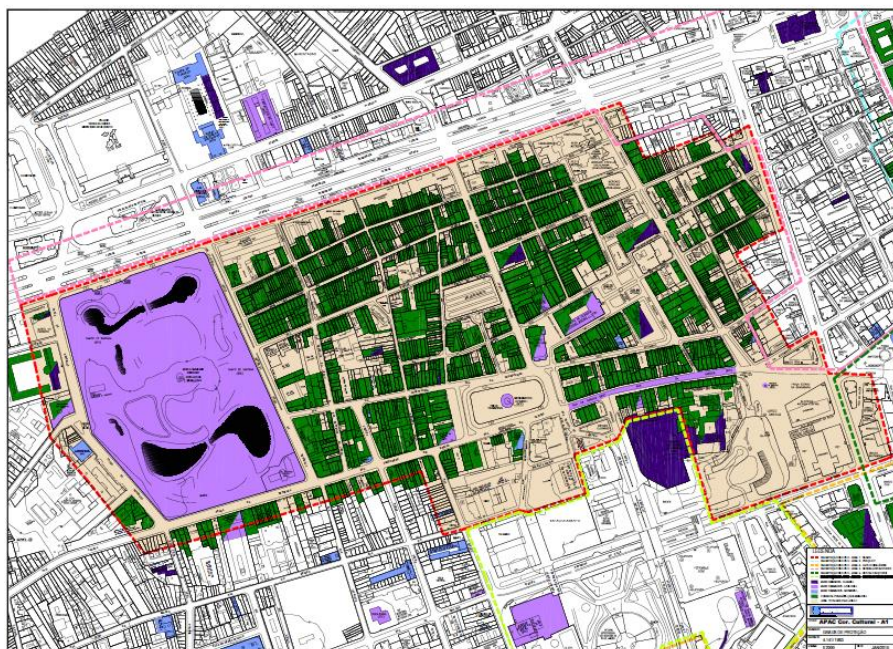
Em 1984, estas surgiram com o nome de APA (Área de Proteção Ambiental) e, com a criação do Plano Diretor em 1992, a APA se transformou em APAC, permanecendo o nome APA somente para os ambientes naturais. Na cidade do Rio de Janeiro, existem 33 APACs e Áreas de Entorno de Bens Tombados (AEBT). A gestão dessas áreas é realizada por três escritórios técnicos. O primeiro Escritório Técnico atende a APAC do Corredor Cultural, o segundo Escritório Técnico atende o Centro e Santa Teresa até a Zona Oeste, passando pela Ilha de Paquetá. O terceiro Escritório Técnico serve as APACs da Zona Sul.

A APAC 1 é equivalente a área de abrangência do Corredor Cultural. Sendo assim, a praça Tiradentes se localiza na Área 1 SAARA da APAC 1. Essa área, correspondente à área Central da cidade, possui a maior parte do acervo protegido por tombamento, principalmente bens dos séculos XVII ao XIX, que possuem valor nacional.

Hoje parece haver consenso entre os pensadores do urbanismo no sentido de se valorizar a paisagem, de se integrar o homem em seu habitat preexistente, em se manter as populações nas moradias em

que se encontram, apesar de precárias. Constata-se que a maior parte das capitais brasileiras – a exemplo do que já ocorria na Europa desde os anos 1970 – está revalorizando seus centros históricos, seus mercados e seus assentamentos irregulares. É o retorno à tradição que se apresenta contra as vanguardas funcionalistas da primeira metade do século XIX. A vertente do modelo culturalista-antropológico tem imperado neste final de século, ainda que revista constantemente pelos teóricos, O que não significa que algumas áreas urbanas não possam eventualmente ser objeto de renovação urbana (LIMA, 2006, p. 104-105).

Figura 85: Área 1 SAARA, APAC 1.



Fonte: Disponível em:

<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354360/4166506/Mapa_APAC_Corredor_Cultural_Area1_A1_rev01.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Destaca-se outra ação que corre na cidade do Rio de Janeiro, o Programa Novas Alternativas (PNA), com uma iniciativa da Secretaria Municipal de Habitação para reabilitação dos vazios urbanos, como lotes e edifícios abandonados no Centro. Após as obras de reforma e restauração do imóvel, é realizado um sorteio das unidades residenciais entre famílias cadastradas no programa em parceria com a Caixa Econômica Federal. A utilização do edifício é mista, inserindo o comércio no térreo. Muitas dificuldades foram encontradas nesses edifícios, como a localização dos proprietários do bem e a documentação em conformidade para compra e venda dos edifícios.

Uma ação estadual importante para a área foi a Lei no 1.954, de 1992, que diz respeito sobre ao incentivo fiscal estadual, onde o Estado oferece parte da sua arrecadação no Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ISCMS). Trata-se de um patrocínio para projetos culturais e de restauração do patrimônio, sendo estes aprovados pela Secretaria de Cultura do Estado e pelos órgãos de patrimônio. Ademais, a Lei foi ampliada em 2010 para estimular ainda mais os projetos culturais e de valorização dos bens edificados.

Outra intervenção importante no aspecto da preservação foi o projeto de Revitalização da praça Tiradentes e Arredores, executada pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, no âmbito do Programa Monumenta. O programa Monumenta foi concebido pelo Ministério da Cultura (MINC) e pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), juntamente com o apoio da UNESCO, com o objetivo de preservar os conjuntos urbanos de valor patrimonial no país. O programa é inédito e surgiu após uma experiência muito satisfatória de um financiamento oferecido pelo BID para a cidade de Quito em 1994. O centro da cidade estava degradado e se arruinou com um terremoto em 1987, portanto, o objetivo foi a restauração conservação e proteção dos bens patrimoniais da cidade, declarada como um dos primeiros Patrimônios da Humanidade, em 1978 (GARRO, 2011).

O programa consiste em selecionar uma área de intervenção para se fazer o investimento, sendo que, geralmente, essa área possui um conjunto de edifícios tombados e preservados pelo IPHAN. São demarcadas duas áreas, a Área de Projeto e a Área de Influência. Um dos objetivos do programa é estimular ações conjuntas entre governo, comunidade e iniciativa privada, portanto os aportes financeiros também seguem essa característica.

Tem como marco regulatório no Brasil o planejamento realizado em 1996, na cidade do Rio de Janeiro, onde foram definidas as principais diretrizes do projeto com o auxílio da população, presença do IPHAN, da Prefeitura e do Governo Estadual. A área de intervenção escolhida foi a região do Convento da Ordem Terceira da Penitência, no Largo da Carioca, porém, em 1997, o próprio município decidiu pela praça Tiradentes (GARRO, 2011). A intervenção veio, dessa forma, a incrementar a preservação da área da praça, que já acontecia através da Lei do Corredor Cultural.

As atuações do projeto realizado pelo Programa Monumenta foram bem amplas e pretendiam, além da revitalização da praça, a maior divulgação da cultura do centro histórico do Rio de Janeiro. As atividades iniciaram-se em 1999, através de

pesquisas socioeconômica realizada pelo GEAT – Grupo de Estudos de Arquitetura e Turismo da UFRJ, e, após isso, foram selecionados os objetos de intervenção. Houveram atividades sociais e culturais, formação de pessoal técnicos em restauração, artífices, e produção de manuais com grande repercussão nacional.

O Programa Monumenta contempla não só obras de conservação, mas também a requalificação e o reordenamento dos espaços públicos, além de ações complementares para que se atinjam a preservação sustentada e a melhoria da qualidade de vida nesses locais, tais como capacitação e qualificação profissional; promoção de eventos culturais; promoção de melhoria da acessibilidade em todos os níveis; e mitigação de impactos socioambientais (LODI et al., 2005, p. 18).

As obras foram finalizadas em 2010 e, no mesmo ano, foi concedido o último aditivo de prazo ao Programa Monumenta, que foi finalizado em 2012 com a revitalização da praça Tiradentes em si. Foram realizados restauro de fachadas, estruturas e reformas em telhados de imóveis privados. Em 2004, iniciaram as obras do restauro do Solar do Visconde do Rio Seco para abrigar o Centro de Referência do Artesanato Brasileiro. Com relação aos monumentos da praça Tiradentes, foi realizada a restauração das estatuárias, e o Programa incorporou o conjunto escultórico de Dom Pedro I nos bens de tutela Federal. As quatro Virtudes das Nações Modernas foram trazidas da praça Nossa Senhora da Paz. Em 2010, foi finalizado o restauro da casa da cantora lírica Bidu Sayão (MEDEIROS, 2016).

O gradil que circundava a praça por completo, instalado na reforma de 1996, foi retirado em 2011, com o objetivo de recuperar o espaço público e fazer com que esse fosse mais aproveitado pela população. Essa intervenção já havia sido reclamada em 2009, através de uma intervenção artística realizada pelo coletivo Opavivará!, onde oito escadas de pintores foram colocadas nas grades que cercavam a praça, de modo que o cidadão pudesse atravessar de um lado para o outro do espaço gradeado.

A execução parcial do projeto de revitalização foi finalizada em 2011 e, em 2016, foi inaugurado o VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), que consta no projeto inicial e pretendeu resgatar o antigo trajeto dos bondes. Observa-se, nessa ação de preservação da memória, a importância do conhecimento do bem material e o entendimento desse espaço como local de cultura. Na realidade, essa vocação vem desde a inauguração do Real Teatro de São João, em 1813, e permanece até a

atualidade, com o reconhecimento de novos bens culturais como a Estudantina, tombada em decreto municipal de 2012.

Figura 86: Instalação temporária Pula Cerca, praça Tiradentes, 2009.



Fonte: Opavivara! Disponível em: <<http://opavivara.com.br/p/pc/pulacerca>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

5.2 DINÂMICA ATUAL E ARTE PÚBLICA

A praça Tiradentes, como visto anteriormente, apresenta inúmeras camadas de tempo em sua composição atual e a imaginária urbana da praça é capaz de revelá-las. A cidade é um organismo dinâmico e tende mais à evolução do que à conservação, portanto, os monumentos que se firmam e se conservam na paisagem representam fatos da evolução desse espaço. Por isso, a permanência de um monumento é dada pelos valores que obra possui, como por exemplo, o valor artístico, histórico, memorial, construtivo, etc. (ROSSI, 2001). Portanto, apesar do enfoque do trabalho estar nos elementos escultóricos, é importante compreender a ambiência no qual estão inseridos e as principais características desse espaço.

Figura 87: Praça Tiradentes, 2011.

PRAÇA TIRADENTES 2011

MAPA PRAÇA TIRADENTES E ENTORNO:



Mapa: Mapa da praça Tiradentes, 2011.

Fonte: Autora, 2017.

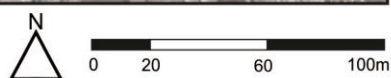
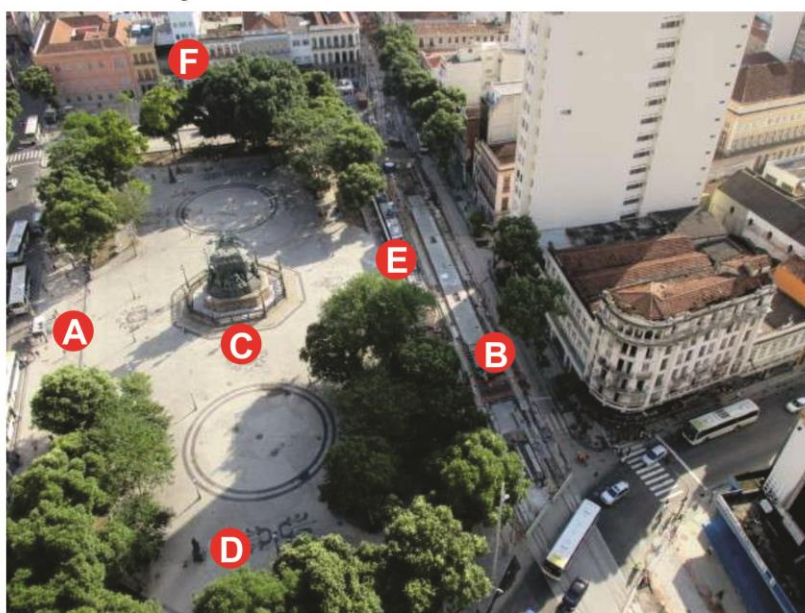


IMAGEM PRAÇA TIRADENTES:



- A** PONTO DE ÔNIBUS
- B** OBRAS VLT
- C** RESTAURO DO MONUMENTO À DOM PEDRO I
- D** VOLTA DAS VIRTUDES DAS NAÇÕES MODERNAS
- E** RETIRADA DO GRADIL
- F** RESTAURO DO CONJUNTO HISTÓRICO

Imagem: Praça Tiradentes em 2015.

