



Antonio Colchete Filho
Lilian Fessler Vaz
(ORGANIZADORES)

PRAÇAS DA
CIDADE:
A ÁREA
CENTRAL DO
RIO DE JANEIRO

Antonio Colchete Filho
Lilian Fessler Vaz
(ORGANIZADORES)

PRAÇAS DA CIDADE

a área central do Rio de Janeiro



Juiz de Fora/MG
Editora UFJF
2023

©Editora UFJF, 2023

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora.

O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es) são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es)



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE JUIZ DE FORA**

Reitor

Marcus Vinicius David

Vice-Reitoria

Girlene Alves da Silva

Diretor da Editora UFJF

Ricardo Bezerra Cavalcante

Diretor da PROAC PUBLICAÇÕES

Klaus Chaves Alberto

Conselho Editorial

Klaus Chaves Alberto (Diretor)

Frederico Braidá Rodrigues de Paula

Mariane Garcia Unanue

Renata de Oliveira Pereira

Sabrina Andrade Barbosa

Projeto gráfico, editoração e capa

Klaus Chaves Alberto

Praças da cidade: a área central do Rio de Janeiro / Organizadores Antonio Colchete Filho, Lilian Fessler Vaz . – Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2023.
Dados eletrônicos (1 arquivo: 9,636mb)

ISBN: 978-65-89512-96-7

1. Praças. 2. Urbanismo. 3. História. 4. Rio de Janeiro(RJ). I. Colchete Filho, Antonio. II. Vaz, Lilian Fessler. III. Título.

CDU: 711.61(815.3)(091)

Editora UFJF

Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n

São Pedro, Juiz de Fora - MG, CEP: 36036-900

Telefone (32) 2102-3586

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Sumário

Agradecimentos	5
Prefácio	
<i>Paulo Knauss</i>	8
Apresentação	
<i>Antonio Colchete Filho e Lilian Fessler Vaz</i>	13
Capítulo 1: Praças no Rio de Janeiro colonial: breve tessitura de registros textuais e iconografias sobre a cidade	
<i>Lilian Fessler Vaz e Carmen Beatriz Silveira</i>	16
Capítulo 2: As praças da área central do Rio de Janeiro: precedentes e presentes	
<i>Patricia Maya-Monteiro e Lúcia Maria Sá Antunes Costa</i>	42
Capítulo 3: A praça XV: projetos do espaço público	
<i>Antonio Colchete Filho e Cleia Schiavo Weyrauch</i>	74
Capítulo 4: A praça Tiradentes: projetos, formas e sentidos urbanos	
<i>Camila Caixeta, Frederico Braida e Antonio Colchete Filho</i>	100
Capítulo 5: Praça Mauá no Rio de Janeiro: de área portuária à paisagem espetacularizada	
<i>Juliana Varejão Giese e Antonio Colchete Filho</i>	138
Capítulo 6: A praça Onze: memórias em rastros	
<i>Karine Dias de Jesus e Antonio Colchete Filho</i>	173
Espaço público urbano: que futuro?	
<i>Marluci Menezes</i>	197
Sobre os Autores	204

Agradecimentos

Aos colegas de diversas instituições universitárias e de pesquisa, que mantemos parceria ao longo de muito tempo, tanto no Brasil, como no exterior, que ajudam a construir o campo dos estudos urbanos, em especial, aos professores que participam dessa publicação.

Aos novos pesquisadores que participam igualmente dessa publicação, pelo compromisso e empenho em fazer da tarefa sempre árdua de finalizarem as pesquisas na pós-graduação *stricto sensu* e continuarem com o mesmo empenho para dar visibilidade aos estudos que são desenvolvidos no núcleo Ágora/CNPq.

Às agências de fomento brasileiras que apoiam e estimulam a produção científica e intelectual: a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Ao Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora (PROAC/UFJF) e ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB/UFRJ) pela possibilidade de ampliar os estudos sobre os espaços livres urbanos e por estimularem a viabilização desta publicação.

E, por fim, agradecemos a todos aqueles interessados em fazer da cidade e dos espaços públicos o *locus* privilegiado de uma vida que se quer melhor.

Dedicatória dos Organizadores:

Para toda uma nova geração de pesquisadores que têm a cidade, cada vez mais, como fonte de análise, regozijo e descobertas sobre as muitas histórias que os espaços públicos revelam.

De fato, a ideia que temos da cidade e que, por enquanto, não foi mudada, é a de um acúmulo cultural que dá ao núcleo a capacidade de organizar uma área mais ou menos extensa de território.

Giulio Carlo Argan (1992 [1980], p. 244).

PREFÁCIO

Paulo Knauss

É comum se dizer que a cidade do Rio de Janeiro é cantada em verso e prosa, fazendo referência ao fato da vida carioca ser um tema recorrente da poesia e da literatura, assim como de inúmeras canções que fizeram da cidade motivo de suas letras. Sob o domínio da narrativa, a história do Rio de Janeiro se consagrou, especialmente, em torno da crônica histórica, um gênero narrativo que se tornou característico dos usos sociais do passado da cidade e que deu origem a vários livros que ainda hoje são referência consagrada para o tratamento de uma história geral dedicada a afirmar uma certa identidade carioca. A popularidade da crônica histórica segue contagiando leituras contemporâneas da história da cidade do Rio de Janeiro, despertando o interesse geral.

Na atualidade, esse gênero narrativo concorre com os produtos da pesquisa acadêmica que são dirigidos a especialistas. Ao contrário da crônica de inspiração literária, que propõe uma interpretação geral a partir de fatos singulares, a pesquisa de padrões acadêmicos tende a proceder dedutivamente, explorando modelos explicativos gerais aplicados a estudos de caso que exemplificam dinâmicas particulares. Não há como deixar de reconhecer que, nas últimas décadas, o caráter sistemático de pesquisas acadêmicas, concentradas especialmente no âmbito dos programas de pós-graduação de universidades, renovou o conhecimento sobre a história da cidade. Essa renovação

contemporânea se valoriza, especialmente, pela atenção à interrogação conceitual e ao tratamento metódico das fontes definidas por recortes monográficos, conforme a delimitação de espaço e tempo própria da pesquisa histórica. O trabalho integrado de grupos de pesquisa é que sustenta visões gerais da história da cidade e que favorece a apresentação de sínteses, reunindo resultados de pesquisas diferentes. Dirigida para os especialistas, essa produção acadêmica tem como principal contribuição influenciar o desenvolvimento de políticas públicas para a cidade. Certamente, esse é o destino de *Praças da cidade: a área central do Rio de Janeiro*.

Diante disso, o livro é representativo das formas contemporâneas de tomar a cidade como objeto de estudo e investigação histórica. Ainda que seja uma obra coletiva, que reúne a contribuição de vários autores, não se trata de uma coletânea de ensaios que indicam várias direções para a pesquisa. A organização do livro claramente teve como intenção reunir pesquisadores para apresentar um panorama geral da história do Rio de Janeiro, a partir de sua área central. A originalidade da abordagem está no fato de que a história urbana é tratada a partir de suas praças. O caso da cidade do Rio de Janeiro exemplifica como as praças são uma construção histórica e que acompanha a expansão urbana que é produto de dinâmicas que acompanham os processos sociais. Os pressupostos comuns a todos os textos e autores sublinham que as praças são mais do que um elemento da forma urbana demarcada pela construção de edifícios, pois se afirmam como espaço de várias atividades e de instauração de relações sociais, assim como se definem como território envolvido pela produção de significados que permitem reconhecer a praça pelo *espírito do lugar*, ou como *espelho da cultura*, para recorrer a algumas das noções que vão acompanhando a leitura do livro. Nesse contexto, a consideração sobre a imaginária urbana também se configura como uma marca que caracteriza a interrogação proposta sobre as praças e a história da cidade, reconhecendo a importância simbólica de seu mobiliário e elementos de arte pública. Dito de outro modo, ao lon-

go dos vários capítulos, a cidade vai se definindo como ambiente construído.

Ainda que seja um livro que reúne pesquisas de profissionais de Arquitetura e Urbanismo, Ciências Sociais e Geografia, ao longo de suas páginas, a leitura evidencia que a história é o fio condutor da análise. Por consequência, toda a reflexão é desenvolvida pelo diálogo interdisciplinar, que alarga os domínios de Clio. A musa da História, seguramente, reconheceria que grande parte da qualidade do livro é a dedicação ao levantamento exaustivo de fontes de época, o que valoriza a importância da erudição no estudo da história da cidade. A História serve, ainda, de referência para a afirmação conclusiva de que, nas cidades, as praças são “o registro mais bem-acabado da passagem do tempo”. Trata-se, portanto, não apenas de identificar a cronologia dos fatos urbanos, mas implica em caracterizar como as camadas de tempo estão inscritas na cidade do Rio de Janeiro e reconhecer a complexidade da vida urbana e de sua história. Assim, a história das praças se confunde com o processo de urbanização relacionado com as formas históricas de apropriação social do espaço e da transformação da paisagem urbana, que se associa à construção de territórios sociais na cidade. Nisso tudo, as praças têm papel central, por serem pontos de confluência de fluxos e de circulação e concentrarem a experiência urbana.

O livro ainda tem o mérito de abordar a área central do Rio de Janeiro. Desde a derrubada do morro do Castelo iniciada em 1922, a cidade perde o seu núcleo histórico original. Sendo assim, o Centro não pode ser caracterizado propriamente como um núcleo histórico da cidade, ainda que a situação de se encontrar construções de várias épocas lado a lado caracterize a singularidade dessa área urbana. Nos últimos anos, grandes reformas urbanas tornaram a reordenar o espaço urbano, chamando a atenção para a importância de se revisitar sua história, para repensar os destinos da sociedade urbana e enfrentar os desafios do futuro da cidade.

Ao final da leitura deste livro, não há como resistir ao impulso de ir para a rua e se dirigir à praça mais próxima, quem sabe com o pretexto de comprar um saco de pipoca, sentar num banco ou junto a um canteiro admirar uma estátua ou algum elemento decorativo, encontrar alguém para uma conversa casual à sombra de uma árvore frondosa, assistir os alunos saírem da escola mais próxima, ver cidadãos indo em direção a algum prédio de serviço público, ou, em sendo dia de feira, vale a pena aproveitar a ocasião e fazer alguma compra. Ocorre que, depois de ler o livro, será inevitável reconhecer a praça como o lugar de diferentes formas de vida e como laboratório da civilização, espaço onde as formas da vida em sociedade foram experimentadas, onde a cidade ideal foi projetada, onde o papel do estado se definiu e os desafios que se apresentam. De algum modo, pode-se dizer que esse livro inspira o sonho do direito à cidade para todas e todos.

APRESENTAÇÃO

Antonio Colchete Filho

Lilian Fessler Vaz

As praças de uma cidade representam espacialmente um ambiente aberto, via de regra, na estrutura conformada por ruas, avenidas e edifícios, como bem sintetizou Lamas (2007). Acrescenta-se, do ponto de vista simbólico, que as praças são também o registro mais bem-acabado da passagem do tempo, das superposições de ideias, ações e eventos – solenes e cotidianos – que engendram a história da cidade e dos seus cidadãos.

O sentido público que permanece nas muitas praças existentes nas cidades é um bem-comum que se deve valorizar. Cada cidade, a seu tempo e lugar, oferece um leque amplo de possibilidades de conhecimento. Pode-se conhecer uma praça eventualmente e de passagem, assim como, sistematicamente e com tempos maiores de permanência. A praça se revela e revela um pouco de nós mesmos, das nossas lembranças e das memórias que se compartilham.

Neste livro, mesclam-se artigos originados de pesquisas diversas, sobretudo, da pós-graduação, sobre algumas importantes praças da área central da cidade do Rio de Janeiro. A abordagem de caráter histórico, que atravessa muitos tempos, tem na chamada imaginária urbana – termo cunhado pelo historiador carioca Paulo Knauss (1998), um fio condutor que procura destacar a presença de elementos urbanos significativos como chafarizes, coretos, entre outros,

para destacar as muitas estratégias e projetos para o espaço público carioca.

O aparato construído, seja urbanístico, paisagístico, arquitetônico e/ou objetual é peça-chave para evidenciar o que Norberg-Schulz (2006) conceitua como o *genius loci*, ou seja, literalmente, perceber o “espírito do lugar”. Impregnada de muitos tempos, diariamente ressignificada, as praças de uma cidade e, principalmente, de uma área central metropolitana como o Rio de Janeiro, não se revelam tão facilmente. Nesta publicação fazemos um esforço de apresentar ideias que podem organizar novas ideias para revelar um pouco mais dos espaços estudados.

Convidamos você a participar desse processo com a leitura dos textos e a visita às praças, espaços públicos que congregam tanto do que é permanente, como o que é transitório na cidade. Um tempo de muitos tempos em um só lugar.

Referências

LAMAS, José. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007.

KNAUSS, P. *Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói*. 1998. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate. (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAPÍTULO 1

PRAÇAS NO RIO DE JANEIRO COLONIAL: BREVE TESSITURA DE REGISTROS TEXTUAIS E ICONOGRAFIAS SOBRE A CIDADE

Lilian Fessler Vaz
Carmen Beatriz Silveira

Este capítulo se desenvolveu com base em subsídios de dois projetos de pesquisa: *Processos de transformação das áreas centrais metropolitanas* e *Evolução dos sistemas simbólicos da cidade latino-americana*, apoiados por: CNPq, Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro e FUJB – Fundação Universitária José Bonifácio.

Agradecimentos às bolsistas Daniela Porto de Carvalho e Maria Cristina Soares Vidal pela contribuição à época de publicação original dos resultados no Seminário *A praça na cidade portuguesa*, realizado em Lisboa, Portugal, entre 8 e 10 de março de 1999.

Apresentação

No campo de conhecimento do Urbanismo, as praças e as ruas são consideradas como espaços livres públicos. Numa percepção geral, constituem elementos urbanos que estruturam o ambiente edificado da cidade, se consolidam e se transformam no desenvolvimento histórico. São espaços de circulação, de comunicação, de trocas, de intercâmbios. Enquanto no conceito de rua prevalece o sentido de fluxo e movimento, que pode abarcar tanto as conexões intraurbanas em diferentes escalas quanto as manifestações culturais, festas, ações de protesto e reivindicações, no de praça coexiste uma ampla variedade de usos e atividades com distintos propósitos, cujos significados, formas, imagens e apropriações podem ser examinadas por sua ligação com as ruas e as áreas edificadas ou pelas características específicas que assumem no processo de ocupação urbana. No presente trabalho, procura-se explorar alguns dos aspectos das praças da cidade do Rio de Janeiro no período colonial e real luso brasileiro (1500-1822).

Se o termo ‘praça’ hoje é o mais utilizado, nos primeiros séculos desse período utilizavam-se, também, outros termos para nomear estes espaços livres públicos, identificando-se diferentes usos, conforme a origem dos mesmos e a sua localização na estrutura urbana:

rocios, campos, terceiros, largos e adros, principalmente. No caso da cidade do Rio de Janeiro, ao final do período colonial, ainda havia vários e diferentes espaços livres públicos que possuíam a função de praças ou recortes urbanos assemelhados.

Neste texto, apresenta-se, inicialmente, um levantamento desses espaços e, a seguir, pretende-se selecioná-los e observá-los em suas origens, processos de permanência e de transformação, usos, formas, equipamentos e significados. As reflexões aqui apresentadas são indicadores de vários caminhos norteadores a serem percorridos na no desenvolvimento dessa pesquisa. Em que pese as restrições de uma abordagem que necessita de estudos mais amplos e aprofundados, nas palavras que seguem busca-se uma abertura em direção às possibilidades de explorar alguns dos sentidos destas praças, visando obter subsídios para a compreensão das praças contemporâneas com a identificação do papel que representam na tessitura da cidade.

Introdução

No intuito de explicitar o significado da praça, uma das formas estruturantes, por excelência, de espaço livre público ao longo da história, é necessário investigar os sentidos desses espaços ontem e hoje. Assinala-se, inicialmente, a referência de Spiro Kostof (1992) a respeito dos aspectos essenciais e universais da praça: trata-se de um espaço aberto que permite e promove o encontro social e a condução dos negócios públicos. Nela realizam-se atividades cotidianas - encontros e trocas sociais e comerciais; atividades excepcionais - teatros, festivais, revoltas; atividades comunais - feiras, quermesses, festas - e atividades rituais - paradas, execuções, celebrações. Mas, igualmente, é o lugar onde ocorre a circulação em geral, onde se exerce a liberdade individual de ir e vir. O objetivo principal desse espaço público seria, pois, abrigar a comunidade e arbitrar o conflito social, o que revela um aparente paradoxo. Haveria, portanto, o livre agir individual e

comunitário, e ao mesmo tempo, uma preocupação de controle desse movimento. Por isso, os poderes estabelecidos sempre procuraram estabelecer um domínio sobre a praça; fisicamente, ornando-a com os símbolos do poder, e espacialmente, usando-a para atos de legitimação e justiça (KOSTOF, 1992, p. 124).

Para Françoise Choay (1988, p. 485), a praça é o “lugar público descoberto, constituído pelo conjunto de um espaço vazio e das edificações que o envolvem”. Sua importância e seu papel variam conforme as culturas, as épocas e a intensidade da vida pública, e seu espaço é relacionado principalmente às atividades de caráter político, social, religioso e econômico. A história das praças é construída no desenvolvimento da história da urbanização e do poder. Nessa direção, Maria Chiavari Pace (1996, p. 381) enfatiza que a história das praças é pautada pela história da cultura, e por isso, pode ser vista como “espelho de uma cultura”. A sua “forma, seu caráter e sua volumetria são o resultado do que foi construído, subtraído, superposto a sua volta e do que se debruça sobre ela ou nela acontece” (PACE, 1996, p. 381). Portanto, sua configuração e seu uso decorrem de complexas interações entre diferentes fatores e agentes sociais.

A história da urbanização brasileira e dos demais países latino-americanos aponta semelhanças e diferenças, e a sua comparação costuma contribuir para uma primeira aproximação do nosso objeto. O elemento morfológico “praça” é ilustrativo dessas diferenças. Entre outros autores, Murillo Marx (1980, p. 28) aborda o traçado em grelha das cidades de colonização espanhola que dispunha de uma praça central - a Plaza Mayor ou Plaza de Armas - em torno da qual se instalavam os principais edifícios do poder temporal, e, quase sempre, a matriz ou sé. Sua hegemonia era inquestionável e a sua aparência, inconfundível. Já as cidades tradicionais brasileiras, segundo o mesmo autor, tendiam a ser irregulares, lineares e polinucleadas e a “sucessão de largos, pátios e terreiros ... articulava a sua trama viária modesta” (1980, p. 50). As suas praças, irregulares em geral, tendiam a se formar em função das igrejas, sendo o seu caráter cívico e os seus

edifícios públicos apenas secundários. Enquanto a cidade colonial espanhola era monocêntrica e regular, e a Plaza Mayor era o centro de todos os poderes, na cidade colonial brasileira, com a consecutiva localização dos largos – “o da câmara, o da igreja, os dos conventos e do comércio”- , isto é, das praças dos diferentes poderes “ao longo da irregular ‘rua Direita’ principal”; que terminava nos espaços de abertura ao campo, ou seja, nos rocios, esse conjunto constituía a base da estrutura e identidade do seu traçado urbano (PACE, 1996, p. 383). Evidencia-se, ainda, que “as praças coloniais brasileiras surgem, no interior de um traçado mais ou menos definido como obras (às vezes de arte) coletivas, em função das exigências e expectativas de uma população pioneira com escassos meios materiais, técnicos e profissionais à sua disposição” (PACE, 1996, p. 383).

Se, no decorrer deste trabalho, utilizamos o termo praça referido às distintas tipologias desse espaço livre público, seguindo a compreensão de autores já mencionados, outros, no entanto, acentuam as diferenças entre os diversos espaços livres públicos. José R. Garcia Lamas (1992, p. 100) distingue a praça “de outros espaços, que são resultado acidental de alargamento ou confluência de traçados - pela organização espacial e intencionalidade de desenho”. Ou seja, a praça pressupõe a vontade e o desenho de uma forma e de um programa, diferenciando-se dos largos, terreiros e outros vazios acidentais. Por isso, também, seus significados resultam diferentes.

Panorama das praças ao final do período colonial

Em razão das transformações históricas e, conseqüentemente, da configuração socioespacial da cidade do Rio de Janeiro, é difícil precisar o número e o nome de praças e de espaços semelhantes em diferentes períodos históricos, mesmo quando foram registrados em diversos documentos. As denominações iniciais foram se modificando com o passar do tempo; terreiros e ruas recebiam vários nomes

diferentes em seus diversos trechos; seus limites deslocavam-se muitas vezes e o reconhecimento formal não correspondia ao informal. Os espaços livres públicos que denominamos genericamente como praças recebiam o nome de campos, rocios, terreiros, adros, praças e largos, além de praias e marinhas. Por vezes, alguns destes recintos não recebiam nomes; por vezes, numa mesma época, o mesmo local era denominado diferentemente, como veremos adiante.¹ O que hoje identificamos comumente como praça era geralmente chamado de largo. Assim, até o início do século XIX eram raros os terreiros na cidade do Rio de Janeiro. Havia apenas um adro² e um jardim público, o do Passeio Público,³ além de campos e rocios.

Ao examinarmos a iconografia disponível sobre o século XVIII, no primeiro mapa em escala da cidade do Rio de Janeiro verificamos que a planta com o projeto de fortificação de João Massé, de 1713, não registra nenhuma praça ou largo, apesar de mostrar vários alargamentos e espaçamentos, principalmente ao longo da *marinha da cidade*.⁴ O mapa com o projeto de fortificações de Francisco Roscio, de 1769, indica o Campo de São Domingos e o Campo de Santana. Já o *“Prospecto da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em 1775”* cita literalmente apenas uma praça, a *“Praça de palácio com sua fonte”* referindo-se a atual Praça XV de Novembro.

Para o século XIX, a *“Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro post. 1818”*, que consideramos como adequada para fornecer o último quadro dos espaços públicos no período colonial, registra:

-
- 1 A respeito da variação recorrente na toponímia urbana do período colonial, ver Raquel Sisson (2008, p. 29). Segundo a autora, “as modificações sucessivas da categoria atribuída a logradouros acompanhavam habitualmente a redução de suas dimensões e sua progressiva regularização, ambas resultantes do processo de urbanização em curso”.
 - 2 Mesmo sendo chamados de terreiros os espaços diante das igrejas, apenas o Terreiro do Ó, ou do Carmo, da Polé ou do Paço, atual Praça XV de Novembro, ficou conhecido por esse nome. Os demais eram chamados de largos, com exceção do adro de São Francisco da Prainha, em frente à igreja de mesmo nome, sendo até hoje o único adro da cidade.
 - 3 Num trecho do Campo de Santana, havia o jardim do Intendente de Polícia Paulo Fernandes Viana, desaparecido nas primeiras décadas do século XIX. O Jardim Botânico, também deste período, ficava distante do núcleo urbano.
 - 4 Trata-se da praia compreendida entre os morros do Castelo e do São Bento, denominadas Praia da Piaçava, entre o primeiro e o Terreiro do Ó, e Praia de Manoel de Brito, entre este Terreiro e o morro de São Bento.

46 ruas, 4 travessas, 1 ladeira e 5 becos. Não cita praças, mas indica: o Rocio, os Largos de São Domingos, do Capim, da Carioca e do Moura, e, ao listar os chafarizes, indica a presença deles em seus respectivos locais, registrando ainda o chafariz do Terreiro do Paço, o da Carioca e o do Campo. Indica ainda várias praias como logradouros, inclusive a “*Praínha*”. A “*Planta do Rio de Janeiro. 1831*” registra os Largos do Paço, de São Francisco de Paula, de Santa Rita, da Sé, de São Joaquim, do Rocio (Rocio Pequeno, depois Praça Onze), de São Domingos, do Capim, do Moura, e do Passeio, além do Campo da Honra (de Santana), e a Praça da Constituição (atual Tiradentes).

Na bibliografia disponível, em estudo recente sobre o centro histórico do Rio de Janeiro ao final do período colonial, Nireu Oliveira Cavalcanti listou 12 largos⁵ e 1 campo. Adolfo Morales de los Rios Filho informa que, em 1816, “as praças públicas, comumente denominadas de largos ou rocios - eram grandes descampados, a saber: Praça do Palácio e Largo do Paço, e Largos do Moura, da Batalha, da Ajuda, da Carioca, de São Francisco de Paula, do Rocio, de Santa Rita, de São Domingos, do Capim, de João Batista, do Valongo, de São Joaquim e de N. S. da Glória”, além do Campo de Santana (1941a, p. 49), ou seja, destes, 11 eram localizados na atual área central da cidade.

De um modo geral, observou-se que, nos séculos XVIII e XIX, o termo “largo” predominava e o termo “praça” se reservava aos espaços aos quais se atribuía um papel central de caráter cívico. Este caráter representativo dos poderes, no entanto, não é reconhecido em todos os documentos, haja visto que a Praça XV de Novembro, nas referências acima, é chamada algumas vezes de praça e, outras, de largo.

Constatou-se, também, que as informações sobre o número de praças da cidade do período colonial apresentam diversas imprecisões. Para o período inicial, os séculos XVI e XVII, quando a cidade se limitava ao morro do Castelo e à estreita faixa litorânea entre este

5 Apenas o de Santa Rita aparece também como Praça de Santa Rita.

morro e o de São Bento, são escassas as informações. Para os séculos XVIII e XIX há maior disponibilidade de informações, que, no entanto, são bastante controversas. Mapas, textos e documentos oficiais não identificam os mesmos logradouros: pelo contrário, comparando essas informações, as grandes diferenças indicam maneiras distintas de conceituar e atribuir valores a esses espaços.

Tendo em vista essas dificuldades e os objetivos deste estudo, definimos o universo das praças cariocas em dois momentos diferentes. O primeiro, de meados do século XVIII, engloba um total de 18 praças. O segundo trabalha com um universo de 22 praças existentes na cidade (sem contar os arrabaldes) nas décadas de 1820 e 1830, aproximadamente, a partir de informações da bibliografia e da iconografia disponíveis. Esse total não esgota o número de praças existentes, mas, certamente, engloba aquelas consideradas mais importantes. Quanto às demais, as fontes de informação consultadas eram esparsas e reduzidas, e, por isso, não foi possível incorporá-las neste estudo.

Sítios de origem da cidade e das praças

O processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro resultou das condições socioespaciais que, em grande parte, tiveram que se adequar aos sítios de origem, por meio da sua transformação com a utilização de aterros e drenagens que possibilitariam a formação de solos firmes. Por conseguinte, o desenho urbano e o planejamento de muitas praças cariocas devem sua existência à criação de áreas urbanizáveis: ao longo de séculos foram aterrados praias, lagoas e charcos que se tornaram solos edificáveis onde se implantaram quadras, ruas, praças, parques e, mesmo, bairros inteiros. Mediante árduo trabalho, esses aterros eram viabilizados sobretudo com a apropriação de terras resultantes do arrasamento de morros, o que propiciou a obtenção de terra em abundância para o secamento de áreas alagadas, além da

criação de outras áreas planas. Desta maneira, desde o século XVIII, foram criadas vastas extensões de terras passíveis de implantação de espaços urbanos planejados.

No período em estudo, cabe mencionar, ainda, os sucessivos aterros na marinha da cidade, ao longo da contínua linha de praias onde se localizavam o Largo do Moura, o Largo do Carmo e outros, onde se instalaram feiras e mercados; os aterros de lagoas como a de Santo Antonio, dando lugar ao Largo da Carioca; a do Boqueirão, dando lugar ao Passeio Público; a da Lampadosa e a da Sentinela além de grandes zonas alagadas no Campo da Cidade, onde se formaram várias outras praças por meio de um longo processo de divisão e ocupação de terras e de configuração de ruas, largos e quadras.

Algumas das praças mais importantes devem a sua formação à existência de campos e rocios, ou seja, os espaços deixados livres para usos coletivos como pastos e para a expansão da cidade. O primeiro rocio da cidade deu origem à atual Praça XV de Novembro, outros, posteriormente, à atual Praça Tiradentes e à desaparecida Praça Onze de Junho.

Ao se iniciar o século XVIII a cidade alcançava a Rua da Vala (atual Rua Uruguaiana), junto a qual seria construída a muralha projetada por João Massé em 1713, e a partir da qual se iniciava o vasto Campo da Cidade, uma planície entrecortada de alagados. Lentamente este descampado foi drenado, aterrado e fracionado em outros quatro campos: o de Nossa Senhora do Rosário, o de São Domingos, o da Lampadosa e o de Santana.

À medida que uma nova ermida ou capela era construída, seu nome se estendia ao entorno, caracterizando um trecho do campo. Com a construção da Igreja de N. S. do Rosário dos Homens Pretos e São Benedito, a primeira a ultrapassar a Vala, canal de escoamento da Lagoa de Santo Antonio e que definia o limite da cidade, surgiu o Campo do Rosário.⁶

6 Posteriormente, a partir de 1749 foi denominado Largo da Sé Nova e, a partir de 1801, de Largo de São Francisco.

Após 1705, foi determinado um local para o rocio (110m x 226,60m), atrás dessa igreja. Um pouco mais tarde, após 1708, uma confraria de dissidentes obtém espaço para a construção da igreja-nha de São Domingos de Gusmão, formando-se o Campo de São Domingos. Desentendimentos entre os “pretos desta confraria e os crioulos da Irmandade N. S. de Santana” (COARACY, 1965, p. 160) resultaram na construção da igreja de N. S. de Santana (1735), formando-se o campo de mesmo nome, que permanece até hoje. Após 1748, o Campo da Lampadosa se constitui na proximidade da respectiva igreja, originalmente de negros, tomando-se mais tarde Rocio, Campo da Polé, Praça da Constituição e, atualmente, Praça Tiradentes.

Campo de São Domingos era o nome do trecho do campo à direita, junto aos morros da Conceição e Livramento; Campo da Lampadosa ou dos Ciganos, à esquerda, próximo ao morro de Santo Antonio; Campo de Santana era o trecho ao norte. À medida que a cidade se expandia, que novas ruas eram abertas e novas casas eram construídas, os campos se delineararam e se reduziram aos largos e praças atuais.

No entanto, enquanto alguns espaços públicos foram redesenhados com redução nas suas dimensões, passando de grandes campos a pequenas praças, outros se ampliaram sucessivamente ao longo do tempo. É o caso das praças na marinha da cidade, como o Largo do Moura e o Largo do Carmo. A cidade deve a existência da atual Praça XV de Novembro a um longo e complexo processo de interação entre o poder religioso, o poder local e o poder real, cada qual com objetivos específicos de ocupação dos sucessivos aterros que foram feitos. Desde que a cidade se expandiu e desceu do morro do Castelo para a várzea, os religiosos carmelitas, que se instalaram no início do século XVII junto a uma pequena ermida no primeiro rocio da cidade, ergueram a sua igreja e seu convento. Neste espaço, inicialmente chamado de Terreiro do Ó, depois Terreiro da Polé e Terreiro do Largo do Carmo, foram construídos diversos edifícios

representativos do poder civil como a Casa da Câmara, a Cadeia, a Fazenda Real, os Armazéns Reais e a Casa da Moeda (depois Paço Real). Um dos lados da praça, o da praia, não foi edificado devido à forte oposição dos religiosos. Os sucessivos aterros fizeram este lado se expandir sobre o mar, ampliando também o espaço do mercado, inicialmente restrito à Praia do Peixe.

Vários melhoramentos foram introduzidos no século XVIII, como o chafariz, o cais e o calçamento, e no século XIX, arborização a fim de “sombrear os embarcações e a maruja” (RIOS FILHO, 1941, p. 20). A disposição das edificações é semelhante a do Terreiro do Paço de Lisboa. O Largo do Paço permaneceu como o verdadeiro centro e porta de entrada da cidade colonial. No século XIX Grandjean de Montigny e depois outros realizaram projetos valorizando este espaço propondo a abertura de uma avenida monumental ligando o Largo do Paço ao Rocio.

Origem dos usos das praças e sua relação com a urbanização

Sendo as praças, por excelência, locais de diferentes formas de interação social, supõe-se que elas se desenvolveriam em sítios em que houvesse condições favoráveis ao encontro e à aglomeração de pessoas. Algumas hipóteses sobre locais de aglomeração de pessoas podem ser levantadas para os espaços em questão. Teoricamente, alguns desses lugares teriam sido os cruzamentos de caminhos, as portas das cidades, os cais ou portos e os espaços em frente às igrejas e outras construções religiosas ou civis.

Estudar as primeiras praças, primeiras ruas, primeiros prédios, enfim, quase toda a cidade do Rio de Janeiro do século XVI, significa lidar com um ambiente destruído pelo arrasamento do morro do Castelo, portanto, significa analisar a memória textual e imagens disponíveis. Como as fontes de dados são parciais, a análise atravessa

aspectos nebulosos e levanta mais dúvidas do que afirmações, como por exemplo, sobre a existência de praças junto às portas da cidade.

As imagens do fotógrafo Augusto Malta, às vésperas da demolição do morro do Castelo, em 1921, mostram o largo em frente ao “Portão do Castelo” no centro da muralha da fortaleza de São Sebastião, no alto do morro. Nas plantas do morro do Castelo, no entanto, não consta praça neste local, apenas um alargamento no encontro da Ladeira da Misericórdia com a Travessa de São Sebastião. Como a porta dá passagem de um largo para um pátio, poderia tratar-se também do Largo do Castelo, a deduzir de mapas como o de Barreiros (1970). Na historiografia carioca a localização das portas é um tema que foi evitado ou pouco explicitado: havia um arco na muralha da cidade no trecho da Rua da Misericórdia chamado “corredor da muralha da cidade” ou “portas da cidade” (RIOS FILHO, 1970, p. 234). Esta porta teria existido em frente ao local onde surgiria mais tarde o Beco da Música, conforme Vivaldo Coaracy, mas Rios Filho afirma que essa só poderia ter sido localizada em frente do local em que se criou a Travessa do Guindaste. É possível, todavia discutível, que se tratasse do Largo do Moura e que esta “porta da cidade” se confundisse com o porto da cidade.