Fonte: Disponível em: <<https://www.vivareal.com.br/imovel/sala-comercial-centro-zona-central-rio-de-janeiro-34m2-venda-RS205000-id-68840255/>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Caracterização atual da praça

A praça Tiradentes possui hoje área de 14.013,00m², com dimensões de 173,00m por 81,00m (GARRO, 2011). A mesma está elevada aproximadamente 0,80m do nível da rua e possui uma vegetação densa, sendo localizada nas duas extremidades da praça, proporcionando um grande espaço livre onde se destaca a figura do imperador (figura 87). Sua paginação é feita em pedra portuguesa branca e preta, formando mosaicos com o símbolo do brasão do império. O local, ainda hoje, tem como função importante o transporte, e acolhe dois pontos de ônibus e VLT (figura 88). O mobiliário urbano é composto por bancos de madeira, lixeiras de plástico pintadas, simulando ferro fundido, postes de luz originais e uma placa de identificação da praça (figura 89).

Figura 88: Parada de VLT.

Figura 89: Placa informativa.



Fonte: Autora, 2017.



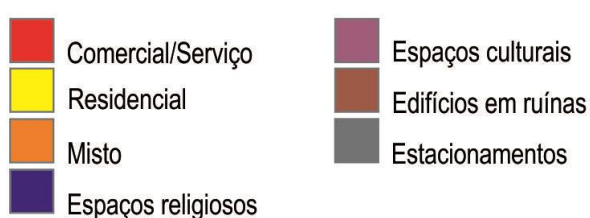
Fonte: Autora, 2016.

Usos e arquitetura

Com relação ao uso do entorno, é possível verificar uma ampla atividade comercial e de serviços e muitos equipamentos culturais implantados. O uso residencial é reduzido na área estudada. É possível ver importantes espaços religiosos e muitos espaços vazios sendo utilizados como estacionamentos. Há a presença de dois hotéis de redes internacionais, localizados na rua Silva Jardim, porém estes não se integram

ao conjunto histórico da praça Tiradentes. Apresenta, ainda, alguns edifícios em péssimo estado de conservação e abandonados.

Figura 90: Mapa de usos



Fonte: Elaborado pela autora (2017), baseado em Medeiros (2016).

No que diz respeito à arquitetura, o entorno possui um gabarito relativamente constante, sendo a maioria sobrados de dois e três pavimentos. Observa-se uma disparidade na paisagem através de algumas edificações contemporâneas, como é o caso do edifício alto que se destoa do conjunto histórico, como pode-se ver na figura 90. A praça Tiradentes possui edificações de importante valor patrimonial, sendo algumas delas protegidas através do tombamento, mesmo descaracterizadas, como o caso do Teatro Carlos Gomes (figura 92) tombado pelo atual IRPH (Instituto Rio Patrimônio da Humanidade), em 1984.

Ele foi edificado em mesmo local onde em 1872 havia o Teatro Cassino-Franco-Brasileiro e em 1880 o Teatro Sant'Ana. O edifício em altura e de estilo Art Déco possui os pavimentos superiores de uso residencial estando o teatro localizado no térreo, tipologia inovadora na época de sua construção e decorrente do alto custo dos terrenos. O Teatro foi tombado pelo atual IRPH (Instituto Rio Patrimônio da Humanidade), em 1984, e passou por processo de restauro de telhado e fachada em 2002 (MEDEIROS, 2016, p. 48).

Figura 91: Edifício alto no entorno da praça.

Figura 92: Fachada Teatro Carlos Gomes.



Fonte: Autora, 2016.

Outro edifício tombado é o Solar Visconde do Rio Seco, nº 67. Tal edifício foi construído em 1808, como uma nobre residência (de aparência colonial) de dois pavimentos, e, por volta de 1813, foi adquirido pelo Barão do Rio Seco, vindo para o Brasil com a corte como tesoureiro da Casa Real, passando a ser Visconde do Rio Seco e, tempos depois, elevado a Marquês de Jundiáhi. Em 1860, o edifício abrigou o Clube Fluminense, local famoso pelas festas onde Machado de Assis era frequentador, e contou com a presença de Dom Pedro II em seus últimos bailes. O prédio foi vendido à Fazenda Nacional em 1873 e teve um acréscimo de um pavimento e adaptação ao estilo Neoclássico. De 1889 até 1930 foi sede do Ministério da Justiça. Em 1934, a edificação serviu ao Departamento de Trânsito do Estado e foi desocupado em 1990, descaracterizado em seu interior. O imóvel foi protegido em âmbito Estadual em 1990 e

Federal em 1998 (LODI et al., 2005). Após o restauro, o edifício se tornou sede do Centro de Referência do Artesanato Brasileiro, do Sebrae Rio de Janeiro. Recebeu de volta duas das estátuas de terracota que ficavam no topo do solar. As peças de inspiração neoclássica medem 2,10 metros de altura e pesam 600 quilos.

Figura 93: Solar Visconde do Rio Seco, após restauro.



Fonte: Autora, 2017.

Ambiências preservadas

Próximo ao Solar Visconde do Rio Seco, está localizada a Associação Centro Cultural Estudantina nº 79/81, que foi integrada em 2012 aos bens da prefeitura pelo decreto nº. 36116 de 21 de agosto. Se trata de uma edificação do século XIX, ocupada pela Estudantina musical desde 1942, o que a tornou um espaço de grande manifestação cultural do samba e da gafieira. A Estudantina Musical faz parte de um conjunto histórico, como mostra a figura 94. Ainda, Medeiros (2016) chama atenção para o edifício ao lado da Estudantina Musical, onde seus pavimentos superiores não existem mais, sendo somente o pavimento térreo conservado.

Figura 94: O edifício azul, à direita, abriga a Associação Centro Cultural Estudantina.



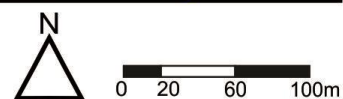
Fonte: Autora, 2016.

O entorno da praça Tiradentes apresenta algumas ambiências preservadas, como é o caso do conjunto arquitetônico Gonçalves Ledo, remanescente do início do século XIX e a rua da Carioca, que, desde 2013, é considerada como Sítio Cultural do Município do Rio de Janeiro. De acordo com o decreto nº 37273 de 12 de junho de 2013, a rua da Carioca é fundamental para a memória e referência cultural da cidade, um sítio simbólico de pertencimento, abrigando atividades econômicas tradicionais desde o século XVIII. Os imóveis passam, assim, a ser protegidos pelo tombamento das fachadas, com todos os elementos arquitetônicos, a cobertura e volumetria.

De um modo geral, as edificações da região estão bem conservadas e busca-se preservar a ambiência da praça Tiradentes para não haver descaracterização da área, assim como preconiza o Manifesto de Amsterdã de 1975. O manifesto promove uma política de preservação integrada do patrimônio arquitetônico, priorizando os conjuntos, mesmo que não se disponham de edificações excepcionais, porém oferecem uma atmosfera promovidas pela articulação das obras de arte diversas. A carta de Amsterdã (1975) salienta, também, que a conservação integrada não exclui a arquitetura contemporânea nos conjuntos antigos, porém ela deverá respeitar as proporções, a forma, a disposição dos volumes e os materiais tradicionais.

Outro elemento que se destaca é o número de ruas que possuem ligação com a praça, são dez vias, como se pode ver no mapa abaixo. Possuem características morfológicas, sociais e viárias bem variadas, além de espaços totalmente diversos.

Figura 95: Mapa de vias da praça Tiradentes, 2016.



--- PRAÇA TIRADENTES	
1	RUA VISCONDE DO RIO BRANCO
2	RUA DA CONSTITUIÇÃO
3	RUA GONÇALVES LEDO
4	RUA IMPERATRIZ LEOPOLDINA
5	AVENIDA PASSOS
6	RUA 7 DE SETEMBRO
7	RUA DA CARIOCA
8	AVENIDA REPÚBLICA DO PARAGUAI
9	RUA SILVA JARDIM
10	RUA PEDRO I

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

Vazios urbanos

Existem alguns vazios e interrupções na paisagem da área Central como um todo, em sua maioria edifícios em péssimo estado de conservação que foram transformados em estacionamentos privados, não possuindo, muitas vezes, o uso compatível com o bem. Segundo Vaz e Silveira (1999), esses são vazios que se originaram através de demolições e desapropriações ocorridos no início do século XX.

Tratam-se de vazios originados deste processo histórico, cuja permanência decorre muitas vezes de questões de ordem jurídica,

relativas à propriedade" ou à legislação urbanística, outras vezes em razão da perda da dinâmica urbana preexistente. A reação a essa ação demolidora se instalou em meados da década de 1970, quando surgiu um novo pensamento, pautado na preservação e revitalização da cidade. Esta nova concepção de planejamento veio a consolidar-se na década de 1980, impulsionando a implementação de planos e ações tendo em vista a recuperação urbana (VAZ; SILVEIRA, 1999, p. 57-58).

Nesse sentido, destaca-se a ação do Programa Novas Alternativas (PNA), que ocorre na área central da cidade do Rio de Janeiro. O programa faz parte da política habitacional definida pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 1994 e atua, desde 1996, tendo por objetivo a recuperação dos vazios abandonados. Realiza ações de requalificação urbana e de recuperação do patrimônio edificado, restabelecendo e promovendo seu uso. Propõe desse modo a fiscalização, apoio técnico e financeiro para os usuários dos imóveis protegidos.

Proteção dos monumentos

Os monumentos do século XIX da praça Tiradentes, tratados nessa pesquisa, são protegidos pela legislação. As esculturas do século XIX são tombadas em reconhecimento ao valor histórico e cultural e encontram-se preservadas, visando a sua transmissão para as gerações futuras. A estátua equestre de Dom Pedro I foi tombada em duas estâncias: Estadual, em 1978, e Federal, em 1991. As esculturas em ferro fundido do Val d'Osne foram tombadas pela municipalidade no ano 2000.

Figura 96: Mapa de cheios da praça Tiradentes e arredores 2016.



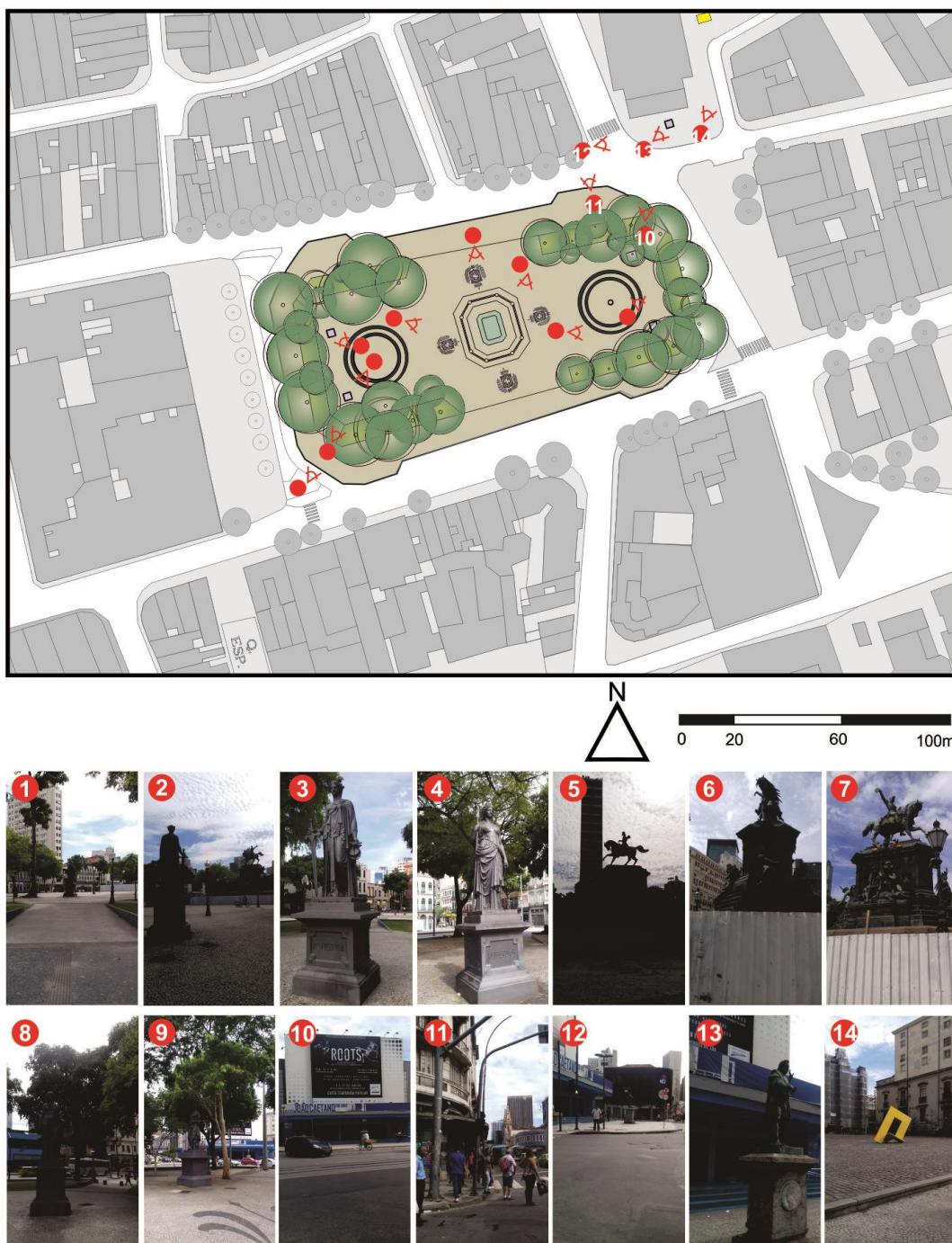
Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

Figura 97: Mapa de vazios da praça Tiradentes e arredores 2016.



Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

Figura 98: Visão serial monumentos praça Tiradentes.



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Arte pública e qualificação do espaço

A praça Tiradentes carrega consigo uma profunda ligação como espaço de lazer e cultura, através das suas permanências. Ainda, seu patrimônio material é um local que recebe diversas intervenções artísticas temporárias. Atualmente, a praça abriga uma diversidade de manifestações culturais que aspiram a valorização da paisagem e da história desse espaço. Assim, destaca-se algumas ações que permitem

a potencialização da área através de atividades culturais realizadas, como a programação Tiradentes Cultural, que a cada primeiro sábado do mês ocupa a praça com música, gastronomia, programação cultural e oficinas.

As instalações temporárias são capazes de revelar novas possibilidades para o espaço público. No caso das intervenções de arte públicas, essas possuem uma dimensão interativa e, confrontando o contexto em que estão inseridas, promovem um diálogo com o espectador. Fontes (2013) denomina de condição efêmera da sociedade os rebatimentos e as ressonâncias no espaço urbano das relações transitórias da sociedade atual. As relações urbanas são apontadas pela autora por suas características de indiferença, flexibilidade e curto prazo, reforçando assim o pensamento de Sennett (1997, p. 289), ao afirmar que o “individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações”.

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna (BERMAN, 1982, p. 18).

É nesse contexto que as intervenções temporárias podem causar um impacto nos espaços públicos atuais, criando uma interação e uma dinâmica de vivência coletiva, que podem ser permanentes e gerar outras iniciativas na cidade. Os trabalhos de Christo e Jeanne Claude (figura 99) chamam atenção para a relação de um novo enfoque para algo já consagrado na paisagem.

Usos e ocupações temporárias são vistos no atual debate, portanto, como ferramentas de potencialização, revelando novas possibilidades dos espaços. Atuam na forma de auto-observadores da sociedade, uma vez que, por estarem à margem do planejamento das cidades, ocupam ou se apropriam de áreas vazias. Logo, observam as relações sociais e exploram nichos, apresentando-se muitas vezes como alternativas, como potência e como forma de movimento para a revitalização das áreas residuais e dos espaços ociosos da cidade, movimento inclusive com potencial elástico, que permite o contínuo fazer e desfazer (FONTES, 2013, p. 34).

Figura 99: Monumento de Vittorio Emanuele II embrulhado. Piazza del Duomo em Milão, 1970. Foto de Harry Shunk.



Fonte: Site de Christo e Jeanne Claude. Disponível em:

<<http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-monuments>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

Os projetos de arte pública, normalmente, são capazes de provocar novos pontos de vista sobre algo consagrado, propor novos significados para o espaço, e colocar em evidência determinados aspectos e temáticas. Essas novas leituras do espaço são possibilitadas através da arte pública, que surgiu com intensidade a partir da década de 1970, com a ampliação da arte no pós-modernismo. Ela, portanto, tem a capacidade de influenciar para que novas intervenções sejam realizadas naquele mesmo espaço, possibilitando uma revitalização da área e agregando novas imagens da paisagem para os moradores e outros usuários desses espaços públicos (FONTES, 2013).

Essas instalações são capazes de direcionar o olhar do público para uma determinada questão e gerar reflexão e sentimento de pertencimento com aquele espaço. A cidade é uma área imprevisível, onde não há espaço para rigidez de usos. Os espaços públicos são pensados para serem flexíveis e adotarem novas formas de acordo com a necessidade do usuário, da personalização que se deseja.

5.3 ESCULTURA TOQUE DEVAGAR

A instalação “Toque Devagar”, do artista Raul Mourão, é um conjunto de seis escultura cinéticas que adquirem movimento pendular conforme o toque do público. Foi instalada na praça Tiradentes em setembro de 2012 e ficou exposta até o mês seguinte. Fez parte do edital Pró-Artes Visuais da Secretaria Municipal da Cultura do Rio de Janeiro.

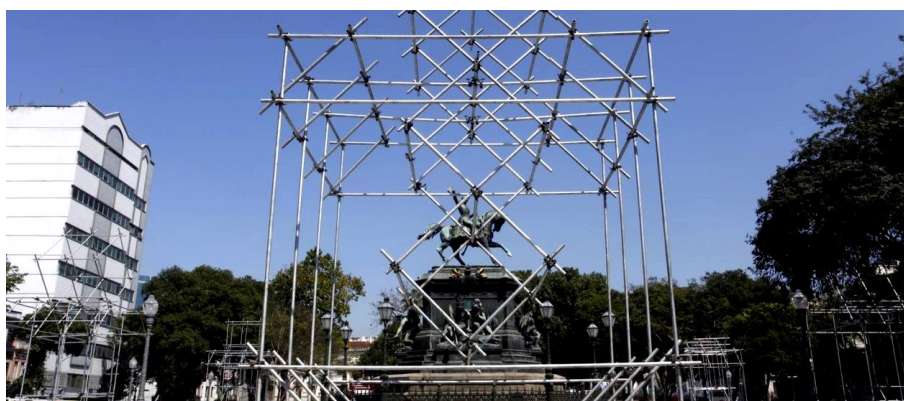
5.3.1 Barreiras, andaimes, elementos urbanos

A intervenção temporária denominada Toque Devagar é uma obra de ferro construída especificamente para a praça Tiradentes. Começaram a ser produzidas em 2001 e expostas na praça apenas no ano de 2012. Trata-se de uma obra cinética, que se movimenta quando acionada pelo expectador, possibilitando ao usuário do local a interação com a mesma.

As formas que inspiraram o artista são apropriadas de grades de proteção, aparelhos de ar condicionado e andaimes que são colocados em fachadas, que fazem fronteira entre o público e o privado. Essas estruturas perdem sua conotação de proteção, ou ainda, de contenção através da intervenção.

Sobre essas formas, o crítico de arte Michael Asbury (2012, s.n.) destaca que esses elementos usados na escultura de Mourão perderam suas características de segregação “enquanto ganharam uma leveza e um humor que trai o peso físico se sua materialidade e o peso simbólico de suas – agora crescentes - origens formais”.

Figura 100: Instalação artística contemporânea “Toque devagar”, do artista Raul Mourão, em 2012, na praça Tiradentes.



Fonte: O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/obras-de-arte-feitas-de-tubos-intrigam-pedestres-no-centro-6168064>>. Acesso em: 5 mai. 2015.

No contexto da Praça Tiradentes, também encontramos nesta obra a correlação entre a aceleração centrífuga da própria cidade. A tendência da cidade a expandir em direção ao subúrbio “esvaziou” o centro de seus moradores tradicionais, transformando a configuração social do espaço. Alguém poderia pensar da Praça Tiradentes da mesma maneira que uma das primeiras obras de Mourão, como Cadeira (2004), um espaço que foi esvaziado de seus conteúdos passados, mas que ainda mantém/retém sua forma enquanto espera para assumir sua nova identidade (ASBURY, 2015, s.n.).

São estruturas monumentais, pelas suas dimensões, criando uma relação com o momento presente na dinâmica da praça nos últimos anos, onde as fachadas dos edifícios, ruas e monumentos estavam em processo de renovação, portanto encobertas pelos andaimes e estruturas de obra.

5.3.2 O vai e vem da praça

As seis esculturas foram dispostas simetricamente no limite da praça Tiradentes, ao redor do monumento a Dom Pedro I. As duas esculturas das extremidades estão localizadas no centro dos círculos delimitados no piso em pedra portuguesa. Através dessa localização, elas criam um diálogo com a estátua equestre de Dom Pedro I, promovendo uma nova percepção desse espaço público e do seu conjunto escultórico.

A arte pública traz significado para o espaço e, por isso, as intervenções contemporâneas podem criar situações inéditas para determinado lugar, como por exemplo ao apontar ausências, resistências e principalmente criar novas convivências. Essas transformações são percebidas mesmo depois da escultura retirada do espaço, visto que cumpriu seu papel de oferecer novas formas de olhar o espaço (FONTES, 2013). A arte, assim, traz vitalidade para o espaço público, produzindo uma multiplicidade de experiências e, portanto, “o excesso de significados concedidos a estas experiências não causa efeitos de saturação, porque o princípio segundo o qual a experiência em si transcende toda circunscrição semântica prévia” (JEUDY, 1999, p. 106, tradução nossa).

Figura 101: Instalação Toque Devagar, praça Tiradentes, 2012.



Fonte: Raul Mourão. Disponível em:

http://www.tisara.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=27:toque-devagar&catid=29:interferencias-urbanas&Itemid=107>. Acesso em: 8 jan. 2017.

5.3.3 Estruturas cinéticas

Figura 102: Escultura cinética Toque Devagar.



Fonte: Raul Mourão. Disponível em: <http://www.raulmourao.com/toque-devagar/>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

A estrutura base das seis esculturas possui 6,00m x 5,00m x 4,00m e a estrutura interna, que possibilita o movimento, é diferente em cada uma das esculturas geométricas. Apesar do peso físico dessas estruturas, elas ganham leveza com o

movimento. Em seu livro, Mourão (2011) aponta que a sua obra possui dois momentos, estática e em movimento, são percepções diferentes da obra que possuem o mesmo valor. A escultura cinética faz com que o espectador seja um pouco autor da obra, visto que, ao impulsionar, ele cria novos volumes, fazendo com que a escultura adquira uma forma inédita, em relação ao conjunto.

Ademais, faz-se necessário imprimir uma força para que as esculturas se movimentem, determinando assim uma certa velocidade e um ritmo, possibilitando ao público uma experiência lúdica.

5.3.4 Esculturas em movimento

A obra efêmera instalada se apresenta como um campo ampliado de possibilidades para a paisagem da praça Tiradentes, permitindo a inclusão dos espectadores, criando um diálogo com o espaço público e os monumentos. O artista fala sobre a experiência do público que interage com a obra,

[...] quando o espectador chega na exposição e encontra as esculturas todas em repouso, um conjunto de esculturas estáticas. Em um segundo momento, após a participação do espectador, ele passa a ver as mesmas obras em uma situação completamente diferente. Uma situação criada por aquele espectador que nunca mais irá se repetir, uma autoria dele naquele momento. As esculturas em movimento vão ganhando essas outras formas, esses outros volumes [...] (MOURÃO, 2011, s.n.).

Por fim, conclui-se que a arte pública tem caráter democrático e impacta a relação do sujeito com o espaço público, consigo mesmo e com o outro. Além disso, contribui para a criação de novas conexões com a memória afetiva ligada ao espaço, colaborando para a inovação da cidade, tornando-a mais sensível e com maior qualidade de vida para seus usuários. A arte pública promove o debate sobre as questões urbanas locais, conectando as partes e expondo os paradoxos do viver urbano na contemporaneidade. A crítica compara a escultura à praça, visto que ambos aguardam para serem “manuseadas”.

Os andaimes temporários que cobriram as fachadas dos prédios históricos do entorno enquanto eram renovados, reemergem na praça como material constitutivo da instalação de Raul Mourão. É uma metáfora do passar do tempo impiedoso, com a estrutura que

balança de um lado para o outro, o movimento pendular evoca o vai e vem da própria praça. [...] A restauração de hoje meramente inaugura o próximo estágio no futuro da praça; Assim como a escultura cinética gigante de Mourão, a praça foi esvaziada de sua significação prévia, enquanto aguarda para ganhar nova relevância simbólica. Em outras palavras, ela espera a mercê dos que a manuseiam/ a manipulam (ASBURY, 2015, s.n.).