O mesmo Largo do Moura poderia ter se desenvolvido por meio da instalação, no local, do guindaste dos jesuítas. Cavalcanti (1998) diz que o guindaste teria existido perto do Largo do Moura, onde permanecia a carga que seria içada por ele (ou por um plano inclinado) ao alto do morro. Posteriormente, surgiu neste espaço a travessa (ou beco) do Guindaste, que ia ao Porto dos Padres, pois era por meio dessa travessa que os materiais seguiam para o guindaste e para todo o morro.⁷

Portos, mercados e praças são três elementos cuja formação e transformação ao longo da história esteve fortemente imbricada. Kostof (1992, p. 132) lembra que em muitas cidades portuárias as praças principais se desenvolvem junto a frentes d’água como pra-

7 Ver a respeito Del Brenna, 1994.

ças de mercado, fundindo-se ou não o centro cívico neste espaço. No caso do Rio de Janeiro, o litoral entre os morros do Castelo e de São Bento apresentou diferentes lugares em diversos momentos em que essa imbricação pode ser percebida. Ao longo da *marinha da cidade* sucederam-se vários alargamentos, criados por meio de aterros sucessivos, para a localização de portos, mercados e praças. Apesar destes espaços não terem sido registrados como largos ou praças, são alargamentos notáveis que cumpriram o papel de praças de mercado.⁸

No século XVIII a cidade se estendeu pela *marinha da cidade*, o caminho “ao longo do mar, de sorte que a praia lhe serve de rua principal”⁹, e que daria origem à Rua Direita e aos quarteirões entre ela e o mar. Antes dos aterros e dos aforamentos, quando só havia edificações de um lado, a orla marítima recebia o nome de Praia da Piaçava (depois, Misericórdia) e Praia de Manoel de Brito (depois, Primeiro de Março), correspondendo respectivamente ao trecho entre o Terreiro do Carmo e o Morro do Castelo, ao Sul e entre o Terreiro do Carmo e o Morro de São Bento, ao Norte. Para Max Fleuiss, as atividades comerciais marcaram a Praia da Piaçava: “o primeiro mercado da cidade era estabelecido no local depois ocupado pelo Largo do Moura, a área do porto e do guindaste dos padres e a chamada Quitanda dos Negros, localizada, segundo Coaracy (1965a, p. 14) atrás da Cadeia Velha, que, em épocas remotas era “uma espécie de feira ou mercadinho, formada por uma série de pequenas e toscas barracas...”-

Para o outro lado, ao longo da Praia de Manoel de Brito, atrás das casas dos Teles de Menezes, era a Praia do Peixe, onde, no século XVIII, funcionava o precursor do mercado da cidade. Esta “feira permanente, crescendo ao acaso, sem alinhamento, fluida e transitória” (1965a, p. 46) foi substituída, na primeira metade do século XIX, pela Praça de Mercado projetada por Grandjean de Montigny, sendo indicada em mapas como Praça das Marinhas. Também na Praia de

8 Efetivamente, a *“Pianta della citta di S. Sebastiano di Rio de Janeiro*, de 1843 indica o beco do Guindaste em frente ao Largo do Moura.

9 Coaracy (1965b, p. 11), citando Frei Vicente do Salvador.

Manoel de Brito havia o antigo “passo do Ver-o-Peso”, onde depois seria criado o trapiche da cidade junto à Alfândega (RIOS FILHO, 1970, p. 209).

Estas praias, portos, largos e feiras, aonde chegavam os navios de ultramar e as canoas com pescado e produtos de pequenas lavouras do litoral da baía constituíam os elos, por um lado, da metrópole com sua colônia e por outro, da cidade com seu campo. É uma das razões da contenda entre a Câmara e os governadores no decorrer do século XVIII: os vereadores buscavam arrendar terrenos para obter recursos e os governadores queriam a praia desimpedida para atividades comerciais, portuárias e militares.

Um remanescente da Quitanda dos Negros dos tempos coloniais era o “pitoresco” mercado do Largo da Sé, ao lado da Igreja do Rosário “em que predominavam os africanos e seus descendentes (COARACY, 1965, p. 49). O Largo do Capim também era um local de mercado, tendo recebido este nome em função do comércio de forragens para animais. No Largo de São Domingos funcionou uma feira de animais por volta de 1780. Um dos mercados mais importantes da cidade e fundamental para a economia escravista, o mercado de escravos, funcionou inicialmente junto ao trapiche na marinha da cidade, sendo posteriormente transferido para a região do Valongo, atrás do Morro da Conceição. Ao contrário de certos mercados que marcaram a forma urbana, o mercado de escravos, formado por um conjunto ou uma sucessão de casas de comércio de negros, não deixou vestígios. Assim como a eliminação de informações sobre o desaparecimento dos pelourinhos que existiram na cidade, trata-se de mais um apagamento de marcos da memória do longo período do Brasil escravocrata.

O comércio concentrava-se, portanto, nos alargamentos das praias ao longo da marinha da cidade e em alguns largos. No entanto, o pequeno comércio distribuía-se pelas ruas e praças da cidade. A iconografia registra, além das feiras no litoral, a presença das pretas “quitandeiras” em vários pontos como no Largo do Cano e no Lar-

go da Lapa, entre outros. Tendo em conta que a economia urbana da cidade teve ao longo de sua história um suporte essencial no seu comércio, e comparando-se com outras tantas cidades em que se verificam marcantes praças de mercado¹⁰ observa-se que na área central da cidade do Rio de Janeiro não permaneceu nenhuma das praças de mercado que havia nos períodos colonial e imperial, nem, posteriormente, quando se instaurou o período republicano. As sucessivas reformas urbanas vêm, há tempos, sob diferentes enfoques, promovendo o “enobrecimento”/“gentrificação” destes locais, expulsando, dessa maneira, atividades e populações. Apesar da região próxima ao litoral e a Praça XV de Novembro ainda apresentar as pequeninas Rua do Mercado e Rua dos Mercadores, e Praça do Mercado Municipal,¹¹ o ambiente urbano não ficou impregnado do espírito da feira, do mercado, do comércio, malgrado a enorme importância que estas atividades desempenharam na vida urbana neste mesmo local.

Formas de algumas praças e sua relação com o traçado urbano

Tratar das formas das praças dos primeiros séculos da cidade exige alguns cuidados conceituais e metodológicos. É necessário ter-se em conta algumas particularidades. As informações disponíveis, em particular as iconográficas, são insuficientes, não muito acuradas e, em geral, posteriores ao período tratado. Seus limites são totalmente indefinidos como os dos campos nos séculos XVII e XVIII, ou parcialmente, como os das praças no Morro do Castelo. Se considerarmos a praça exclusivamente como o espaço vazio cercado de edificações, nossos exemplos não se enquadram neste conceito: os campos, porque não eram limitados por alinhamentos de edificações, e as praças no morro, porque não sabemos como eram envolvidas pelos prédios. Feitas essas ressalvas, podemos considerar que as formas dos primeiros espaços públicos deviam ser bastante indefinidas,

¹⁰ *Marktplatze* alemãs, *Marketplaces* de origem inglesa e outras.

¹¹ Mercado que não existe, mas onde se realiza atualmente uma feira de antiguidades.

delineando se, configurando-se e registrando-se essas formas apenas com o passar do tempo.

As formas das praças das cidades de colonização portuguesa seguiam a orientação dos traçados urbanos das cidades brasileiras que revelavam pouca rigidez. A irregularidade observada nas origens do período colonial e a posterior regularidade vem sendo tratada por diversos autores, como Reis Filho (1968), M. Marx (1980) e M. Abreu (2014). Fridman refere-se à cidade do Rio de Janeiro dos séculos XVI e XVII; como sendo a “cidade jesuítica, a cidade da desordem” (1996, p. 101). Não se considera aqui ausência de rigor e método na sua implantação, tantas vezes repetidos e tantas vezes questionados, mas uma ocupação urbana flexível em razão das características geográficas, da sinuosidade do sítio e da inexistência do traçado retilíneo.¹² Posteriormente, observa-se uma preocupação pela regularidade das formas urbanas, inclusive das praças. Apesar de não se tratar aqui da estrita ordem e homogeneidade das ruas e praças dos projetos das vilas pombalinas, estudadas por Delson (1998), observa-se no Rio de Janeiro uma diferença entre as formas das praças da cidade jesuítica e da cidade dos séculos XVIII e XIX.

Efetivamente, as formas das primeiras praças cariocas, do século XVI - a do Castelo, a de São Sebastião, dos Largos da Sé Velha, do Moura e da Misericórdia - são compostas por espaços nitidamente irregulares se comparadas com praças de períodos ulteriores, como os Largos do Carmo, de São Francisco e a do Campo de Santana, apesar destes não se configurarem como espaços perfeitamente regulares. As praças do primeiro século de colonização são irregulares por princípio, em razão do sítio físico que lhes dava suporte: o Morro do Castelo, seja no alto, na encosta ou na base. Constituíam confluência, início ou final de caminhos e ladeiras ou alargamentos diante

12 Segundo Abreu (2014, p. 239-240), “(...) embora isto possa parecer paradoxal, parece que foi a existência de controles metropolitanos rígidos, e não a sua ausência, a grande responsável pela menor regularidade de muitas cidades brasileiras. A autoridade das Câmaras Municipais, sob regime colonial, era bastante restringida pela exigência de obtenção de permissões, de licenças e de autorizações régias para inúmeras iniciativas locais” (...). “Consequentemente, muitas ‘soluções provisórias’, adotadas enquanto as ordens da metrópole eram esperadas, acabaram por se impor na paisagem, conferindo-lhe uma feição muito menos rígida do que aquela que predominou nos países vizinhos.”.

de prédios importantes. Como os seus desenhos são diferentemente representados nos mapas de época, seu traçado e as edificações ao seu redor nem sempre definidos,¹³ a caracterização de suas formas é dificultada. A breve análise preliminar limita-se à verificação de suas formas básicas bastante irregulares e à presença marcante de edificações grandiosas e de prestígio como as primeiras igrejas e fortes.

Outros espaços públicos cujas formas foram influenciadas por situações geográficas específicas, mesmo tendo surgido posteriormente, apresentam formas irregulares, como os Largos da Carioca, de Santa Rita, da Ajuda e da Prainha. No caso do Passeio Público há uma adequação entre a irregularidade proveniente do sítio e a regularidade proveniente da intenção do desenho.

As praças dos séculos XVIII e XIX tendem a ser mais regulares, mas continuam adequando-se ao sítio e ao traçado viário. Assim algumas praças aparentam ser quadradas e ou retangulares, mas apresentam apenas formas aproximadas aos espaços retangulares com pequenas deformações como o Campo de Santana, ou paralelogramos e trapézios, como o Largo do Capim, o do Rocio (Praça Tiradentes) e o Passeio Público. Outras permanecem aproximadamente regulares, apresentando inclusive simetrias, adequando-se a eixos, como o largo de São Francisco, mas também contornando edificações existentes com diferentes afastamentos e recuos. A noção de “aproximadamente regular”, apesar de insólita, faz sentido quando se imagina que desenhos de traçados retilíneos tivessem se deformado, amolecido ou derretido, resultando em linhas tortas, curvas e onduladas, em lugar de retas originalmente projetadas. Pode-se pensar, com Carlos Nelson Ferreira dos Santos (1988), na hipótese das formas urbanas cariocas, mesmo as mais antigas, terem também sofrido deformações. Segundo o autor, os modelos ideais, conforme os desenhos, se “melavam”, em razão dos “paradoxos e contradições

13 Os desenhos, gravuras e pinturas do morro do Castelo mostram a presença do casario em grau bem maior do que nas plantas. Nestas, geralmente os quarteirões da várzea são indicados como total ou parcialmente construídos; nos morros são indicados apenas as principais edificações. Veja-se por exemplo, a “Planta da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. post 1818”.

que tinham de conciliar” (SANTOS, 1988, p. 42). Assim, também, como ocorreu com as reformas urbanas haussmanianas, as cidades jardim e os conjuntos modernistas. Na análise singular deste autor, ao serem aplicados no Brasil os modelos estrangeiros deformavam-se, ou “melavam”, permanecendo pouco de suas características originais.

Ressalte-se, no entanto, que as apropriações de projetos idealizados passaram por alterações tanto por constituírem concepções formais que não expressavam os problemas socioespaciais materializados no espaço, como por intenções incorporadas aos projetos tendo em vista os aspectos do relevo que condicionavam fisicamente a sua implantação. Assim, essas formas sinuosas não ocorreram somente em nosso país, mas mesmo em Portugal, como se pode ver, por exemplo, nas plantas de suas vilas medievais, com seus traçados não muito regulares. Acrescente-se, ainda, a visão de Abreu (2014) sobre a “feição muito menos rígida” ou mais flexível das nossas cidades. Conforme suas palavras:

Há autores que acreditam, inclusive, que essa maior ‘flexibilidade’ da forma urbana acabou se constituindo em qualidade, e não em defeito. Ao contrário de termos cidades exasperadamente iguais, que se repetem monotonamente pelo território nacional, o ‘desleixo’ português acabou criando cidades muito mais autênticas, mais personalizadas, mais ‘sujeitas aos princípios naturais da biologia e da sociologia’ (SANTOS, 1968, apud AZEVEDO, 1990, p. 306).

Contudo, a partir das mudanças verificadas no século XVIII, deve-se destacar alguns projetos (ou intenções projetuais) que buscavam, por meio da simetria, trazer a regularidade e a homogeneidade de que, dizia-se, carecia a cidade. Trata-se da localização da Igreja de N. S. do Rosário, no eixo da rua de mesmo nome, e a do Largo da Sé Nova, ou melhor, da construção destinada a Sé, que permaneceu

inacabada e mais tarde se transformou na Escola de Engenharia, no eixo da Rua do Ouvidor, definindo o largo que depois se chamaria de São Francisco. Já o Passeio Público, além da simetria do desenho do jardim, apresentava um grande portão no eixo da Rua das Marrecas, ao final do qual se situava o Chafariz das Marrecas.

Para o estudo das formas dessas praças é necessário aprofundar as pesquisas, investigando outros pontos, como por exemplo, a objetiva determinação das dimensões e limites de cada caso particular. Seria necessário examinar questões sobre a propriedade da terra, como as sesmarias, os aforamentos e arrendamentos, que definiam os limites das propriedades imobiliárias, tendo em consideração as autorizações régias às quais os governos municipais, submetidos à condição de tutela pela metrópole, deviam obedecer (COARACY, 1944, apud ABREU, 2014, p. 240).

Havia, igualmente, outras questões referidas às formas dos trechos urbanos em que se instalaram edificações religiosas: como e por que algumas igrejas e conventos puderam manter seus largos e terreiros, outros não, ou ainda, como a igreja de São Joaquim pode definir as dimensões do seu largo e redefinir a largura da rua em que se situava (Rua Larga e Rua Estreita de São Joaquim). Finalmente, pode-se afirmar que uma das primeiras formas de praça constituía o espaço resultante do simples alargamento de uma via, uma morfologia bastante particular a ser investigada e que acabou na criação de uma sequência de alargamentos, não apenas devido aos largos diante das igrejas, mas em razão de numerosas determinações que fizeram da Rua Direita e da *marinha da cidade* não apenas duas vias de larguras bastante variáveis, mas a sucessão de largos religiosos, cívicos e comerciais.

Notas finais: usos, edificações religiosas e elementos urbanos das praças

A forte presença de igrejas na paisagem urbana expressa a importância do poder religioso no Brasil colônia. A distribuição das capelas e ermidas, conventos e mosteiros pela cidade indica o papel preponderante das ordens e confrarias no cotidiano que, para além das funções religiosas, também proviam a educação, o lazer, a cultura, a previdência, a saúde, a comunicação, a habitação e a alimentação (FRIDMAN, 1996). Assim, o conjunto dos ambientes construídos de caráter religioso cristalizam a imbricação entre o Estado e a Igreja e “*simbolizam a presença das diversas ordens religiosas existentes no contexto urbano português e que desempenharam um papel importante na colonização brasileira*” (CALDEIRA, J.M., 2010).

No Rio de Janeiro, a grande dimensão de suas propriedades e a localização das principais igrejas e conventos dominando a paisagem - no alto dos morros e junto ao porto - informavam o seu poderio à população da cidade. No entanto, em casos de ordens religiosas de menor prestígio no contexto urbano, tais edificações localizavam-se fora da urbe e revelavam modéstia nas suas dimensões e arquiteturas. Seus largos fronteiros pontilhavam a malha urbana, atuando com marcos referenciais urbanos, conforme se expõe a seguir.

Praticamente todos os terrenos das igrejas previam área para a inclusão da edificação e de um largo, como que prolongando seu espaço em ambiente aberto: tratava-se do adro, destinado a atrair curiosos para a igreja e, desse modo, um amplo número de pessoas por ocasião da realização de cerimônias religiosas, festas e procissões. Segundo Pace, eram ainda as salas de espera dos escravos, pois somente os libertos podiam assistir às funções litúrgicas. Estes espaços dos excluídos correspondiam a *capilla de las indios* da America espanhola (1996, p. 384). Mas, os negros, ‘mulatos’, escravos e pobres também tiveram suas capelas e igrejas no Rio de Janeiro: a de N. S. do Rosário dos Homens Pretos e São Benedito, a de São Domingos, a

de N. S. de Santana, entre outras, que se localizaram a partir do início do século XVIII fora da urbe, além da vala, no Campo da Cidade. Seus adros congregavam suas comunidades e passaram a denominar as redondezas como campo do mesmo nome.

Segundo M. Marx (1980, p. 54), de um modo geral, tratava-se de uma regra a instalação de uma igreja, associada a uma praça nas nossas cidades antigas. No caso do Rio de Janeiro colonial, quase que se confirma a regra. Efetivamente, no universo das praças observadas, a grande maioria é marcada pela presença de uma construção religiosa, assim como muitas praças receberam nomes religiosos, referentes a essas igrejas, conventos e capelas. No entanto, há exceções, pois as praças mais antigas como a Praça do Castelo, o Largo do Moura e o Largo da Prainha se desenvolveram junto a algumas antigas fortificações ou instalações militares. As praças do período colonial tardio, também se revelam como exceções, nas quais se implantaram “novos” objetos urbanos: o Passeio Público com o seu jardim, implantado inicialmente por meio de um projeto de 1783, com modificação em 1861, o Largo do Rocio com o seu teatro, o Campo de Santana com sua praça de touros, entre outras edificações. O Largo da Lapa constitui caso especial atenuado pela igreja e, à distância, pelos monumentais Arcos da Lapa ou da Carioca.

O Largo do Paço pode ser considerado como o verdadeiro centro ou praça principal da cidade colonial, concentrando além da igreja e do convento que deram origem, os edifícios públicos mais importantes em diferentes momentos históricos. Registravam-se no início do século XVIII a Casa da Moeda, os Armazéns do Rei e a casa dos Teles de Meneses, e no início do século XIX a casa dos Governadores, depois do Paço Real, além do mercado, em sua periferia. No Largo do Paço, desenvolviam-se atividades múltiplas: religiosas, comerciais, cívicas, militares e populares. No final do período luso-brasileiro, nas Praças da Constituição (atual Praça Tiradentes) e no Campo de Santana, também se desenvolveram atividades e foram

criados edifícios representativos da monarquia, transferindo a estas duas praças a imagem do poder.

O Largo do Paço, com seus vários prédios públicos, prédios privados igualmente imponentes, além de duas grandes construções religiosas é uma exceção na morfologia das nossas praças, nas quais geralmente se alinhava o discreto casario, constituído pelos térreos e sobrados, interrompido apenas pela igreja.

No que diz respeito aos equipamentos das praças, é necessário acrescentar alguns comentários para complementar a exposição anterior. Assim, evidencia-se que o primeiro elemento urbano presente no espaço público carioca provavelmente foi o marco da cidade - um paralelepípedo de pedra -, trazido de Portugal e erguido junto à Igreja de São Sebastião (ou dos Barbadinhos), no morro do Castelo (RIOS FILHO, 1946, p. 172). O cruzeiro, outro elemento presente no cenário colonial, é registrado pela iconografia anterior da Igreja de Santa Rita, no largo do mesmo nome e diante do Convento de Santo Antônio no Largo da Carioca. Sobre o pelourinho, sabe-se que quando a cidade se transferiu do Castelo para a várzea, este marco esteve próximo ao morro e ao mar, no terreiro que passou a se chamar Terreiro da Polé, atual Praça XV de Novembro. O pelourinho esteve também situado no campo da Lampadosa, que teve seu nome mudado, por isso, para Campo do Pelourinho, atual Praça Tiradentes (RIOS FILHO, 1946, p. 172).

Deve-se considerar que a historiografia carioca disponível não traz maiores informações sobre o desaparecimento dos pelourinhos que existiram na cidade, o que evidencia a ausência de reconhecimento desses lugares públicos destinados à punição e ao sofrimento da população escravizada. Trata-se do apagamento da memória desses marcos históricos da nossa sociedade escravocrata que perdurou por mais de 300 anos.

No século XVIII e início do século XIX, ainda se tem o registro da existência de forcas nos Largos do Moura e do Capim, no Campo dos Ciganos e na Prainha (RIOS FILHO, 1946, p. 172). Mas há con-

trovêrsia sobre a localização da forca em que foi morto o Tiradentes, em 1792, posteriormente alçado à categoria de “mártir da independência”. Há referências sobre a praça que leva seu nome ou em local próximo, no Campo de São Domingos. Cabe ainda mencionar as arquiteturas efêmeras que decoravam os espaços públicos nas festividades públicas após a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro: arcos, arcadas, quiosques e pavilhões. No mesmo período, o chafariz era um dos mais importantes equipamentos das praças, presentes em vários pontos da cidade e atuando como polo de concentração e encontro de pessoas. A distribuição da água era feita em potes de barro por índios e negros, escravos aguadeiros, que a vendiam. Inicialmente, a água (do rio Carioca) chegava ao Campo da Ajuda, e, em 1723, chegou ao Campo de Santo Antônio, que passou a ser chamado de Largo da Carioca. Posteriormente, foram instalados chafarizes, fontes e bicas em vários pontos da cidade. O sistema de distribuição de água na cidade pelos escravos aguadeiros tinha nas praças onde se encontravam os chafarizes seus núcleos básicos, onde também se aglomeravam todos os que não dispunham de outros meios de receber o líquido em suas casas e que eram obrigados a buscá-lo na fonte. Desse modo, as praças providas de chafarizes, constituíam pontos nevrálgicos no cotidiano dos escravos e dos pobres do Rio de Janeiro, fartamente registrados pelos visitantes e artistas estrangeiros.

Na cidade escravista, em que a grande maioria da população era de negros escravizados (mas também de libertos, ao final do período), a praça área de concentração, distribuição e atividade da população mais pobre sobretudo pela presença dos chafarizes. Entretanto, assinala-se que durante todo o século XIX a praça permaneceu como grande sala de estar a céu aberto da pobreza urbana, o que causava estranhamento e deslumbramento aos estrangeiros no início daquele século e desgosto e repulsa aos higienistas ao final do século, o que deve ser objeto de investigações mais amplas.

Entretanto, pode-se evidenciar um aspecto, a ser aprofundado nos desdobramentos deste estudo: trata-se da concentração e da ati-

vidade da população pobre nas praças, associada à impressão de muita vitalidade que, no século XX foi desaparecendo, à medida que estes espaços se transformavam mediante obras de renovação urbana que se sucederam em diferentes momentos de implementação de intervenções urbanas. Esse processo fez com que os urbanistas passassem a se preocupar e buscar maneiras de recuperar os significados e contribuir para a revitalização dos espaços públicos e centrais, principalmente a partir das últimas décadas do século XX.

Para complementar estas notas, aciona-se as ideias de Eugênio F. Queiroga (2012, p. 25), ao enfatizar que houve uma transformação do “viver público”, com uso mais amplo e intenso dos parques e, acrescenta-se, das praças, nas cidades. O autor assinala que a concentração da população em áreas urbanas, acentuada pela metropolização e megalopolização nas últimas décadas, propicia melhores condições para os grupos sociais participarem da esfera pública. Além da tipologia espacial tradicional dos espaços públicos, composta por ruas, praças, parques, inserem-se as novas tecnologias da informação e comunicação na ambiência geral da esfera pública. Assim, diante da complexidade dos espaços públicos e virtuais que se agregam e se interrelacionam, impõe-se a busca de redes sociais entre os diferentes grupos culturais (QUEIROGA, 2012, p. 61-62).

Observa-se, finalmente, que a respeito das possibilidades de explorar alguns dos sentidos das praças do Rio de Janeiro colonial visando obter subsídios para a compreensão das praças contemporâneas, é fundamental o estudo histórico das cidades e o conhecimento dos distintos sentidos dos seus espaços públicos em diferentes períodos. Desse modo, a visão da praça enquanto tipo de espaço público voltado à vida pública deve ser analisada por sua caracterização socioespacial nitidamente relacionada ao contexto sociocultural e político. Essa imbricação pode revelar as potencialidades do uso das praças (e, também, de outros espaços públicos) para contribuir na construção de cidades em que se desenvolvem expressivas relações de urbanidade, conforme a visão de Ana Clara Ribeiro (2013, p. 94-95).

Referências

- ABREU, Mauricio de Almeida. Pensando a cidade do Brasil no passado. *In: FRIDMAN, Fania; HAESBAERT, Rogério (orgs). Escritos sobre espaço e história.* Rio de Janeiro: Garamond, p. 231-263, 2014.
- CANABRAVA BARREIROS, Eduardo. *A cidade do Rio de Janeiro desde sua fundação aos fins do século XVII.* *In: Ver. IHGB 288, jul.-set., p. 199-209, 1970.*
- CANABRAVA BARREIROS, Eduardo. *Atlas da evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, IHGB, 1965.
- CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro, centro histórico 1808-1998 - marcos da colônia.* Brasil, 1998.
- CALDEIRA, Junia Marques. *A Praça Colonial Brasileira.* Univ. Arquitetura e Comunic. Social, Brasília, v. 7, nº 1, p. 19-39, jan./jun., 2010.
- CHOAY, Françoise; PIERRE, Merlin. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement.* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro Rio de Janeiro.* Livraria José Olympio, ed., 1965a.
- COARACY, Vivaldo. *O Rio de Janeiro no século 17.* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio ed, 1965.
- DEL BRENNA, Giovanna Rosso. *Projectos urbanos no Rio de Janeiro em investigação do século XVIII.* Lisboa, UAL, 1994.
- FERREIRA DOS SANTOS, Carlos Nelson. *A cidade como um jogo de cartas.* Niterói, EDUFF e São Paulo, Projeto Ed., 1988.
- FLEUISS, Max. *História da cidade do Rio de Janeiro (Distrito Federal) - resumo didático.* São Paulo. Melhoramentos, 1928.
- FRIDMAN, Fania. Geopolítica e produção da vida cotidiana no Rio de Janeiro colonial. *In: MACHADO E VASCONCELLOS, P. (org.). Cidade e imaginação.* Rio de Janeiro, PROURB/FAU-UFRJ, p. 100-115, 1996.
- KOSTOFF, Spiro. *The city assembled.* The elements of urban form through history. Boston, Toronto, Londres, Bulfinch Press, 1992.

LAMAS, José Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT, 1992.

MARX, Murillo. *Cidade brasileira*. Edições Melhoramentos, EDUSP, 1980.

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

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro*. Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro. Jorge Czajkowski (Org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

QUEIROGA, Eugênio Fernandes. *Dimensões públicas do espaço contemporâneo: resistências e transformações de territórios, paisagens e lugares urbanos brasileiros*. 2012. 284f. São Paulo: FAU USP, Tese Livre Docência, 2012.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Evolução urbana do Brasil*. São Paulo, Livraria Pioneira Ed., EDUSP, 1968.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro, ed. A Noite, p. 172-173, 1946.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Evolução urbana e arquitetônica do Rio de Janeiro*. Rev. IHGB, v. 288, jul. –set., p. 233, 1970.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro, A Noite, 1941a.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *A evolução urbana de 1816 a 1850*. In: *Vamos Ler* 1, Rio, 1941b, p. 19-21 e 64.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Modernidade e risco nas metrópoles brasileiras. In: *Por uma sociologia do presente: Ação, técnica e espaço*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Letra Capital, p. 85-100, 2013.

SISSON, Raquel. *Espaço e Poder – Os três Centros do Rio e a chegada da corte portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Arco, p. 144, 2008.

CAPÍTULO 2

AS PRAÇAS DA ÁREA CENTRAL DO RIO DE JANEIRO- PRECEDENTES E PRESENTES

Patricia Maya-Monteiro
Lúcia Maria Sá Antunes Costa

Cada paisagem é uma acumulação. O passado permanece; a marca de ancestrais distantes em delimitações, parcelamentos de terra, jurisdições políticas e cursos viários pode conformar uma matriz relativamente rígida mesmo em áreas de rápida transformação (MEINIG, 1979, p. 38).

A paisagem urbana do Centro da cidade do Rio de Janeiro é marcada tanto por um tecido antigo, de ruas estreitas e sobrados, percebido como homogêneo; quanto por perfis edifícios resultantes de gradativas verticalizações de edifícios, de vários tempos e alturas. Em diversos pontos, há espaços públicos notáveis, praças que possuíram e ainda possuem relevância na vida social e política da cidade e da metrópole.

Aqui, traçamos breves olhares sobre o processo de formação e constituição dos espaços públicos centrais, bem como sobre a sua forma, seus usos e apropriações, passos para se compreender não apenas a formação destas praças e seu papel urbano, mas seu papel como espaços públicos culturalmente significativos para a formação da cidade e do país.

O Centro, perímetro original da cidade, é constituído por uma série de espaços públicos; vias e praças, monumentos e edifícios públicos que ali se instalam ao longo de mais de três séculos. Na primeira metade do século XX a área urbana, inicialmente contida entre o mar, uma muralha e cinco morros, se expande sobre aterros sucessivos de lagoas e do mar. Com a demolição, em sequência, dos Morros do Senado, do Castelo e de Santo Antônio e os decorrentes aterramentos, instauram-se sucessivas maiores escalas urbanas, tanto em avenidas de grande largura quanto em edificações de maior dimensão e altura. Hoje, tanto o traçado viário quanto as praças e outros espaços públicos abertos expõem os diferentes tempos da cidade. No entanto, apesar de muitos esforços de preservação, as grandes transformações trouxeram perdas ao patrimônio edificado, aos elementos urbanos e ambiências do passado, e ao caráter do sítio original.

O Centro é a área mais antiga da cidade, lugar de ocupação inicial do território, a partir do qual as conexões ao restante do país, às áreas rurais e às sucessivas expansões da área urbana foram estruturadas.

A área central da cidade do Rio de Janeiro pode ser definida num perímetro para além do Centro propriamente dito, incluindo bairros da Área Portuária e da periferia imediata do Centro, ocupados na primeira expansão da cidade original. Aqui, porém, delimitamos como Centro da Cidade especificamente a mesma Região Administrativa II, do Centro, que abrange os bairros do Centro, núcleo inicial de formação da cidade, e o da Lapa, que só é separado administrativamente do Centro e transformado em bairro em 2012.¹⁴

O bairro do Centro possui 542,47 hectares; e o da Lapa, 29,83 hectares (IPP/ PCRJ, 2021). No perímetro total da Região Administrativa do Centro, a Prefeitura identificava 37 praças, em 1999, (IPP/ PCRJ, 1999).

¹⁴ Delimitado pela Lei N° 5407, de 17 de maio de 2012, alterando os limites do Bairro do Centro (IPP/PCRJ, 2021).

Há no bairro do Centro uma estação central de trem, duas linhas de VLTs (veículos leves sobre trilhos) instaladas e cinco estações de metrô, uma destas, na Cinelândia, na fronteira com a Lapa. Em toda RA central, há inúmeras linhas de ônibus que conectam a diversas partes da metrópole, incluindo outros municípios.

Na RA do Centro, segundo a Prefeitura, havia mais de 428 mil postos de trabalho no bairro em 2020; o que, note-se, representa mais de um quinto dos 1.902 mil postos de trabalho na cidade abertos na cidade (IPP/PCRJ, 2021). Na RA, 3770 estabelecimentos tinham sido abertos no ano de 2019 (IPP/PCRJ, 2021). Estes dados demonstram a centralidade e relevância do Centro no espaço intraurbano, e os fluxos e atividades incessantes se refletem em seus espaços públicos, com fluxo intenso de pedestres, alguns trechos pedonalizados e, além do comércio formal, um comércio informal muito intenso em um grande número de vias e praças do bairro.

Há também no Centro uma conjuntura singular: o percentual de uso habitacional bem inferior a todos os demais da cidade. Isto decorreu, em grande parte, do Dec. n° 322, de 03/03/1976; pois a partir dele novas habitações foram proibidas por décadas. Hoje, apesar de este zoneamento ter sido revertido, pode se dizer que os esforços pela habitação no centro ainda se iniciam. Portanto, apesar da alta densidade construída, o bairro do Centro tem baixa densidade populacional, cerca de 56 habitantes por hectare na área urbanizada (cálculo sobre dados do IPP/PCRJ, 2021). A densidade populacional é a maior distinção entre os bairros do Centro e da Lapa. Na Lapa, cujo espaço se configurou na periferia do Centro original; há um número expressivo de habitações, e a densidade populacional, cerca de 424 habitantes por hectare na área urbanizada, é 7.5 vezes maior do que a do Centro (cálculo sobre dados do IPP/PCRJ, 2021). Assim, a densidade populacional da Lapa se assemelha àquela de outros bairros com densidade construída comparável, como os da Área de Planejamento 2 da cidade.¹⁵ Na AP2, nas regiões da Tijuca e da Zona

15 Como os bairros da Área de Planejamento 2, mais centrais Botafogo, 240 hab/ha; Laranjeiras, 290 hab/ha; Tijuca, 258 hab/ha (cálculos sobre dados do IPP, PCRJ, 2021).

Sul, as densidades populacionais são entre quatro e dez vezes maior do que no Bairro do Centro. A baixa densidade populacional do bairro do Centro só é comparável a de bairros de ocupação recente, mais afastados da área central, dispersos e horizontalizados.¹⁶ Assim, pode se dizer que há uma “especialização” funcional deste bairro, o que afeta a vitalidade do Centro e de seus espaços públicos.

Além do esvaziamento habitacional, houve um esvaziamento de atividades da área central, que se inicia devido à própria “expansão da malha urbana, no século XIX, quando a área central deixa de concentrar a maioria das funções urbanas” (BORDE, 2010, p. 6). Com a seguida expansão da cidade e os mais recentes processos de dispersão urbana, surgem e são reforçadas outras centralidades na cidade.

Note-se que o Rio de Janeiro passa respectivamente de capital da Colônia e do Reino (de 1763 a 1808 e daí até 1822), do Império (de 1822 a 1889) e da República (de 1889 a 1960). Nos anos 60, com a transferência da capital do país para Brasília, há uma perda de funções políticas, o que contribui para seu esvaziamento econômico da cidade e gera impactos diretos sobre a vitalidade do Centro. Como o Centro agrega diversos edifícios do Poder Público, gradativamente esvaziados da sua função original como órgãos e sedes do poder imperial ou nacional, alguns destes passaram a outros usos, mas há, sem dúvida, um esvaziamento das atividades.

Porém, a cidade, apesar da perda de capitalidade, ainda é sede da metrópole e detém substancial centralidade cultural. E à perda de funções do Centro se contrapõe a intensa rede de serviços existente, a centralidade e conectividade do sistema de transportes públicos de massa de escala metropolitana e a relevância social e cultural desta paisagem central.

Do ponto de vista da arquitetura paisagística, podemos citar alguns processos marcantes que se dão no Centro da cidade que têm impacto direto sobre os espaços públicos. No século XVIII, a semi-

¹⁶ Como os bairros excepcionalmente espalhados da Barra da Tijuca, hab/ha; e Campo Grande, 66 hab/ha (cálculos sobre área urbanizada, com dados do IPP, PCRJ, 2021).

nal ideia do Passeio Público (1783) de Mestre Valentin, da inserção de jardins de fruição pública; uma ideia que se expande e desenvolve plenamente no século seguinte com o paisagista Glaziou na remodelação do Passeio (1861) e no projeto do Campo de Santana (1873). No início do século XX, o processo de embelezamento e renovação urbana iniciado com Pereira Passos traz melhorias urbanas, alarga e cria novas vias, visando uma imagem internacional para a capital, mas demole as habitações populares no Centro, com a expulsão dos mais pobres. Em seguida, em meados do século XX, tanto estratégias rodoviaristas quanto ideias ligadas ao Movimento Moderno em Arquitetura inserem novas escalas urbanas. O exemplo notável de relação espaço edificado e exterior é o Edifício Capanema, do MEC, de 1945, que se insere na quadra com amplos espaços livres, pilotis e terraço-jardim. Além disto, com a remoção do Morro de Santo Antônio, são criados os amplos espaços da Esplanada de mesmo nome e a área aterrada, na qual uma equipe formada por Roberto Burle Marx, Afonso Eduardo Reidy e outros expoentes do Movimento Moderno brasileiro projetam o amplo Parque do Flamengo, contíguo à Área Central, e onde se abrem as pistas de uma larga para via parque. Em contraponto, a criação do Corredor Cultural em 1979, que valoriza o patrimônio do Centro e estabelece normas de preservação de edificações; e ao qual se segue a criação das áreas de proteção Ambiental e Cultural, as APACs. E por fim, nas últimas décadas, há projetos urbanos “estratégicos”, que introduzem arquitetura internacional, mudanças na legislação e obras de infraestrutura; estes impactam a cidade, mas carecem de debate público na sua constituição e na tomada de decisões, gerando discussões sobre a qualidade de seus espaços abertos. Barandier, Pinheiro Machado e Costa consideram que, a partir de 2001, quando a prioridade para a área central passa a ser a renovação da área portuária, se instaura um período que denominam como Urbanismo Genérico (2018).

Os usos e apropriações dos espaços abertos públicos se ligam diretamente às atividades contíguas do seu entorno e contexto urbano. No caso do bairro do Centro, a quase ausência de moradias e a

predominância de comércio e serviços implicam em uma diminuição do movimento das ruas nos períodos noturnos e um esvaziamento significativo do bairro, apesar da presença de instituições públicas e espaços culturais diversos no bairro. Nos fins de semana, após o fechamento do comércio no sábado, os usos se restringem aos passeios de lazer e turismo nos espaços abertos, e à frequência aos museus e centros culturais. Há, cada vez mais, uma enorme quantidade de pessoas em situação de rua em todo o Centro, em diferentes situações sociais, incluindo a de trabalhadores sem transporte viável. Estes se abrigam nas praças e marquises, em um número visivelmente superior a outros bairros da cidade, o que é um indicador não apenas da pobreza urbana da cidade, mas do caráter público destes espaços abertos.

Nesse contexto multifacetado, consideramos que estudos sobre os espaços públicos centrais da então capital, e hoje centro de metrópole que é a cidade do Rio de Janeiro apontam não apenas aspectos da história urbana, mas também da própria formação cultural brasileira. Para esta delimitação, recuperamos aspectos do trabalho de Rachel Sisson (2008) sobre os sucessivos deslocamentos de centros cívicos- religiosos- políticos- culturais no interior do centro da cidade do Rio de Janeiro. E incorporamos as reflexões de Colchete Filho (2008), especificamente sobre os projetos de espaço público da Praça XV; de Brack- Duarte (2012), sobre o projeto e a gestão do Campo de Santana; e de Vieira (2012), sobre a poética das apropriações do Largo da Carioca.

Investigamos algumas das praças centrais, catalisadoras, que congregam em sua paisagem elementos da história urbana e das memórias sociais, políticas e culturais da cidade (ver Fig. 1). A presença conjunta destas praças contribuiu para forjar, nos diferentes momentos da cidade, uma estrutura de espaços potentes que favorece o caráter público do Centro, lugar de circulação peatonal, trocas e encontros. E note-se que há uma conjunção entre estes e os espaços edificados contíguos de usos e funções públicas.

Em seus diferentes tempos de criação e constituição, estes espaços representaram momentos sociais, culturais e políticos nos quais uma visão do convívio público foi concretizada pelos poderes públicos. Pesam na sociedade brasileira as extremas desigualdades sociais, a escravidão até os fins do século XIX no Brasil, o papel inferiorizado das mulheres, a aniquilação das comunidades tradicionais e a exclusão de vários grupos sociais. No entanto, consideramos que a relevância da consolidação do caráter público de áreas centrais, em contraste com os espaços privados e os espaços rurais, faz parte dos processos civilizatórios nas aglomerações humanas. Nos espaços públicos urbanos, há uma visibilização das relações sociais cotidianas das hierarquias sociais; e há, sobretudo, o encontro entre diferentes, o que propicia um gradiente de comunicações da esfera pública.

Os espaços abertos centrais do Rio de Janeiro e as edificações que os definem compõem o patrimônio cultural brasileiro. Há um conjunto construído expressivo e característico de diversos tempos, tanto nos elementos paisagísticos e das edificações, algumas das mais antigas que resistiram a demolições e verticalizações sucessivas do Centro. Como aponta Meinig (1979, p. 38). Ao ver a paisagem como história, esta é um “depósito imensamente rico de dados”. Este conjunto nos informa também tanto sobre as transferências culturais que forjam o país, inicialmente europeias, quanto a sua difusão e impacto na criação de espaços em outras cidades do país. Além disto, histórias e memórias que os povoam - fisionomias e eventos registrados em extensa iconografia, notadamente, nas pinturas do século XIX, e nos registros fotográficos, na literatura e na imprensa ao longo dos séculos. Portanto, são múltiplos os processos culturais que neles se desenvolveram nas praças centrais.

Para um olhar abrangente, trazemos um quadro-resumo com as principais praças e largos do Centro; com sua toponímia ao longo do tempo, sua área, da sua motivação de origem, suas principais datas de constituição e de reformas, informações sobre caráter, tipologia e sobre os principais usos e apropriações atuais (Quadro-resumo 1).

Aqui, sucintamente, nos detivemos sobre quatro praças ainda presentes no Centro que tiveram relações diretas com as esferas de poder instituídas na cidade, que são representativas da Arquitetura Paisagística e da cultura urbana local. Estes espaços, de modos diversos, condensam o espírito do lugar, e são relevantes à estruturação da cidade e da metrópole. São estes: (1) a Praça XV; (2) A Praça da República, ou Campo de Santana; (3) a Praça Marechal Floriano, conhecida como Cinelândia, e (4) o Largo da Carioca.

A Praça XV de Novembro: de centralidade do poder ao fluxo presente

A Praça XV é um dos primeiros espaços públicos da cidade, e o mais significativo ao longo da história do Rio de Janeiro, e ainda é nó significativo nos sistemas de espaços abertos do Centro. A cidade colonial, fundada em 1565 e transferida dois anos depois para notável área a beira-mar, no Morro do Castelo, gradativamente se expande desta ocupação inicial para entorno imediato de várzeas. No século seguinte, se consolida um caminho que se torna o eixo principal da cidade, ao longo do qual marcos edificadas relevantes são construídos. Este caminho, composto pela Rua da Misericórdia e Rua Direita (atual Rua Primeiro de Março), vai conectar o Castelo ao Mosteiro de São Bento, no morro de mesmo nome, construído no início do século. O terreiro aberto, a atual Praça XV, é um relevante nó neste caminho, que serve, por mais de dois séculos, como sede dos poderes locais, transnacionais e nacionais ali instalados e relevante acesso por mar central à cidade.

Do momento da sua constituição até o século XVIII, este é o espaço público notável, praticamente único na várzea em que a cidade se instala, antes das primeiras expansões urbanas. Como aponta Sisson (2008, p. 42), no período colonial, “dadas as incidências e a natureza de seus elementos constituintes- por excelência instauradores de

centralidade enquanto sedes e marcos de diferentes poderes- o core no Largo do Paço pode ser considerado como o Centro da cidade, capital do país, articulando cidade e país como unidades concêntricas, nele centradas”. O Largo é palco de inúmeras cerimônias religiosas e da Corte, e bem como das cenas do cotidiano do centro da capital (COLCHETE FILHO, 2008). É importante ressaltar sua similaridade espacial com o Terreiro do Paço de Lisboa, que o identifica como subsede da colônia portuguesa.

Em 1780, quando o Rio se torna sede do Vice-Reino, surge outro espaço público notável na cidade; notável na cidade: o Passeio Público, desenhado pelo Mestre Valentim. Trata-se de nosso mais importante jardim colonial e que, segundo Taulois (2003), é concebido a partir da articulação entre o projeto paisagístico com o traçado urbanístico existente. Num aterramento de lagoa, instituindo um passeio ajardinado a beira mar, sua função é exclusivamente de fruição e passeio, se contrapondo às funções políticas e comerciais da Praça XV. Posteriormente reformado no século XIX por Auguste Glazou, à maneira dos jardins ingleses, o Passeio é hoje um jardim público fechado, afastado do mar pelos sucessivos aterros. Ao longo da expansão da cidade, outras praças e espaços surgem na área central, assumindo funções públicas diversas. Porém, como argumenta Sisson (2008), a Praça XV permanece como o lugar político central da cidade até a Proclamação da República.

O cenário atual da Praça XV congrega diversos tempos históricos, do século XVII em diante. Apesar de inúmeras demolições das edificações em seu entorno, de aterros sucessivos e da excessiva verticalização adjacente, a praça segue marcante para a cidade. A toponímia da Praça ao longo do tempo nos diz sobre sua forma urbana e funções. Demonstra a forma e as características urbanas que assume, ao passar de “Várzea”, “Campo”, “Terreiro”, “Largo” à denominação de “Praça”. Assume, por um período, o nome de Terreiro da Polé, devido ao instrumento ali instalado para torturar escravizados e condenados. Mas, principalmente, os topônimos se

referem aos poderes instituídos do lugar, religiosos e laicos- ao poder público, local, monárquico ou republicano. Entre outros nomes, a praça já foi Terreiro do Carmo, Paço dos Vice-Reis, Largo do Paço e Praça XV de Novembro (ver SEGAWA, 1996).

Perdura no seu espaço o contraponto entre quatro elementos construídos característicos do período colonial da cidade, cada um destes nos quatro lados do seu espaço retangular da praça: (1) O Paço Imperial, construído em 1743 como Casa dos Governadores; passando a Paço dos Vice-Reis, quando a cidade se torna sede do vice-reinado, em substituição a Salvador; a Paço Real, com a vinda da família real em 1808, e a Paço Imperial, após a Independência em 1822. Em 1982, passa por revitalização criteriosa, que recupera elementos originais da construção e mantém o pavimento acrescido posteriormente aos dois originais. O pátio central do atual espaço cultural dá acesso a portais que se articulam com os espaços públicos da cidade. (2) O conjunto da Igreja (1761) e Convento (1619) da Nossa Senhora do Carmo e também da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo (1752), alinhado na Rua Direita no sentido do largo e do mar. (3) O Chafariz de Mestre Valentim, construído em 1789, originalmente junto ao cais de acesso à cidade, mas afastado do mar por sucessivos aterros. Em projeto de revitalização dos anos de 1980, as escadarias do cais são desenterradas e tornadas visíveis. (4) Já o Arco do Teles, do século XVIII, é uma passagem em arco construída sob o casario para dar acesso à Rua do Mercado. Embora estas edificações originais tenham sido demolidas e substituídas por edifícios em altura, o Arco e a rua estão mantidos.

A Praça passa por diversas configurações, portanto: de terreiro aberto junto ao cais, com atividades urbanas principais da cidade, comerciais e políticas; à Largo ajardinado com canteiros e escultura sobre pedestal (o Panteão do General Osório) e finalmente à configuração mais recente, pavimentado, arborizado e sem canteiros. E sofre no século XX vários impactos nas suas adjacências. Na década de 1960, é construído o Elevado da Perimetral, um viaduto que esco

parte do tráfego de veículos ao longo da orla do Centro, e prioriza o transporte rodoviário e a inserção de vias expressas na cidade. Nos anos 70, uma faculdade privada consegue a aprovação de edifício de 42 andares, em anexo ao pátio do Convento do Carmo, de 1619. Com o surpreendente aval do Conselho Superior de Planejamento Urbano, e aval do arquiteto Lucio Costa, o Edifício Centro Candido Mendes rompe o gabarito da área.

A praça sofre ainda outras duas grandes intervenções, que modificam seus espaços e usos. Em 1996, a avenida no nível do chão, sob o viaduto, é “transferida” ao subsolo, com a continuidade do trajeto dos pedestres da praça às barcas na beira do mar. As faixas carroçáveis são levadas à via subterrânea, e um trecho para os acessos de pedestres aos pontos de ônibus no nível inferior é aberto. Sem as pistas, o espaço pedonal junta à praça um espaço semicircular junto às barcas redesenhado com pavimento de faixas concêntricas com padrões variados e coloridos em pedra portuguesa, reiterando a grande escala.

E em 2014, dentro das intervenções do “Porto Maravilha”, na Área Portuária, o Elevado da Perimetral é demolido quase totalmente, e é construída uma via expressa subterrânea, com a proposta de recuperar a conexão entre cidade e mar na paisagem. Porém, para a Praça XV, isto representa a desconexão entre o subsolo e o nível do chão, tendo havido a supressão dos pontos de ônibus no subsolo e a priorização dos veículos individuais na via expressa invisibilizada.

A remoção do viaduto gerou uma ampla esplanada ensolada semicircular das barcas, que se estende à parte original da Praça XV e ao Largo do Paço (Fig. 2). Observe-se que, além da indefinição de limites e incompatibilização de formas no projeto dos três espaços, há poucas referências nestes amplos espaços ao percurso dos pedestres. Hoje, o conjunto da Praça XV de Novembro se mantém como palco de manifestações políticas e de blocos de carnaval, da sua tradicional feira, mas a função cotidiana principal se reduz ao acesso pedonal à Estação de Barcas. Pode se dizer que há um esvaziamento de significados deste lugar para a cidade.

De campo a parque: a Praça da República/ Campo de Santana

A Praça da República, ou Campo de Santana, na sua configuração atual oriunda de projeto de 1860 de Auguste Glazou, representa outro tempo na arquitetura paisagística, refletindo a situação sociocultural e política da cidade e do país de fins do século XIX. Nasce em sítio original caracterizado como um areal entre áreas alagadiças, com vegetação de mangue, junto ao Mangal de São Diogo. Nos séculos XVII e XVIII, é um campo nos arredores da área urbana onde há pastagem e despejo de dejetos carregados pelos escravizados. Paralelamente, esta região periférica serve de refúgio aos que estão a margem, escravizados e outros fugitivos; e é lugar de folguedos e festividades populares, como as Congadas onde se instalam de igrejas e capelas das irmandades de pardos, pretos livres e de escravizados no século XVII, como a Irmandade de Santana, fundada em 1753 na capela de São Domingos (BRACK-DUARTE, 2012; NORONHA SANTOS, 1944).

A ocupação da região do Campo se incrementa a partir de 1808, com a vinda da família real. De 1808 a 1821, a população da cidade quase dobra, cresce 88%. Ao longo do século XIX, o campo vai abrigar inúmeras atividades, de cerimônias, festividades e casamentos reais a eventos e manobras militares. Destaque-se que em 1822, há no Campo uma contraofensiva as tropas portuguesas por Dom Pedro I, que no mesmo ano será publicamente aclamado como Imperador do Brasil.

Destaque-se as edificações e elementos paisagísticos inseridos ao longo da existência deste Campo da cidade, anfiteatros, fontes, jardins, palacetes, estátuas. Apesar do uso lúdico e militar, a área é então considerada um vazio urbano, árido e alagadiço; e a demanda por melhorias; como saneamento e arborização e embelezamento; é objeto de debates na esfera pública da cidade (citados por NORONHA SANTOS, 1944). Isto gera propostas diversas para o, como a não executada proposta de Grandjean de Montigny, arquiteto vindo com a Missão Francesa, em 1827. Até que se inicia em 1873 o projeto do paisagista francês Auguste Glazou.

Os topônimos se relacionam aos elementos e fatos da relevância histórica do Campo. Passa de Campo de São Domingos a Campo de Santana e, ao longo do século XIX, durante o período monárquico, este nome convive com outros; como Campo da Aclamação, Campo da Honra (na Regência) ou Campo de Marte (pelas manobras militares) (ver SEGAWA, 1996). E, por fim, Praça da República, dado que a Proclamação da República ali se deu, com o imperador deposto e um governo provisório republicano liderado por militares instalado.

E note-se que a denominação “Praça”, que o parque assume no século XIX alude ao caráter cívico e do seu papel como espaço representativo para os poderes instituídos. No entanto, do ponto de vista da tipologia, a área estabelecida a partir do projeto de 1873, pode ser identificada como um Parque urbano, considerando-se a sua arborização intensa, seu gradeamento¹⁷, o contraste pitoresco da vegetação com a cidade ou mesmo por suas dimensões.

O Projeto de Auguste Glazou deriva das ideias românticas e da composição pitoresca que se inicia nos jardins ingleses do século XVIII, em contraposição à formalidade e monumentalidade do jardim francês, associado ao absolutismo. E se insere na cidade à moda dos parques urbanos que se iniciam na Londres do início do século XVIII como espaços públicos e áreas de expansão imobiliária para as elites urbanas (LAURIE, 1983).

A relevância do Campo é reconhecida, com seu tombamento como jardim histórico, patrimônio nacional em 1938 pelo SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); porém, pouco tempo depois, o Campo é destombado para a construção de uma ampla avenida (BRACK-DUARTE, 2012). A Avenida Presidente Vargas, de 90 metros de largura, é inaugurada em 1944, demole um número expressivo de quadras e edificações, e suprime quase 1.800 m². Forjada para inserir novas escalas urbanas, privilegiando o trânsito rodoviário e a verticalização de suas laterais. Com esta intervenção, “pretendia-se que a expansão do centro financeiro se desse ao longo

17 Temporariamente removidas mais de uma vez no século XX.

da nova artéria”; porém, a avenida “devolveu ao Campo de Santana sua condição de área de fronteira entre a cidade antiga, densamente ocupada, e a área arrasada esperando pela modernização, a chamada “Cidade Nova” (BRACK-DUARTE, 2012, p. 25). Pois inversamente, a sua ocupação incompleta e deixa inúmeros vazios urbanos.

O Campo de Santana segue como um espaço de refúgio, da natureza em contraste com as áreas urbanas movimentadas do entorno (fig.3). Note-se que o projeto de J.S. Azevedo Neto para a redução do Campo insere uma geometria junto ao trecho recortado que dissimula a drástica intervenção. O Projeto de Glaziou para o Campo se mantém, com um desenho pitoresco de extensas áreas ajardinadas, lagos e gruta em *rocaille*, monumentos, animais silvestres e uma arborização de figueiras próximas que juntam suas densas copas, com caminhos que o atravessam o espaço.

Hoje, além dos usos das edificações públicas no seu interior, como a Escola e a Fundação Parques e Jardins, o Campo, ou Praça da República, é lugar de passagem de usuários cotidianos do transporte público e permanência de sem teto. A proximidade com o edifício da Estação Central do Brasil, ponto final da Estrada de Ferro de mesmo nome (construída em 1938 em substituição à estação de 1858), as conexões a rodoviária metropolitana e outros ônibus e a estação de metrô tornam a área repleta de pedestres nas horas de pico da rotina. No cotidiano e nos fins de semana, este espaço aberto é um hiato, uma área verde fruído como um lugar de contemplação e certa quietude.

O cenário cultural e político da Praça Marechal Floriano e Cinelândia

No início do século XX, a capital vive a primeira República, momento de inserção internacional do país como maior produtor de café do mundo, e o acúmulo de capitais sugere uma nova organização

do espaço urbano. O Prefeito Francisco Pereira Passos, tido como o Haussmann tropical (BENCHIMOL, 1999), de 1902 a 1906, modifica a cidade, abrindo novas vias e alargando as existentes e removendo habitações populares da Área Central (os mais pobres acabam indo morar nos morros da cidade ou os subúrbios). Ele demole o Morro do Senado, abrindo novas áreas e vias no Centro, e a circular Praça da Cruz Vermelha. Portanto, consiste numa estratégia de modernização e embelezamento da cidade, voltada para as elites, e que insere novas escalas urbanas. A expansão intraurbana e a valorização imobiliária de trechos da cidade antiga é uma estratégia que sofre influências diretas das reformas de Eugene Haussmann na Paris de meados do século XIX.

Às suas ações, se juntam outras do governo republicano, com obras urbanas e novos edifícios públicos. A União executa na capital a Avenida Central um eixo viário relevante que vai conectar norte e sul da cidade, e para tanto demolindo pequeno trecho do Morro do Castelo. A Avenida Central insere uma nova escala urbana na cidade, concentrando a modernidade das novas casas comerciais, centros de negócios e cafés. Ao norte da via, está a Praça Mauá, de 1910, que faz parte das melhorias na área portuária. Ao Sul, no outro extremo, a Avenida se conecta à Avenida Beira Mar, aberta por Pereira Passos para incrementar a expansão da cidade para a Zona Sul, onde se desenha a Praça Marechal Floriano.

O sítio original da praça é um pequeno largo junto ao Convento de Nossa Senhora da Ajuda, construído no século XVIII no lugar de ermida de mesmo nome: o Campo, ou Largo da Ajuda. Com os espaços aumentados pela abertura da Avenida e demolição do convento, a praça assume sua forma e nomeação definitivas.

Uma série de edifícios ecléticos com funções culturais e políticas define o perímetro desta nova Praça. O primeiro destes é o Palácio Monroe, em 1906, que abrigou a Câmara dos Deputados e depois o Senado, até sua demolição em 1970. Em seguida, são construídos o Museu Nacional de Belas Artes (em 1908, inicialmente Escola), o

Teatro Municipal (1909), a Biblioteca Nacional (1910) entre outros. A presença militar está tanto no edifício do Clube Militar, no entorno da praça, quanto na estátua e no nome dado. Em 1912, a Avenida Central assume a denominação de Avenida Rio Branco.

Para Lima, que investiga a história do lugar, a Praça Marechal Floriano é o “Centro do espetáculo Republicano” (LIMA, 2000).

Nos anos 30 e 40, a área se consolida como um polo cultural, sendo denominada popularmente como Cinelândia, por conta da implantação de diversos cinemas na praça. Estes se somam aos equipamentos culturais e institucionais anteriores, marcos edificadas relevantes da cena política e cultural da cidade. E aos teatros e bares que se instalam nos arredores. O cenário construído se modifica. O edifício do cinema Odeon, único cinema ainda restante, é um dos edifícios que inauguram maiores alturas na Praça, com 13 andares. Gradativamente, ao longo do século passado, são erigidos edifícios cada vez mais altos no entorno da praça e na avenida.

Em 1970, o Palácio Monroe é demolido injustificadamente, pois o metrô, em construção, inaugurado nos anos 80, projetara a sua preservação. Com isto, é rompida uma delimitação da praça junto ao Passeio Público. No lugar do palácio, é criada uma redundante praça com escultura central e estacionamento subterrâneo, a Mahatma Gandhi, ao lado do Passeio Público. Interessante notar a sequência temporal de notáveis exemplares da arquitetura paisagística carioca que dali se alinham: o Passeio, a Praça Paris e o Parque do Flamengo.

Se, no início do século XX, o traçado da Avenida Beira-Mar é “organizado conjuntamente com o da Avenida Central” (J.N., 1906 apud DEL BRENA, 1985, p. 434), esta conexão é, posteriormente, reconfigurada com a construção do aterro e Parque do Flamengo em 1960, cujas pistas recebem também o tráfego da Avenida Rio Branco (a Central). Portanto, a Praça Marechal Floriano se situa na extremidade de importante confluência da Avenida Rio Branco (a Central), que conecta o tráfego Centro à Zona Sul.

Em 2014, o papel da Avenida Rio Branco, como via estruturante do Centro é rompido, pois neste trecho final da Avenida é implantada uma linha de VLT, o tráfego de veículos é interrompido, e o restante do espaço da via é pedestrianizado. A praça permanece, porém, como um nó relevante da cidade. Um lugar de três gerações de edifícios afins em função e forma, de instituições culturais e políticos, com estação de metrô de grande movimento (fig. 4). Há feiras eventuais, bares na calçada, outros eventos nos arredores e ainda resta um cinema, o Teatro Municipal. E nela tem se realizado inúmeras manifestações políticas, muitas vezes, como parte de percursos até a Central do Brasil, à Candelária ou às redondezas da Praça XV. O espaço da praça é um palco urbano, pois sua centralidade, visibilidade, fácil acesso e situação espacial, com as escadarias das edificações ecléticas que se distribuem como anfiteatros, é excepcional. Assim, a Praça Marechal Floriano, ou Cinelândia, permanece como palco relevante do cotidiano, e com funções políticas e culturais relevantes no novo milênio.

O Largo da Carioca: cultura paisagística nos percursos do cotidiano

O Largo da Carioca é um espaço intensivamente utilizado da cidade, uma vasta praça seca pedonal de intensos usos e apropriações cotidianas. Está situado ao fundo de edifícios, junto a estação de metrô. Isto, como nota Vieira (2012) se contrapõe à visibilidade e a formalidade da Praça Marechal Floriano. Entretanto, se o Largo da Carioca não é palco de eventos históricos maiores, está, porém, “indissolivelmente ligado à vida da cidade. Pela sua situação, como centro de convergência - ou irradiação - de numerosas ruas, que o tornam ponto obrigatório de passagem cotidiana de grande parte da população” (como pondera COARACY, 1965, p. 107). Para entender a multiplicidade deste espaço, a sua centralidade na vida social, o seu papel nas memórias da cidade deve ser observado.

O sítio original do Largo da Carioca é as margens da Lagoa de Santo Antonio, onde, em 1592, há uma pequena ermida. Junto a este, no Morro de Santo Antonio, entre 1609 e 1615, são construídos o Convento e a Igreja de Santo Antônio, e o então Campo de Santo Antônio surge para acessá-lo.

Por conta da escassez de água na cidade, desde o século XVII se inicia a canalização do Rio Carioca para levar suas águas à cidade. No século seguinte, são construídos Arcos, ligando os Morros de Santa Tereza (então Desterro) e Santo Antônio e em 1723, a água chega à Fonte da Carioca, que abastece o Centro, e a lagoa começa a ser aterrada. Com tanques de pedra para lavadeiras e chafariz, a área é usada por escravizados e lavadeiras. Em 1744, o Aqüeduto da Carioca é feito em pedra e cal, projeto atribuído ao engenheiro Alpoim e, em 1750, é construído um chafariz de mármore. Os conflitos no espaço são frequentes, tendo sido instalada a Guarda Velha. Até que, em 1849, é inaugurado o Chafariz da Carioca, maior e com mais bicas, projetado por Grandjean de Montigny, e demolido em 1925. E o lugar, passa a ser chamado de Largo da Carioca.

O hospital de São Francisco da Penitência, inaugurado em 1763 junto ao largo, traz um intenso movimento ao trecho. Até o início do século XX, o Largo abriga em seu entorno o Teatro Lírico, fábrica de cerveja, bar-café com mesas ao ar livre, o Hospital da Penitência, o edifício da imprensa Nacional e uma Escola de Ensino Superior privada, ligada ao Convento. O Largo é um lugar efervescente da cultura carioca (COARACY, 1965).

Some-se a isto a inserção dos transportes coletivos urbanos na cidade em 1837, primeiro com veículos a tração animal e, em fins de século com bondes eletrificados, levando do Centro à Botafogo, ao Engenho Velho (Tijuca) e à São Cristóvão (ver ABREU, 1988). Tanto a Companhia Jardim Botânico, que nasce em 1868, para conectar o Centro à Zona Sul, quanto a Ferro-Caril Carioca, que sobe ao Morro de Santa Tereza, têm início no Largo.

Durante o período do Prefeito Pereira Passos, com a abertura da Avenida Central, o Largo é ajardinado, com canteiros simétricos, arborização e estátua ao centro. Muitas modificações são inseridas no seu entorno, com alargamentos de vias, a demolição do Hospital e a construção de novos edifícios na Avenida. Junto ao Largo, em 1910, é construído com o Hotel Avenida, em cujo térreo estão a Galeria Cruzeiro e a Estação Terminal de bondes. E em 1912, a Avenida Central passa a se chamar Rio Branco.

Em 1941, com o incêndio do Teatro e a demolição da Imprensa nacional, o largo se aproxima mais da forma atual. Em seguida, nos anos 50 finaliza-se a demolição de grande parte do Morro de Santo Antônio, exceto o trecho do Convento, para o aterramento e construção de uma via parque e do Parque do Flamengo, uma grande área de lazer projetado pelo paisagista Roberto Burle Marx e outros. Com esta demolição, o largo passa a se abrir para a larga esplanada criada pelas novas avenidas República do Chile e República do Paraguai, onde grandes e mais edifícios são construídos com afastamentos característicos das ideias do movimento moderno em arquitetura.

Em 1957, é demolido o Hotel Avenida, de cinco andares, para dar lugar ao Edifício Avenida Central, com 34 andares, com galerias comerciais nos primeiros andares. Na década de 80, quando a paisagem edificada do largo está bem transformada em relação ao início do século, é construída uma grande estação de metrô no Largo. Num primeiro momento, a ampla área do Largo é ocupada por estacionamentos e comércio informal.

Em seguida, pela primeira vez o Largo é projetado. Burle Marx propõe áreas pavimentadas entremeadas por amplos canteiros, com lagos e vegetação de baixos estratos. Porém, em pouco tempo após a sua execução, neste espaço de intensa passagem, a vegetação é destruída. Burle Marx faz então um novo projeto, mais adaptado aos usos e apropriações da área (VIEIRA, 2012). O projeto paisagístico definitivo (Fig. 5) insere então uma vasta área pavimentada com padrões de geometria irregular, tricolores- com pedras portuguesas

pretas, brancas e vermelhas. A arborização se concentra em alguns trechos e há poucos obstáculos aos percursos. Somente junto à estação de metrô Carioca são propostas áreas ajardinadas, com ambientes de estar, espelho d'água em desnível e fontes.

Pode ser visto como parte do Largo da Carioca o espaço triangular adjacente à área de projeto de Burle Marx, a Praça do Estado da Guanabara, projetada em 1996 pelo arquiteto Claudio Taulois para o Projeto Rio Cidade (ver IPLANRIO, 1996). Apesar da diferença de padrões da pavimentação e de alguns obstáculos projetados, a área não tem uma diferenciação significativa.

Outro aspecto relevante é a existência de uma sequência de projetos paisagísticos de Burle Marx a partir do Largo da Carioca. Em espaços contíguos e conectados ao largo, estão os jardins acessíveis ao público do Edifício do BNDES. Junto a estes, os espaços exteriores do Convento de Santo Antônio. Mais adiante, estão a Praça do Terminal Carioca de bondes para Santa Tereza, jardins privados de edifícios da Esplanada de Santo Antônio e a Praça da catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. A proximidade destas obras paisagísticas, que foram tombadas pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade em 2009, sugere percursos didáticos no trecho. Pois o Largo e arredores expressam qualidades notáveis da produção de Roberto Burle Marx, pois neles, tal “como acontece em outros locais da cidade onde se sucedem projetos do paisagista, é prevista uma continuidade paisagística garantida pela unidade projetual, diversificando os espaços urbanos com características diferenciadas, oscilando entre áreas de acesso livre e de acesso mais restrito (FARAH, 2010, p. 86).

Por fim, o Largo da Carioca é lugar de grande diversidade de usuários e passantes, com a intensa presença de comércio formal e informal, feiras e ambulantes, e onde há manifestações de rua como os pequenos espetáculos em roda e manifestações políticas.