Através da obra “Toque Devagar”, é possível perceber uma relação entre a paisagem e a arte, possibilitando novas formas de interação do usuário e do espaço público, criando “intercâmbios de sugestões e métodos de leitura, de análise e ação” (FONTES, 2013, p. 213).

5.4 PRISMA 2 ESCULTURAS

A instalação do artista Eduardo Coimbra é uma obra pública de grande dimensão, que consiste em duas esculturas formadas pelo empilhamento de oito cubos vazados cada uma. Como o conjunto não é homogêneo, obtém-se espaços internos e externos que se relacionam. O artista privilegia em suas obras a associação da arte, cultura e paisagem, observando-se um diálogo entre o histórico e o contemporâneo em um local onde os monumentos do século XIX estão estabelecidos. As esculturas de Eduardo Coimbra estiveram localizadas na praça Tiradentes entre os dias 28 de setembro e trinta de outubro de 2013. O projeto foi selecionado no Edital Pró-Artes Visuais 2012 e patrocinado pela Secretaria Municipal de Cultura

5.4.1 Narrativa metafísica da arquitetura

Eduardo Coimbra acentua seu interesse em trabalhos de grande escala através das instalações em espaços públicos, realizadas em diversas praças de cidades do Brasil. A investigação do artista volta-se para a arquitetura, suas dimensões e suas instâncias, sendo notório esses conceitos expressos na obra instalada na praça Tiradentes. A paisagem é abordada nessa instalação através do campo da metafísica da presença arquitetônica, conceito explorado pelo arquiteto e teórico Peter Eisenman (LEONÍDIO, 2015). Busca, pela materialização da conexão entre a filosofia e a arquitetura, uma estruturação ideológica de desconstrução da arquitetura e dos modos de representação arquitetônica. Nas décadas de 1960 a 1980 os trabalhos de

Eisenman e Jacques Derrida partiram das questões da linguagem e da representação, propondo rupturas em termos formais e conceituais. A proposta do arquiteto era uma arquitetura que representasse a si mesma e que era a representação do desenho, enfatizando a prioridade do processo, que é infinito, ao produto, que é apenas uma face (DORFMAN, 2014).

Figura 103: Instalação Prisma 2 Esculturas praça Tiradentes.



Fonte: Tisara. Disponível em

<http://www.tisara.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=149:ecpt&catid=29&Itemid=109>. Acesso em: 7 jan. 2017.

Pois se esses Fatos arquitetônicos são, como creio, simulacros de arquitetura, então os corpos que eles conjuram só podem ser, eles também, simulacros de corpos – personagens aptos a habitar algo que não é nem edifício, nem escultura, e nem maquete, nem sobretudo humanscape; algo que, como queria Eisenman, “a sabedoria popular chamaria de desastre (LEONÍDIO, 2015, p. 42-43).

Localizado temporariamente na praça Tiradentes, a obra de Eduardo Coimbra possui o título “Prisma, 2 esculturas”, por se tratar de duas esculturas concebidas através de empilhamento de primas. A geometria da instalação ressalta o uso da escultura como casa abrigo, aproximando público e privado. A obra lúdica guarda uma relação política, principalmente no que diz respeito ao local onde está instalada, a praça Tiradentes, que abriga em seus limites uma grande quantidade de moradores de rua, dando enfoque em uma questão perversa da modernidade.

5.4.2 Recorte monumental

As duas esculturas foram situadas entre o monumento mais antigo da cidade e do Brasil, possibilitando uma nova ressignificação do objeto histórico para o público, através do contraste entre o novo e o antigo. A escala intermediária da escultura contemporânea permite uma transição gradual entre o monumento, no centro da praça, com as Virtudes das Nações Modernas, localizadas nas extremidades da mesma.

Dessa forma, a implantação das esculturas contemporâneas estabelece uma tensão entre a memória histórica e a paisagem das cidades modernas. Expostas em espaço público, essas esculturas facilitam o processo de interação entre a memória e a mudança, renovando o sentido dos monumentos existentes e dialogando com as contradições presentes (CANCLINI, 1998).

Figura 104: Escultura 1, Eduardo Coimbra, praça Tiradentes, 2013.



Fonte: LEONÍDIO, 2015, p. 37.

5.4.3 Paisagem ativada

Cada escultura é formada por três cubos de dois metros e cinco cubos de um metro. Foram construídos em perfis de ferro com suas faces pintadas, ora de preto, ora de branco ou listradas de preto e branco. Os prismas foram empilhados em dois sentidos: paralelamente e transversalmente em relação a abertura dos cubos. Com essa obra, o artista buscou simular a arquitetura, usando dos seus elementos principais: piso, parede e teto. Para desconstruí-la, optou por neutralizar a escala humana, que é a escala do edifício realizada para o corpo humano (LEONÍDIO, 2015).

Devido ao caráter transitório dessa instalação, os materiais utilizados para sua confecção não são materiais nobres ou duradouros, características de uma arte em movimento e transformação.

Essas ações destacam a não permanência, a passagem do tempo que deteriora as ações humanas, as coisas mutáveis, as transformações, o perecível, coisas que só funcionam em um lugar, intransportáveis, que valem somente naquele momento vivido da mesma experiência (BARCELOS, 2008, p.63).

Figura 105: Escultura 2, Eduardo Coimbra, praça Tiradentes, 2013.



Fonte: Tisara. Disponível

em: <http://www.tisara.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=149:ecpt&catid=29&Itemid=109>. Acesso em: 7 jan. 2017.

5.4.4 Espaço público e privado

Através de sua permeabilidade no espaço, através de seus prismas vazados, a paisagem se funde à obra. A escultura é lúdica e também se posiciona politicamente. Mesmo após a revitalização da área, ainda continuam a haver as desigualdades sociais e moradores de rua. A obra demonstra esse limite tênue entre o público e o privado, sendo moldada pelas ações dos expectadores, e, assim, se transformando em um cômodo ou anteparo para brincadeiras (SCOVINO, 2013).

Segundo Leonídio (2015), quando Eduardo Coimbra suprime da sua obra arquitetônica-escultórica a escala humana, ele pretende afrontar e desumanizar o corpo

“real”, fazendo com que o espectador perceba que o seu corpo é também representação e simulacro.

Assim, a arte pública dá corpo à cidade e se apoia em dinâmicas, que envolvem tensões e aproximações entre os agentes sociais, figurando os aspectos simbólicos da cidade, e representando uma ausência ou manifestando memórias (CALVÁRIO, 2009).

Figura 106: Instalação Prisma 2 Esculturas praça Tiradentes.



Fonte: Tisara. Disponível

em: <http://www.tisara.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=149:ecpt&catid=29&Itemid=109>. Acesso em: 7 jan. 2017.

5.5 RELAÇÃO DA IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS DA PRAÇA TIRADENTES NO SÉCULO XXI

A praça Tiradentes chegou ao final do século XX em uma situação agravada, no que diz respeito a sua conservação e do seu entorno. Muitas foram as reformas empreendidas na primeira metade do século para modernizar esse espaço público, porém a longo prazo essas ações culminaram com a decadência da área. Com as reformas realizadas na praça, houve um grande processo de gentrificação na área Central como um todo, gerando a exclusão social e fragilização da cultura local. Conseqüentemente, isso gerou um grande declínio dos equipamentos de lazer e cultura e a degradação dos imóveis do entorno. A praça passou a ser um local inseguro, sem

muitos atrativos para a permanência, tendo seus monumentos como alvo de vandalismo, seu mobiliário urbano destruído, e perdendo, assim, sua centralidade para novas áreas.

Foi, então, a partir de 1980, que a preservação das áreas centrais começou a ser pensada através da Lei do Corredor Cultural. Essa Lei definiu algumas diretrizes para a preservação paisagística e ambiental na área Central da cidade. Porém, foi com o Programa Monumenta, do Ministério da Cultura – fruto do contrato de empréstimo firmado entre o BID e o Governo brasileiro – que a praça recebeu maiores investimentos para sua preservação sustentável. O Programa Monumenta contempla também a requalificação e o reordenamento dos espaços públicos, além de ações de capacitação e qualificação profissional, eventos culturais, melhoria da acessibilidade, entre outros. Na cidade do Rio de Janeiro, o programa selecionou, juntamente com a população, a praça Tiradentes e adjacências para ser a área de projeto e investimentos. Em 1999, foram iniciados os estudos da área e, em 2006, os monumentos passam por restauro. A praça Tiradentes foi entregue à população em agosto de 2011, provida de nova iluminação, sem as grades que a cercavam, com o conjunto escultórico restaurado e com a sua ambiência recuperada.

A partir de então, a praça se tornou um espaço alvo de instalações temporárias e de arte pública. Essas propostas tiveram como objetivo incentivar a permanência e a apropriação pelos usuários, tornando-o atrativo. Esse tipo de intervenção contemporânea possibilita que o local continue com vitalidade e dinamismo, mesmo após o término do uso temporário.

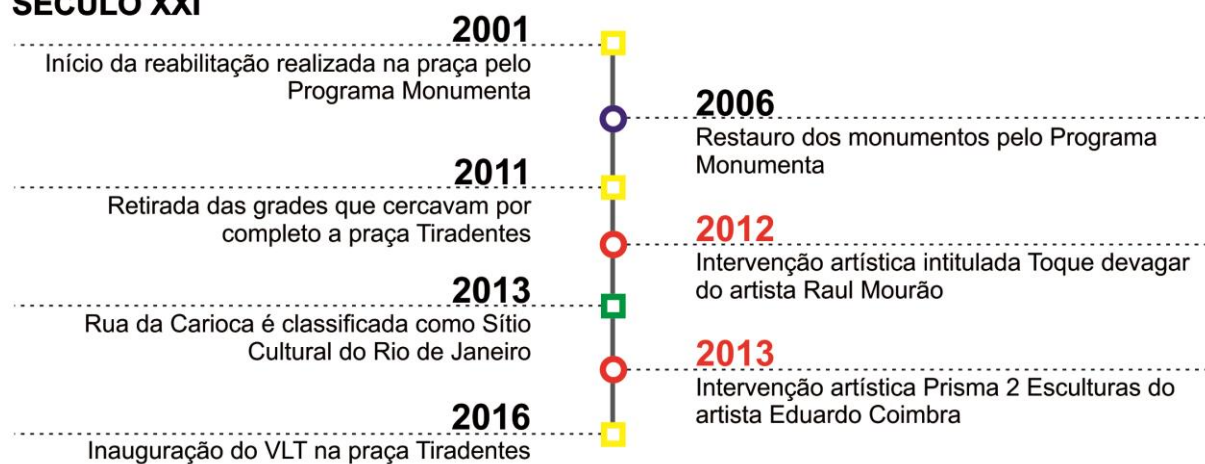
Embora a praça Tiradentes tenha tido seu espaço tão alterado e a sua população de moradores tenha se modificado bastante ao longo do tempo, as suas funções sociais, econômicas e principalmente culturais nunca deixaram de subsistir. A praça guardou suas funções tradicionais de cultura e lazer e permaneceram ali os sebos, as lojas de instrumentos musicais, os teatros, os cafés, a gafieira, além dos novos centros culturais. Ainda, a conexão da praça com a Lapa também reforça essa característica do Centro do Rio de Janeiro como vocação cultural.

De acordo com Argan (1992, p. 227), se a cidade do amanhã for completamente diferente da presente, os cidadãos e a própria cidade estariam privados de memória e seria um projeto de destruição total. Portanto, para o autor, projetar é também conservar e conservar o que tem valor para a comunidade “São os homens que atribuem um valor às pedras e todos os homens, não apenas os arqueólogos ou os

literatos” (ARGAN, 1992, p. 228). Assim, a preservação da memória é extremamente importante para o usufruto não somente pela sociedade contemporânea, mas também pelas gerações futuras, salvando a nossa identidade cultural e protegendo um modo de pensar e saber fazer prevaemente (KÜHL, 2008).

Figura 107: Linha do tempo século XXI.

SÉCULO XXI



LEGENDA:

- INFORMAÇÕES HISTÓRICAS
- INFORMAÇÕES URBANÍSTICAS E ARQUITETÔNICAS
- INFORMAÇÕES ARTÍSTICAS
- INFORMAÇÕES DOS ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 108: Elementos de imaginária urbana da praça Tiradentes



Fonte: Autora, 2017.