Vieira (2012) pondera sobre o seu papel do Largo da Carioca na cidade, e apontando sobre o “caráter de serviço” que sempre o

caracterizou e da “movimentação de todas as classes sociais” que nele se dá. Ela aponta que para além das edificações e espaços culturais que ali se instalam:

o evidente pulsar desse lugar, através de intenso movimento de pessoas e toda variedade de atividades que se desenvolvem diariamente no Largo, permite um paralelo com os dias nos quais o chafariz era o ponto principal e as pessoas se amontoavam em busca de água (VIEIRA, 2012, p. 180).

Considerações finais

As quatro praças que focamos aqui se originam em quatro momentos da história da cidade: o colonial, sob a influência lisboeta; o monárquico, inspirado nos jardins românticos ingleses; o da Primeira República, refletindo a modernidade haussmanniana; e o da abertura política, quando se iniciam as discussões pela preservação do Centro e se constrói projetos paisagísticos de qualidade, muitos destes característicos do Movimento Moderno. Nestas praças, o sítio original, o conjunto edificado e o cenário urbano foram drasticamente transformados ao longo dos séculos. Apesar destas transformações, estas praças se mantêm como centralidades urbanas e espaços vitais da cidade, nos quais o fenômeno do espaço público se realiza.

Acreditamos que uma investigação sobre os espaços abertos do Centro permite que se vislumbrem os fatos urbanos, e inúmeros aspectos da história e memória da cidade e do país. Por outro lado, o patrimônio da paisagem do Centro apresenta exemplares notáveis de diversos períodos históricos da arquitetura, urbanismo e paisagismo brasileiros e suas influências e ampliações noutros lugares. Compreender, discutir e projetar melhorias para estes espaços permitiria que se otimizasse o próprio funcionamento da cidade e da metrópole na qual estão.

Além disto, o valor destas praças está na sua visibilidade, na sua capacidade de fomento da vida pública, são como um fractal da ideia de cidade, de *pólis*, e de centro de cidade. O Rio de Janeiro, embora tenha incorporado em sua expansão outras centralidades, ainda se beneficia da existência deste núcleo central, um *hub* de transportes públicos, de negócios e da cultura urbana.

Especialmente, há dois aspectos que se destacam em nossas reflexões sobre as principais praças do Centro do Rio de Janeiro.

O primeiro aspecto parte de uma visão de conjunto da rede de espaços públicos abertos, que inclui não só as praças, largos, os passeios; mas também as ruas carroçáveis ou de pedestres, que os conectam e as galerias que pode ser atalhos urbanos.

No centro histórico do Rio de Janeiro, cujo crescimento foi paulatino, estes formam uma rede que se implantou organicamente, em função da paisagem original. Muito embora o sítio original tenha sido transformado, com os aterramentos e demolições de morros, e grande parte dos elementos naturais tenha desaparecido, a maior parte das praças são a referência mais forte da sua existência- como acessos ao mar ou aos morros, como áreas planas alagadiças que não foram tomadas por edificações inicialmente.

Os fluxos urbanos que construíram camadas de eventos nos espaços públicos centrais configuraram cada vez as praças como nós desta rede. Lembrando que, para Lynch (1960), os nós são um dos cinco elementos estruturadores da imagem da cidade. No Centro do Rio, há que se destacar que estas centralidades se estabeleceram em vias que se desenvolvem ao longo de eixos com duas direções, Norte-Sul e Leste-Oeste, com caminhos que foram gradativamente sendo abertos para facilitar a expansão da cidade. A Norte-Sul, na Rua Direita/1º de março e a Avenida Central/Rio Branco, que conectam o Centro à Zona Sul. A Leste-Oeste, as Ruas Sete de Setembro/Constituição, a Avenida Mem de Sá e a Avenida Presidente Vargas,

que traçam seguidos caminhos à Zona Norte da cidade. As praças principais estão nestes eixos, ou próximas a estes.

Destaque-se que os usos e apropriações destes espaços abertos se articulam, mas assumem papéis diferenciados. Como aponta Sisson (12008), alguns destes serviram como nó central para sucessivos momentos políticos-administrativos da cidade. Como vimos, as edificações e o seu valor e significado ao longo da história da cidade se modificam. Mas continuamente uma nova trama de funções é reconstruída entre os espaços abertos estes, há algo como uma “divisão do trabalho” entre estes. Portanto, consideramos de interesse a sua visão sistêmica e conjunta.

Por outro lado, cada uma das praças, com suas camadas sucessivas de história e memória, e traços físicos e imateriais de épocas diversas. Cada praça constitui uma unidade cujos múltiplos elementos podem ser analisados transversalmente (como, e.g., o fazem SISSON, 2008; COLCHETE, 2008; SEGAWA, 1996; BRACK-DUARTE, 2012; VIEIRA, 2012; COARACY, 1965, e outros). E o atestado de suas centralidades constituídas está na designação usual de áreas do seu entorno, com seus topônimos. Sem limites definidos, estas áreas são quase como sub-bairros, apoiam a legibilidade do tecido urbano (ver wikimapia.org).

Em suma, as praças centrais do Rio de Janeiro configuram uma rede de espaços abertos, condensam o caráter da cidade, e apresentam uma diversidade de texturas dos elementos construídos que indicam a complexidade da paisagem urbana. A partir das representações destes espaços, na experiência individual e na percepção coletiva, nos usos e apropriações do cotidiano; e, sobretudo, nos fluxos, se tece uma coreografia das praças na cidade. Como aponta o paisagista Lawrence Halprin (1979, p. 4):

A cidade não é tanto uma construção quanto é uma paisagem de espaços abertos. É uma coreografia de espaços, uma ordenação do movimento através do qual a gente se move e vive nossas vidas urbanas.

Referências

- ABREU, Mauricio de A. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Iplanrio/Zahar, 2º ed., 1988.
- BARANDIER, Henrique G.; PINHEIRO MACHADO, Denise B.; COSTA, Lucia M. S. A. Projetos urbanos na cidade contemporânea, o Rio de Janeiro em foco. In: CAVALLAZZI, Rosângela; FAUTH, Gabriela (orgs.). *Cidade Standard e novas vulnerabilidades*. Rio de Janeiro: PROURB, p. 133-148, 2018.
- 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: PCRJ, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.
- BORDE, Andrea. Vazios projetuais da área urbana central do Rio de Janeiro: o avesso dos projetos urbanos? *Anais do ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: ENANPARQ, p. 1–23, 2010.
- BRACK- DUARTE, Claudia. *Plano de gestão do Campo de Santana: subsídios e considerações*. Dissertação (Mestrado Profissional em Arquitetura Paisagística) Rio de Janeiro: MPAP/PROURB- FAU-UFRJ, 2012.
- CAIXETA, Camila. *Praça Tiradentes: O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI)*. 2017. 203f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído). Juiz de Fora: PROAC-UFJF, 2017.
- COARACY, Vivaldo. (1965). *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- COLCHETE FILHO, Antônio. *Praça XV - projetos do espaço público*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1ª ed., 2008.
- DEL BRENA, Giovanna; ARESTIZABAL, Irma. (orgs.). *Coleção Rio - Guia para uma História Urbana*, Rio de Janeiro: PCRJ, 1983.
- DEL BRENA, Giovanna. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos, uma cidade em questão*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

IPLANRIO/PCRJ. *Rio Cidade: o urbanismo de volta às ruas*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

IPP/PCRJ. *Data Rio - Bairros Cariocas*. In: <https://www.data.rio>. Último acesso: 20 jan. 2022.

IRPH/ PCRJ. *Revista do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PCRJ, nº 1, 2012.

IPP/PCRJ. *Data Rio - Tabela 1199 - Praças, parques, jardins e outros, segundo APs, RAs e Bairros – jul. 1999*. In: <https://www.data.rio>. Último acesso: 20 jan. 2022.

FARAH, Ivete. A Arquitetura Paisagística entre 1976 e 1985. In: FARAH, Ivete; SCHLEE, Monica; TARDIN, Raquel (orgs.). *Arquitetura paisagística contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, p. 77-118, 2010.

HALPRIN, Lawrence. (1979). The collective perception of cities. In: TAYLOR, Lisa (ed.). *Urban Open Spaces*. London Academy Editions, p. 4-6, 1981.

LAURIE, Michael. *Introducción a la Arquitectura del Paisaje*. Barcelona Gustavo Gili, 1983.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LYNCH, Kevin. [1960]. *A imagem da cidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

MEINIG, Donald. W. The Beholding eye- ten versions of the same scene. In: MEINIG, D. W. (ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. Nova York: Oxford University Press, p. 33-48, 1979.

NORONHA SANTOS, Francisco A. O Parque da Praça da República, antigo da Aclamação. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 8. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 102-174, 1944.

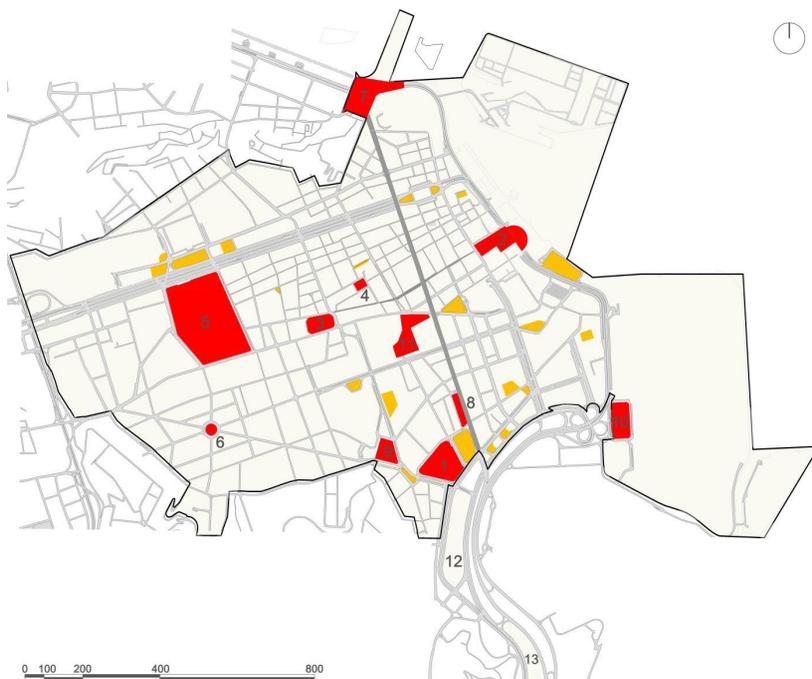
SEGAWA, Hugo. *Ao Amor do Público: Jardins do Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1996.

SISSON, Rachel. *Espaço e poder - Os três centros do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Arco Produções, 2008.

TAULOIS, Claudio J. de A. *O Passeio Público setecentista, a cidade e a memória além-mar: traçado urbano e traça do jardim*. 2003. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro: PROURB-FAU-UFRJ, 2003.

VIEIRA, Mariana D. *A Poética do Largo*. (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro: PROURB/FAU-UFRJ, 2001.

Figura 1 - Mapa das principais Praças da Área Central do Rio de Janeiro - incluindo praça (12) e parque (13) contíguos de bairros adjacentes: (1) Passeio Público; (2) Praça XV de Novembro*; (3) Praça Tiradentes; (4) Largo de São Francisco; (5) Praça da República/Campo de Santana; (6) Praça da Cruz Vermelha; (7) Praça Mauá; (8) Praça Marechal Floriano/Cinelândia; (9) Praça Cardeal Câmara (Arcos da Lapa); (10) Praça Salgado Filho; e (11) Largo da Carioca*. Nos bairros contíguos da Glória e do Flamengo: (12) Praça Paris; e (13) Parque do Flamengo. O sinal (*) indica aquelas focadas no texto.



Fonte: autoras e Victoria Sales, sobre mapa cadastral e fontes de dados variadas - ver referências bibliográficas

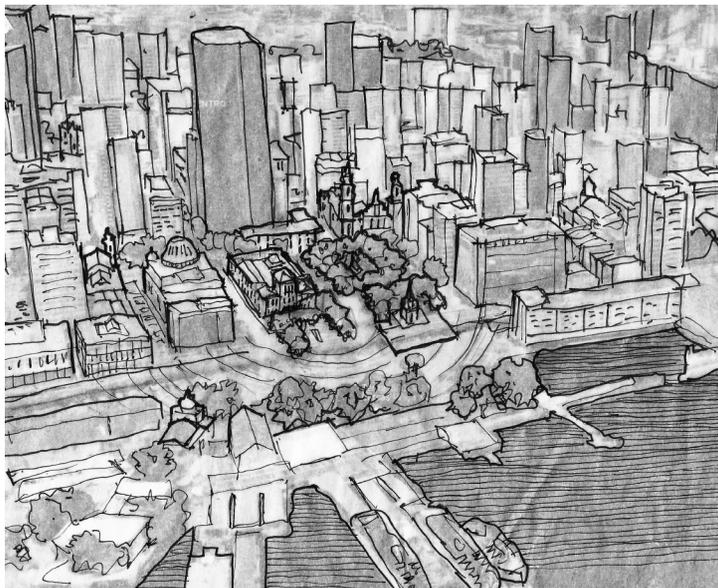
Quadro-resumo 1- Praças principais da Área Central do Rio de Janeiro, incluindo praça e parque contíguos de bairros adjacentes. O sinal (*) indica aquelas focadas no texto

OUTROS TOPÔNIMOS	Área APROX. (HA)	MOTIVAÇÃO ORIGINAL	DATA ORIGINAL/ REFORMA/ AUTORES PRINCIPAIS	CARÁTER/ TIPOLOGIA (ATUAL)	PRINCIPAIS USOS E APROPRIAÇÕES (ATUAIS)
1 PASSEIO PÚBLICO					
Antes Lagoa do Boqueirão	3	Social, Sanitária, de Fruição e de Embelezamento.	1783-M. Valentin 1873 - Glaziou	Passeio/Parque gradeado/Jardim Público	Passeio, Lazer
2 PRAÇA XV DE NOVEMBRO *					
Praia de N. Senhora do Ó, Lgo do Paço	3	Funcional, Cívica, Militar, Religiosa e Terreiro multiuso	1580,1779, 1841, 1877, 1902,1959, 1996, 2014	Praça Cívica. Praça Seca e Praça Arborizada	Passagem, acesso a barcas, skatistas, feiras, carnaval e manifestações de rua
3 PRAÇA TIRADENTES					
Lgo do Rossio, Praça da Constituição	1,1	Cívica, cultural e funcional	1852, 1865- Glaziou, 1903, 1928, 1950, 1996, 2012	Praça Cívica.	Passagem
4 LARGO DE SÃO FRANCISCO DE PAULA					
-----	0,3	Cívica, religiosa e cultural	1930	Praça/Adro	Passagem e Permanências
5 PRAÇA DA REPÚBLICA/ CAMPO DE SANTANA *					
Campo de S. Domingos, da Aclamação, Pq Julio Furtado	14	Cívico, religioso, Militar, Sanitário, Fruição, Social, e Embelezamento.	1873 - Glaziou, 1944	Parque/ Praça Arborizada/Jardim Público/ Passeio	Passagem, Passeio, Acesso a modais diversos, Permanências.e Lazer
6 PRAÇA DA CRUZ VERMELHA					
-----	0,2	Social, Embelezamento	1906 - P Passos	Praça “de bairro”	Passagem e Permanências

7 PRAÇA MAUÁ					
Lgo da Prainha	2,5	Funcional, Cívica e cultural	1910, 2014	Praça Seca	Passagem, Cais
8 PRAÇA MARECHAL FLORIANO/CINELÂNDIA *					
Campo ou Lgo da Ajuda Lgo da Mãe do Bispo	1,1	Cívica, social e cultural	1902, 1906,1924, 1970, 2014	Praça Cívica/ Passeio	Passagem, Permanências, Feiras, manifestações políticas e de rua
9 PRAÇA CARDEAL CÂMARA/ARCOS DA LAPA					
-----	1,2	Cultural, "limpeza"	1744, 1904, 1990, 2012	Praça Seca/ Anfiteatro	Passagem, manifestações de rua
10 PRAÇA SALGADO FILHO					
-----	1,7	Fruição, Espaço exterior	1952- Burle Marx	Praça/ Jardim Público	Passagem, Acesso do Aeroporto
11 LARGO DA CARIOCA *					
Campo de Sto Antônio	2	Religiosa, funcional, cultural,	1980- Burle Marx	Largo/Praça pública/ Palco	Passagem, comércio e manifestações de rua
12 PRAÇA PARIS (adjacente ao Centro, no bairro da Glória)					
-----	4	Social, Fruição, Embelezamento.	1931 (A Redout)	Praça/Jardim Público gradeado	Passeio, Lazer
11 PARQUE DO FLAMENGO (adjacente ao Centro, nos bairros da Glória e Flamengo)					
Pq Eduar-do Gomes, Aterro,	120	Lazer, Fruição Cultura, Usos múltiplos	1961 - Burle Marx	Grande Parque, Sub-áreas, Parkway	Passeio, Permanências, encontro, esportes, eventos, multifuncional.

Fonte: autoras, sobre fontes de dados variadas - ver referências bibliográficas

Figura 2 - Vista da Praça XV de Novembro



Fonte: autoras, sobre googleearth

Figura 3 - Vista do Campo de Santana, ou Praça da República



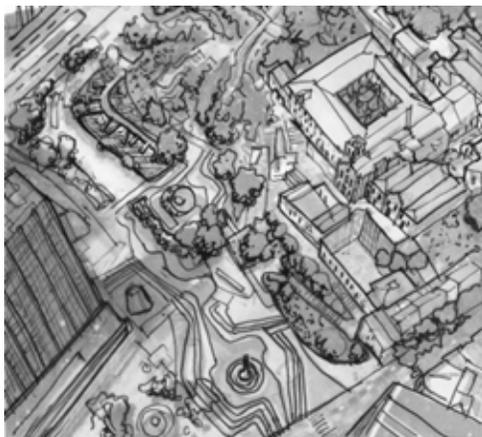
Fonte: autoras, sobre googleearth

Figura 4 - Vista da Praça Marechal Floriano, ou Cinelândia



Fonte: autoras, sobre googleearth

Figura 5 - Vista do Largo da Carioca



Fonte: autoras, sobre googleearth

Agradecimentos a Victoria G. dos Santos Salles e ao PIBIC-UFRJ.

CAPÍTULO 3

A PRAÇA XV: PROJETOS DO ESPAÇO PÚBLICO

Antonio Colchete Filho

Cleia Schiavo Weyrauch

Introdução

A história do Rio de Janeiro se mistura fortemente com a Praça XV. Dois anos após a fundação da cidade, nos idos 1565, junto ao Morro Cara de Cão, iniciou-se a ocupação do Morro do Castelo como forma de se ter maior proteção aos ataques estrangeiros (FERREZ, 1978). A ocupação da várzea seria decidida com a construção no início do século XVII do Mosteiro de São Bento. A orla que ligava o novo mosteiro ao Morro do Castelo, formado pelas ruas da Misericórdia e Direita (atual Primeiro de março), fomentou na, articulação de ambas, o terreiro que deu origem à Praça XV. Com a transferência da capital do Vice-Reinado de Salvador para o Rio em 1763, a cidade tinha agora funções administrativas e comerciais importantes.

A construção de edificações não-religiosas se mantém hoje na Praça XV, como o Paço Real, de 1743, e o conjunto conhecido como Arco do Teles, onde no térreo funcionavam várias lojas de pequenos mercadores. O Arco do Teles reforça a simetria da “praça militar forense”, como proposto por Antonio Teles da Silva, Juiz de Órfãos, ao Brigadeiro Alpoim, mesmo autor do projeto do Paço. O arco, propriamente dito, surge para dar continuidade ao pavimento superior e não impedir a ligação entre o Terreiro (praça) e a rua da Cruz - atual do Ouvidor (CORACY, 1988, p. 52-57).

Destacam-se, nesse período inicial de formação da cidade, a implantação de registros simbólicos característicos dos espaços públicos daquela época. Nas cidades de colonização portuguesa e espanhola, fundadas ao longo dos séculos XV e XVI, era comum marcar a fundação de um novo lugar, como o marco de fundação trazido por Estácio de Sá para o Rio de Janeiro, além da instalação de cruzeiros de madeira e/ou de pedra (RENNA, S.N.T., p. 29). Em 1583 o marco foi retirado da área pública para a Igreja Matriz de São Sebastião, no Morro do Castelo, onde ficou até 1922, por ocasião do desmonte. Depois da construção da Esplanada do Castelo o marco esteve por um tempo ali colocado, até ser transferido para a sede da Igreja de São Sebastião dos Frades Capuchinhos, na Tijuca, onde também estão os restos mortais de Estácio de Sá.

Da época colonial, outro elemento urbano típico das relações sociais vigentes é o pelourinho ou polé. Houve um que acabou denominando o lugar como Largo da Polé, onde hoje é a Praça XV, em 1647 (CARVALHO, 2000, p. 20) ou o tronco que também servia para castigos, que ficava no meio do então Largo do Carmo. A forca, comum a essa época, não tinha lugar fixo no espaço e desapareceu da cidade no segundo Império. Os pelourinhos só desapareceram na primeira metade do século XIX. Esses emblemas simbolizam, sobretudo, a presença do poder e seus rituais de escárnio público (COARACY, 1988, p. 289).

A cidade do Rio de Janeiro do final dos 1700 era o centro estratégico da atividade colonial, e a Praça XV era o grande centro desse núcleo. A localização estratégica da cidade a consolidou como rota da produção colonial, principalmente para a saída de bens pelo porto, afirmando a sua centralidade que só se intensificaria com o passar dos anos.

A centralidade da Praça XV colonial (e imperial)

A Praça XV ao longo dos primeiros movimentos de consolidação da cidade se afirmou ainda mais como lugar central com a Proclamação da Independência, uma vez que foi em uma das janelas do Paço, em janeiro de 1822, que Dom Pedro anunciou para a massa de pessoas reunidas, no então chamado Largo do Paço, que ficaria no Brasil. Assim, a centralidade colonial da praça se expandiu desde a chegada da família Real e da abertura dos portos, em 1808. Novas construções e adaptações foram feitas nas construções existentes para abrigar a nova população vinda com a Corte (SANTOS, 1977).

Como exemplo de elemento urbano de forte significado para a praça, temos o chafariz de Mestre Valentim (c. 1745-1813), existente no local. Sua construção é cercada de alguma polêmica, mas não há discordância quanto a validade da obra como um importante registro do século XVIII para a cidade. Para a Praça XV, então, é mais do que um bem, é parte significativa de sua imagem, e referência no universo urbano carioca e central, junto com o chafariz das Saracuras, ao fim da rua Frei Caneca, de 1786 (CARVALHO, 1999). A inauguração do chafariz em 1789 coincidiu com o período de grandes investimentos no espaço urbano.

Outro chafariz, de 1747, existiu no centro do terreiro, junto ao pelourinho, bem próximo onde hoje é a estátua de general Osório (CORRACY, 1988, p. 55), mas foi retirado por problemas de funcionamento e também porque impedia manobras militares, como afirma Silva (1965, p. 195). O chafariz projetado por Valentim a partir desse antigo fez com que sua autoria fosse questionada (MAGALHÃES CORREA, 1930?) e acendeu caloroso debate (MARIANNO FILHO, 1943). O chafariz é sem dúvida um elemento tão importante hoje como quando foi criado, ao fim do século XVIII. Impulsionou a própria urbanização da cidade e revelou o talento de Valentim para a criação de um bem como uma identidade tão forte, como comenta Carvalho (1999, p. 101). Somente em 1938, o chafariz – “reliquia da cidade”, foi tombado pelo IPHAN junto com outras edificações coloniais (MOTTA, 2001b, p. 274).

A passagem de um núcleo colonial para os novos usos e demandas fez da Praça XV um epicentro com toda a sorte de acontecimentos ao redor, desde revoltas populares a enterros de personalidades que reuniam grande número de pessoas. Conta-se que junto ao Arco do Teles, em frente ao Paço, era o local preferencial para o abrigo de “viciosos, indigentes, leprosos, desertores e meretrizes”. O aspecto do entorno ao Paço mudaria com a suspensão das atividades de pesca e comércio do peixe (que eram feitos em velhas barracas de madeira) e com a construção do novo mercado, junto ao Arco do Teles, em 1835, com projeto de Grandjean de Montigny (CARVALHO, 2000, p. 76-82).

Junto ao Paço, a rua Direita se notabilizava pelo comércio e principal rua da cidade, com ares de rua europeia. Em 1841 as primeiras casas receberam numeração em verde-amarelo, substituindo o hábito de se reconhecer a moradia pelo nome do proprietário, além de ser adotado um sistema de mão e contramão para o tráfego de carruagens e carroças. Após a vitória na Guerra do Paraguai e a chegada ao Rio em 1º de março de 1870 das tropas, Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina juntaram-se à multidão que se formava no largo para as comemorações. Logo após a Câmara aprovou a mudança do nome da rua Direita para Primeiro de março, marcando o evento (GERSON, 2000, p. 13-18).

Nessa mesma época, havia a instalação temporária no espaço público dos chamados “arcos do triunfo”, feitos como adereços para eventos e festas oficiais, doados por negociantes ou instituições, mas também realizados através de subscrição popular, como indicam aquarelas de acervo da Universidade de Cornell (EUA), feitas entre 1841 e 1851 (FERREZ, 1965, p. 6-11). Cabe destacar que mais um chafariz faz parte da história da Praça XV - e de muitos outros lugares da cidade. O chafariz do “Jardim do Monroe”, que fica na Praça Mahatma Gandhi, já esteve na Praça da Bandeira, mas seu local original foi a Praça XV, em fins do século XIX. Feito com peças produzidas em ferro fundido expressava uma tendência para o espaço público (Junqueira, 1998, p. 32), inspirado nas exposições universais

e nos vários eventos mundiais característicos da segunda metade do XIX (ROBERT-DEHAULT, 1997, p. 9-12). É uma peça de grande valor artístico, também tombada pelo patrimônio, mas diferente do chafariz da Pirâmide de Mestre Valentim, perdeu sua ligação com a Praça XV quando foi transferido de lá por ocasião das obras para a construção do Elevado da Perimetral nos anos 1960. Renault, (1969, p. 218) afirma que as condições de higiene e salubridade nos anos 1840 eram precárias, e o governo consertou e/ou instalou um total de quinze chafarizes em 1836, fundamentais para o abastecimento da população, como em Paris, que se valia do mesmo sistema de abastecimento, feito pelos *porteurs d'eau*.

Os chamados elementos urbanos presentes no espaço público carioca da passagem do período colonial para o imperial, como pelourinhos e chafarizes, ajudam a contar uma história de hábitos sociais. A pesquisa sobre a cidade é, portanto, um desafio para quem trabalha com a história urbana. Segundo Vaz (1999, p. 6-8) não há muitos registros dos primeiros espaços da cidade, fazendo com que as fontes de dados sejam parciais, uma vez que muitos lugares, prédios e marcos mais antigos da cidade desapareceram. Tradicionalmente, os centros históricos detêm o maior acervo de exemplos construídos e obras escritas que ratificam a importância da Praça XV, que com os novos rumos políticos, reafirmaria sua centralidade. A Praça XV de Novembro, assim nomeada após 1889, manteria sua importância no projeto modernizador de cidade do século XX.

A centralidade da Praça XV republicana

A nova condição política fez com que os primeiros vinte anos de república promovessem uma série de reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro, capital federativa, que expandia seus limites físicos e intensificava suas atividades na área central. Novos códigos e padrões edilícios foram definidos para o alinhamento das construções em

toda a cidade e muitas construções e demolições também, tendo o exemplo mais emblemático a reforma de Pereira Passos (OLIVEIRA REIS, 1977, p. 17-18) e, em 1904, o início do desmonte do lugar onde a cidade se constituiu: “Vai-se o primeiro naco do Castelo. Justamente a face que tinha sido a morada de nobres e exibia o melhor casario e o Seminário de São José (NONATO SANTOS, 2000, p. 216).

Antes, porém, a Praça XV recebeu uma intervenção urbana com o intuito de renovação do espaço para a colocação de um monumento que está até hoje lá. Nome importante e figura de destaque na Guerra do Paraguai (1864-1869), Osório (1808-1879) foi homenageado com um monumento em forma de estátua equestre, que é também uma cripta que conteve seus restos mortais, junto ao Paço Imperial. A inauguração do monumento em 12 de novembro de 1894 foi bastante celebrada. A iniciativa para construção do monumento e os seus festejos pontuam uma prática que se iniciou em 1862, com a estátua equestre de Dom Pedro I na atual Praça Tiradentes. Em ambas está presente a ideia de pedagogia, de se voltar para o povo com o intuito de instruí-lo, a partir dos grandes exemplos nacionais a serem perseguidos (FERREIRA DA ROSA, 1911; KNAUSS, 1998).

A estátua foi fundida em Paris a partir de projeto de Rodolpho Bernardelli e montada na Praça XV pelo arquiteto italiano Sante Bucciarelli, que colocou a estátua voltada para o mar numa alusão à hospitalidade do povo brasileiro com os estrangeiros que ali aportavam. Weisz (1996, p. 89) extraiu das notícias da época algumas críticas sobre o modelo de general apresentado pelo artista, já que Osório era combativo e não de perfil de cavalaria e usava sempre um poncho (CARVALHO, 2000, p. 127).

De fato, a cidade republicana teve o espaço público como o grande suporte para as realizações urbanas, sobretudo, com Pereira Passos. Na Praça XV foi construído o novo Mercado Municipal e regularizado o cais numa extensão de 51 metros e a praça propriamente reformada, como comenta notícia de junho de 1902, sobre a ordem do então prefeito Dr. Xavier da Silveira: “(...) foram iniciadas

obras de asseio e aformoseamento do Caes Pharoux e praça Quinze de Novembro, que eram logradouros infectos de toda a sorte de vagabundos” (DEL BRENNNA, 1985, p. 103 apud O Commentario, outubro de 1903). As obras, contudo, só foram concluídas em 1911, e em uma extensão menor do que havia sido previsto (Lamarão, 1991, p.159-162). A atividade portuária que tinha alimentado o fluxo de pessoas e negócios na Praça XV se deslocou definitivamente.

A cidade se expandia seguindo uma lógica que definiu a Zona Sul como área nobre da cidade e o subúrbio como vetor de expansão industrial. Novos bairros planejados foram construídos com a aplicação do capital imobiliário, como o Grajaú (1912) e a Urca (1922), como afirma Abreu (1988, p. 82). O Centro era o oásis dos novos investimentos com a Avenida Rio Branco sendo construída ao padrão *Belle Époque* (1906) e, anos depois, a área para a Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922), mesmo que o Morro do Castelo não tivesse sido ainda totalmente arrasado (KESSEL, 2001, p. 60-62).

Entre os anos 1920 e 50 muitas novas construções importantes foram realizadas no entorno da Praça XV, como o Palácio Tiradentes, onde antes ficava a Cadeia Velha. Há uma estátua em homenagem ao patrono da Inconfidência mineira situada no mesmo ponto onde se localizava a cela em que esteve encarcerado, projeto do escultor Francisco Andrade, de 1926. Está ladeada por duas outras estátuas em bronze, com 2m de altura sobre pedestais de 7m, chamadas “Vitórias”. Com altura de 4,5m, o bronze retrata Tiradentes de forma a traduzir sua dor e altivez, com bastante semelhança com a figura de Cristo (JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 23/4/1944, s/p). Foi nessa época, também, que houve a inauguração de um monumento que se tornaria um emblema para toda a cidade: o Cristo Redentor, no alto do Morro do Corcovado. Segundo Grimberg (1999), a iniciativa de se construir um monumento no local, data de 1920, mas só foi concretizada em 1931. A inspiração técnica veio da estátua da Liberdade, em Nova York, contudo, a alegoria à liberdade não

deveria expressar uma mesma ideia de liberdade republicana, mas uma liberdade maior, católica.

Nos anos 1950 e 60 as reformas que se deram na cidade tiveram o caráter rodoviarista, típico do período. O governo de Carlos Lacerda, além de promover a construção de viadutos na cidade – “Um a cada três meses”. Foi nessa administração que o Elevado da Perimetral foi construído (1950-60) passando pela Praça XV e alterando toda a ambiência urbana. Depois de finalizado o elevado, data de 1965 a instalação de outra estátua equestre na praça: a de Dom João VI, uma homenagem de Portugal pelo 4º Centenário de fundação da cidade. Em bronze, reproduz Dom João VI a cavalo, apoiada em pedestal de granito. Foi projetada pelo arquiteto Carlos Ramos e executada por Barata-Feio, ambos bastante conhecidos em Portugal. A estátua chegou ao Rio a bordo do vapor “Paraguai Star” em 30 de maio para ser inaugurada em 10 de junho, data nacional portuguesa (MAURÍCIO, 1966, p. 50).

Deve-se notar que o Rio de Janeiro dos anos 1960 perdeu muitos recursos com a transferência da capital para Brasília, deixando de ser o centro nacional de serviços (REZENDE, 1982, p. 62-63), embora tenha paradigmaticamente fundado sua identidade política sobre a tradição de ser “a síntese da nação” (MOTTA, 2001a, p. 22). Os anos 1970 foram intensos do ponto de vista político e urbano: a cidade crescia, a favelização aumentava e planos e obras eram realizados, como a implantação do metrô que passava pela área central. A Praça XV, mesmo não contemplada com estação, teve seu fluxo aumentado com a conexão das barcas na baía de Guanabara. O projeto “Corredor Cultural” foi uma medida importante para preservar o conjunto urbano e garantir minimamente moradores antigos. A elaboração dos Planos de Estruturação Urbana (PEU’s), para um bairro ou conjunto de bairros, permitiu criar legislação específica que reconhecia a “identidade ambiental, cultural, e mesmo afetiva” de cada lugar (LIMA et al., 1992, p. 129).

Com o fortalecimento das políticas urbanas de preservação dos anos 1980 a Praça XV entrou em evidência na cidade devido ao significativo acervo histórico que poderia ser utilizado para fortalecer a vocação dessa parte da área central como polo cultural da cidade. Outras cidades mundo afora já vinham fazendo isso com sucesso. O final do século XX e as primeiras décadas do século XXI representariam um novo tempo de intervenções urbanas na cidade e na Praça XV.

Estátuas equestres, monumentos de caráter figurativo dominaram o espaço público da Praça XV nas primeiras décadas de República. Entretanto, o monumento à Osório é mais um exemplo de imaginária urbana da Praça XV, como o chafariz de Mestre Valentim. Já houve até o pedido de sua transferência para praça em Ipanema que tem seu nome hoje, mas em 1894 chamava-se Marechal Floriano Peixoto (GERSON, 2000, p. 326), mas o monumento permanece na Praça XV. A história o vincula àquele lugar e aos ideais de uma época em que o espaço público era o lugar para exibir as virtudes da nação. Desde os anos 1980, a Praça XV, lugar central por excelência, busca se destacar como polo cultural afinado internacionalmente.

A centralidade da Praça XV global

O Rio de Janeiro do início dos 1980 era uma cidade bastante consolidada. A existência de outros núcleos fortes de comércio e serviços como Copacabana, Tijuca, Méier ou Madureira, não esvaziaram a função primordial do Centro como lugar de serviços ligados à administração pública, às sedes de empresas nacionais e estrangeiras. Em 1983 foi inaugurado o arranha-céu, Edifício Cândido Mendes, com 42 andares. Para o edifício do Paço, que fica em frente à torre, um acordo entre ministérios previu a adaptação da antiga sede de Correios como centro cultural. Essa iniciativa foi importante para a Praça XV e outros centros culturais se firmaram na região, como o

Centro Cultural do Banco do Brasil, a Casa França-Brasil e o Espaço Cultural dos Correios. Na virada dos anos 1990 a requalificação da imagem do espaço público foi estratégia fundamental para a revitalização do Centro como um todo, como lembra Pinheiro (1995, p. 13).

Para o espaço público, junto ao novo arranha-céu, uma escultura do renomado artista Franz Weissmann. Possuindo linhas geométricas claras, é um exemplo que se distingue dos demais existentes na Praça XV e entorno imediato. A peça não foi pensada para o local. Sua instalação vincula-se à lógica moderna de se associar a arquitetura do grande edifício de serviços moderno com a arte também moderna (WINES, 1987). No caso em questão, essa lógica foi adaptada ao pouco espaço que restou com a construção do prédio em consonância com o antigo convento do Carmo, tombado pelo IPHAN. Tassinari (1998, p. 37-41) considera que as esculturas de Weissmann se acomodam bem tanto em espaços privados quanto públicos. A escultura reitera, mais uma vez, a lógica pretendida para os espaços públicos modernos, com um pouco de atraso.

Em 1996 foi concluída uma passagem subterrânea para veículos – conhecida por mergulhão, permitindo a continuidade do espaço da praça até as barcas. Antes, a passagem de pedestres era feita ou se arriscando atravessar a avenida movimentada, ou pela passarela, que era espremida pelo viaduto da Perimetral, que existia logo acima. De fato, a região passava por uma grande transformação e intensificação de usos, sobretudo culturais. Nesse embalo, a prefeitura à época encomendou aos arquitetos Oriol Bohigas e Nuno Portas um projeto de revitalização para a área, o chamado Projeto Frente Marítima. Segundo dados gerais do projeto que constam em caderno da prefeitura (IPP, 1999, p. 2), a área compreendida pela intervenção é de 700 mil m², e os prazos para o cumprimento foram estabelecidos de junho de 1997 ao início de janeiro de 1998, com a meta de término da primeira etapa das obras no ano de 2000.

É do final dos anos 1990 uma intervenção artística de Elisa Bracher que marcou bastante a Praça XV: dez esculturas de madeira, troncos adquiridos em serraria de São Paulo e com autorização do IBAMA, que foram trabalhados com diversas técnicas de corte e acabamento pela artista. Eram para ficar na praça entre fevereiro de 1998 e junho de 1999, mas o prazo acabou sendo estendido. Naves (1998) considera que as esculturas parecem ainda guardar um pouco da energia vegetal que não se exauriu e retiram sua força de um certo desequilíbrio, que quando se tocam, se reequilibram. Seu maior atributo é em relação ao espaço onde se inserem, que ganha em vitalidade com a presença das obras. O tempo que havia sido determinado para a exposição se estendeu, e a artista doou uma peça para a cidade, mas a Praça XV foi descartada. A peça doada foi para outra praça da área central, em frente ao Palácio Itamaraty (CARVALHO, 2000; CAVALCANTI, 1999).

A praça XV chega aos anos 2000 consolidada como lugar de memória da cidade. Com a efervescência dos centros culturais da região e o uso intenso dos bares ao longo do Arco do Teles, vários eventos culturais são promovidos, desde dança de rua a lugar de encontro de skatistas e de blocos de carnaval como o Cordão do Boitató. O Rio de Janeiro se fortalecia como lugar de turismo urbano com a eleição da cidade para sediar a Copa do Mundo de Futebol, em 2014 e, sobretudo, como sede dos Jogos Olímpicos de 2016. Investimentos foram destinados para a área central como parte do chamado “legado olímpico”. A região portuária foi escolhida como oásis para investimentos. Em 2013 se iniciou a demolição do Elevado da Perimetral e as praças Mauá e XV puderam ser minimamente conectadas através da chamada Orla Conde. A construção de um museu de porte (como o Guggenheim) que havia sido cogitado para ficar na Praça XV à época do projeto Frente Marítima, e/ou um aquário, se tornaram ideias mais rentáveis para dinamizar a nova área de intervenção da cidade. Veículo Leve sobre Trilhos (VLT), museu com assinatura do arquiteto espanhol Santiago Calatrava e outros ingredientes de projetos urbanos contemporâneos (VAZ; JA-

CQUES, 2001; PORTAS, 1996) completam o cenário de sucesso da intervenção – e também das respectivas incongruências sociais que trouxe para discussão (COLCHETE FILHO et al., 2020; SARUE, 2015; PIO, 2017).

Hoje, convivem com o chafariz, as estátuas equestres e outros elementos urbanos da Praça XV, dois novos exemplares que certamente também contam bastante da história do lugar e dos rumos da sociedade nesse momento da contemporaneidade. Foi inaugurado pelo então presidente Lula no dia da Consciência Negra, em 2008, a estátua em homenagem a João Cândido Felisberto, líder negro do levante de marinheiros na Revolta da Chibata, em 1910. A escultura, feita por Valter Brito, havia ficado antes no museu da República (POGGIO, 2008; DIAS, s/d). Outro exemplo é o chamado “Piskate”, escultura em forma de skate feita com chapas de ferro prensadas e pneus de carro encontrados em ferro-velho. A escultura projetada pelo designer gráfico e skatista Jorge Cupim esteve na Praça XV em 2015 (PONTES, 2015) e ilustrou uma série de imagens incorporadas ao cotidiano local, adotado como ponto de encontro dos praticantes desse esporte.

A Praça XV, de tantas histórias, se mantém como a referência mais antiga de espaço público carioca. Como afirma Sisson (1986) o surgimento de outros centros dentro da própria área central não apaga a importância do centro que esteve em evidência em período anterior, pelo contrário, reforça a sua importância, inclusive. Após o desmonte do Morro do Castelo, o primeiro núcleo urbano ainda existente é a Praça XV. A praça já teve muitos nomes, sempre associados a um fato ou característica até se firmar com a nomenclatura atual: “(...) antigo Terreiro do Carmo a que deu o nome de Largo do Paço mantido na designação popular até mesmo depois da proclamação da República”, quando passou a se chamar Praça XV de Novembro, ou mais sinteticamente, Praça XV (CORACY, 1988, p. 42).

Considerações finais

A riqueza de um espaço público como a Praça XV, que reúne em seu ambiente construído tantas evidências de períodos de constituição da cidade do Rio de Janeiro, permite que, mediante o que está materializado na arquitetura, no mobiliário urbano, no que compreendemos como imaginária urbana se possa avançar para a compreensão de conteúdos simbólicos da sociedade. É um amplo campo de trabalho que engloba conceitos diversos e complexos que envolvem a cidade e seus variados agentes sociais (COLCHETE FILHO, 2003).

A Praça XV do período colonial era o ponto focal da cidade. Logo, compunham aquele espaço as principais construções e as dinâmicas sociais mais fundamentais ao cotidiano. Os elementos urbanos desse período sintetizam a imagem da cidade e o projeto para o espaço público colonial carioca, como o chafariz da Pirâmide, de Mestre Valentim. Tudo acontecia ali junto à sede do poder, desde a oferta de água e o comércio, em meio a um entorno com todas as mazelas sociais características do período. Era também o tempo para o estabelecimento da ordem e a evidência da presença do poder colonial na cidade, demonstrado em forcas, pelourinhos e cruzeiros. O desenvolvimento da cidade ao longo do século XVIII marcou um ciclo de intervenções urbanas, sobretudo, após a transferência da capital de Salvador para o Rio. A ordem era não só melhorar a funcionalidade do espaço, mas adequá-lo aos pressupostos estéticos que tinham Lisboa como inspiração.

A chegada da Corte portuguesa em 1808 e da Missão Artística Francesa em 1816 promoveu novas regulamentações para o uso do solo e expandiu a cidade. As obras realizadas na praça nesse procuraram melhorar o aspecto e a imagem do espaço, bastante deteriorados com o uso intenso. A imaginária urbana ajuda a entender esses deslocamentos de ideias e intervenção no espaço público. O pelourinho que ficava junto ao Paço Imperial foi afastado das vistas

da Corte e “Arcos do Triunfo” temporários eram produzidos para os festejos oficiais. Mais tarde, em 1878, um novo elemento urbano foi instalado: o chafariz produzido pela Fundação Val d’Osne, ao gosto internacional. Também de inspiração em movimentos internacionais, a instalação da estátua equestre de general Osório representava uma forma de marcação do poder no espaço, uma pedagogia cívica para as massas. A reforma promovida por Pereira Passos introduziu mictórios públicos e coretos onde antes havia quiosques, proibidos devido à desordem que se formava em seu entorno (GLEDSON et al., 1999). A Praça XV, mesmo que com outros polos na malha da cidade que começava a se expandir, permanecia como lugar de forte centralidade, mesmo que não mais como antes, quando a praça era sede dos poderes colonial e imperial, ideais de poder que agora deveriam ser superados.

As reformas urbanas de grande porte que tomaram a cidade no início do século XX sintetizam o papel do macroplanejamento que visava à construção da imagem da cidade, ao passo que nos anos 1930-40 a questão social fez parte do discurso populista que alimentava o tom higienista das reformas até os anos 1950, quando questões de interesse econômico orientavam a aplicação do capital em torno da disputa de benefícios oferecidos pelo Estado (RIBEIRO; CARDOSO, 1996, p. 67). As décadas seguintes reservariam ao Centro como um todo o desestímulo ao uso residencial com grande especialização do uso do solo para fins empresariais e de serviços. A escultura de Franz Weissmann, junto ao arranha-céu no entorno da praça, simboliza bem a abstração do capital e a lógica dos pressupostos “modernos”. Felizmente, houve a ação do IPHAN para preservação da praça como referência não só arquitetônica, mas de ambiência urbana, como o Projeto Corredor Cultural ajudou a definir (NASCIMENTO, 2018).

O final dos anos 1990 promoveria na Praça XV uma intervenção artística, de curta duração, que significaria bastante para aquele momento social: a exposição temporária das esculturas “Os troncos”

de Elisa Bracher deram dinamismo à praça e ainda trouxeram a reflexão sobre a degradação do meio ambiente e a saturação do espaço público. Muito se pensou em fazer para a Praça XV ser objeto de atenção de investimentos, mas o tecido consolidado não dava muita margem. Então, na virada dos anos 1990 para o novo milênio a ideia de intervenção que estava bastante em voga era a de requalificação de frentes d'água, como já havia acontecido nos exemplos de Baltimore (Estados Unidos), Barcelona (Espanha) e Porto Madero (Argentina). O Projeto Frente Marítima não foi bem-sucedido para a Praça XV, entretanto, uma de suas ideias veiculadas mais ousadas deu certo alguns anos depois: a demolição do Elevado da Perimetral, motivado pela “Operação Urbana Porto Maravilha”, que tinha na região portuária a possibilidade de uma legislação mais flexível para o capital.

A Praça XV não deixou de ser beneficiada por aquilo que o projeto trouxe de bom e ganhou em conexão com a frente d'água restabelecida. Novas imagens urbanas foram instaladas, uma estátua a uma personalidade histórica negra – João Cândido Felisberto e uma escultura com a forma de skate em tamanho aumentado. A primeira antecipa questões que vivemos atualmente com os movimentos *Black lives matter*, que questionam a existência no espaço público de monumentos e esculturas de personagens que atentaram contra a vida de pessoas negras e indígenas, por exemplo, ao passo que líderes e personalidades desses grupos não encontram lugar como homenageados. De fato, a reverência a Cândido custou a ser feita e tem mais representatividade do que se supõe à primeira vista, pois acende um enredo sobre violências sofridas.

A segunda, chamada *Piskate*, afirma a identidade de um grupo de praticantes desse esporte que se encontra frequentemente na praça e foi pensada por um skatista que é da área de design, e não um artista. Sua permanência temporária indica o trânsito de ideias que não é novidade para a área, desde os “Arcos do Triunfo” às esculturas “Os Troncos”, cada uma delas, permanentes, temporárias, existentes

e não mais existentes ajudam a entender melhor as demandas para o espaço público a cada tempo.

Sem dúvida, a Praça XV permanece vital nas discussões sobre a relação entre imaginária urbana, espaço público e agentes sociais para compreensão das vicissitudes sociais que, por fim, constroem a história da cidade.

Referências

- ABREU, M. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLAN/ZAHAR, 1988.
- CARVALHO, A. *Mestre Valentim*. Coleção espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- CARVALHO, N. (ed.). *Praça XV e arredores*. Uma história em cinco séculos. Rio de Janeiro: Bolsa do Rio: Arte & História – Livro e Edições Ltda., 2000.
- CAVALCANTI, L. (org.). *Paço Imperial*. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 1999.
- CAVALCANTI, N. *Rio de Janeiro, centro histórico 1808-1998*. Marcos de Colônia. Rio de Janeiro: Ed. Dresdener Bank, Brasil, 1998.
- COLCHETE FILHO, A. F. et al. Porto Maravilha e sua nova centralidade: as contribuições do mobiliário urbano e da arte pública para a ressignificação da área. *Oculum Ensaios*, v. 17, e204321, 2020.
- COLCHETE FILHO, A. F. Praça XV: projetos do espaço público. In: Jeanne Trindade; Carlos Terra. (Org.). *Arqueologia na paisagem: olhares sobre o jardim histórico*. Rio de Janeiro: Rio Book's, v. 1, p. 58-75, 2014.
- COLCHETE FILHO, A. F. *Praça XV: projetos do espaço público*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- COLCHETE FILHO, A. F. *A praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999)*. 2003. 226 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- CORACY, V. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- Del BRENNNA, G. (org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index, 1985.

DIAS, V. *Inventário dos monumentos RJ*. Disponível em: <http://www.inventariodosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iCOD=50&iMONU=Jo%C3%A3o%20Candido>. Acesso em: 27 set. 2021.

FERREZ, G. *Aquarelas de Richard Bate*. O Rio de Janeiro de 1808-1848. Rio de Janeiro: Galeria Brasileira/Cornell University, Ithaca, NY (EUA), 1965.

FERREZ, G. *A Praça XV de Novembro*, antigo Largo do Carmo. Rio de Janeiro: RIOTUR, 1978.

FERREIRA DA ROSA. *Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IHGB, 1911.

GERSON, B. *História das ruas do Rio: e da sua liderança na história política do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

GLEDSON, B. et al. *Rio de Assis: as imagens machadianas do Rio de Janeiro*: Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

GRIMBERG, L. República católica – Cristo Redentor. In: KNAUSS, P. (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, p. 55-72, 1999.

IPP - INSTITUTO PEREIRA PASSOS. *Projeto “Frente Marítima – entre Candelária e Aeroporto Santos Dumont”*. Rio de Janeiro, 1999.

KESSEL, C. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro, 2001.

KNAUSS, P. (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KNAUSS, P. *Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói*. 1998. 000f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998.

LIMA, E. et al. (orgs.). *Rio de Janeiro, uma cidade no tempo / Rio de Janeiro a city through time / Rio de Janeiro une ville au cours du temps*. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro: Diagraphic, 1992.

MAGALHÃES CORREA. *Terra carioca: fontes e chafarizes*. Rio de Janeiro (?): Secretaria municipal de Administração, 1930?.

MARIANNO FILHO, J. *Os três chafarizes de Mestre Valentim*. Rio de Janeiro: 1943.

MAURÍCIO, A. Largo do Paço: suas relíquias, suas lembranças. *Anais do Museu Histórico Nacional*, V.XVI. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, p. 29-51, 1966.

MOTTA, L. A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global. *In: ARANTES, A. O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, p. 256-287, 2001a.

MOTTA, M. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: FGV, 2001b.

NASCIMENTO, F. A Praça XV do Rio de Janeiro como patrimônio cultural: história e materialidade em disputa. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, nº 14, p. 297-324, 2018.

NAVES, R. *Madeira sobre madeira*. São Paulo: Cosaq & Naify Edições, 1998.

NONATO, J.; SANTOS, N. (orgs.). *Era uma vez o morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

OLIVEIRA REIS, J. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos – evolução urbanística da cidade*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1977.

PINHEIRO, A. Praça XV. *Eventual*, nº 1, Rio de Janeiro, dez., p. 12-13, 1995.

PIO, L. G. *Usos e sentidos no patrimônio cultural no Projeto Porto Maravilha*. Rio de Janeiro: Gramma Editora e Livraria, 2017.

POGGIO, G. Inaugurada estátua de João Cândido na Praça XV. *Blog*. 21 nov. 2008. Disponível em: <https://www.naval.com.br/blog/2008/11/21/inaugurada-estatuade-joao-candido-na-praca-xv/>. Acesso em: 27 set. 2021.

PONTES, F. 'Piskate': skate gigante feito de sucata será exposto na Praça XV neste domingo. *Blog*, 20 jun. 2015. Disponível em: <https://blogs>.

oglobo.globo.com/gente-boa/post/piskate-skate-gigante-feito-de-sucata-sera-exposto-na-praca-xv-neste-domingo.html. Acesso em: 27 set. 2021.

PORTAS, N. Urbanismo e sociedade: construindo o futuro. *In: MACHADO, D.; VASCONCELLOS, E. (orgs.). Cidade e Imaginação*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, p. 30-39, 1996.

RENAULT, D. *O Rio Antigo nos anúncios de jornais – 1808-1850*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

RENNA. *Presença da mobília urbana na cidade do Rio de Janeiro*. S.N.T.

REZENDE, V. *Planejamento urbano e ideologia: quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

RIBEIRO, L.; CARDOSO, A. Da cidade à nação: a gênese e a evolução do urbanismo no Brasil. *In: RIBEIRO, L.; PECHMAN, R. (orgs.). Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 53-78, 1996.

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, p. 7-23, 1997.

SANTOS, P. *Quatro séculos de Arquitetura*. Barra do Pirai: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.

SARUE, B. *Grandes projetos urbanos e a governança de metrópoles: o caso do Porto Maravilha no Rio de Janeiro*. 2015. 142f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, F. *Rio de Janeiro: seus quatrocentos anos. Formação e desenvolvimento da cidade*. Rio de Janeiro; São Paulo: Distribuidora Record, 1965.

SISSON, R. Marcos e configurações espaciais. Um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro. *Arquitetura Revista*. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2º semestre, p. 57-81, 1986.

TASSINARI, A. A construção do espaço. *In: ROELS JÚNIOR, R. (org.). Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro: CCBB, p. 37-41, 1998.

VAZ, L.; JACQUES, P. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. *IX Encontro Nacional da ANPUR*. Rio de Janeiro: maio, (CD-Rom), 2001.

VAZ, L. Notas sobre as praças do Rio de Janeiro no período colonial. As morfologias urbanas de origem portuguesa. *Seminário “A praça na cidade portuguesa”*. Lisboa: 8-10 de março, p. 1-13, 1999.

WEISZ, S. *Estatuária e Ideologia: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro*. 1996. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

WINES, J. *De-architecture*. New York: Rizzoli, 1987.

Quadro 1: Cronologia de fatos e eventos

Anos-chave	Nomes do lugar	Intervenções Urbanas	Intervenções Arquitetônicas	Imaginária Urbana
1567		Adequação ao sítio: ocupação do Morro do Castelo e imediações.		Cruzeiros, oratórios pelourinhos, forcas etc.
1580	Praia ou Campo de N. Senhora do Ó e,		Convento das Carmelitas (1590).	
1608	depois, Várzea do Carmo.		Capela original da Igreja de São José.	
1630-1660	Largo do Rocio, Rocio do Carmo ou, popularmente, “Terreiro da Polé” ou “Terreiro do Ferreiro Polé” (1660).	Descida à várzea: Traçado da malha, fortalecimento das ruas Direita e Misericórdia como eixo dos Morros do Castelo e São Bento, aterros (1656).	Mosteiro de São Bento (1633); Casas de Câmara e Cadeia (1656).	
1743-1790	Praça do Palácio (1750).	Início da construção do cais “à semelhança de Lisboa” (1779). Projeto do túnel ligando o Rio à Niterói (1786).	Casa dos Governadores (1743) onde antes ficavam a Casa da Moeda e os Armazéns Reais. Palácio dos Vice-Reis (1763). Igreja Nossa Senhora do Carmo (1750). Incêndio no Palácio do Senado (Arco do Teles, 1790).	Chafariz da Pirâmide, de Mestre Valentim (1789). Chafariz Val d’ Osne (1878).

Anos-chave	Nomes do lugar	Intervenções Urbanas	Intervenções Arquitetônicas	Imaginária Urbana
1808-1894	Paço Real (1808) e Praça D. Pedro II (1870). Praça XV de Novembro (1890).	Melhorias no porto, calçamento da praça (1841), inauguração das Barcas Rio-Niterói (1862), cais e jardins reformados (1877), novo ajardinamento (1894).	Reformas no Paço (1808). Mercado do Paixe, de G. Montigny (1835). Adequação do Paço à sede dos Correios (1890).	Transferência do pelourinho que ficava junto ao Paço e já na primeira metade do século XVIII, totalmente suprimidos. Estátua equestre de general Osório, de R. Bernardelli (1894).
1902-1965		Novos aterros e remodelação do Cais (1902), transferência do porto (1903-1910), desmonte do Morro do Castelo (1922), início da construção do elevador da Perimetral (1959).	Construção do Palácio Tiradentes (1922), demolição dos prédios do Mercado do Peixe e do Lloyd (1957), construção de prédio comercial junto ao Arco do Teles (1965).	Mictórios Públicos e coreto (1902). Estátua de Tiradentes, de F. Andrade (1926). Estátua de D. João VI, de B. Feio (1965).
1982-1999		Diversos estudos para a reforma da praça, escavações junto ao chafariz (1987), construção do “Mergulhão” e novo calçamento (1996), implantação parcial do Projeto “Frente Marítima” (1999).	Construção do edifício Cândido Mendes (1983), adequação do Paço para centro cultural (1985), proposta de demolição do prédio da CO-NAB e construção de Aquário – Frente Marítima (1999).	Escultura “Terra” de F. Weissmann (1983). Esculturas “Os Troncos”, de E. Bracher (1999). Projeto de luminárias e lamparinas por O. Bohigas (Frente Marítima, 1999).

Fonte: adaptado de Colchete Filho, 2003, p. 190

Quadro 2: Desenvolvimento espacial da Praça XV

Figura 1: Planta da Praça XV em 1800

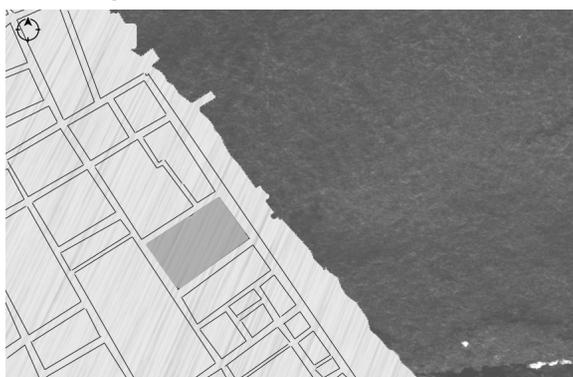


Figura 2: Planta de Praça XV em 1889

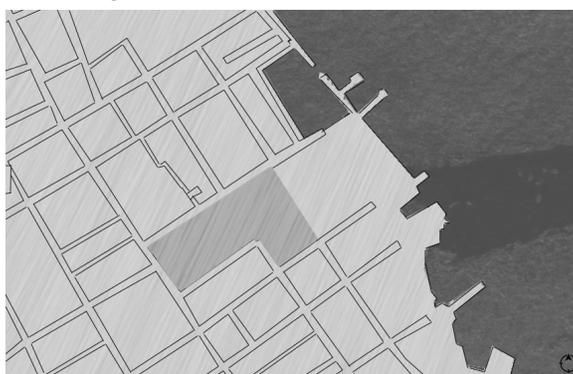
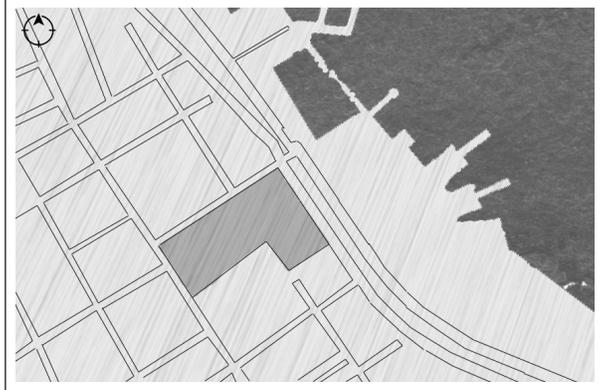


Figura 3: Planta da Praça XV em 1983



Figura 4: Planta da Praça XV em 2020



Fonte: Os autores a partir de referências variadas, 2022

CAPÍTULO 4

A PRAÇA TIRADENTES: PROJETOS, FORMAS E SENTIDOS URBANOS

Camila Caixeta

Frederico Braidá

Antonio Colchete Filho

Este capítulo é baseado na dissertação de mestrado *Praça Tiradentes: O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI)* (GONÇALVES, 2017) e em trabalhos publicados decorrentes e/ou baseados nessa pesquisa (GONÇALVES et al., 2018).

Agradecimentos à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior pelo apoio concedido.

Introdução

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 a céu aberto, principalmente, pelo grande número de monumentos que foram instalados a partir do século XIX. Nessa época, foram replicados no Rio de Janeiro os moldes europeus vigentes e as esculturas comemorativas passaram a representar os novos suportes de memória, por isso, passaram a se multiplicar pelos espaços públicos das áreas centrais da cidade.

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 desde os últimos anos do século XX é uma tendência a valorização e a preservação da memória urbana. 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).

Assim, o espaço urbano surge como reflexo da sociedade que reflete tanto as ações que se realizam no momento presente quanto as ações do passado e que deixaram sua marca na forma espacial encontrada hoje (CORRÊA, 1995). Portanto, a praça Tiradentes é

analisada a partir das intervenções urbanas realizadas e de seus elementos que compreendemos como imaginária urbana.

Assim, é importante definir que a imaginária urbana é composta em sua grande parte por mobiliário urbano, monumentos e arte pública que, localizadas no espaço público, representam os ideais estéticos de uma época e dos agentes sociais que os criaram. Ou seja, ela se expressa por meio dos elementos urbanos que sintetizam a história do lugar e propõem significados sobre os espaços públicos e, conseqüentemente, sobre a sociedade brasileira (KNAUSS, 1999).

Buscou-se, portanto, compreender a história urbana da praça Tiradentes mediante a análise de seis conjuntos escultóricos localizados na própria praça e no seu entorno imediato. Essa história é alinhavada a partir das relações entre a imaginária urbana, o espaço público e a ação dos agentes produtores do espaço. Dessa forma, a história urbana da praça Tiradentes foi abordada a partir da análise das transformações urbanas e planos urbanísticos que afetaram diretamente a praça ao longo dos séculos XIX, XX e XXI (GONÇALVES, 2017).

Foram eles o paisagismo de Glaziou (1865) no século XIX, as reformas urbanas que transformaram a paisagem da cidade do Rio de Janeiro no século XX, como as reformas de Pereira Passos (1903), de Antonio Prado Junior (1928), do General Ângelo Mendes Moraes (1950), e, ainda, a Lei do Corredor Cultural (1984). Por fim, no século XXI, a implementação do Programa Monumenta com a revitalização da praça Tiradentes e arredores (2000-2013).

Século XIX: da origem da praça Tiradentes ao paisagismo de Glaziou

A praça Tiradentes 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. Apesar da existência do muro, a cidade se expandia de alguma forma e a necessidade de novas áreas para construção fez com que os cidadãos solicitassem à Câmara a extinção dos muros e que lhes concedesse pedaços de terra no Campo da cidade para construir suas chácaras (COARACY, 2015).

Dessa maneira, surgiu uma nova área da cidade, a qual, foi dividida em quatro campos: o de Nossa Senhora do Rosário, o de São Domingos, o da Lampadosa e o de Santana (VAZ, 1999). Cada trecho do campo era denominado de acordo com a edificação religiosa que se construía. A praça Tiradentes se localiza onde era o Campo de São Domingos, área que abrangia a praça da República até a Uruguaiana e do Cais do Porto à rua do Senado (COARACY, 2015). Essa área ficou marcada para sempre, quando em 21 de abril de 1792, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, foi executado próximo à atual praça Tiradentes. Porém o local exato onde foi elevada a forca é uma questão complexa e divergente entre os historiadores.

A praça Tiradentes teve o seu processo de origem ligado à Igreja da Lampadosa, localizada nas imediações da praça. Apesar dessa característica religiosa das praças coloniais brasileiras, o Estado também deixou sua marca no espaço público com a instalação do pelourinho – mecanismo escravocrata de punição pública - transferido, em 1808, do Paço para a praça Tiradentes. Por esse motivo o local passou a ser denominado Terreiro ou Largo da Polé.

A praça teve seu nome alterado diversas vezes e 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. Na década subsequente, a praça recebeu também uma forca, 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).

Com a vinda da família real para o Brasil em 1808, 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. Nesse momento, surgiu uma nova classe social e, com ela, novas necessidades materiais. Essa característica foi acentuada com a construção do Real Teatro de São João, em 1813, lugar de socialização frequentado pela Corte.

Ainda nesse sentido, com o intuito de impulsionar a arte e a cultura na cidade do Rio de Janeiro, Dom João organizou a “Missão artística francesa” que chegou ao Brasil em 1816. O gosto francês continuaria sendo adotado como modelo intelectual e estético no Brasil, incluindo a estética parisiense dos espaços públicos do século XIX. Um exemplo dessa influência foi a proliferação de fontes e chafarizes de ferro fundido nas praças e parque do Rio de Janeiro. 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).

Os novos ideais de modernidade para o país refletiam diretamente no urbanismo e na arquitetura da cidade, destaca-se o trabalho do arquiteto francês Grandjean de Montigny 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. O objetivo era transformar a arquitetura da cidade, então colonial, em estilo neoclássico,

inspirada no império. Montigny fundamentou-se na tradição francesa, criando *places royales* e avenidas de grandes perspectivas, rejeitando o tecido existente da cidade (VAZ, 1998).

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. Como consequência, a economia foi transformada a partir do cultivo do café e da importância do porto da cidade para importação e exportação (TERRA, 2013). Com o desenvolvimento econômico do Rio de Janeiro foi necessário adaptar o espaço físico para comportar tal realidade social e econômica.

Nesse contexto, a praça Tiradentes também sofreu algumas alterações significativas, como por exemplo em 1852 a praça recebeu arborização e pavimentação de macadame e depois paralelepípedo. A praça foi delimitada por frades de pedra com correntes de ferro fundido, com objetivo de evitar o fluxo de veículos na área central da praça. Com a criação dos serviços de iluminação a gás em 1854, a praça Tiradentes passa a contar com essa tecnologia, visto que antes era iluminada por candeeiros com azeite de peixe (RENAULT, 1969). Nesse momento, a expansão urbana foi impulsionada pelas linhas de bondes que saíam da praça Tiradentes, fundamentais para a transformação da forma da cidade (ABREU, 2013).

Em 1862, a praça Tiradentes 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.

A escolha da praça Tiradentes para a instalação do monumento 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).

O monumento foi inserido estrategicamente no centro do espaço público, e 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. Além disso, o 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).

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, 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”.

Contudo, o monumento foi chamado de “a mentira de bronze” e foi severamente criticado por intermédio de caricaturas e charges em publicações da época. 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. Nesse sentido, a obra de Rochet não foi criada para ser crítica, porém, na época de sua implantação até os dias atuais, o monumento leva a reflexão do processo histórico do nosso país.

Dessa forma, desde a inauguração do monumento, a praça ganhou destaque nacional e, com isso, recebeu a intervenção de Auguste François Marie Glaziou, paisagista francês, no ano de 1865. 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).

O paisagista introduz uma novidade 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 e portões de ferro nas entradas, que foram retirados na intervenção de 1903 de Pereira Passos. A praça também foi dotada de quiosque de madeira que funcionava uma instalação sanitária. O projeto de Glaziou contava com quatro estátuas de ferro fundido originárias das fundições francesas do Val d'Osne, que foram instaladas em 1865.

Tais esculturas fazem parte do Neoclassicismo, movimento que se desenvolveu quase que paralelamente à Revolução Industrial, onde a técnica artesanal foi substituída pela produção em série, afetando consequentemente o campo artístico (JUNQUEIRA, 2005). A produção artística passou a seguir essa lógica, ou seja, as fundições que antes faziam apenas peças utilitárias, passaram 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*”.