Du nouveau...	O novo ...
Encore du nouveau...	Mesmo o novo ...
Toujours du nouveau...	Sempre algo novo ...
Quand est-ce donc que ça va changer!	Quando é que isso vai mudar!
Même si vous ne le voyez pas d'un bon œil	Mesmo se você fizer Não ver um bom olho
le paysage n'est pas laid	a paisagem é não é feio
c'est votre œil qui peut-être est mauvais	é o olho quem talvez ruim

(PRÉVERT, 1992, p. 441, tradução nossa)

Nesta pesquisa, reitera-se a hipótese de que as imagens urbanas, através da produção escultórica, refletem conteúdo histórico sobre a cidade e oferecem suporte para compreender uma produção particular de intervenções realizadas no espaço público. Através da pesquisa, foi possível verificar que os elementos de imaginária urbana atravessam o tempo, conectando o passado com o presente e com o futuro, integra um poder simbólico que constrói a memória da cidade.

A pesquisa pretende contribuir com o debate sobre a imaginária urbana, sobretudo os objetos escultóricos, entendendo-os como um produto dos agentes sociais, possibilitando a investigação do espaço público e das intervenções urbanas realizadas. O desdobramento possível do trabalho diz respeito à aplicação da metodologia em outros espaços públicos, em outras cidades e outros contextos. A metodologia, baseada no trabalho realizado por Colchete Filho (2003), compreende o entendimento da relação do espaço público, agentes sociais e imaginária urbana.

O último capítulo deste trabalho retoma os principais temas pesquisados, tendo em vista sua diversidade e complexidade, relacionando-os aos processos globais e locais. Além disso, apresenta as principais conclusões sobre as relações entre imaginária urbana, espaço público e agentes sociais na praça Tiradentes nos séculos XIX, XX e XXI.

6.1 IMAGINÁRIA URBANA, ESPAÇO PÚBLICO E AGENTES SOCIAIS NA PRAÇA TIRADENTES ATRAVÉS DO SÉCULOS XIX, XX E XXI.

A prática de erigir objetos de imaginária urbana no espaço público se estabelece como integrante de determinado poder simbólico, ligando passado, presente e futuro. O estudo de caso realizado na praça Tiradentes, na cidade do Rio de Janeiro, demonstra um fenômeno que ocorre nas cidades contemporâneas: uma coleção de imagens urbanas que se articulam num campo de disputas, construindo, assim, a memória social.

A imaginária urbana, portanto, se revela pela diversidade de imagens identificadas com a cidade. Esses elementos adquirem uma ligação tão forte com o espaço em que estão inseridos que se torna impossível retirá-los ou substituí-los. Eles transitam pelo tempo e são interpretados de acordo com a sua atualização na contemporaneidade, variando entre a lembrança e o esquecimento (MORAIS, 2013). A

memória encontra suporte na imaginária urbana e organiza o espaço simbólico da cidade.

Após a investigação da produção escultórica da praça Tiradentes, observa-se que, ao longo do tempo, novas condições foram impostas ao espaço público, multiplicando padrões e imagens urbanas. Verifica-se que, desde a instalação do primeiro monumento na praça Tiradentes, até as esculturas temporárias do século XXI, esses elementos possuem a capacidade de representar os anseios de agentes sociais que atuaram e atuam sobre as cidades.

Por isso, o trabalho apresentou uma análise dos elementos escultóricos instalados na praça Tiradentes e no seu entorno e, através destes, buscou compreender as intervenções realizadas nesse espaço público. Segundo Colchete Filho (2003), a qualidade artística das peças se torna secundária diante a sua capacidade de representação da cidade e de seus processos de alternância e transformação.

Ademais, desde o início da ocupação da praça Tiradentes, esse espaço foi o local em que as mobilizações políticas aconteciam, exercendo o papel de lócus da opinião pública (LIMA, 2000). A praça foi assinalada por inúmeras transformações no seu espaço físico e também em seus aspectos econômico-social, cultural, artístico e político. Cada intervenção ocorrida na praça, desde sua origem, reflete um ideal e um pensamento urbanístico que marcou a história da cidade do Rio de Janeiro. Cada ação precisa ser entendida como um momento histórico, como uma temporalidade, que produz seus elementos de imaginária urbana.

Paralelamente às intervenções no seu entorno, e no seu próprio traçado ao longo do tempo, o paisagismo no interior da praça também foi alterado drasticamente, desde sua delimitação com correntes e frades de pedra em 1852. A praça Tiradentes, assim como outras praças, se revela como um espaço adaptável, e, por tal característica, permanece como um espaço da coletividade ao longo dos séculos.

A praça representa uma espécie de espaço camaleônico, capaz de se modificar e se adaptar às transformações das cidades, possibilitando apropriações diversas. Essa peculiaridade fez com que a praça adquirisse, historicamente, uma diversidade de formas e funções, sem perder sua essência como espaço coletivo (CALDEIRA, 2007, p. 14).

A tarefa de recuperar o passado faz-se impossível de se realizar, porém, segundo Abreu (1998, p. 94), é possível analisar normas sociais então atuantes, as contradições encontradas e “contextualizar as formas morfológicas então produzidas pela sociedade e a relação que elas tiveram com as normas e com os processos sociais que lhes deram origem”. Foi o que se objetivou com as análises realizadas da imaginária urbana da praça Tiradentes. As análises dos elementos escultóricos e do mobiliário urbano – desde o século XIX até os dias atuais – revelaram muito sobre a memória social desse espaço público.

Foi possível entender a imaginária urbana da praça como um produto das relações sociais em cada tempo, constituindo uma ferramenta importante na investigação dos projetos realizados para o espaço público e na construção de memórias. No Apêndice A encontram-se os mapas da praça Tiradentes que permitem sintetizar as principais intervenções urbanas desde o século XIX até a contemporaneidade.

SÉCULO XIX

A praça Tiradentes originou-se do processo de divisão do Campo da cidade, localizado às margens da zona urbanizada, quando as chácaras foram demarcadas em meados do século XVIII. A área passou a se chamar Campo dos Ciganos, o que demonstra como o lugar era habitado por grupos minoritários excluídos da sociedade, assim como a população escravizada, definindo, assim, uma área da cidade para tal setor da sociedade. A expansão da cidade para os campos, portanto, foi conduzida e definida por essa parcela excluída socialmente, sob uma ótica escravocrata.

Na última década do século XVIII, a praça, então chamada de Largo do Rossio, já estava demarcada e com suas dimensões bem próximas do que apresenta hoje, porém não foi encontrado nas referências pesquisadas um projeto para o espaço ou algum mobiliário urbano que tenha sido instalado nesse momento.

A partir da delimitação e consolidação desse espaço público, os elementos urbanos começaram a surgir. Foi então, no início do século XIX, que se instalou o pelourinho no centro da praça. Esse objeto de punição retratava a sociedade escravocrata da época em que os castigos eram realizados em praça pública. Estava lá para se fazer lembrar, com um tom de ameaça e repressão. Apesar de não ter

permanecido muito tempo nesse espaço, foi registrado pelos pintores históricos, como se pode ver na pintura de Debret, de 1821, e no desenho de Major d'Arcy, de 1810. A implantação desse elemento urbano foi tão impactante que gerou até mesmo a mudança do nome da praça para Terreiro da Polé.

Com a vinda da família Real para o Brasil, o Rio de Janeiro tornou-se capital do Império. Com isso, muitas transformações foram realizadas nesse momento na imagem da cidade e nos seus espaços públicos. Com a presença da Corte e com a construção do Real Teatro São João, a praça se transformou em um centro de cultura e lazer da cidade. Como um centro imperial, esta assistiu uma série de acontecimentos históricos, como o juramento da Constituição na varanda do Real Teatro São João. Como consequência, a praça recebeu o nome de praça da Constituição, em 1822.

Com as novas necessidades materiais, a Missão artística francesa chegou ao Brasil em 1816 e Paris se tornou um paradigma para a cidade do Rio de Janeiro. A moda, o cinema, o teatro, os espaços públicos, os monumentos, todas essas práticas francesas permearam os hábitos cariocas no século XIX. O primeiro monumento do Brasil, instalado na praça Tiradentes, é um exemplo dessa preferência por modelos franceses. Foi na França do início do século que se desencadeou o fenômeno chamado *statuomanie*, que representou uma proliferação de praças e de esculturas públicas dos “grandes homens”. Assim, o monumento em homenagem ao imperador foi executado na França por Louis Rochet, que contribuiu intensamente para a concepção da escultura brasileira. O conjunto monumental ainda conta com um gradil octogonal de ferro fundido com luminárias nas extremidades, elemento inexistente na inauguração da estátua, tendo sido acrescentado em 1865.

Outro elemento importante para esse espaço público foi o arco do triunfo, erigido para a cerimônia de inauguração do monumento e retirado após o evento. A implantação desse elemento de imaginária urbana, em 1862, fez com que o espaço fosse valorizado e, portanto, merecedor de um projeto paisagístico, realizado em 1865. O espaço recebeu um monumento tão significativo para o país e, por isso, o paisagista francês Glaziou foi convidado para realizar um projeto, dando destaque a figura do imperador, no centro da praça. Pela primeira vez, a praça Tiradentes recebeu um projeto paisagístico e seu espaço foi configurado como uma *square* parisiense.

O projeto de Glaziou contou com a instalação das Virtudes das nações modernas para ornamentação do espaço público, que foram adquiridas através de catálogos das fundições do Val d'Osne, na França. Após a instalação dessas alegorias,

muitos espaços do Rio de Janeiro encomendaram outras esculturas e elementos em ferro fundido, tendo se tornado a segunda cidade no mundo em números de peças, sendo a primeira Paris. Outro tipo de mobiliário urbano instalado nesse momento foram os quiosques, que funcionavam como sanitários.

O monumento a Dom Pedro I e as Virtudes das Nações Modernas foram identificados como representantes da imaginária urbana da praça no século XIX. Tais elementos escultóricos fortaleceram e se tornaram indissociáveis da paisagem da praça Tiradentes, que foi reformada aos moldes europeus. Representam o início da proliferação de esculturas públicas no centro da cidade e, mais adiante, no entorno da praça Tiradentes. A presença do monumento reforçou a identidade nacional, visto que simbolizavam o poder e expressavam a gratidão do Brasil ao seu primeiro imperador. Seu pertencimento ao antigo centro imperial da cidade fez com que símbolos de poder e as identidades de determinados grupos sociais fossem atreladas a esse espaço público, através da escultura urbana no século XIX.

SÉCULO XX

O século XX foi um período de reformas urbanas na cidade. Muitas foram as modificações realizadas a partir do planejamento urbano, que começou a se desenvolver por iniciativa de engenheiros, e, mais tarde, agregou outros profissionais como os arquitetos e urbanistas. Com a República, houve uma crença de que o Brasil era o país do futuro e, logo, passou-se a ter uma grande receptividade dos projetos modernizadores do século XX, que se baseavam na esperança de um futuro de progresso, havendo uma rejeição do passado histórico e dos seus vestígios, desejando a sua superação (ABREU, 1998). Esse espírito do século XX é visível em menor escala na praça Tiradentes, que chegou ao final do século XX sem ter nada em comum com o projeto elaborado por Glaziou na segunda metade do século XVIII.

Cada reforma urbana se associou nesse momento à figura do gestor da cidade, portanto, as principais reformas realizadas na praça Tiradentes no século XX foram sob a administração de Pereira Passos, em 1903, de Antônio Prado Junior, em 1928, e a remodelação de General Angelo Mendes Moraes, em 1950. Outras reformas foram empreendidas na praça, porém as supracitadas foram consideradas como marcos importantes por alterarem radicalmente as características da mesma. A

instalação do monumento à João Caetano aparece na praça Tiradentes entre a reforma de Pereira Passos e de Antônio Prado Junior, localizada no entorno do local, em frente ao Teatro João Caetano, o lugar ideal para se estar de acordo com o seu propósito.

A reforma realizada por Pereira Passos foi, principalmente, no que diz respeito ao combate à insalubridade, transformando o Rio de Janeiro em uma “cidade limpa”, moderna, “livre de vendedores ambulantes e mendigos”. Muitas demolições foram executadas para abertura de grandes avenidas e embelezamento da cidade. Na praça Tiradentes, o ajardinamento foi modificado, a balaustrada foi removida, os canteiros externos passaram a ter um desnível, os quiosques de madeira foram retirados e um mais moderno foi instalado. A pavimentação do entorno da praça passou a ser asfáltica. No que diz respeito à vida social, vê-se que o final do século XIX e o início do XX marcaram o auge da vida cultural da praça, concentrando diversos equipamentos de lazer e de comércio na região.