As fundições 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. 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. 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.

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.

Com a grande reforma urbana que foi realizada na praça Tiradentes 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. Junqueira (2005) relata que nesses deslocamentos algumas peças acabaram sendo danificadas e até mesmo perderam alguns elementos.

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”.

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 du Patrimoine Metallurgique Haut-Marnais, com o intuito de identificar as obras produzidas pelas fundições francesas

do Val d'Osne. 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.

Ainda no final do século XIX, a vida boêmia na praça Tiradentes intensificou-se. Tamanha era a valorização cultural dos teatros no entorno da praça Tiradentes, que chegou a ser comparada à Broadway. Três fatores são considerados 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 cafês; e a centralidade do local, devida aos terminais de transportes coletivos (LIMA, 2006).

Próximo do 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 a retirada do monumento, 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.

Além disso, o século XIX pôs fim à sociedade escravista no país e consolidou a cidade do Rio de Janeiro como centro político e comercial. Por conta da escassez de mão de obra, houve um grande fluxo migratório para o Brasil entre os anos de 1890 e 1920. O rápido crescimento da cidade agravou o problema habitacional, ocasionando um adensamento dos cortiços no centro da cidade, um ambiente propício para o reaparecimento das epidemias de Febre amarela (ABREU, 2013). Como consequência, o Estado interveio com diversas ações para construções de casas populares. Contudo, isso não foi o suficiente para eliminar os cortiços que abrigavam a população pobre no centro, surgindo, então, a necessidade de uma grande transformação na cidade.

Século XX: as reformas urbanas na cidade e as consequências para a praça Tiradentes

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 urbanas. 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. 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.

O Movimento Moderno, por meio 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).

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 o respaldo 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.

No início do século XX, o Brasil se despontava como principal exportador cafeeiro, porém 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. A expansão da cidade para a Zona Sul fez com que o automóvel e o bonde elétrico fossem intensamente valorizados. Por outro lado, o Centro ainda permanecia colonial com ruas estreitas, onde, paralelamente, existiam as sedes dos poderes políticos e econômicos com os cortiços. A intensão era transformar o quadro do país e, para tanto, muitas reformas foram empreendidas (ABREU, 2013).

Francisco Pereira Passos, engenheiro e prefeito da cidade, comandou, em 1903, a maior transformação urbana carioca já vista. 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.

Como consequência dessas demolições, houve um déficit habitacional, que colaborou para inflacionar o mercado imobiliário na área central. Mediante tal situação, grande parte da população desalojada se concentrou em bairros periféricos. Essa ação foi autoritária e visou os mais favorecidos, já que o discurso urbano é produzido por agentes sociais que detêm poder de produção do espaço. 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 (BENCHIMOL, 1992).

Nesse quadro de várias transformações, a praça Tiradentes sofreu uma remodelação no ajardinamento, como parte da proposta de embelezamento da cidade em 1903, descaracterizando os jardins de Glaziou. Nesse momento, os canteiros externos receberam uma pequena elevação e “os jardins agora desprotegidos, eram danificados pelos que buscavam os pontos dos bondes” (LIMA, 2000, s.p.). Nessa circunstância a pavimentação passou a ser asfáltica em várias ruas da cidade, incluindo o entorno da praça, fato que adquiriu importância por ser inédita a utilização desse material de calçamento no Brasil (ABREU, 2013).

A praça Tiradentes recebeu, ademais, um chalé com instalações sanitárias para homens e mulheres, visto que 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 estâbulos, considerando-os insalubres. A praça, ainda, passou a contemplar o comércio e novas áreas de lazer e de socialização. Logo, a burguesia carioca foi, 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). Era um espaço público de grande movimento cultural e concentrava uma diversidade de pessoas tais como: artistas, jornalistas, boêmios e prostitutas.

Nesse contexto, em 1916, a praça Tiradentes recebeu 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. Deve-se a João Caetano o início da produção teatral inteiramente brasileira.

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, visto que não houve nenhum auxílio do governo para a execução de tal obra.

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. 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 (2015), no ano de 1909, o monumento foi transferido para o Campo de Santana, 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. Pode-se afirmar que a escultura possui uma relação primeira e direta com o teatro.

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 muitos escravos conheciam essa técnica, e, com isso, poderiam construir armas através desse método. 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 efigie 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). 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.

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.

Percebe-se nas obras de Chaves Pinheiro uma tendência para representar temas históricos-nacionais - 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.

O que chama mais atenção é o 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 (ALFREDO, 2010). A imagem de João Caetano no ato da interpretação ficou eternizada em bronze, no lugar onde dedicou a sua vida, o teatro.

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 pro-

postas 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. 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. A praça nesse momento era o local do *footing* e dos encontros. Como dito anteriormente, entre os teatros mais significativos do seu entorno estava o Teatro São Pedro de Alcântara, reformado entre 1857 e 1928; houve, ainda, a reconstrução do antigo Teatro Carlos Gomes. Vale destacar 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).

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

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 por meio dos inúmeros espaços livres da cidade e imperou um grande vazio (CALDEIRA, 2007).

Sob a administração do prefeito General Ângelo Mendes Moraes (1947 a 1951), a praça sofreu uma remodelação total, inclusive o seu nome passa a ser praça da Independência. Contudo, o nome não teve aceitação popular, e o local voltou a receber o nome de praça Tiradentes. A operação realizada em 1950 reduziu os limites da praça e criou três degraus de desnível entre a praça e os logradouros do entorno. Nesse mesmo momento, foi implantada outra mudança radical, em que se substituíram os jardins retangulares por circulares, executados em piso de pedra portuguesa branca e preta, compondo em mosaico o desenho do brasão do império (LIMA, 2000).

A praça passou a abrigar pontos físicos de bonde e ônibus, o que proporcionou um uso intenso desse espaço público. Tais 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, mas sim como um local que pudesse comportar 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.

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. Como consequência, usos de lazer no entorno – como teatros e a gafeira – 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 mais 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 os bancos de madeira foram substituídos. As árvores foram mantidas e a iluminação melhorada.

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. Na década de 1990, por exemplo, 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.

Assim, Weissmann foi chamado a intervir no Centro da cidade, e, uma de suas obras monumentais, Retângulo Amarelo, foi instalada em 1996, no entorno imediato da praça Tiradentes. Sua escultura celebra o transitório e nega qualquer ideia estática. Suas obras 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 e despertam 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. 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.

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: Real Gabinete Português de Leitura, Teatro João Caetano e 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.

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, 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, 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 por meio dos pontos de tensão. 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 et al.; VENÂNCIO FILHO; KLABIN, 2008).

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. Assim sendo, 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”.

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 belezas naturais quanto as construídas.

Final do século XX e início do século XXI: a preservação do patrimônio cultural

Com as intervenções modernistas, 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, as propostas de intervenção não se aplicam somente em edifícios isolados e, sim, em sítios urbanos.

A partir desse contexto de degradação do espaço público, 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, que definiu a Zona Especial do centro histórico do Rio de Janeiro e estabeleceu diretrizes de preservação paisagística e ambiental (CORREDOR CULTURAL, 1995). O objetivo é proteger o conjunto arquitetônico antigo e orientar as novas construções. O projeto enfatizou a importância das atividades de lazer e recreação para manutenção da vitalidade da região. Por isso, a lei do Corredor Cultural passou a representar uma das primeiras ações para a preservação da praça Tiradentes.

Outro instrumento de proteção ao patrimônio cultural criado na cidade do Rio de Janeiro foram as Áreas de Proteção Ambiental e Cultural (APAC). 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. 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 e que possuem valor nacional.

Destaca-se outra ação que corre no 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.

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 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. Um dos objetivos do programa é estimular ações conjuntas entre governo, comunidade e iniciativa privada, portanto os aportes financeiros também seguem essa característica.

As atuações do projeto realizado pelo Programa Monumenta foram bem amplas e pretendiam, além da revitalização da praça Tiradentes, a maior divulgação da cultura do centro histórico do Rio de Janeiro. As obras foram finalizadas em 2012 e contaram com o restauro de fachadas, estruturas e reformas em telhados de imóveis privados. Com relação aos monumentos da praça Tiradentes foi realizada a restauração das estatuárias, as quatro Virtudes das Nações Modernas foram trazidas da praça Nossa Senhora da Paz e o Programa incorporou o conjunto escultórico de Dom Pedro I nos bens de tutela Federal.

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 instalação artística realizada pelo coletivo Opavivarál, onde oito escadas foram colocadas nas grades que cercavam a praça, de modo que o cidadão pudesse atravessar o espaço gradeado.

Em 2016, foi inaugurado o VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), que pretendeu resgatar o antigo trajeto dos bondes. Observa-se, nessa ação de preservação, a importância do entendimento desse espaço como local de cultura. Na realidade, essa vocação vem desde a inauguração do Real Teatro 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.

No caso das instalações artísticas temporárias, possuem uma dimensão interativa, confrontando o contexto em que estão inseridas, promovendo 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.

Os projetos de arte pública, 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 mediante a arte pública, capaz de direcionar o olhar do público para uma determinada questão e gerar reflexão e sentimento de pertencimento com aquele espaço (FONTES, 2013).

Em 2012 uma obra de ferro foi construída especificamente para a praça Tiradentes, trata-se de uma intervenção temporária denominada Toque Devagar, uma obra cinética, que se movimenta quando acionada pelo espectador, possibilitando uma 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 mediante a intervenção. Sobre essas formas, o crítico de arte Michael Asbury (2012, s./d.) 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 de sua materialidade e o peso simbólico de suas – agora crescentes - origens formais”.

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.

As seis esculturas que compõe o conjunto 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. Por meio 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.

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.

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./d.).

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”.

Por intermédio 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).

Nesse mesmo contexto, outra obra temporária foi exposta 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 prismas. 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 foi instalada, a praça Tiradentes, que abriga em seus limites uma grande quantidade de moradores de rua, dando enfoque em uma questão perversa da modernidade.

As duas esculturas foram situadas entre o monumento mais antigo da cidade e do Brasil, a escultura de Dom Pedro I, possibilitando uma nova ressignificação do objeto histórico para o público, mediante o 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.

Dessa forma, a implantação das esculturas contemporâneas estabelece uma tensão entre a memória histórica e a paisagem das cidades. 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).

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 (BARCELLOS, 2008, p. 63).

Por intermédio de sua permeabilidade no espaço, mediante 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 espectadores, 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).

Considerações finais

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.

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 origem. A praça Tiradentes, se revela como um espaço adaptável, e, por tal característica, permanece como um espaço da coletividade ao longo dos séculos. 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.

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. A praça se apresenta como um espaço público privilegiado que comporta um conjunto diversificado de elementos de imaginária urbana de várias épocas. Portanto, é possível verificar que a imaginária urbana da praça Tiradentes consegue traduzir a narrativa e a memória da cidade do Rio de Janeiro (GONÇALVES; BRAIDA; COLCHETE FILHO, 2018).

A praça Tiradentes, desde sua fundação, é um espaço público de grande simbolismo, comunhão, diversidade e vitalidade. 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 do lugar.

Referências

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.

ALFREDO, Maria de Fátima do Nascimento. Francisco Manuel Chaves Pinheiro e sua contribuição à imaginária carioca oitocentista. *19^o & 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.

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.

BARCELLOS, Vera Chaves. Arte pública: um conceito expandido. In: BARCELLOS, Vera Chaves. 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.

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 pesquisa 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.

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.

COLCHETE FILHO, Antonio Ferreira. *Praça XV: projetos do espaço público*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CONDURU, Roberto. Rio de Janeiro, capital das artes. *História, histórias*. Brasília, v. 1, nº 2, p. 26-34, 2013.

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

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

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, p. 34-39, 2008.

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

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

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.

GONÇALVES, Camila Caixeta; BRAIDA, Frederico; COLCHETE FILHO, Antonio. A praça Tiradentes, no Rio de Janeiro: projetos, formas e apropriações no século XX. *Estudos em Design* (Online), v. 26, p. 96, 2018.

GONÇALVES, Camila Caixeta. *Praça Tiradentes: O espaço público através da imaginária urbana (Séculos XIX, XX e XXI)*. 2017. 203f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) - UFJF, Juiz de Fora, 2017.

INEPAC. *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.

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

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

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

KNAUSS, Paulo. 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.

KNAUSS, Paulo. Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil. *História*. São Paulo. v. 32, nº 1, p. 122-143, 2013.

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

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, nº 2, 2000.

LIMA, Evelyn Furkin Werneck. *Das vanguardas à tradição: Arquitetura, teatro e espaço urbano*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

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

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.

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 equestre de D. Pedro I. In: KNAUSS, Paulo. (Org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 15-28, 1999.

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.

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. 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, p. 1-19, 1998.

VAZ, Lilian Fessler; SILVEIRA, Beatriz Carmen. Áreas centrais, projetos urbanísticos e vazios urbanos. *Revista Território*, Rio de Janeiro. v. 7, p. 51-66, 1999.

Quadro 1 - Cronologia de fatos e eventos

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: adaptado a partir de Gonçalves (2017)

Quadro 2: Desenvolvimento espacial da Praça Tiradentes

Figura 1: Planta da Praça Tiradentes em 1865



Figura 2: Planta da Praça Tiradentes em 1903

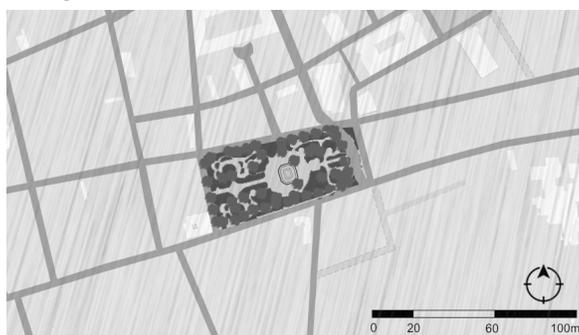


Figura 3: Planta da Praça Tiradentes em 1928

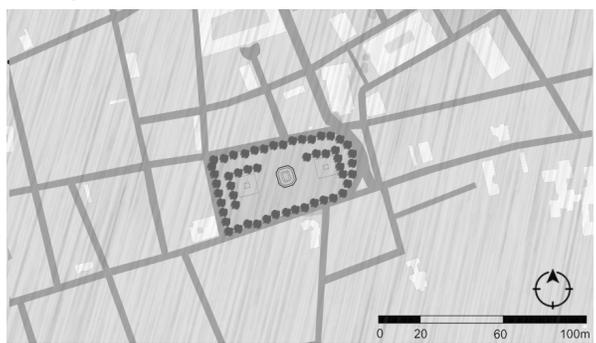


Figura 4: Planta da Praça Tiradentes em 1950

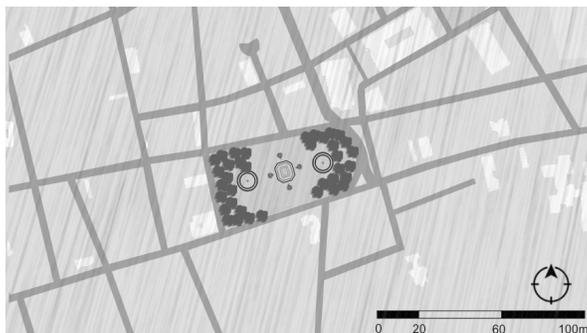


Figura 5: Planta da Praça Tiradentes em 1996

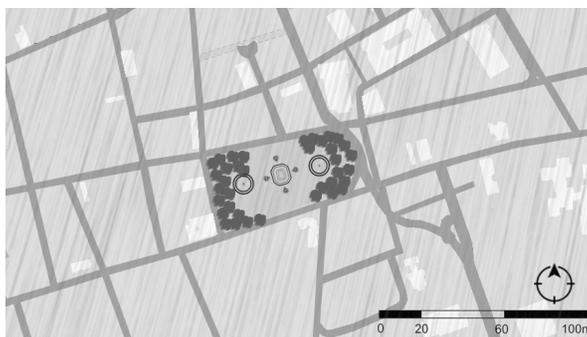
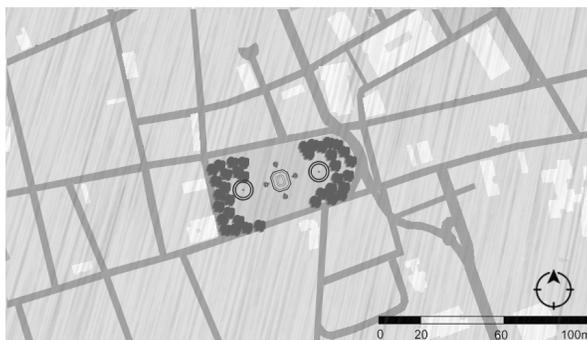


Figura 6: Planta da Praça Tiradentes em 2011



Fonte: Os autores a partir de fontes variadas, 2022

CAPÍTULO 5

PRAÇA MAUÁ NO RIO DE JANEIRO: DE ÁREA PORTUÁRIA À PAISAGEM ESPETACULARIZADA

Juliana Varejão Giese

Antonio Colchete Filho

Este capítulo é baseado na dissertação de mestrado *Da Belle Époque à Cidade Olímpica: urbanismo, arquitetura e arte pública na Praça Mauá do Rio de Janeiro* (GIESE, 2018) e em trabalhos publicados decorrentes e/ou baseados nessa pesquisa (COLCHETE FILHO et al., 2020; GIESE et al., 2020; COLCHETE FILHO et al., 2017; JESUS et al., 2017).

Agradecimentos à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior pelo apoio concedido.

Introdução

Originados, historicamente, como elementos de organização espacial urbana das civilizações ocidentais e orientais, os espaços públicos se transformam de acordo com as demandas sociais e econômicas das cidades e se caracterizam como espaços de uso coletivo. Em particular, as praças brasileiras têm, em sua maioria, sua característica centralizadora advinda tanto do significado de sagrado, das aglomerações indígenas, quanto da instauração do poder, a partir da atuação portuguesa sobre o espaço das cidades coloniais (CALDEIRA, 2007). Esta origem dos espaços públicos, no entanto, não compõe a história da Praça Mauá. No período colonial, quem exercia tal papel na dinâmica urbana era o Largo do Carmo – que viria a se tornar a Praça XV – enquanto que os usos da Praça Mauá eram prioritariamente interligados à atividade portuária, sendo primeiramente conhecida como Reduto da Prainha. Assim, a Prainha, por ser orla marítima da cidade, induziu uma ocupação linear deste espaço livre, que se configurou de certa forma fragmentado pelos usos portuários, religiosos e políticos. Por isso, a urbanização da Praça Mauá foi decorrência da modernização do Porto do Rio de Janeiro, finalizada em 1906.

A partir daí, a Praça Mauá passou por períodos de valorização e de desvalorização, sempre atrelados às políticas dos planos urbanísticos referentes às intervenções realizadas na praça. Por sua relevância histórica, a praça se transformou em um elemento-chave do último projeto de renovação urbana da zona portuária carioca, articulando as transformações da região. Ou seja, a Praça Mauá se adaptou às estratégias de planejamento urbano e às mudanças sociais da cidade do Rio de Janeiro desde sua nomeação até a contemporaneidade, tendo seu espaço materialmente adaptado aos contextos histórico-sociais. Isto porque, a forma física das cidades – e de seus espaços públicos – é resultante de fatores socioeconômicos, aspectos organizacionais, quantitativos e qualitativos que atendem à questões funcionais, expressando os processos sociais e materializando a sociedade, sendo, por fim, atemporalidade a principal dimensão modeladora do espaço, tornando-se elemento indispensável na leitura do espaço.

Assim, a história urbana da Praça Mauá, contada neste texto, aborda as transformações materiais e imateriais decorrentes de 4 planos urbanísticos que tiveram influências diretas na Praça Mauá. São eles a Reforma da gestão de Pereira Passos (1903-1906), período da *Belle Époque* carioca, que manifestou a política higienista e transformadora da cidade do Rio de Janeiro e resultou na nomeação da Praça Mauá; o Plano Agache (1928-1930), no qual a expansão da Capital Federal Rio de Janeiro foi programada, ainda sob uma proposta de embelezamento; o Plano Doxiadis (1965), que representa o período de Estadualização do Rio de Janeiro, conseqüente da transferência da capital federal para Brasília, marcado por ações que buscavam a eficiência e o funcionalismo da cidade; e a Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (2009), que marcou o renascimento da zona portuária do Rio de Janeiro, no período da Cidade Olímpica, abrangendo a espetacularização do espaço urbano. Os planos modificaram os padrões de organização do espaço, a estética e as funcionalidades espaciais da praça desde sua primeira reforma até a contemporaneidade, além de influenciarem transformações arquitetônicas e de arte pública. Em conjunto, a materialidade da Praça Mauá, em cada

período histórico-social, transformou não só a paisagem da praça, mas ostentou o poder simbólico que se insere no espaço através de suas funções estéticas e de uso. Desta forma, a relação de identidade e memória dos habitantes em relação que foi criada a partir desses elementos, compõe a imaginária urbana não só da Praça Mauá, mas também da cidade do Rio de Janeiro.

A Belle Époque carioca e a Praça Mauá como porta da cidade

Ainda que o espaço físico que atualmente configura a Praça Mauá estivesse presente no período colonial brasileiro, a origem da praça não foi a mesma que as praças coloniais conceituadas nos estudos urbanísticos históricos. Os espaços públicos reconhecidos como praças coloniais desempenhavam papéis políticos e sociais e, no caso do Rio de Janeiro, este papel era desempenhado pelo Largo do Carmo, que viria a se tornar a Praça XV. Foi no Largo do Carmo que se instaurou o poder representado pelas edificações institucionais que o delimitavam (REIS FILHO, 2006). Já a Praça Mauá, antes de ser urbanizada e nomeada efetivamente como praça em 1910, estava contida na orla marítima da região conhecida como Prainha, sendo caracterizada por um espaço amplo, sem edificações delimitadoras, e nomeada como Largo da Prainha. A Prainha estava localizada aos fundos da configuração inicial de desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, que se dava entre os morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição. Assim, o Largo da Prainha desempenhava o papel de defesa do território da cidade e de distribuição de mercadorias da colônia para o país colonizador, Portugal, por vias portuárias. Assim, o Largo da Prainha consolidou-se como porto da cidade (INSTITUTO PEREIRA PASSOS, 2002).

Com o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, o aumento populacional e a presença da Corte Portuguesa, a partir de 1808, diversas melhorias urbanas foram realizadas, sendo intensificadas prin-

principalmente a partir da independência do Brasil, visto que o segundo reinado foi pautado em ações que visavam ao progresso cultural e de organização da cidade. Uma das ações mais significativas foi a criação da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, que aconselhou intervenções baseadas na reestruturação estética e sanitária da cidade, mas o auge desta reestruturação aconteceu a partir da proclamação da república, quando o Rio de Janeiro se tornou Capital Federal do país. Assim, tanto a urbanização da cidade foi modificada, quanto a vida social e de lazer da cidade. A intenção era transformar o Rio de Janeiro em um símbolo do novo país, demonstrando sua prosperidade econômica e social (ABREU, 1988).

Foi justamente em meio a esse processo de embelezamento da cidade que a Praça Mauá foi urbanizada e nomeada. Inaugurada em 1910, a praça reunia os padrões estéticos vigentes no período sob a forma de seu traçado urbanístico, de seu conjunto arquitetônico e de seus elementos de arte pública. Sua urbanização estava prevista no plano urbanístico idealizado pela União Federal e gerido pelo prefeito Pereira Passos. O plano tinha como ponto central a modernização do Porto do Rio, localizado na Praça Mauá. Com inspiração nas transformações realizadas em Paris pelo Barão de Haussmann, foram reproduzidos no Rio de Janeiro os princípios estéticos e de organização urbana (BENCHIMOL, 1992). O plano também foi marcado pela criação de legislação urbanística, que viabilizou o crescimento da cidade e consolidou a atuação do poder público sobre a expansão urbanística da cidade (REZENDE, 1999).

Ruas e avenidas foram abertas, gerando inúmeras demolições e desapropriações e reestruturando todo o sistema viário e os vetores econômicos da cidade, assim como os edifícios tiveram suas fachadas padronizadas. Com as demolições das residências do centro, a região tornou-se comercial e financeira. Ao retirar a classe baixa do centro da cidade e introduzir padrões sociais do comportamento europeu para a sociedade carioca, o processo foi reconhecido como social e civilizatório, onde o centro seria o ponto dissipador deste processo

para as outras regiões da cidade através do comportamento da população nos espaços públicos (AZEVEDO, 2015).

A Praça Mauá, a exemplo dos espaços públicos haussmannianos, se tornou um espaço monumental a partir do qual desabrochava a Avenida Central – atual Avenida Rio Branco –, formando, assim, os três principais pontos do “cartão de visitas” da cidade, juntamente com o novo Porto do Rio. Logo a Avenida Central se transformou no novo centro comercial do Rio de Janeiro, inserindo também a Praça Mauá nesse eixo (CEZAR; CASTRO, 1989).

Além disso, ao demarcar o extremo norte da nova avenida, enquanto que o extremo sul era demarcado pela atual Praça da Cinelândia, a urbanização da praça foi pensada como um prolongamento da reforma estética da avenida (PEREIRA, 1990). Os novos edifícios do conjunto arquitetônico da praça seguiam os padrões estéticos da Avenida Central e traziam os usos relacionados ao movimento de entrada e saída da cidade advindos do Porto do Rio. Ainda se faziam presentes o Comando do Primeiro Distrito Naval, construído em 1763, e o Liceu Literário Português, construído em 1852. Este último, no entanto, teve seu andar térreo reformado para abrigar uma confeitaria, confirmando a introdução dos hábitos europeus na sociedade carioca. Já as novas edificações se relacionaram diretamente com a identidade da praça neste período. A exemplo disso, a Casa Mauá, cuja construção foi concluída em 1910, abrigava uma hospedaria e o Palacete Dom João VI foi construído para abrigar a Inspeção de Portos, Rios e Canais e teve sua obra concluída na década de 1920, apesar de iniciada em 1912. O primeiro foi transformado em um edifício de salas comerciais em 1916 e demolido em 1980, já o segundo foi tombado no ano 2000 e atualmente é um dos edifícios que compõem o Museu de Arte do Rio (MAR) (CEZAR; CASTRO, 1989).

Ainda sobre a interligação entre a Avenida Central e a Praça Mauá, esta foi reforçada pela instalação da estátua de Barão de Mauá. Localizada no eixo da avenida e de frente para o Porto do Rio, representava o progresso material da cidade do Rio de Janeiro home-

nageando aquele quem contribuiu diretamente para tal progresso (AZEVEDO, 2003). A estátua foi reposicionada ao longo do tempo, mas permanece na praça até os dias atuais. Outra escultura que fez parte do conjunto de arte pública da Praça Mauá neste período foi a escultura *Aviadores*, presente do Chile para o Brasil pelo Centenário da Independência do país, em 1922. A escultura representa a morte de um avião e atualmente está instalada no Campo dos Afonsos, na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Esta primeira fase da Praça Mauá foi marcada, portanto, por sua relação com o Porto do Rio e sua transformação em um espaço urbanizado e reconhecido como praça a partir da modernização do porto. A fundamentação de sua urbanização foi pautada na promoção de uma imagem embelezada da cidade que contemplasse os costumes e a estética europeus, evidenciando que a forma de agir sobre o espaço urbano no Brasil teve início sob forte influência europeia.

Capital Federal Rio de Janeiro e a Praça Mauá como janela para o mundo

A partir do momento em que o centro da cidade foi completamente reformulado e reestruturado pela reforma da gestão de Pereira Passos, a população que ali residia migrou para áreas periféricas e circundantes, expandindo a malha urbana da cidade. Assim, a zona sul transformou-se em área favorável à habitação (MENDES, 2012), concentrando os investimentos em equipamentos e serviços públicos, enquanto que o centro se consolidava como região de serviços e comércio.

Com os investimentos nas atividades econômicas, turísticas, de lazer e de cultura, a cidade do Rio de Janeiro ganhou visibilidade e se tornou de grande atratividade tanto para moradia, quanto para o turismo. Ocorreram, portanto, sob a gestão do então prefeito Carlos Sampaio, intervenções urbanísticas ainda pautadas no embelezamen-

to da cidade visando à promoção de uma imagem de progresso, civilidade, higiene e beleza (KESSEL, 2001). Data-se da administração de Carlos Sampaio o arrasamento do Morro do Castelo, o aterro da Lagoa Rodrigo de Freitas e a exposição do Centenário da Independência. Assim, a população continuava a espriar-se pelo território da cidade de tal modo que se tornou imprescindível desenvolver o planejamento da expansão (BENCHIMOL, 1992).

Para tanto, o plano Agache foi formulado entre 1927 e 1930. Sob o título de *Plano de Extensão, Remodelação e Embelezamento*, foi elaborado por Alfred Agache a partir de um diagnóstico profundo da cidade do Rio de Janeiro, demarcando a estreia dos planos diretores no Brasil. Agache introduziu novas práticas e diretrizes urbanísticas para o país pautadas no entendimento da cidade como um organismo que deveria ser amplamente diagnosticado antes das propostas serem elaboradas. A análise feita por Agache abrangeu a situação urbana e morfológica da cidade mediante suas condições antropológicas, sociológicas e geográficas.

O plano urbanístico elaborado por Agache enxergava a zona portuária como principal núcleo de distribuição de serviços da cidade, a partir de onde, portanto, os eixos de circulação deveriam irradiar de forma a gerar uma conexão em “cinco dedos” (AGACHE, 1930, p. 137). Isto significa que os principais núcleos da cidade estariam atendidos por uma circulação fluida, cujas articulações contribuiriam para este sistema sob a forma de praças, dentre as quais a Praça Mauá se fazia presente.

Outra contribuição de Agache para o planejamento urbanístico brasileiro foi o sistema de zonas urbanas propostas a partir da identificação de funções previamente definidas nas regiões analisadas. No caso do Rio de Janeiro, o urbanista identificou os centros relacionados às funções legislativas e administrativas; de negócios; comerciais; industriais; residenciais; e recreativas, além de assinalar a presença de três portos na cidade, atendendo as demandas industriais, comerciais e de aviação (AGACHE, 1930, p. 157).

Agache trouxe ainda a preocupação com a paisagem da cidade, instruindo intervenções que prezavam pela monumentalidade, estética e ordem da paisagem urbana. A proposta se apresentava sob uma abordagem funcionalista, prescrevendo a legislação urbanística como principal meio de intervir de forma eficaz no espaço urbano. Esta abordagem é destacada por Rezende (2014), que comenta o fato da proposta embasar-se na eficiência da cidade, apesar de trazer considerações estéticas. A autora ainda aponta o arrasamento do Morro do Castelo como principal marca do plano no espaço da cidade pois, mesmo que o plano tenha sido arquivo e não implementado em sua totalidade, a partir da derrubada do morro algumas das propostas para o sistema viário e para a ocupação do solo que constavam no plano foram implementadas.

No entanto, Abreu (1988) aponta que ainda que tenha havido planejamento, a expansão ocorreu de forma mal estruturada, demandando intervenções futuras relativas à questões viárias, a partir da década de 1950. Isto culminou nas obras do Aterro do Flamengo e do Elevado da Avenida Perimetral, por exemplo, em um movimento de construção de vias expressas que desafogassem o fluxo existente.

Para a Praça Mauá, as consequências se pautaram na definição assertiva das zonas que a circundavam, identificadas como industrial, residencial e de negócios, estando a praça localizada na interseção destas zonas e abrigando a função de articuladora do fluxo viário. Assim, a praça se caracterizou como uma conexão com o mundo e com a cidade, de forma que não mais significava um lugar de entrada e saída da cidade, mas de permanência na cidade que se conectava ali mesmo com o mundo.

As intervenções que ali ocorreram até a década de 1960 trouxeram para a Praça Mauá um período de valorização e atratividade. Ao ser identificada como interseção viária, juntamente com o aumento do número de automóveis que circulavam pelas cidades na época, seus canteiros foram remodelados, alargando as caixas de rua para absorverem o crescente fluxo. O estilo de urbanização da praça e a

presença de edifícios importantes na dinâmica da cidade são apontados por Cezar e Castro (1989) como principais alimentadores da imagem da praça como lugar estratégico de distribuição de pessoas e mercadorias. Este movimento de distribuição foi, aos poucos, tornando-se um atrativo para os residentes da cidade.

A presença dos edifícios “A Noite”, construído em 1928, da Estação Terminal de Passageiros do Porto do Rio, construída em 1930, e do Terminal Rodoviário Mariano Procópio, construído em 1950, reforçaram a imagem da praça como conexão com o mundo, além do fluxo ainda constante de turistas e imigrantes que intensificava a vida noturna da praça. A construção dos terminais de passageiros estava ligada à modernização do embarque e desembarque de pessoas e eram os pontos finais das linhas de ônibus da cidade. Além disso, por abrigar a imprensa, o Edifício “A Noite” era alvo das manifestações políticas que ocorriam na praça e recebia famosos que participariam dos programas da Rádio Nacional, cuja criação foi um fenômeno da comunicação em massa do Brasil. O edifício marcou também o início da verticalização da cidade (CEZAR; CASTRO, 1989).

Com a remodelação dos canteiros, a estátua de Barão de Mauá, antes localizada no eixo da Avenida Rio Branco – antiga Avenida Central – foi deslocada para o centro da Praça Mauá, em um novo canteiro circular na interseção entre os eixos da Avenida Rio Branco e da Avenida Rodrigues Alves. Uma nova escultura foi instalada na praça, a estátua de João Teixeira Soares, inaugurada em julho de 1930, em um conjunto com duas esculturas em sua base, representando a Viação e a Agricultura (DIAS, 2017).

No entanto, cedendo lugar aos automóveis e aumentando a área de atracagem do porto, a praça deixou de ser vista como espaço público de lazer. A construção do Píer Oscar Weinschenk, popularmente conhecido como Píer Mauá, entre 1948 e 1953, modificou a identidade da praça ao suprimir a fachada marítima da praça. O píer foi ampliado em virtude do fluxo de turistas que esperava-se receber para a Copa do Mundo de 1950. Outros fatores que contribuíram

para a desvalorização da praça foram o crescimento do número de linhas de bondes e ônibus e, já no final da década de 1960, a decadência dos bondes e a transferência das linhas intermunicipais para o Terminal Rodoviário Novo Rio. A identidade da praça, portanto, se relacionava com uma conexão imaterial do espaço com o mundo.

Estadualização do Rio de Janeiro e a introversão da Praça Mauá

A partir da década de 1960, a cidade do Rio de Janeiro se transformou em um estado federado – o Estado da Guanabara –, visto que a função de capital do país não mais seria exercida por ela e sim por Brasília, mas desejava-se manter a relevância da cidade para o país. A cidade planejada no interior do país seguia as tendências de migração para a área central em um movimento de desenvolvimento econômico proposto por Juscelino Kubistchek. A transferência causou profundas modificações na dinâmica e na gestão do Rio de Janeiro, como o esvaziamento político administrativo, apontado por Barandier (2003), e o processo de reinvenção e de manutenção da “capitalidade” do Rio de Janeiro, comentado por Motta (2001), que representava a nacionalidade brasileira e era preservada como detentora dos padrões culturais do país (MOTTA, 2015).

Em vista do esvaziamento político, a região central da cidade sofreu uma desvalorização, enquanto que outras regiões se tornavam valorizadas por manifestações culturais de visibilidade internacional. O Centro, no entanto, ainda concentrava as fontes de trabalho, enquanto que a zona sul se consolidava como área residencial, tornando-se recorrente o problema viário da cidade. As soluções, no entanto, logo foram despontadas em virtude da influência do governo de Juscelino que presava pelo desenvolvimento da indústria automobilística em conjunto com as obras de infraestrutura de absorção desse desenvolvimento, representando a prosperidade e a

modernidade do país (BARANDIER, 2003; RIO DE JANEIRO, 2015).

A intensificação do processo de desindustrialização nas cidades também contribuiu para o esvaziamento dos centros urbanos, principalmente nos casos de cidades litorâneas, cujas dinâmicas industriais se interligavam às atividades portuárias, como no caso do Rio de Janeiro. A “containerização” e a popularização das viagens de avião em substituição às viagens marítimas foram também determinantes para a transformação da dinâmica da zona portuária do Rio de Janeiro e da própria Praça Mauá (CEZAR; CASTRO, 1989).

O espaço da cidade foi reestruturado sob as políticas de governo de Carlos Lacerda, anunciadas por um Plano de Metas específico para o Estado a exemplo do governo presidencial. As principais diretrizes foram o parcelamento do espaço urbano em regiões administrativas, descentralizando a administração do Estado (RIO DE JANEIRO, 2015), e a ordenação do espaço urbano de forma a remover as favelas da Zona Sul da cidade para conjuntos habitacionais localizados nos subúrbios (MOTTA, 2015).

Para planejar toda esta reestruturação do tecido urbano carioca, Carlos Lacerda contratou o escritório grego Doxiadis Associates. Concluído em 1965, o plano ficaria conhecido posteriormente como “Plano Policromático” em virtude da proposta que nomeava vias expressas com cores. O programa apresentava metas a longo prazo, até o ano 2000, um plano a curto prazo, com propostas específicas para as questões habitacionais e educacionais, e planos intermediários com intervalos de 5 e 10 anos organizando o progresso da cidade pautado em obras de infraestrutura urbana. Além disso, o plano aplicava a Teoria Equística, desenvolvida por Doxiadis, abordando a cidade como um organismo único composto por vários assentamentos humanos, conjuntos sociais e conjuntos ecológicos, que deviam se articular entre si e com o indivíduo de forma equilibrada (SOSA, 2008; MOTTA, 2015).

No geral, o foco do plano era voltado, portanto, à eficiência e ao funcionalismo da cidade, visando que estas características levassem ao desenvolvimento econômico da cidade e acabassem com sua imagem de cidade caótica (DOXIADIS, UMA EXPERIÊNCIA, 1964). Por apresentar propostas opostas àquelas da nova capital, Brasília, o plano também tinha como objetivo “reinventar a capitalidade do Rio” (SOSA, 2008, p. 153).

A contratação de um escritório estrangeiro para a elaboração de um plano para o Rio gerou resistência da população e da classe dos profissionais de arquitetura e urbanismo, no entanto. Pires (2010) aponta que se acreditava que o plano seria elaborado desconectado da realidade da cidade, sob modelos estrangeiros assim como havia sido feito desde sempre. Rezende (1982) acrescenta que, neste sentido, este colonialismo traduz a falta de confiança no trabalho dos brasileiros e o plano se apresentaria como utópico, técnico e de ideologia desenvolvimentista.

Apesar disso, o escritório de Doxiadis se manteve responsável pela elaboração do plano. Sob uma visão descentralizada, o plano aborda a cidade a partir da existência de comunidades interdependentes no tecido da cidade, com funções próprias que deveriam funcionar de forma hierárquica (REZENDE, 1982). Tais comunidades estariam conectadas mediante uma estrutura viária complexa, que se propunha a solucionar o problema do aumento excessivo do tráfego de automóveis, manifestado entre as décadas de 1950 e 1960, consequente ao desenvolvimento da indústria automobilística (RIO DE JANEIRO, 2010). A rede de vias expressas, cujas partes foram nomeadas com nomes de cores – Linha Vermelha, Linha Amarela, Linha Verde, Linha Azul, Linha Lilás e Linha Marrom –, tinham o Centro da cidade como centro polarizador, porém foram traçadas de forma reticular, com a intenção de que o traçado fosse distribuído uniformemente.

Antes que o Plano Doxiadis fosse elaborado, no entanto, já haviam discussões sobre construções de novas estruturas viárias. Um

dos estudos era feito em relação à construção do Elevado da Avenida Perimetral, que assegurou a ruptura da relação da Praça Mauá com o mar, além disso, segundo Pereira (1990) a construção afetou também a qualidade ambiental da praça. Passando por cima da praça, seguindo a orla marítima, a extensão da Avenida Perimetral foi pensada para diminuir o fluxo de automóveis que rodavam nas ruas do Centro.

A construção do Elevado resultou também no redesenho do projeto paisagístico da praça. Entre os anos de 1975 e 1979, a caixa de rua que conectava a Avenida Rodrigues Alves à Avenida Rio Branco passava pelo espaço central da praça, fazendo com os canteiros ficassem fragmentados. Assim, os canteiros foram descaracterizados como lugares de permanência da praça até o ano de 1989, no qual um projeto de reurbanização foi elaborado, propondo um novo tratamento aos canteiros. O projeto previa a instalação de uma nova escultura na praça e de um novo restaurante, que se localizaria abaixo do viaduto (PEREIRA, 1990). A escultura foi instalada, através da realização de um concurso público; o restaurante, não.

A praça, assim, comportava-se como uma estrutura de passagem para a região, que havia se consolidado como centro de atividades comerciais e de serviços da cidade (CEZAR; CASTRO, 1989), principalmente, por sua relação direta com a Avenida Rio Branco. Esta relação foi fortalecida com a construção do Edifício do Complexo Rio Branco 1, no lugar da Casa Mauá. O edifício destacou-se na paisagem da praça por sua robustez e estética pós-modernista. Concluído em 1989, seu uso é estritamente comercial até os dias atuais.

Além disso, com a construção do Terminal Rodoviário Novo Rio, a Praça Mauá teve sua função de embarque e desembarque diminuída, descaracterizando-a. O novo terminal, localizado no extremo oposto à praça, no cruzamento da Avenida Rodrigues Alves com a Avenida Francisco Bicalho, veio a substituir o Terminal Rodoviário Mariano Procópio, localizado na praça, com a transferência oficial em 1969.

No que diz respeito à arte pública, este período da história foi marcado pela execução de um concurso público para a eleição de um novo elemento de arte pública para incorporar a paisagem da praça. O concurso intitulado de “Nova escultura para a Praça Mauá” foi promovido em 1989 junto à reforma de reurbanização da praça. Enquanto a reforma era executada, foram expostas fotografias das esculturas propostas por Angelo Venosa, Lygia Pape, Jorge Barrão, Gastão Manuel Henrique e Ivens Machado. As esculturas foram votadas pelo público e sujeitas à um júri para a definição oficial. Por fim, a “escultura sem nome”, de Angelo Venosa, foi a escolhida. Por sua estética assemelhar-se com a ossatura de uma baleia, o público apelidou-a como “Baleia” e assim a escultura ficou reconhecida até os dias atuais. No entanto, em 1998, a escultura foi transferida para a Avenida Atlântica, no Leme, onde se localiza atualmente (NEVES, 1989; PEREIRA, 1990).

Em substituição à escultura “Baleia”, o Monumento a Pedro Max foi instalado na Praça Mauá. O monumento em questão havia sido instalado na Praia do Flamengo em 1954, porém, a pedido da Marinha, foi transferido para a Praça Mauá, onde se relacionaria diretamente com o Distrito Naval, ali localizado (ALENCAR, 2012). Para tanto, o monumento, que antes era composto apenas por um busto do Almirante Pedro Max, foi remodelado, tendo sido acrescentado de uma base, uma divisória em formato ondular e uma âncora, no lado oposto ao busto.

Assim, as transformações urbanísticas, de arquitetura e de arte pública modificaram os usos e o ambiente da Praça Mauá e, junto ao processo de decadência da Zona Portuária com a diminuição do uso do transporte marítimo, deu-se início ao processo de desvalorização da Praça Mauá, que perdurou até o ano 2009. A decadência da praça como espaço público de lazer também foi reforçada pela migração do lazer coletivo para espaços reclusos, como os *shopping centers* e os condomínios residenciais, ambos propondo o lazer coletivo e público em espaços mais seguros, limpos e controlados, imagem oposta

àquela a qual a Praça Mauá estava associada. A presença do Elevado da Avenida Perimetral transformou o espaço da praça em um espaço introvertido, fechado em si mesmo, sem contato visual e físico com o mar, sendo visto como inseguro e intimidando, portanto, o uso da praça para o lazer e contemplação.

Cidade Olímpica e a Praça Mauá como cenário cultural contemporâneo

Após 1975, com a fusão da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, o Rio de Janeiro volta a ser caracterizado como cidade e passa a ser a capital do Estado. Portanto, mesmo que houvesse passado por um período de estagnação política e econômica com sua estadualização, a cidade era reconhecidamente um núcleo independente, que preservava uma capitalidade simbólica da nacionalidade brasileira (MOTTA, 2001). Em relação a sua malha urbana, o período era de consolidação da Barra da Tijuca e implementação de iniciativas culturais e de aprimoramento de infraestruturas no Centro da cidade (BARANDIER, 2003).

Outro aspecto de destaque neste período foi a elaboração do Plano Diretor da cidade do Rio de Janeiro, já em 1992, com o objetivo de ordenar o desenvolvimento da cidade. As diretrizes propostas regulavam a ocupação do solo e incentivavam a indústria do turismo em iniciativas voltadas à melhoria do acesso à cidade (RIO DE JANEIRO, 2015). Com isso, reforçou-se a imagem de “cidade maravilhosa” incorporando funcionalidade, hospitalidade, qualidade do espaço urbano e cidadania ao Plano Estratégico da cidade do Rio de Janeiro – Rio sempre Rio, de 1995 (OLIVEIRA, 2008).

Segundo Ribeiro (2009), esta foi a fase da cidade caracterizada por políticas da gestão pública que priorizavam a modernização da infraestrutura urbana de modo a renovar a base econômica e social da cidade, divulgando uma imagem positiva da cidade tanto para

o território brasileiro, quanto internacionalmente. Tais diretrizes se pautavam em uma reestruturação da cidade existente, com intervenções em menores escalas, principalmente no Centro (BARANDIER, 2003).

Foi a partir disto que a cidade se adequou às táticas de desenvolvimento urbano por meio de candidaturas à megaeventos internacionais. Com a proposta de inclusão de equipamentos culturais em espaços públicos degradados, renovando tais espaços mediante processos de requalificação urbana, a transformação de áreas obsoletas “espetacularizam” espaços públicos e os transformam em mercadorias a serem consumidas por um público internacional (SÁNCHEZ, 2007).

A partir dos anos 2000, portanto, os gestores da cidade do Rio de Janeiro se concentraram na elaboração de planos estratégicos para a cidade. Tais planos tinham como objetivo incentivar o investimento em regiões de baixa atratividade urbana através da criação de espaços espetaculares em vazios urbanos e estruturas obsoletas. Neste sentido, estruturas portuárias e frentes marítimas vinham sendo vistas como espaços potenciais de atratividade turística, patrimonial e comercial, como discutido em Colchete Filho et al. (2017) sobre o processo de requalificação das zonas portuárias de Buenos Aires e do Rio de Janeiro.

Foi assim que a Zona Portuária do Rio se tornou alvo do Plano de Recuperação e Revitalização, criado pela Secretaria Municipal de Urbanismo e pelo Instituto Pereira Passos. Em função deste plano, os bairros da Saúde, Santo Cristo, Gamboa e parte do Centro ficaram contidos em uma Área de Especial Interesse Urbanístico – AEIU, caracterizada pela redefinição das diretrizes e parâmetros urbanísticos destes bairros (RIO DE JANEIRO, 2001). Além disso, projetos de edifícios âncora como a Vila Olímpica da Gamboa, inaugurada em 2004, a Cidade do Samba, inaugurada em 2005, e o Museu Guggenheim, projetado para o Píer Mauá, mas não construído, foram ela-

borados como forma de atrair investimento para a região e recuperar a imagem da Zona Portuária.

A iniciativa de construir grandes equipamentos autossuficientes na cidade foi estratégia do prefeito Cesar Maia, contida no plano “As cidades dentro da cidade”, de 2004, após ter sido despertada na administração pública carioca a vontade de a cidade sediar os Jogos Olímpicos de 2004 e ter sua candidatura negada (RIBEIRO, 2009). A inspiração veio das políticas urbanas realizadas na cidade de Barcelona, na Espanha, em virtude da candidatura da cidade para sediar os Jogos Olímpicos de 1992 (MACHADO, 2016). Após outras duas candidaturas negadas, o Brasil alcançou a resposta positiva para sediar os Jogos Olímpicos da XXXI Olimpíada, ocorrida em 2016.

Portanto, este período compreendido entre os anos de 2001 e 2008, foi repleto de projetos de remodelação e construção que modificaram o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro em variados pontos. Neste sentido, Ribeiro (2009, p. 206) destaca a construção de “tipologias arquitetônicas e urbanas pretensamente globais, projetados para se tornarem espaço-âncoras de projetos de requalificação urbana e se constituírem em espaços atraentes ao turismo”.

Como consequência, a Operação Urbana Porto Maravilha (OUC Porto Maravilha) foi criada em 2009, por meio da Lei nº 101, de 23 de novembro de 2009, com o objetivo de reestruturar a Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, justificando-se pela relevância simbólica e história da região para dar visibilidade à cidade. A operação consistiu em intervenções urbanas de caráter físico e de caráter legislativo que recuperariam a atratividade cultural e, através do *marketing* urbano, renovariam a imagem da cidade. Tais diretrizes foram aplicadas na demolição do Elevado da Avenida Perimetral, na construção da Via Binário do Porto, na reforma da Praça Mauá e na construção do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Museu do Amanhã. A operação trazia ainda, segundo Pio (2017), a conservação do patrimônio histórico e uma nova percepção sobre o papel dos equipamentos culturais em processo de regeneração urbana tais como este em questão.

As operações urbanas são instrumentos característicos do planejamento urbano estratégico comum aos planos urbanos realizados a partir dos anos 1990 (PIRES, 2010). Tais planos utilizam-se da cultura, da “patrimonialização” e do uso turístico para impulsionar transformações sociais e econômicas em regiões degradadas. É neste sentido que os neologismos “turistificação” e “turistificar” são atribuídos aos processos urbanos, visto que estes processos se apoiam no uso turístico para distribuir a imagem de “harmonia social e qualidade de vida”, que se utilizou no reforço da imagem de degradação, ociosidade e insegurança para se apresentar como uma justificativa milagrosa para a região. O projeto concederia à região o papel de uma nova centralidade urbana e política na dinâmica urbana do Rio de Janeiro, visto que associaria o desenvolvimento socioeconômico, imobiliário e urbanístico (PIO, 2017, p. 11).

Por isso, a operação trazia, ainda, o incentivo ao uso residencial da região, à melhoria da infraestrutura, à dinamização do comércio e da indústria e o incentivo à cultura e ao entretenimento, propondo-se a reestruturação tanto para fins turísticos, quanto para os moradores da região. Além disso, havia o interesse da gestão pública carioca em fazer com que o Projeto Porto Maravilha, decorrente da OUC Porto Maravilha, se transformasse em um catalizador da nova capitalidade do Rio de Janeiro, resgatando o papel da cidade na competição global (AZEVEDO; PIO, 2016).

Os objetivos práticos do Projeto Porto Maravilha estavam divididos em subáreas como: infraestrutura, habitação, cultura, entretenimento, comércio e indústria. Buscava-se, assim, a recuperação da infraestrutura existente, a melhoria das condições habitacionais juntamente com a atração de novos moradores, a criação de um novo polo turístico e a atração de empresas investidoras. O financiamento para a execução do projeto teria como origem tanto os recursos públicos, quanto recursos privados, em fases distintas. Neste sentido, destaca-se a criação das Cepacs (Certificados do Potencial Adicional de Construção) cuja configuração se dá mediante a aproximação

entre os setores público e privado para a gestão do espaço (CDURP, [200-]).

O projeto foi dividido em setores entre os quais o que conforma a região da Praça Mauá, Orla Conde e o Boulevard Olímpico foi um dos que chamou mais atenção devido a magnitude de suas intervenções e se consolidou no ideário dos habitantes e turistas. A renovação da orla marítima da zona portuária colocou o Rio de Janeiro no rol de cidades que requalificaram sua frente marítima degradada nas últimas décadas. Juntamente com a inclusão de edificações contemporâneas, como o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio foram também restauradas edificações e sítios do conjunto de patrimônio histórico da região (CDURP, [201-]). Com isso, a memória da cidade se tornou também um objeto de valorização turística. Com a OUC Porto Maravilha e os seus consequentes novos elementos de atratividade turística e cultural, a região teve sua paisagem urbana reformulada e sua identidade reconfigurada.

Na Praça Mauá, esta identidade está diretamente ligada à promoção de um cenário urbano espetacular que auxiliou na reinvenção da cidade do Rio de Janeiro e da zona portuária como um todo. Sobretudo ao agrupar elementos contemporâneos junto a elementos históricos a praça se evidencia como presente no processo histórico de formação da cidade, deixando claro suas conexões simbólicas e colocando-a em um papel de destaque.

A mais significativa e emblemática alteração na paisagem da Praça Mauá foi a demolição do Elevado da Avenida Perimetral. Com sua ausência, a praça foi reconectada como o mar em caráter não só visual, mas também resgatando uma conexão simbólica. A área que antes estava sob o viaduto não era mais identificada pelos usuários como um espaço público de lazer o que gerou um processo de desuso e degradação das edificações e terrenos limítrofes. Assim, segundo Kamita (2015), a demolição do Elevado, que, segundo o autor deixava o espaço seccionado, resgatou a identidade original do espaço, caracterizada pela conexão com o mar.

Com as intervenções, o espaço da praça se tornou totalmente exclusivo ao uso de pedestres, o que demandou sua reforma. O projeto elaborado pelos arquitetos João Pedro Backheuser e Ignasi Riera Mas teve como conceito a integração da praça com a cidade, o suporte aos novos usos e atividades propostos, além do destaque aos elementos históricos presentes no espaço (ARCHDAILY, 2017; INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, 2010). Desta forma, foram recuperados os usos originais da praça, expressos pelas atividades de permanência e lazer, além de terem sido introduzidas as atividades culturais. Junto à Orla Conde e ao Boulevard Olímpico, a Praça Mauá se tornou espaço articulador e destes equipamentos de lazer.

A liberação do Píer Mauá para a construção de um equipamento cultural de grande escala se configurou também como uma alteração urbanística, mas sobretudo como uma alteração da paisagem por meio da arquitetura. Ao desejar-se promover a imagem de uma cidade globalizada e contemporânea através da visibilidade turística e internacional, a construção de arquiteturas ícones se tornou um instrumento, caminho comum nos processos de requalificação de centros urbanos (HAZAN, 2003).

Na Praça Mauá, duas destas arquiteturas foram construídas: o Museu de Arte do Rio, finalizado em 2013, e o Museu do Amanhã, finalizado em 2015. O Museu do Amanhã, projetado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava, foi o escolhido para ser construído no terreno do Píer Mauá. O projeto explora os conceitos de organicidade e sustentabilidade aplicados a uma arquitetura totalmente nova, diferentemente do Museu de Arte do Rio, que foi construído nas instalações já existentes da antiga Rodoviária Mariano Procópio, do Hospital da Polícia Civil José da Costa Moreira e do Palacete Dom João VI. A integração entre estes diferentes módulos foi o conceito do projeto, o qual foi traduzido através da construção de uma cobertura ondulada que une as edificações, de modo a ser visível panoramicamente (JACOBSEN ARQUITETURA, 2017), o que chegou a se tornar um referencial na paisagem, segundo Balsini (2015).

A atratividade cultural também se deu através da introdução de novos elementos de arte pública por toda a área de intervenção do Projeto Porto Maravilha. Especificamente para a Praça Mauá foi pensado um elemento contemporâneo comum em contexto de turismo urbano nas cidades contemporâneas. A escultura “#CIDADEOLIMPICA”, que traz discussões em sua caracterização como arte, materializou o *slogan* da campanha para a candidatura da cidade para sede dos Jogos Olímpicos, marcando a ligação da reforma urbanística da região com o investimento do megaevento, aproximando-se dos conceitos publicitários. Composto por letras grafitadas, a escultura-letreiro promoveu a interação dos usuários com o espaço público, contribuindo para o processo de recomposição dos laços simbólicos dos habitantes e turistas com a Praça Mauá (GIESE, 2020).

Com o fim dos Jogos Olímpicos, em 2016, a escultura foi transferida para o Parque Olímpico, na Barra da Tijuca, e em seu lugar foi instalada a escultura “RIO_TEAMO” dentro dos mesmos princípios de interação e de promoção da nova imagem da cidade.

A Praça Mauá foi, portanto, tratada neste período como um centro de distribuição e propagação de uma identidade global proposta para a cidade do Rio de Janeiro. Através deste processo de requalificação do espaço urbano, foram trazidas à tona as questões relativas às acepções terminológicas do processo, que variam entre “revitalização urbana”, “requalificação urbana” e “regeneração urbana”, por exemplo, e as questões acerca dos instrumentos de consumo do espaço e marketing urbano e seus processos concomitantes, como a gentrificação. Além disso, observa-se que o mobiliário urbano e a arte pública tiveram um papel importante no processo de ressignificação da Praça Mauá (COLCHETE FILHO et al., 2020) e, por isso, motiva a discussão teórico-conceitual sobre o papel do mobiliário urbano em projetos urbanos presente em Jesus, Giese e Colchete Filho (2017).

Considerações Finais

A leitura de determinado espaço evidencia características técnicas, sociais e administrativas do processo histórico do desenvolvimento de uma cidade. Desta forma, fica evidente que a história da Praça Mauá se cruza com a história da cidade do Rio de Janeiro, visto que as transformações realizadas na praça foram produto das ações dos projetos de embelezamento de 1910, de zoneamento de 1930, de eficiência de 1965 e de “turistificação” de 2009, todos baseados na construção de uma imagem de modernidade e capitalidade para a cidade.

Entre os séculos XVI e XIX, a praça tinha como função básica a atividade portuária e de defesa, sendo identificada como um espaço amplo de embarque e desembarque de mercadorias e pessoas. Com o desenvolvimento social do Rio de Janeiro e do Brasil, desejou-se atribuir ao espaço da praça a convivência e a coletividade, incorporando elementos de mobiliário urbano, arborização e arquiteturas que representassem este desenvolvimento. Assim, o conjunto de imaginária urbana, presente na Praça Mauá alimentava a ideia de urbanização e beleza, tornando-a “cartão de visitas” da cidade.

Com o controle urbano alcançando a escala material através do Plano Agache, a Praça Mauá veio a ser tratada como um espaço livre público de lazer. Contemplando-se o mundo mediante a chegada de passageiros e da presença do edifício da Rádio Nacional, a capitalidade da cidade era ali materializada, assim como, em momento posterior, a materialização do contexto social e urbano na praça acabou por se tornar o período de desvalorização de tal espaço. O desenvolvimento da indústria automobilística, a obsolescência das instalações portuárias e a crise do espaço público se materializou na Praça Mauá por meio da não permanência de pedestres e da construção do Elevado da Avenida Perimetral.

Foi somente a partir dos anos 1990 que a Praça Mauá entrou em um processo programado de promoção de uma nova fase da

cidade do Rio de Janeiro, atendendo às estratégias contemporâneas de regeneração urbana com instrumentos de “patrimonialização” e “turistificação” do espaço público. Novamente recaído sobre seu espaço o estigma de representação do progresso, a reforma da praça se tornou um dos elementos principais de solução à degradação e subutilização da Zona Portuária.

Mesmo que não tenha sido, portanto, originada pela instauração do poder político e religioso advindo da colonização como outras praças brasileiras, seu espaço foi transformado pela materialização de outros tipos de poder no decorrer de sua história. Com o embelezamento proveniente da gestão de Pereira Passos instaurou-se o poder cultural; no período em que a cidade do Rio de Janeiro foi capital federal, instaurou-se o poder nacionalista; à época do Plano Doxiadis instaurou-se o poder capitalista; e no período contemporâneo, com os megaeventos esportivos, instaurou-se o poder midiático. Portanto, é possível observar que cada conjunto de imaginária urbana foi capaz de promover novas identidades urbanas, de acordo com a natureza das intervenções projetuais em cada período, além de ativar novos usos. A promoção de uma nova imagem urbana foi o principal objeto das intervenções realizadas na Praça Mauá e, ainda que a Praça Mauá possivelmente tenha precisado se esforçar mais para se lançar como espaço público de lazer, a praça atualmente tem este papel consolidado.

Referências

ABREU, Maurício. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ZAHAR, 1988.

AGACHE, Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão- Remodelação-Embel-
lezamento*. Paris: Foyer Brésilien, 1930. Disponível em: <http://planourbano.rio.rj.gov.br/DocReadernet/docreader.aspx?bib=PlanoUrbano>. Acesso em: 10 abr. 2017.

ALENCAR, Emanuel. Especialistas escolhem as mais imponentes e as mais estranhas obras de arte das ruas do Rio. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, s/p., 14 out.2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/especialistas-escolhem-as-mais-imponentes-as-mais-estranhas-obras-de-arte-das-ruas-do-rio-6393244>. Acesso em: 8 mar. 2018.

ARCHDAILY. *Urbanização da Orla Prefeito Luiz Paulo Conde – Boulevard Olímpico / B+ABR Backheuser e Riera Arquitetura*. 8 mar. 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/806633/urbanizacao-da-orka-prefeito-luiz-paulo-conde-boulevard-olimpico-b-plus-abr-backheuser-e-riera-arquitetura>. Acesso em: 18 fev. 2018.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n.º 10, p. 39-79, mai.-ago., 2003.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma urbana do Prefeito Pereira Passos e o ideal de uma civilização nos trópicos. *Intellectus*, Rio de Janeiro, ano XIV, n.º 2, p. 72-87, 2015.

AZEVEDO, André Nunes de; PIO, Leopoldo. Entre o porto e a história: revitalização urbana e novas historicidades no porto do Rio de Janeiro com vistas às Olimpíadas de 2016. *Revista Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 8, n.º 19, p. 185-208, set.-dez., 2016.

BALSINI, André Reis. Museu de Arte do Rio – MAR. Um híbrido na praça Mauá. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n.º 185.01, Vitruvius, out. 2015.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5771>. Acesso em: 18 fev. 2018.

BARANDIER, Henrique Gaspar. *Projetos urbanos na área central do Rio de Janeiro (1993-2000)*. 2003. 145f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

BARBOSA, Eliana Rosa de Queiroz. *Da norma à forma: urbanismo contemporâneo e a materialização da cidade/From norm to form: contemporary urbanism and the materialization of the city*. 2016. 387f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie/University of Leuven, São Paulo/Leuven, 2016.

BARBOSA, Eliana Rosa de Queiroz. Urbanismo contemporâneo: aportes teóricos, metodológicos e novas figuras conceituais para a América Latina. *In: VII Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*, 2015, Montevideo. *Anais...* Montevideo: 2015. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/77149>. Acesso em: 25 mar. 2017.

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, 1992.

BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Editora Electa, 2000.

CALDEIRA, Júnia Marques. *A praça brasileira: trajetória de um espaço urbano - origem e modernidade*. 2007. 434f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. São Paulo: Contexto, 2003.

CEZAR, Paulo Bastos; CASTRO, Ana Rosa Viveiros de. (Org). *A Praça Mauá na memória do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia; Editora Ex Libris, 1989.

COLCHETE FILHO, Antonio. *A Praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999)*. 2003. 226f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COLCHETE FILHO, Antonio; COSTA, Lucia; GIESE, Juliana; JESUS, Karine; COSTA, Fernando. Porto Maravilha e sua nova centralidade: as contribuições do mobiliário urbano e da arte pública para a ressignificação da área. *Óculum Ensaios (PUCCAMP)*, v. 17, p. 1-18, 2020.

COLCHETE FILHO, Antonio; PAULA, Frederico; COSTA, Lucia; GIESE, Juliana. Puerto Madero and Porto Maravilha: the transformation process of port areas into tourist zones. *Journal of Civil Engineering and Architecture*, v. 11, p. 915-920, 2017.

COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO URBANO DA REGIÃO DO PORTO. *Cepacs – Que negócio é esse?*. Rio de Janeiro: CDURP, [200-]. Disponível em: http://portomaravilha.com.br/cepac_entenda. Acesso em 16 fev. 2018.

COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO URBANO DA REGIÃO DO PORTO. *Porto Maravilha*. Rio de Janeiro: CDURP, [201-]. Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/portomaravilha>. Acesso em: 26 fev. 2017.

DEGEN, Monica. Urban regeneration and “resistance of place”: foregrounding time and experience. *Space and Culture*, p. 141-155, v. 20, 2017.

DIAS, Vera. *Catálogo: Teixeira Soares*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.inventariodosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iCOD=510&iMONU=Teixeira%20Soares>. Acesso em: 12 jul. 2017.

DOXIADIS, UMA EXPERIÊNCIA universal a serviço do Rio. *O GLOBO*, Matutina, Geral, Rio de Janeiro, p. 5, 23 maio 1964. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GIESE, Juliana Varejão. *Da Belle Époque à Cidade Olímpica: urbanismo, arquitetura e arte pública na Praça Mauá do Rio de Janeiro*. 2018. 163f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) – Programa de Pós-Graduação

em Ambiente Construído, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

GIESE, Juliana; COLCHETE FILHO, Antonio; COSTA, Lucia. Interações entre o espaço público físico e o virtual: a Praça Mauá, Rio de Janeiro. *Revista Visuais*, v. 6, p. 192-210, 2020.

HAZAN, Vera. O papel dos ícones da contemporaneidade na revitalização dos grandes centros urbanos. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, nº 041.02, Vitruvius, out. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/645>. Acesso em: 18 fev. 2017.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. *Projeto de revitalização da Praça Mauá*. 2010. Disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/projeto-de-revitalizacao-da-praca-maua>. Acesso em: 1 maio 2017.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS (Rio de Janeiro). *Um passeio pelo tempo*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2002. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/EOURbana/>. Acesso em: 12 abr. 2017.

JACOBSEN ARQUITETURA. *Museu de Arte do Rio*. 2017. Disponível em: <https://jacobsenarquitetura.com/projetos/mar-museu-de-arte-do-rio/>. Acesso em: 18 fev. 2018.

JESUS, Karine; GIESE, Juliana; COLCHETE FILHO, Antonio. Porto Maravilha: mobiliário urbano e espaço público em evidência. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE DESIGN 2017, 2018, Belo Horizonte. *Blucher Design Proceedings...* São Paulo: Editora Blucher, 2017, v. 4, p. 689-701. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/porto-maravilha-mobilirio-urbano-e-espao-pblico-em-evidncia-28170>. Acesso em: 27 out. 21.

KAMITA, João Masao. A nova Praça Mauá. O Rio do espetáculo. *Arquitextos*. São Paulo, ano 16, nº 187.02, Vitruvius, dez. 2015. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5885>. Acesso em: 16 jan. 2017.

KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documen-

tação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

KNAUSS, Paulo. (Coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

LAMAS, José. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007.

MACHADO, Vinicius Costa Cavalheiro. *A produção social do espaço urbano e da arquitetura no contexto dos megaeventos no Rio de Janeiro: notas sobre o concurso “Porto Olímpico” (2010)*. 2016. 174f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MENDES, José. O Plano Agache e o Rio de Janeiro: propostas para uma cidade jardim-desigual. *Revista Habitus*, v. 10, n° 2, p. 113-124, 2012.

MOTTA, Marly Silva da. Guanabara – um itinerário político. In: KNAUSS, Paulo (Org.). *Nos tempos da Guanabara: uma história visual (1960-1975)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo; Edições de Janeiro, 2015.

MOTTA, Marly Silva da. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

NEVES, Tânia. A modernidade encanta a velha praça. *O GLOBO*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 3, 7 mar. 1989. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 7 maio 2017.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de. Projeto Rio-Cidade: intervenção urbanística, planejamento urbano e restrição à cidadania na cidade do Rio de Janeiro. *Revista Eletrônica de Geografia y Ciências Sociales*. Nueva serie de Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana. Univeridad de Barcelona, v. XII, n° 270 (117), ago. 2008. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/338.htm>. Acesso em: 11 fev. 2018.