A reforma de Antônio Prado Junior, em 1928, retirou totalmente o aspecto de jardim orgânico, transformando o ajardinamento em algo racional, geométrico, dominando os elementos da natureza. Modificou-se por completo a paisagem da praça Tiradentes. Em 1950, com a reforma do General Angelo Mendes Moraes, a praça apresentou a retirada dos canteiros centrais, para dar lugar à pavimentação em pedra portuguesa com os símbolos do brasão do império e a praça recebeu um novo nome: praça Independência. É perceptível uma valorização daquele espaço como símbolo do poder imperial e político, conquanto, ainda segue os princípios modernistas de circulação e higiene para a praça.

Pouco tempo mais tarde, observa-se o grande aumento da frota de transporte público e o local passou a receber mais abrigos de transporte público. Inseriu-se, nesse momento, uma bomba de gasolina na praça para abastecimento dos veículos, indicando a valorização do transporte e a adequação da praça para atender a essas necessidades. As reformas viárias e de transporte público foram um ponto em comum a todas as intervenções ocorridas no século. Desde 1860, a praça se tornou pioneira na oferta de transporte público, através dos bondes; com isso, as inúmeras reformas de ampliação da rede viária reforçaram tal característica. A posição geográfica da praça na cidade contribuiu para que ela fosse – e seja – um ponto de convergência dos fluxos na área Central.

Assim, a cidade do século XX estava em sintonia com os preceitos pregados pelo movimento modernista e é comum a todas essas reformas os princípios de

valorização da técnica e da estética em detrimento das características socioeconômicas da região. Como explicitado anteriormente, foi o início do planejamento urbano, com a padronização das construções e os zoneamentos, refletindo valores do urbanismo monumental e simbólico experimentados por muitas cidades europeias, como Paris sob governo de Haussmann. Segundo Contier (2003, p. 96), “a paisagem carioca, em poucos anos, se transformou, configurando-se em oposição ao primitivismo arbitrário da Colônia, desenvolvido sem critérios e ao sabor dos interesses privados”.

Num primeiro momento, o projeto elaborado por Glaziou, que chegou até o início do século XX, não tem nada em comum com a imagem atual da praça. Na segunda metade do século XX a praça entrou em um processo de degradação extremamente acentuado e, somente em 1996, foi realizada uma reforma para manutenção e preservação do espaço, em uma tentativa de qualificar a área. Nesse exato momento, surgiram as esculturas contemporâneas, com o objetivo de inserir a cidade novamente num panorama internacional e global, revitalizando a imagem do centro da cidade. A escultura Retângulo Vazado de Franz Weissmann foi instalada no entorno da praça, criando um diálogo com as obras já existentes no local.

Observa-se que, no século XX, devido as intensas transformações ocorridas no espaço público, as esculturas foram instaladas no entorno imediato da praça, permanecendo o conjunto escultórico do século XIX localizado no centro da mesma. Apesar das Virtudes terem sido deslocadas para outro espaço público, em meados do século XX, a escultura contemporânea não privilegiou o centro como lugar para se estar. Logo, pode-se dizer que o5 modernismo modificou a relação da arte e da cidade.

O modernismo apareceu como projeto na arte pública da cidade. Pode-se dizer que o papel das imagens urbanas foi sendo redefinido, de modo que a arte pública passou a demarcar territórios da cidade e afirmar identidades, os poderes locais e a força comunitária. É nessa altura que arte pública pode ser identificada com a valorização da diversidade das experiências urbanas (KNAUSS, 2009, p. 18).

O final do século XX trouxe algumas mudanças na questão da preservação de bens culturais, e, com isso, principalmente a área Central do Rio de Janeiro possui bens de interesse que estão, ainda hoje, preservados na paisagem. Algumas ações foram importantes para a preservação da praça Tiradentes e de outras áreas centrais, como, por exemplo, a ação do Corredor Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (1979-

1984) e a criação das APAC's. Ao final da década de 1990, se iniciam os estudos da área da praça Tiradentes e arredores para a execução do projeto realizado pelo Programa Monumenta. Visto isso, pode-se concluir que o século XX foi um período de grandes intervenções urbanas no Centro da cidade, incluindo a praça Tiradentes. O centro da cidade era o local onde os governantes disputavam a prerrogativa de executar obras de melhoramentos. A abertura de avenidas era um item mais comum entre as reformas urbanas, visto que eram mais baratas e não necessitavam de grandes projetos de engenharia (VAZ, 1998).

Esse processo foi longo e os projetos realizados sempre estiveram pautados em pensamentos e discursos sobre a cidade, atribuindo uma grande importância para o plano (VAZ; SILVEIRA, 1999). Assim, “da pequena cidade mercantil de feição colonial, emergia uma cidade moderna e capitalista, cosmopolita e civilizada” (VAZ, 1998, p. 15).

SÉCULO XXI

O início do século XXI deu continuidade aos projetos de preservação para a área Central, destacando-se o Programa Novas Alternativas (2012) e, principalmente, o projeto de “Revitalização da praça Tiradentes e Arredores”, executado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, no âmbito do Programa Monumenta (2001-2011).

Por esse motivo, o local passou por uma transformação que buscou resgatar o caráter cultural e as atividades de lazer que se revelam fundamentais para a vitalidade dessa área. Essas atividades de lazer são mantidas através dos teatros, restaurantes, bares e da gafieira, efetivamente conectadas com o bairro da Lapa, local da moda e do lazer noturno.

O sistema de tráfego foi reordenado, visando a melhoria da acessibilidade do pedestre e a circulação do transporte público, por isso, recebeu a instalação de um VLT, que conta com paragem na praça, resgatando o antigo trajeto dos bondes. Tal intervenção contemporânea permite evidenciar com maior clareza que a praça sempre teve a função de abrigar o transporte público, sendo uma ilha de paragem desde a época dos primeiros bondes até os dias atuais, caracterizando-se também como espaço de circulação de pessoas.

Assim como as melhorias realizadas por Passos revelavam uma tendência internacional, assiste-se hoje a novas reformas, sendo realizadas com o intuito de inserir novamente o Rio de Janeiro no contexto das cidades globais.

Outra observação é como as subscrições públicas foram uma iniciativa que teve início no século XIX, como podemos ver com a estátua equestre de Dom Pedro I e com a escultura de João Caetano. Anteriormente, no período colonial, as iniciativas eram realizadas pelo governo. Daí por diante, durante o século XX, marcou-se a diversificação dos sujeitos envolvidos na construção dos objetos urbanos (ABREU et al., 1999, p. 147). Esse envolvimento de outros sujeitos indica que a produção de objetos de imaginária passa a se relacionar cada vez mais com os valores democráticos.

A praça Tiradentes se apresenta como um espaço público privilegiado que comporta um conjunto diversificado de elementos de imaginária urbana de diversas épocas. Portanto, através dessa pesquisa, é possível verificar que a imaginária urbana da praça Tiradentes consegue traduzir a narrativa e a memória da cidade do Rio de Janeiro.

O processo de constituição e transformação do espaço público está sincronizado com uma trama de acontecimentos sociais e, por isso, se faz necessário compreender a história urbana dessa área, o patrimônio histórico e artístico e os agentes sociais que compõem esse espaço público. Isso para que as camadas históricas sejam reveladas e se possa, a partir delas, estruturar intervenções futuras mais articuladas com a história e a cultura do lugar. Portanto, conclui-se que a praça Tiradentes, desde sua fundação, é um espaço público de grande simbolismo e vitalidade e, ainda hoje, permanece com seu caráter democrático sendo um lugar de diversidade cultural e de comunhão.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcelo; BELLUCO, Hugo; KNAUSS, Paulo. Esfinges urbanas: quadros da imaginária urbana. In: KNAUSS, Paulo (Org.). **Cidade vaidosa**: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999. p. 136-160.

ABREU, Maurício de. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 2013.

ABREU, Maurício de. Sobre a memória das cidades. **Território**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 5-26, 1998.

AGULHON, Maurice. La statuomanie et l'Histoire. **Ethnologie française**, nouvelle serie, T. 8, N. 2/3, 1978, pp. 145-172.

_____. Nouveaux propos sur les statues de “grands hommes” au XIX^e siècle. In: **Romantisme**, 1998, n°100. p. 11-16. Disponível em <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1998_num_28_100_3286>. Acesso em: 19 abr. 2016.

ALFREDO, Maria de Fátima do Nascimento. Francisco Manuel Chaves Pinheiro e sua contribuição à imaginária carioca oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp_fa.htm>. Acesso em: 19 jan. 2017.

_____. **Diálogo Neoclassicismo/Romantismo na obra de Chaves Pinheiro**. 2009. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) - PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

ALVES, José Francisco, Arte Pública: produção, público e teoria. In:_____. ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em arte pública**: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Amar se aprende amando**. 13. ed., Rio de Janeiro, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.

ASBURY, Michael. **Raul Mourão e sua arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro**. 2012. Disponível em: <<http://www.raulmourao.com/raul-mourao-e-sua-arte-de-andar-nas-ruas-do-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

BANDEIRA, Manuel. Louvação do Rio de Janeiro. In: _____. ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). **Rio de Janeiro em prosa & verso**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1965.

BARCELLOS, Vera Chaves, Arte pública: um conceito expandido. In:_____. ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em arte pública**: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos**: um Haussmann tropical - a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção os pensadores)

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha pelo ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das letras, 1982.

CALDEIRA, Junia Marques. **A praça brasileira, trajetória de espaço urbano**: origem e modernidade. 2007. Tese (Doutorado em História) - IFCH/UNICAMP, Campinas, SP, 2007.

CALVÁRIO, Filipa. Arte Pública como acontecimento urbano: centro e periferia. In: **On the Waterfront**. Centro de recerca POLIS. Universitat de Barcelona. v. 12, 2009. Disponível em: <<http://www.ub.edu/escult/Water/water12/Water012.pdf>>. Acesso em: 29 fev. 2017.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo; EDUSP, 2006.

_____. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: **Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Nº 23, 1994. p. 95-115.

CARTA de Nizhny Tagil sobre o patrimônio industrial. The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH). Nizhny Tagil, 2003.

CARVALHO, Carlos Delgado de. **História da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHIAVARI, Maria Pace. A Praça, espelho de uma cultura. In: **Anais do IV Seminário de História da Cidade e de Urbanismo**, v. 4, 1996, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 381-389.

CHILLÓN, Alberto Martín. O Brasil independente e a defesa do Império através da escultura pública. **Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura**. v. 2, n.1, p 159-197, 2015.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2006.

COARACY, Vivaldo. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2015.

COLCHETE FILHO, Antonio Ferreira. **A praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789,1894 e 1999)**. 2003. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - UERJ, Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Praça XV: projetos do espaço público**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

COLI, Jorge. Idealização do índio moldou a cultura nacional. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5.htm>>. Acesso em: 3 maio 2015.

COMITÊ dos Ministros do Conselho da Europa, 1975: **Carta europeia do patrimônio arquitetônico - Amsterdã**: Comitê dos Ministros do Conselho da Europa/ Congresso sobre o patrimônio arquitetônico europeu. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Amsterda%C%83%201975.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

CONDURU, Roberto. Rio de Janeiro, capital das artes. **História, histórias**. Brasília, v. 1, n. 2, p. 26-34, 2013.

CONTIER, Arnaldo Daraya. A praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo (1889-1930). In: **Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. v. 1, n. 1, 2003. São Paulo: Editora Mackenzie, 2003. p. 91-104. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/A_Praca_Tiradentes_o_urbanismo_como_espetaculo__1889-1930_.pdf>. Acesso em: 3 maio 2015.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Uma sistematização da análise de monumentos em geografia. **Terra Plural**. Ponta Grossa, n. 1, jan. - jul., p. 9-22, 2007.

CORREDOR CULTURAL: como recuperar, reformar ou construir seu imóvel/ RIOARTE, IPLANRION. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

COUSTEL, Robert. A Missão francesa no Brasil. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas, n.4, p. 75-84, 2000.

DIAS, Vera. **Os monumentos do Rio de Janeiro**: inventário 2015. Rio de Janeiro: Nau das Letras Editora, 2015.

DORFMAN, Beatriz Regina. **A arquitetura e a diferença**: uma leitura da desconstrução. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Belle époque dos jardins**: da França ao Brasil do século XIX e início do XX. 2008. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2008.

DUARTE, Paulo Sérgio; VENÂNCIO FILHO, Paulo; KLABIN, Vanda. **Entrevista com Franz Weissmann**. In: PAIXÃO, Fernando. Franz Weissmann. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 34-39.

ENDERS, Armelle. O Plutarco Brasileiro: a produção dos Vultos Nacionais no Segundo Império. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 25, 2000.

FERRARA, L. D. Cidade Imagem e Imaginário. Imagens Urbanas. In: SOUZA, C. F. de; PESAVENTO, S. J. (Org.). **Imagens Urbanas**: os diversos olhares na formação do Imaginário Urbano. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1997.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 1997.

GARRO, Jorge Alfonso Astorga. **Uma escuta sobre o Programa Monumenta na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro**. 2011. Dissertação (Mestrado do Programa de pós-graduação em urbanismo) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

GOULART, Ferreira. Do que se chama escultura. 1960. In: PAIXÃO, Fernando. **Franz Weissmann**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 28-29.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HUGO, Vitor. **Littérature et philosophie mêlées**. Paris: Eugène Renduel, 1938.

ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário (1889-1930)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein e Jeudy, Henri-Pierre. (Org.) **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA/FAUFBA, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. L'art et l'espace public. In: _____. **Les usages sociaux de l'art**. Circé: Paris, 1999. p. 105-130.

_____. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JUNQUEIRA, Eulalia. **A arte francesa do ferro no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Memoria Brasil, 2005.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>>. Acesso em: 3 maio 2015.

_____. Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 17 – 29, 2009.

_____. Às margens do pedestal. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, p. 74 - 79, 2015.

_____. (Coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

_____. Formas da imaginária urbana: escultura pública no Brasil. In: Simpósio Nacional de História, 22, 2003, João Pessoa. **Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa**. João Pessoa: ANPUH, 2003.

_____. Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil. **História**. São Paulo. v.32, n.1, p. 122-143, 2013.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Gávea: Revista Semestral do curso de especialização em História da arte e arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas Teóricos do Restauro**. Cotia: Ateliê Editora, 2008.

L'ALBUM N° 2 DES FONTES D'ART DU VAL D'OSNE: **un catalogue de référence**. Disponível em: <<http://www.fontesdart.org/bibliotheque/catalogues-de-fonte-d-art/994-visionnez-lalbum-du-val-dosne-nd2.html>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1990.

LEONIDIO, Otávio. Eduardo Coimbra: Arquitetura, Escultura, Desastre. **Viso**: Cadernos de Estética Aplicada, v. 16, p. 1-2, 2015.

LIMA, Ludmilla de. Estátuas que 'batem pernas' pela cidade - Monumentos são estáticos apenas na aparência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 janeiro 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/estatuas-que-batem-pernas-pela-cidade-7348003#ixzz4VHyRJJ5R>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

LIMA, Evelyn Furkin Werneck. O espaço teatral do Rio de Janeiro. Configuração do ambiente urbano da praça Tiradentes e adjacências (1813-1950). **Anais SHCU**, v. 6, n. 2, 2000.

_____. **Das vanguardas à tradição**: Arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

LODI, Maria Cristina Vereza; DUARTE, Maria Cristina Coelho; COELHO, Cristina; BRILHANTE, Ronaldo. **Projeto de revitalização da praça Tiradentes e arredores**: o passado presente no Futuro. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Patrimônio Cultural / Secretaria Municipal das Culturas / PCRJ, 2005.

MADERUELO, Javier. **Arte pública**. Huesca: Diputación de Huesca, 1994.

MANZANARES, María Luisa Sobrino. **Escultura contemporânea en el espacio Urbano**. Madrid: Electa, 1999.

MAURÍCIO, Augusto. **Algo do meu velho Rio**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Brasileira, 1966.

MEDEIROS, Gabriela. **Intervenções temporárias e a valorização do patrimônio na Praça Tiradentes**. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio) - FAU/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

MORAIS, Frederico. Franz Weissmann (o maior escultor nacional): a escultura devia brotar do fundo da terra, como a árvore. 1960. In: PAIXÃO, Fernando. **Franz Weissmann**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

MORAIS, Gerlane Bezerra Rodrigues. **Imagens urbanas, patrimônio cultural e memória social no Brasil contemporâneo**: estudo de caso das cidades de Campos de Goytacazes e Vassouras no estado do Rio de Janeiro. 2013. Tese (Doutorado em Memória Social) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

MOURÃO, Raul. **Mov**. Rio de Janeiro: Automática, 2011.

NOVAIS, Nanci Santos. Escultura e cidade: uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade. In: **Cultura Visual**, n. 14, 2010, Salvador: EDUFBA, p. 41-52.

OLIVEIRA, Roberta. **Praça Tiradentes**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Breve histórico dos jardins no Brasil. In:_____.DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **Manual de intervenções em jardins históricos**. Brasília: Iphan. 2005. p. 12-23.

PAIXÃO, Cláudia Míriam Quelhas. As políticas públicas de transformação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. **Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro**, n. 7, 2013, 119-140.

PAIXÃO, Fernando. **Franz Weissmann**. Instituto Tomie Ohtake: São Paulo, 2008.

PASCUAL, Antonio Diodoro de. **Rasgos memoráveis do senhor Dom Pedro I**. Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1862.

PATRIMÔNIO CULTURAL: **guia dos bens tombados pelo Estado do Rio de Janeiro**. 2012. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, 2012.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

PRÉVERT, Jacques. **Grand Bal du Printemps**. Paris: Gallimard, 1992.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

REIS, José de Oliveira. **O Rio de Janeiro e seus prefeitos**. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade, 1977.

REIS, Nestor Goulart. **Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: Edusp, 2001.

RENAULT, Delso. **O Rio antigo nos anúncios de jornais (1808-1850)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Memória em bronze: estátua eqüestre de D. Pedro I. In: KNAUSS, Paulo (Org.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999. p. 15-28.

RIBEIRO, Mônica da Silva. **Se faz preciso misturar o agro com o doce: a administração de Gomes Freire de Andrada**, Rio de Janeiro e Centro-Sul da América

portuguesa (1748 – 1763). 2010. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, Niterói, 2010.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROBERT-DEHAULT, É. As fundições artísticas: sua história e seus escultores. In: FUNDAÇÃO PARQUES E JARDINS (org.). **Obras de arte em ferro fundido – técnicas de conservação e restauro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1997.

ROSA, Ferreira da. **Rio de Janeiro**: notícia histórica e descritiva da capital do Brasil. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, 1924.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SÁNCHEZ, Fernanda. Cultura e renovação urbana: a cidade-mercadoria no espaço global. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira. **Espaço e Cidade**: conceitos e leituras. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 25-41.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. **A cidade como um jogo de cartas**. Niterói: Universidade Federal Fluminense: EDUFF. São Paulo: Projeto Editores, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Reino da imaginação. A proclamação da independência na tela de Moreaux. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, 2009, p. 40 - 46. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/reino-da-imaginacao>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

SCOVINO, Felipe. A escultura como abrigo. **Tisara**, 2013. Disponível em: <http://www.tisara.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=149:ecpt&catid=29&Itemid=109>. Acesso em 07 jan. 2017.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SERRA, Geraldo G. **Pesquisa em arquitetura e urbanismo**: guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação. São Paulo: EdUSP, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In: **Seminários de Arte Pública**. São Paulo: SESC, 1998. v. 01. p. 136-144.

SILVA, Armando. Cidades imaginadas: imaginário urbano. In: _____. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2001. p. 43-79.

SILVA, Rosangela de Jesus. **O Brasil de Angelo Agostini**: política e sociedade nas imagens de um artista (1864-1910). Tese. (Doutorado em História) - IFCH-UNICAMP, Campinas, SP, 2010.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SOUZA, Celia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do Imaginário Urbano**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1997.

TAFURI, Manfredo. A arquitetura como metalinguagem: o valor crítico da imagem. In: _____. **Teorias e história da arquitectura**. Lisboa, Presença, 1979. p.127-167.

TEIXEIRA, Manuel (coord.). **A praça na cidade portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

TERRA, Carlos. **Paisagens construídas: jardins, praças e parques do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

VAZ, Lilian Fessler. Notas sobre as praças do Rio de Janeiro no período colonial. In: TEIXEIRA, Manuel. (Org.). **A praça na cidade portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 139-156.

_____. Projetos urbanísticos do século XIX para a cidade do Rio de Janeiro: atualidade e história. In: **V Seminário de história da cidade e do urbanismo**. Campinas: outubro de 1998, p. 1-19.

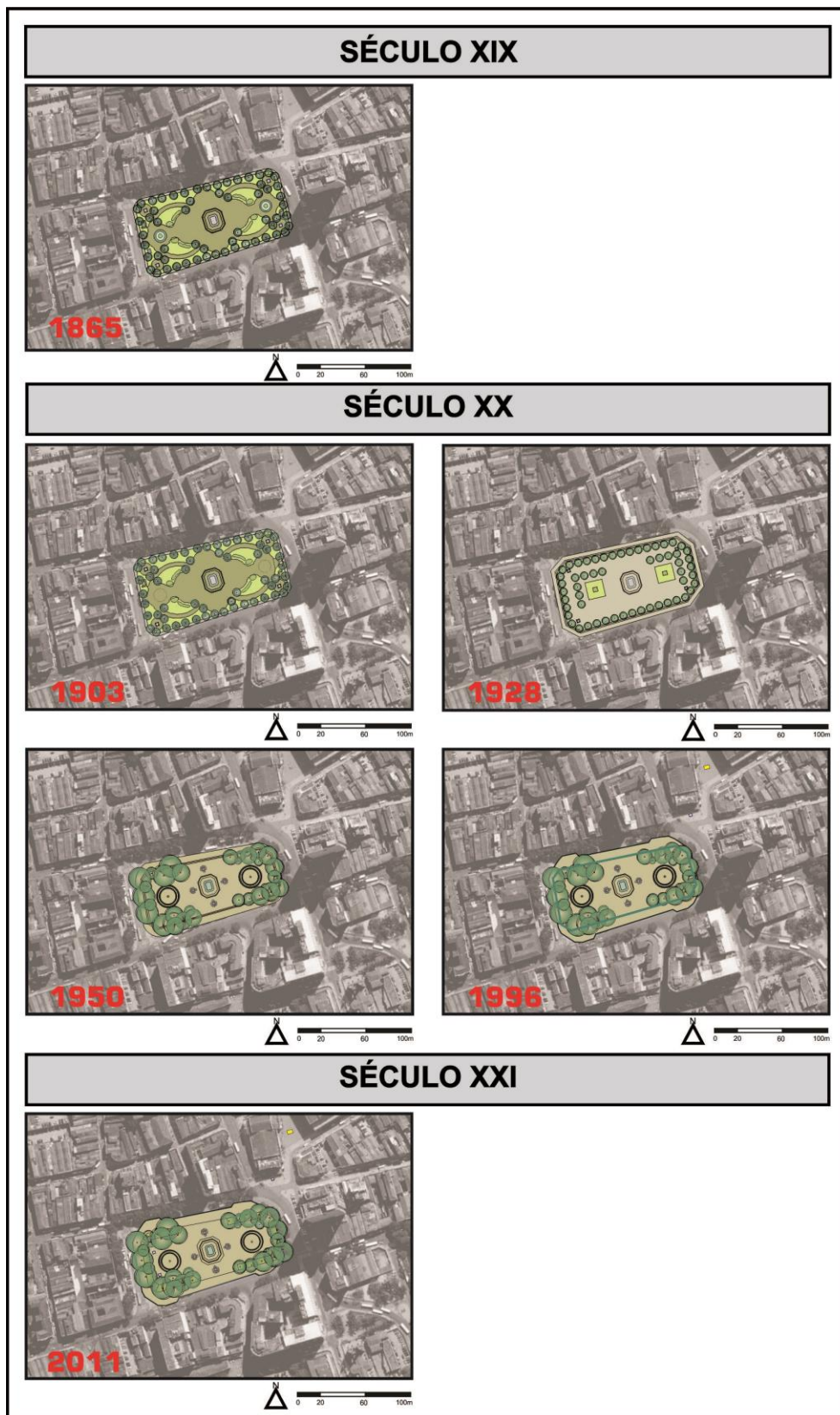
VAZ, Lilian Fessler; SILVEIRA, Beatriz Carmem. Áreas centrais, projetos urbanísticos e vazios urbanos. **Revista Território**, Rio de Janeiro. v. 7, p. 51-66, 1999.

VIANA, Helder Magalhães. Sesquicentenário da Estátua Equestre de Dom Pedro I. **Revista do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro**, v. 2, 2012. p. 18-24.

WASSILI, Joseph. Les monuments aux militaires déçus: une célébration des héros romantiques. **Cahiers de la Méditerranée**, 2012. Disponível em: <<http://cdlm.revues.org/6166>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

APÊNDICE A – QUADRO MAPA SÍNTESES

Figura 109: Transformações urbana da praça Tiradentes.



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

APÊNDICE B – QUADRO DOS PRINCIPAIS AUTORES PESQUISADOS

Figura 110: Quadro com as principais referências bibliográficas relacionados aos elementos de imaginária urbana da praça Tiradentes.

	AUTOR	TÍTULO	PERÍODO
INTERNACIONAL	AGULHON (1978)	- La statuomanie et l'Histoire	Século XIX e XX
	BREA (1996)	Ornamento y utopia	1980 e 1990
	KRAUSS (1984)	A escultura no campo ampliado	Século XX
	LE GOFF (1990)	História e memória	Século XX
	MADERUELO	Arte Pública (1994)	Século XX e XXI
	MANZANARES	Escultura contemporânea en el espacio urbano (1999)	Século XX
	WASSILI (2012)	Les monuments aux militaires déchus: une célébration des héros romantiques	Século XIX e XX
NACIONAL	ABREU (1998)	Sobre a memória das cidades	-
	COLCHETE FILHO (2008)	A Praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789,1894 e 1999)	1789,1894 e 1999
	CORRÊA (2007)	Uma sistematização da análise de monumentos em geografia	Século XXI
	FONTES (2013)	Intervenções temporárias, marcas permanentes. Apropriações, arte e festa na cidade contemporânea.	Século XXI
	FREIRE (1997)	Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo	Século XX
	JEUDY (1990)	- Memórias do social - Les usages sociaux de l'art (1999)	Século XX
	KNAUSS (2010)	A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX.	Século XIX
	KNAUSS (1999)	Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro	Século XX
	KNAUSS (2003)	Formas da imaginária urbana: escultura pública no Brasil	Século XXI
	KNAUSS (2013)	Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil	Século XIX
	MORAIS (2033)	Imagens urbanas, patrimônio cultural e memória social no Brasil contemporâneo	Século XXI
	SILVA (2001)	Cidades imaginadas: imaginário Urbano	Século XXI
	SEVCENKO (1998)	Entre o paraíso e o inferno	-

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Figura 111: Quadro com as principais referências bibliográficas relacionadas ao espaço público.

	AUTOR	TÍTULO	PERÍODO
INTERNACIONAL	ARGAN (1992)	História da arte como história da cidade	Século XX
	BENÉVOLO (1994)	La captura del infinito	-
	ROSSI (2001)	A arquitetura da cidade	-
	SITTE (1992)	A construção das cidades segundo seus princípios artísticos	-
NACIONAL	ABREU (2013)	A evolução urbana do Rio de Janeiro	-
	CALDEIRA (2007)	A praça brasileira: trajetória de espaço urbano – origem e modernidade.	-
	CHIAVARI (1996)	A praça, espelho de uma cultura	-
	CORRÊA (1995)	O espaço urbano	-
	OLIVEIRA (2005)	Breve histórico dos jardins no Brasil	-
	PAIXÃO (2013)	As políticas públicas de transformação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX	Início do século XX
	REIS (2001)	Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial	Século XV - XVIII
	SANCHEZ (2007)	Cultura e renovação urbana: a cidade-mercadoria no espaço global	Século XXI
	TAFURI (1979)	A arquitetura como metalinguagem: o valor crítico da imagem	-
	TEIXEIRA (2001)	A praça na cidade Portuguesa	-

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Figura 112: Quadro com as principais referências bibliográficas relacionadas aos agentes sociais.

	AUTOR	TÍTULO	PERÍODO
INTERNACIONAL	BERMAN (1982)	Tudo que é sólido desmancha pelo ar: a aventura da modernidade	Século XX
	SENNETT (1997)	Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental.	Século XX
NACIONAL	ALFREDO (2009)	Diálogo Neoclassicismo / Romantismo na obra de Chaves Pinheiro	Século XIX
	BENCHIMOL (1992)	Pereira Passos: um Haussmann tropical	Século XX
	CHILLÓN (2015)	O Brasil independente e a defesa do Império através da escultura pública	Século XIX
	COUSTEL (2000)	A Missão francesa no Brasil	Século XIX
	MOURÃO (2011)	Mov	Século XXI
	PAIXÃO (2008)	Franz Weissmann	Século XX
	SANTOS (1988)	A cidade como um jogo de cartas	-
	SCHWARCZ (2009)	Reino da imaginação. A proclamação da independência na tela de Moreaux	Século XIX
	SILVA (2010)	O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista	-

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

APÊNDICE C - QUADRO SÍNTESE PRAÇA TIRADENTES

Figura 113: Quadro Síntese de intervenções urbanas realizadas na praça Tiradentes.

ANOS-CHAVE	NOMES DO LUGAR	PROJETOS URBANÍSTICOS	IMAGINÁRIA URBANA - ESCULTURAS	OUTROS ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA
1865	Praça da Constituição	Projeto paisagístico de Glaziou	-Estátua equestre de Dom Pedro I -Virtudes das Nações Modernas	-Arco do triunfo -Luminárias -Quiosques
1903	Praça Tiradentes	Pereira Passos	- João Caetano	-Demolição dos quiosques de madeira; -Chalés sanitários
1928	Praça Tiradentes	Antonio Prado Junior		
1950	Praça da Independência	General Ângelo Mendes Moraes		- Pontos de ônibus em ferro e zinco; - Bomba de gasolina -Retirada das Virtudes das Nações Modernas
1984	Praça Tiradentes	Lei do Corredor Cultural	- Retângulo Vazado	
2000-2013	Praça Tiradentes	Programa Monumenta: Revitalização da praça Tiradentes e arredores.	- Volta das Virtudes das Nações Modernas -Toque Devagar -Prisma 2 Esculturas	- Pontos de ônibus e VLT - Luminárias - As Virtudes são reintegradas ao conjunto escultórico da praça.

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

APÊNDICE D - QUADRO CRONOLÓGICO PRAÇA TIRADENTES

Figura 114: Linha do tempo da praça Tiradentes com as principais informações históricas, urbanísticas e arquitetônicas e artísticas.

SÉCULO XVII

SÉCULO XVIII

1748

Inauguração da Av. Passos e da Capela de N^ªS^a da Lampadosa, passou a ser conhecida como Campo da Lampadosa.

SÉCULO XIX

1808

- Vinda da Família Real para o Brasil
- Instalação do pelourinho, passa a se chamar Terreiro da polé

1816

Chegada da missão artística francesa.

1822

Passa a se chamar Praça da Constituição, permanecendo com esse nome até 1890.

1824

Constituição do Brasil, promulgada em 25 de março por D. Pedro I, no Real Teatro São João.

1837

Inaugurada, na antiga rua do Espírito Santo (atual Pedro I), a primeira linha de ônibus de tração animal.

1855

Abertura do concurso internacional para realização da estátua em homenagem a D. Pedro I, vencido pelo brasileiro Mafra.

1862

Inauguração da Estátua Equestre de D. Pedro I

1873

Inauguração da 1^ª linha da Cia Ferro-Carril de Vila Isabel, ligando a Praça ao Andaraí e ao Engenho Novo. A população convergia para a praça em busca dos teatros.

1880

Sátira da Estátua Equestre de Dom Pedro I realizada por Angelo Agostini na Revista Ilustrada.

1690

Desmembramento do Campo de São Domingos em quatro partes.

1791

A área alagadiça começou a ser ocupada no século como campo de serventia pública. Havia sido aproveitada para o exercício da tropa.

1813

Construção do Real Teatro São João de traçado neoclássico.

1817

Aquarela de Thomas Endler retrata a residência de Manuel Luiz - fundador da antiga Ópera Nova como marco na paisagem.

1823

Teatro do Plácido localizado entre as ruas do Cano (atual Sete de Setembro) e do Piolho (atual Carioca).

1825

Plano urbanístico do centro do Rio de Janeiro elaborado por Grandjean de Montigny.

1852

Em 21 de janeiro foi deliberado gramar a praça e plantar árvores de grande copa no seu perímetro e nas diagonais.

1859

A primeira linha de bondes de tração animal do Rio de Janeiro, da Companhia Carris da Tijuca com sede na Praça.

1865

- Intervenção do paisagista Glaziou.
- Instalação das Alegorias das Virtudes das Nações Modernas.

1876

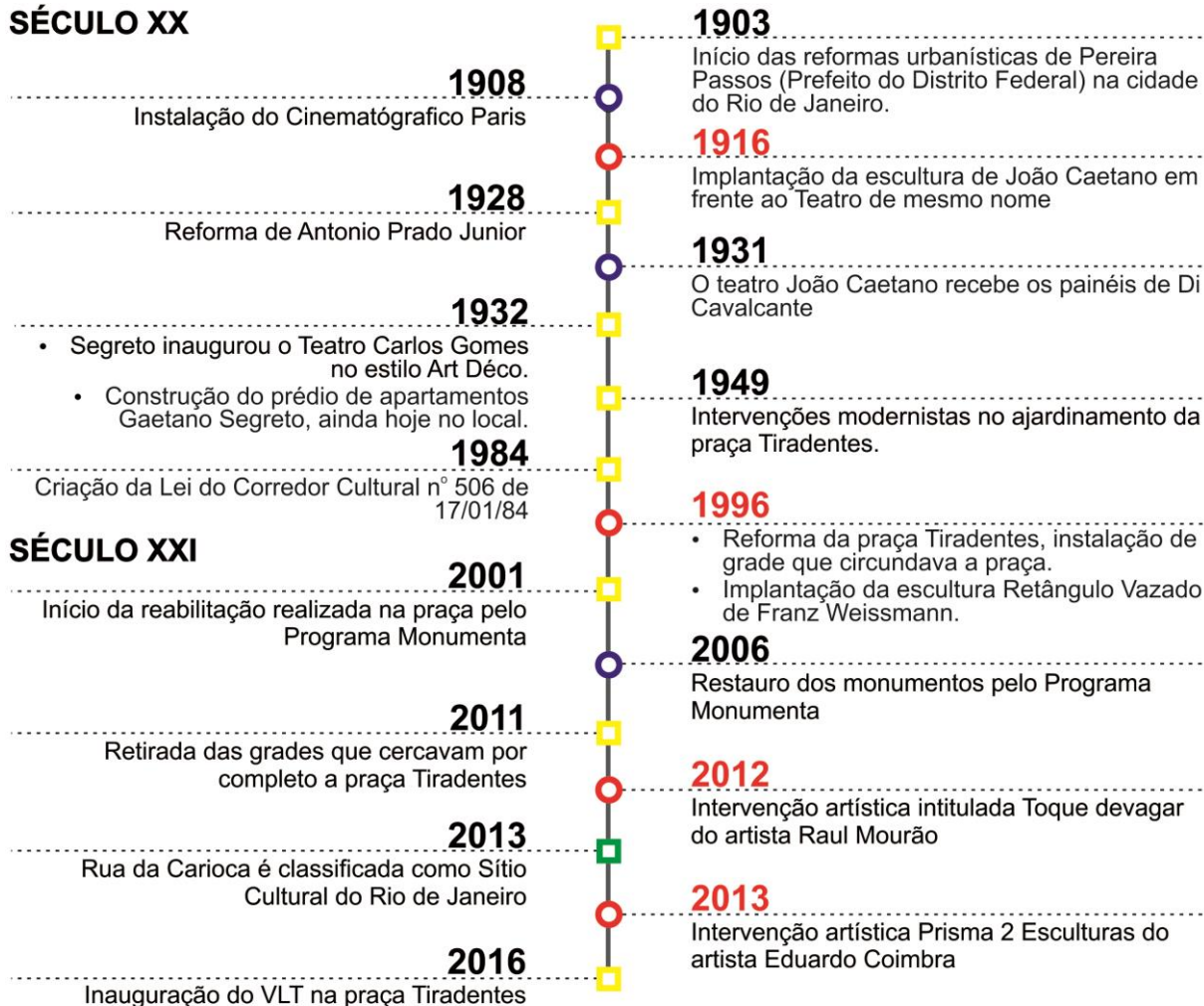
O governo imperial instalou a sede da Secretaria de Justiça e dos Negócios do Interior no térreo do prédio do Visconde do Rio Seco, segundo projeto de Pereira Passos.

1890

- Instalação da Secretaria de Justiça e dos Negócios do Interior do prédio do Visconde do Rio Seco.
- A praça passa a se chamar Tiradentes.

LEGENDA:

- INFORMAÇÕES HISTÓRICAS
- INFORMAÇÕES URBANÍSTICAS E ARQUITETÔNICAS
- INFORMAÇÕES ARTÍSTICAS
- INFORMAÇÕES DOS ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA

SÉCULO XX**LEGENDA:**

- INFORMAÇÕES HISTÓRICAS
- INFORMAÇÕES URBANÍSTICAS E ARQUITETÔNICAS
- INFORMAÇÕES ARTÍSTICAS
- INFORMAÇÕES DOS ELEMENTOS DE IMAGINÁRIA URBANA

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.