PEREIRA, Renata de Faria. A reurbanização da Praça Mauá: considerações sobre a inovação dos espaços urbanos. *Revista Municipal de Engenharia*, Rio de Janeiro, n° 1/4, v. XLI, p. 120-125, jan-dez. 1990.

PIO, Leopoldo. *Novos sentidos do Patrimônio Cultural no Projeto Porto Maravilha*. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

PIRES, Hindenburgo Francisco. Planejamento e intervenções urbanísticas no Rio de Janeiro: a utopia do plano estratégico e sua inspiração catalã. *Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales*, Barcelona, nº 895 (13), v. XV, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-895/b3w-895-13.htm>. Acesso em: 01 mai. 2017.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

REZENDE, Vera. Evolução da produção urbanística na cidade do Rio de Janeiro, 1900-1950-1965. In: LEME, Maria Cristina da Silva. (Coord.). *Urbanismo no Brasil – 1895-1965*. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999.

REZENDE, Vera. *Planejamento urbano e ideologia: quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

REZENDE, Vera. Planos, regulação urbanística e intervenções no Rio de Janeiro: diferenças entre pensar e produzir a cidade. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 3, 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ENANPARQ, 2014.

RIBEIRO, Viviani de Moraes Freitas. *A (des)construção do espaço carioca na 'era César Maia' (1993-2008): reflexões sobre o modelo de planejamento urbano estratégico e o conjunto de objetos arquitetônicos denominados 'Pentágono do Milênio'*. 2009. 353f. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 20.658, de 19 de outubro de 2001. Cria e delimita a Área de Especial Interesse Urbanístico do Plano Porto do Rio, nos bairros da Saúde, Santo Cristo, Gamboa e parte do Centro, e constitui grupo de trabalho para elaboração dos parâmetros de ocupação para a

região. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, RJ, 22 out. 2001.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura Municipal. *Rio e seus planos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo, 2010. Disponível em: <http://prefeitura.rio/web/smu/exibeconteudo?id=138932>. Acesso em: 26 fev. 2017.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. *Da Guanabara dos índios aos cariocas de todas as origens: 450 anos de História. Século 20. A era republicana e modernizadora*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2015b. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral/linhadotempo>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SÁNCHEZ, Fernanda. Cultura e renovação urbana: a cidade-mercadoria no espaço global. In: LIMA, Evelyn; MALEQUE, Miria (Org.). *Espaço e cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e espaço, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Editora EDUSP, 1994.

SOSA, Marisol Rodriguez. *A Guanabara de Doxiadis e a Havana de Sert: Ekistics e Urban Design, novas direções na ruptura do CIAM*. 2008. 378f. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Quadro 1: Cronologia de fatos e eventos

Anos-chave	Nome do lugar	Intervenções urbanas	Intervenções arquitetônicas	Imaginária urbana
1650	Reduto da Prainha	Ampliação por aterro marítimo: 1ª ampliação (1812); 2ª ampliação (1843).	Pequena fortificação (1650-1812); Quartel do regimento de Bragança (1791-1864); Comando do Primeiro Distrito Naval (1763-); Quartel do 2º Regimento do Rio (1763-1834); Armazém do Sal (1812-1842).	
1852	Largo da Prainha	Ampliação por aterro marítimo: 3ª ampliação (1852).	Trapiche Mauá (1852-1906); Escola da Marinha (1852-1876).	
1871	Praça 28 de setembro	Ampliação por aterro marítimo: 4ª ampliação (1876)	Demolição do Quartel do Regimento de Bragança.	
1883			A Escola da Marinha passa a abrigar o Liceu Literário Português (1883-1929).	

Anos-chave	Nome do lugar	Intervenções urbanas	Intervenções arquitetônicas	Imaginária urbana
1906	Praça Mauá	Aterro do Cais do Porto (Reforma sob Gestão de Pereira Passos); Abertura da Avenida Central; Abertura da Av. do Caes	Demolição do Trapiche Mauá; Construção dos Armazéns do Cais do Porto.	
Déc. 1910		Mudança do nome da Avenida Central para Avenida Rio Branco (1912); Mudança do nome da Avenida do Caes para Avenida Rodrigues Alves (1919).	Casa Mauá (1910-1989).	Estátua Barão de Mauá (1910)
Déc. 1920			Palacete Dom João VI (1920-); Edifício “A Noite” (1929-).	Escultura Aviadores (1922-1940).
1930				Estátua de Teixeira Soares (1930-1989).
Déc. 1940		Construção do Pier Mauá (Pier Oscar Weinschenk) (1948).	Edifício da Polícia Marítima e Terminal Rodoviário Mariano Procópio (1940-); Imprensa Nacional (1940-1965); Estação Marítima de Passageiros (1949-).	
Déc. 1970		Construção do Viaduto do Elevado da Av. Perimetral.		1º deslocamento da Estátua de Barão de Mauá (1970).
1989			Demolição da Casa Mauá para construção do Edifício Complexo Rio Branco 1.	Escultura “Baleia”.
Déc. 1990				2º deslocamento da Estátua de Barão de Mauá (1998); Monumento a Pedro Max (1998).
2015		Demolição do Viaduto do Elevado da Av. Perimetral; Mudança de nome de parte da Av. Rodrigues Alves para Boulevard Olímpico.	Junção do Palacete Dom João VI, do Edifício da Polícia Marítima e do Terminal; Rodoviário Mariano Procópio para abrigar o Museu de Arte do Rio (MAR); Construção do Museu do Amanhã.	3º deslocamento da Estátua de Barão de Mauá; Escultura-letreiro “#CIDADEOLIMPICA” (2015-2017).

Fonte: Adaptado a partir de Giese (2018)

Quadro 2: Desenvolvimento espacial da Praça Mauá

Figura 1: Planta da Praça Mauá em 1920



Figura 2: Planta da Praça Mauá em 1960



Figura 3: Planta da Praça Mauá em 1980



Figura 4: Planta da Praça Mauá em 2010



Fonte: Os autores a partir de referências variadas, 2022

CAPÍTULO 6

A PRAÇA ONZE: MEMÓRIAS EM RASTROS

Karine Dias de Jesus
Antonio Colchete Filho

Este capítulo é baseado na dissertação de mestrado *Memória urbana em rastros: a Praça Onze de Junho no Rio de Janeiro* (JESUS, 2021).

Agradecimentos à UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora e a CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior pelo apoio concedido.

Introdução

Os espaços públicos urbanos no decorrer da história assumiram diferentes funções, podendo ser elas relacionadas à política, à economia e ao lazer de uma sociedade. O elemento em comum nesses locais, independente do passar do tempo, é a sua capacidade de reunir o mais diverso público, além do fato de serem locais com grande capacidade de assumir valor simbólico dentro de uma comunidade. Assim, seu lugar na história da cidade assume cada vez mais destaque diante da importância que lhe é conferida no âmbito da vida urbana.

Não somente concernente aos espaços públicos, mas todo o ambiente urbano é carregado de informações que permeiam motivos planejados pelos seus administradores e motivos espontâneos, entendidos aqui como aqueles que surgem a partir das iniciativas da população. De acordo com Lamas (2007), a forma física do espaço é uma realidade, na qual um conjunto de fatores socioeconômicos, políticos e culturais depositam uma contribuição, mas essa forma física também resulta da produção voluntária do espaço. O conceito de “voluntário”, adotado pelo autor, é um processo que, tomando em conta os objetivos de planejamento (econômicos, sociais, administrativos), é organizado e resolvido utilizando os conhecimentos culturais e arquitetônicos populares. Desse modo, as formas urbanas

encontram-se indissociavelmente ligadas a comportamentos, à apropriação e à utilização do espaço, e à vida comunitária dos cidadãos (LAMAS, 2007).

Lidar com a história urbana e a memória atrelada ao espaço da cidade, considerando a complexidade envolvida em sua construção, se torna uma tarefa cada vez mais árdua, tendo em mente o crescimento acelerado apresentado por tais locais, o que se deve, principalmente, à velocidade de transformação das tecnologias com as quais convivemos atualmente. Traçando um paralelo entre a história, o espaço urbano e os palimpsestos, Carvalho (2019) afirma que, em um sentido físico, os espaços urbanos são como palimpsestos: conforme uma cidade passa por reformas ou desenvolvimentos, seus sinais tangíveis – prédios, ruas, parque, árvores e demais elementos que a constituem – são demolidos ou removidos para dar lugar a novos. Porém, o passado, assim como nesses manuscritos reutilizados, pode se fazer presente, mesmo tendo sido, aparentemente, descartado da superfície visível. Assim, os palimpsestos se configuram como uma metáfora sugestiva para enriquecer reflexões sobre metrópoles do século XXI, em especial, no Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro possui na história da construção do seu território diversas reformas e intervenções que, somadas, equivalem à metrópole hoje reconhecida em nível mundial. Na visão de Abreu (1988), as áreas metropolitanas brasileiras são, na atualidade, uma das expressões espaciais mais acabadas da formação social do país, refletindo a coerência e as contradições dos sistemas econômico, institucional e ideológico prevalentes. Tal fato é visto de forma enfática na cidade em questão, pois, além de ter sido onde se localizou a capital do Brasil, de 1763 a 1960, foi a cidade mais populosa do país durante quase todo esse período, perdendo a posição privilegiada apenas para São Paulo, em 1950 (ABREU, 1988).

A Praça Onze de Junho frente aos diferentes processos envolvidos na construção do território do Rio de Janeiro foi afetada diretamente e indiretamente. Tanto seu espaço físico, quanto a sub-

jetividade construída em torno do local foram formadas em virtude dos acontecimentos políticos e econômicos que se deram na cidade. Fatos esses que se traduziram em um espaço público onde as manifestações da cultura popular, antigamente marginalizadas e reprimidas, eram tidas como relevantes (JESUS, 2021).

Embora já não faça mais parte da paisagem da cidade, a Praça Onze – denominação pela qual era popularmente conhecida – pode ser rememorada atualmente, direta e indiretamente, na forma de ruas que recebem o nome de personalidades que a frequentavam, de edificações e por meio dos elementos de arte pública e mobiliário urbano que lá foram instalados. Esses dois últimos integram a imaginária urbana desse espaço público e, através desse conceito e utilizando-se desses elementos esse texto busca compreender aspectos inerentes a história do lugar antes e após a sua demolição. Os mobiliários urbanos e arte pública que nos auxiliam nessa compreensão são: o Chafariz de Grandjean de Montigny, o coreto, busto de Marcílio Dias, o obelisco e o monumento Zumbi dos Palmares.

Período de desenvolvimento e consolidação da Praça Onze

O momento que contextualiza o surgimento e desenvolvimento da praça tem seu início no século XIX, com a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, em 1808, e sua conseguinte instalação no Rio de Janeiro, que gerou mudanças na até então pequena cidade. As primeiras e imediatas consequências foram o aumento populacional e a expansão de sua área. Em menos de duas décadas, a população duplicou, alcançando cem mil habitantes, aproximadamente, em 1822, e 135.000, em 1840, dando lugar a novas casas e sobrados. Um total de cinco freguesias formavam a área urbana nesse momento, sendo elas Candelária, São José, Sacramento, Santa Rita e Santana que correspondiam, grosso modo a atual área do Centro e Região Portuária (BENCHIMOL, 1992).

A partir do aporte da família real, o Rio de Janeiro começou a experimentar uma sequência de mudanças de caráter político, econômico, social e espacial, com reflexos diretos nos usos e na configuração dos espaços públicos e privados da então capital. Assim, a partir de 1808, com intuito de erradicar os traços de cidade colonial, padrões de civilidade foram importados de países como a França e Inglaterra. Esse momento significou uma “re-europeização” da cidade, onde seus espaços abraçaram novos valores que se baseavam em uma ressonância do ideário europeu. Juntamente ao cenário descrito, estava a necessidade de consolidar núcleos populacionais e de ocupação do território, ações até então dificultadas pelas constantes inundações e solos alagadiços. O acesso era feito apenas por meio de pequenas embarcações nos locais, por onde penetravam as águas do saco de São Diogo e onde estavam localizadas a Lagoa da Sentinela e o Mangal de São Diogo (PINTO, 2007).

As distribuições de terra que tiveram início nesse período, por sua feita, possibilitaram o surgimento de novas áreas e a pequena cidade começou a receber novos contornos. O núcleo urbano que constituía o Rio de Janeiro cresceu e os limites da cidade velha – freguesias anteriormente citadas – foram expandidos para a Cidade Nova. A região em questão, por extensão, passou a ser conhecida como Cidade Nova, após a atribuição de um projeto de ocupação a mando de Dom João VI, feito por meio de aterramento de pântanos, arruamento e saneamento. Para estimular a ocupação da área, Dom João VI concedeu porções de terra na região do mangue, sob a condição de imediata ocupação. O local, denominado como Rocio desde o período colonial, abrigava irmandades de negros, escravos e pobres, e, logo após, a implantação de infraestrutura passou a ter um novo significado. De um rocio pantanoso, aquela zona foi incorporada à cidade de forma privada, passando a ser uma das principais localidades representativas do governo português e, posteriormente, do império do Brasil (GONÇALVES, 2004; PINTO, 2007).

A partir de 1850, novos territórios foram incorporados à área urbana, além de haver uma intensificação na ocupação das freguesias periféricas. Diante deste cenário, a administração da cidade percebeu a importância de obras que visavam melhorar a qualidade do solo, tomando a decisão de intensificar os trabalhos para o aterro do Saco de São Diogo. Foram direcionados, ademais, esforços para um levantamento da área do mangue, o que permitiu seu posterior aterro e a construção de um canal de escoamento, obra realizada pelo Barão de Mauá (ABREU, 1987).

Nesse período, a cidade passou por profundas transformações, a exemplo da abolição do tráfico negreiro (1850), da implementação da Lei de Terras (1854), da consolidação política do império, da expansão demográfica, do desenvolvimento dos transportes e de sua inserção no sistema capitalista mundial. Tais mudanças tiveram impacto nos seus espaços urbanos e transformaram a situação fundiária da Cidade Nova. Os problemas habitacionais e sanitários, por seu lado, trouxeram uma nova maneira de organização e planejamento, orientada pela medicina social. A partir desses acontecimentos, a Cidade Nova já deixava de ser o local da nobreza imperial e abria espaço para as camadas mais pobres da sociedade – tais como escravizados libertos, escravizados de ganho, pequenos comerciantes, assalariados e imigrantes (PINTO, 2007).

O Rocio Pequeno era a única praça comercial em toda Cidade Nova; no entanto, ainda assim, sua ocupação se deu de forma lenta. O solo em seu entorno era pantanoso e o mau cheiro exalado pelo Mangue contribuíram com essa forma de ocupação. As melhorias significativas na região só passaram a ocorrer a partir de 1842, época na qual foi instalado um chafariz no centro da praça, no segundo reinado do império (RIBEIRO, 2008). Também em meados do século XIX, com as obras mais significativas de infraestrutura na região, houve uma sequência de mudanças no antigo rocio e seu entorno, culminando na sua consolidação como espaço público. A primeira, em 1865, em decorrência da vitória na Batalha do Riachuelo na Guerra do

Paraguai, o Largo do Rocio Pequeno, ou apenas Rocio Pequeno, teve sua nomenclatura alterada. Em homenagem a data da vitória, a praça passou a se chamar Praça Onze de Junho – ou apenas Praça Onze.

O primeiro elemento instalado na Praça Onze, como dito anteriormente, trata-se de um chafariz ocorrida na década de 1840, no centro da praça. O profissional responsável pela obra foi o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, ou apenas Grandjean de Montigny, que veio ao Brasil juntamente a outros profissionais da Missão Artística Francesa, no ano de 1816.

A instalação do chafariz está relacionada as primeiras iniciativas de remodelação da cidade após a chegada da corte ao Rio de Janeiro e sua função primordial era de abastecer com água a região na qual se localizava. De acordo com Santos (1979), no grupo de profissionais envolvidos na Missão Artística Francesa, havia nomes que estiveram ligados ao já derrotado Império Napoleônico, que, deslocados da importância que lhe proferiram antigamente, tentaram trazer a dignidade da monumentalidade neoclássica ao território carioca. Contudo, sua concepção de arte e de organização espacial, ainda assim, correspondia à Europa burguesa, contemporânea da Revolução Industrial e da liberação do trabalho. Mas a realidade que esses artistas tiveram que lidar no Brasil é a de que suas obras e projetos se comportassem como eventos contrastantes com a aparência desordenada, com características coloniais (SANTOS, 1979).

O chafariz foi construído em pedra gnaisse, no estilo neoclássico, dispondo de uma grande taça salvaguardada por quatro leões, cujas bocas lançavam água que vinha do bairro Catumbi (SILVA, 1965; RIBEIRO, 2008). Contudo, o que foi construído não correspondia ao projeto original, que previa duas bacias, uma jorrando água sobre a outra, oito carrancas – apenas quatro foram executadas/dispostas – e, no centro da taça superior, um elemento floral em forma de pinha. Além disso, o projeto de Grandjean de Montigny previa apenas um degrau na base, porém, foi executada uma base contendo cinco degraus (CORRÊA, 1939). Esse elemento permaneceu na área cen-

tral da praça até o início da década de 1940, quando, em virtude da Abertura da Avenida Presidente Vargas, foi transferido para o Alto da Boa Vista (LIMA,1990).

Algum tempo após a implantação do chafariz, o local começou, de fato, a fazer parte da malha da cidade. Dessa forma, o que se conhecia como Praça Onze constituía um grande quadrilátero: as duas partes mais extensas faziam parte, respectivamente, das então ruas Senador Euzébio e Visconde de Itaúna. Estas, do seu início até encontrarem a Praça Onze, eram constituídas de prédios de dois e três pavimentos, de ambos os lados. Em seguida, eram divididas pela praça e, após, pelo canal do Mangue, ladeado de palmeiras. Os outros dois lados do quadrilátero, de menor extensão, eram constituídos por partes das ruas transversais: Santana e Marquês de Pombal (MALAMUD, 1988).

Diante do crescimento acelerado da malha urbana, na década de 1850, foram iniciadas as obras para a construção da Estrada de Ferro Dom Pedro II, também sob o comando de Mauá, permitindo a ocupação das freguesias suburbanas por ela atravessadas. Além disso, no decorrer do Segundo Reinado, também foram executadas obras na região portuária que permitiram a ocupação de novos terrenos. A melhoria nos acessos trouxe expressivo fluxo demográfico e o local passou a abrigar cortiços e fábricas, que, em consequência, atraiu novo perfil de moradores. As habitações da população nobre, por conseguinte, deram seguimento à sua transferência para a orla Sul ou para os arredores residenciais, ao Norte (FRIDMAN, 2007).

A falência do sistema escravista, sob os termos de Abreu (1988) “mola mestra da produção nacional” foi outro marco acontecido no século XIX, juntamente com sua posterior abolição. Com a abolição, foram rompidas muitas formas de convivência entre brancos e negros e, até mesmo, entre negros e negros. Naquele momento de transição, seus pontos de encontros na cidade se dispersaram e a população negra viveu uma nova situação de ruptura de seu mundo associativo e simbólico, frente às estruturas sociais que estavam em

mutação. Sem bens e conhecimentos valorizados pela sociedade da época, essa população foi afastada dos setores aristocráticos. A Cidade Nova aparece, nesse contexto, como o bairro nobre que, com o movimento desse grupo da sociedade para a Zona Sul ainda em desenvolvimento, se tornou uma das maiores concentrações operárias da cidade, segmento onde parte da população negra foi inserida. Neste processo, a Praça Onze constituía o único respiradouro livre de toda a área do bairro (MOURA,1995).

Os problemas com relação as condições insalubres perduraram até a transição do século XIX para o século XX. Esse período apresentou intensas mudanças no território carioca e os principais ideais que guiaram tais mudanças foram a modernização e a higienização, que culminaram na destruição de diversas áreas e, de alguma forma, tiveram impactos sobre a Praça Onze.

As primeiras décadas do século XX representaram grandes transformações, motivadas, sobretudo, pela necessidade de adequar a forma urbana às novas necessidades que o rápido crescimento da economia brasileira exigia. A transformação da forma urbana visava apresentar a capital como um local que expressasse os valores e o *modus vivendi* das elites econômicas e política nacionais. O crescimento da cidade em direção à Zona Sul, o surgimento do automóvel, a introdução do bonde elétrico, e a importância adquirida pela cidade no contexto internacional foram alguns dos motivos pelos quais não se acreditava que uma área central, ainda com características coloniais, fosse condizente. A nova exigência, então, era a criação de um Rio de Janeiro sem associações à febre-amarela e condições anti-higiênicas, para a construção da imagem de um “novo Brasil” (ABREU, 1987, p. 55).

Nesse contexto de mudanças nas diferentes esferas da cidade, foi instalado um segundo elemento na Praça Onze: um coreto. Esse mobiliário urbano tinha como finalidade ser o local para a apresentação de bandas militares em datas comemorativas. Embora sejam considerados mobiliários urbanos obsoletos na sociedade atual, os

coretos já representaram parte importante na composição dos espaços públicos, tanto por sua estética, quanto por sua função. O coreto da Praça Onze possui armação em madeira e, devido à pouca quantidade de informações encontradas sobre o objeto, não se sabe ao certo quem foi o responsável pela sua fabricação e não se tem a localização exata que ocupou na praça.

Em contraponto aos festejos populares que se davam na Praça, e como expressão do período político no qual o Rio de Janeiro se encontrava, as autoridades viam, no espaço público, oportunidades e buscavam por momentos para se reafirmarem. Segundo Fridman (2007), o Rio, que buscava “civilizar-se”, via no território urbano uma oportunidade de transformá-lo em experiência educativa, o que fez com que surgissem estímulos subsidiados para as festividades e o lazer. O exemplo citado pela autora, para ilustrar a afirmação, é o hábito do governo republicano, mantido pelo então prefeito, da comemoração do 13 de maio de 1888, fazendo da Praça Onze um palco cívico para a comemoração de quatro anos da Abolição da Escravatura, “tentando capturar para si a imagem libertária” da data. A festa contou com a presença de tropas militares, a implantação de um coreto e de um busto à República, em homenagem ao Club Abolicionista Gutenberg (FRIDMAN, 2007, p. 32).

O Coreto, porém, não permaneceu por muito tempo na Praça Onze, sendo transferido, no final de 1928, para a Praça Barão da Taquara, conhecida como Praça Seca, durante um processo de ajardinamento. Em 1985, foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) e sua última restauração ocorreu em 2008 (BUTTROS, 2017).

Outro marco do início do século XX foi Projeto de Remodelação e Embelezamento da Cidade do Rio de Janeiro, ocorrido na gestão do prefeito Pereira Passos, e encomendado pelo presidente Rodrigues Alves. Esse período de intensa remodelação urbanística, conhecido como Belle Époque, teve como lema a civilização e o progresso, e o grupo dominante da sociedade carioca não mediu esforços para

alcançar seus objetivos. Juntamente às transformações na estrutura material da cidade, havia a necessidade de modificação do universo cultural. Dessa forma, seguindo os padrões da modernidade, foi estimulada uma homogeneização do saber, que deveria ser moldado pela razão e pela ciência, em oposição às crenças e às práticas populares, que deveriam ser eliminadas, pois eram enxergadas como manifestações de atraso e ignorância. Esse projeto, imposto autoritariamente, culminou na expulsão dos populares que residiam nas áreas centrais da cidade, estas que, futuramente, seriam ocupadas por logradouros destinados aos negócios e ao lazer da classe dominante (SOIHET, 1998). Esse projeto coincidiu com o interesse de um regime político disposto a deixar de lado valores tradicionais do Império e a adaptar a cidade aos modelos modernos de uso do solo e de produção econômica capitalista (FRIDMAN, 2007).

Com a demolição dos imóveis, parte expressiva da população negra subia pela antiga Rua do Sabão, que começava no porto e chegava até o Campo de Santana, e de lá seguia até a Cidade Nova, onde passou a se acomodar, dividindo local com os antigos moradores. Nessa área, já se concentravam os baianos, em torno das ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio, Santana e Marquês de Pombal (MOURA, 1995). Esse movimento de “limpeza”, ocorrido tanto na dimensão física quanto na dimensão cultural do Rio de Janeiro, teve impactos em diversas áreas da cidade, sendo um deles a concentração desse grupo excluído na Cidade Nova e nos morros. A Praça Onze, então, chegou ao final da década de 1920 com sua espacialidade bem definida e o grupo que a frequentava pertencia, majoritariamente, aos setores menos favorecidos pelo sistema capitalista, que faziam deste espaço público o lugar da prática de seus costumes e atividades de lazer.

O terceiro e último elemento desse primeiro período instalado na Praça Onze foi um busto em homenagem ao marinheiro Marçílio Dias, morto na Batalha do Riachuelo, cuja data da vitória deu nome à Praça Onze. Sua instalação ocorreu quase cem anos após a

inauguração do chafariz, e, apesar da falta de consenso a respeito da data exata, estipula-se que o evento se deu entre as décadas de 1930 e 1940, sendo o responsável pela fabricação da peça o escultor Luis Paes Leme.

O monumento foi fabricado em bronze e seu pedestal em granito. Segundo Vera Dias (2014, s./p.), a peça foi doada pelo Clube Naval à cidade. Sua instalação se deu em razão do 82º aniversário da Batalha do Riachuelo e da morte de Marcílio Dias. Ao contrário do chafariz e do coreto já apresentados, esse monumento não é tombado.

Desde o final da Guerra do Paraguai, todos os anos os jornais celebravam o 11 de junho como o dia da Batalha do Riachuelo, sempre relembrando algumas das personalidades, entre elas Marcílio Dias, figura importante para a vitória. Com a aproximação do centenário de Almirante Barroso, outro nome importante na batalha, surgiram iniciativas e propostas que reverenciassem a memória dos heróis da Guerra do Paraguai, para além de notas nos jornais, uma vez que não havia ainda monumentos que relembassem esses personagens. Anos depois, a República recém-proclamada iniciava um processo de propaganda do regime com a inauguração de diversos monumentos em praças públicas, todavia, aquela batalha vencida nos tempos do Império ainda carecia de homenagens a seus heróis. Assim, surgiram diferentes instituições associadas ao 11 de junho. Logo, após quase quarenta anos da vitória na Batalha do Riachuelo, no início do século XX, a memória e o sentimento cívico ainda pulsavam, independentemente da glória se reportar a um governo monárquico (NASCIMENTO, 2015).

E assim chegava o Rio de Janeiro, e mais especificamente a Cidade Nova, na década de 1930: embalado por grandes acontecimentos do final do século XIX, tais como a abolição da escravatura, a inserção no sistema capitalista e a Proclamação da República, juntamente com as reformas urbanas ocorridas em seu território. Dessa maneira, construiu-se uma atmosfera na cidade, na qual havia grande

efervescência cultural. A Praça Onze, cerne dessas manifestações, se fortaleceu durante esse período e chegou ao seu ápice como lugar onde eram especializadas essas experiências. E, apesar da repressão existente, a resistência praticada por seus frequentadores foi de extrema relevância em seu processo de consolidação.

Período pós-demolição e reestruturação da Praça Onze

Após um longo período de transformações ocorridas ao longo do século XIX, chegando a meados do século XX tem-se se novos marcos que trazem mudanças profundas para o que se entendia como Praça Onze. A principal trata-se da instauração do Estado Novo, em 1937, quando Getúlio Vargas ocupava a presidência.

As intervenções urbanas executadas na gestão Henrique Dodsworth, – que assumiu o cargo de prefeito Rio de Janeiro – diferentemente da gestão Passos, não eram uma remodelação da estrutura viária da cidade, “frente às necessidades de circulação do espaço urbano capitalista”, mas sim de adaptação da malha urbana à nova estrutura que surgia como demanda da crescente circulação de automóveis. Além disso, fatores como o crescimento populacional e o agravamento nas questões de oferta de serviço público para a população carioca constituíram o cenário para que ideais urbanísticos que pairavam desde a década de 1920 passassem a atuar no Estado, com a adoção de determinadas políticas (SILVA, 2017).

A abertura da Avenida Presidente Vargas foi uma das obras que assinalou no espaço da cidade o novo período. O primeiro trecho a ser inaugurado correspondia da Praça Onze até a Praça da República, no Campo de Santana, que, apesar da pouca extensão, era estratégico para viabilizar a obra, tendo em vista que tocava dois pontos de tensão da nova avenida. No entanto, naquela fase das obras, a Praça Onze ainda não fora destruída. A inauguração do referido trecho foi parte das comemorações no aniversário do Estado Novo.

O segundo trecho, por sua feita, foi o responsável pela demolição em totalidade da Praça Onze, e sua inauguração se deu no ano de 1942. As festividades em comemoração ocorreram ainda com mais intensidade que a do trecho anterior. O terceiro e último trecho, entre as ruas Uruguaiana e Visconde de Itaboraá, teve sua inauguração em 1943. O discurso de Dodsworth deu a entender que foi o mais conflituoso, por se tratar de uma das regiões mais valorizadas do centro, e os proprietários passaram a questionar os valores referentes às indenizações (SILVA, 2006).

Em decorrência da execução do projeto autoritário que foi a construção da Avenida Presidente Vargas, a Praça Onze desapareceu totalmente da paisagem da cidade. Inaugura-se, então, por este episódio, um novo momento daquela região. Modificada bruscamente, a região, antes reconhecida pela movimentação dos frequentadores da praça, pelas festas e demais manifestações culturais, forçadamente se tornou símbolo do rodoviarismo, situação essa que colocou os usuários da praça e demais habitantes de seu entorno em segundo plano.

A cirurgia drástica ocorrida na gestão de Dodsworth alterou substancialmente a paisagem do bairro, empurrando seus moradores para outras localidades. A intervenção na organização do espaço da área atingida significou uma transformação radical no *modus vivendi* do grupo social que ali habitava, de forma que o espaço construído e o espaço não-construído não conseguiram integrar-se. Assim, por meio de uma análise simbólico-espacial do local, percebe-se a clara tentativa de disciplinar a população e de oferecer ao público um cenário para desfiles militares (LIMA, 1990).

Com a destruição da Praça Onze, consolidou-se o projeto de modernização excludente, que se fundamentava na erradicação do território, e só foi possível a partir de uma concepção do espaço liso e sem história. Além de eliminar um espaço que abrigava outras formas de viver, e que tinha como referência outro universo cultural, o projeto também forçou a população que residia no local a embarcar nas relações capitalistas da cidade (SILVA, 2006).

Durante esse novo período de remodelação de área da cidade, surgiu a ideia de um novo marco urbano a ser implantado no espaço público: um obelisco. Esse projeto, que não chegou a ser executado de fato, estaria no centro de uma praça que seria construída no local que ocupou a Praça Onze. Em meio ao planejamento dos altos edifícios ao longo da nova avenida, também se articulava a construção de um novo espaço público, como obelisco em seu centro:

Surgirá, no seu trajeto, a grande praça do Obelisco Presidente Vargas, absorvendo totalmente a antiga Praça Onze de Junho, desde a rua de Sant'Ana até a rua Marquês de Sapucaí. Outro característico da Avenida nesse trecho é a série de pequenos jardins que aparecerão entre as edificações, destinados à “play-grounds”, “play-fields”, estacionamento, etc., cujas áreas somadas atingirão cerca de 130.000 metros quadrados (REIS, 1942, p. 208).

Embora não tenha sido executado, esse elemento representa de forma significativa o momento pelo qual a sociedade estava passando. A escolha de um obelisco no centro do espaço público diz muito sobre o regime ditatorial que estava em curso na cidade. Uma vez que esse elemento pode ser entendido como um marco no local onde seria inserido e, no contexto da Avenida Presidente Vargas, este potencialmente representaria o poder Estado sobre o espaço.

Atualmente, a Praça Onze, como região, não mais possui o traçado original e as anteriores formas de uso, tanto comercial quanto residencial, e, por isso, toda aquela estrutura se tornou apenas “memória” (RIBEIRO, 2008). No entanto, a Praça Onze, como espaço público que foi impactado por diferentes reformas urbanas, deixou rastros na cidade. Esses rastros podem ser vistos através de diferentes perspectivas na atualidade, e suscitam reflexões que percorrem

os efeitos de diferentes reformas urbanas, além de trazer à tona o simbolismo por trás das vivências praticadas na praça.

O último elemento que integra a imaginária urbana da Praça Onze teve sua instalação após as demolições em virtude da construção da nova avenida e demais obras de reestruturação urbana. O monumento Zumbi dos Palmares localiza-se entre as pistas da Avenida Presidente Vargas e teve sua inauguração no ano de 1986. Os profissionais responsáveis por sua fabricação foram o arquiteto João Filgueiras Lima (popularmente conhecido como Lelé) e o escultor Romeu Alves, juntamente a Zani Fundação Artística e Metalúrgica Ltda.

A contextualização que auxilia na compreensão desse elemento no espaço nos reporta ao período no qual a formação do grupo social que utilizava a Praça Onze estava acontecendo: a população negra liberta do trabalho escravo, os grupos que vieram de outros locais do país, como da Bahia para o Rio de Janeiro, e, ainda, mais tarde com as expulsões ocorridas no período das obras de embelezamento no centro da cidade. Esses indivíduos juntos formaram uma comunidade negra que se tornou uma das características da praça e sua região. Deve-se ressaltar, aqui, que os outros grupos que habitavam o local, tais como os judeus e os demais imigrantes, também possuem relevância na construção da atmosfera local. No entanto, para o entendimento do monumento em questão, a ênfase é dada para a comunidade negra.

A memória da população negra na região da Praça Onze não se firmara coincidentemente. Devido ao forte apoio do movimento negro, em um momento que o voto em Leonel Brizola significava uma rebelião ao poder estabelecido, a sua eleição (1983/1986) teve grande influência na construção de símbolos dessa memória (SILVA, 2015). A construção do monumento a Zumbi no canteiro central da avenida representou uma importante mudança do governo do Estado, no que se refere à negritude. Tal peça foi fabricada em bronze e se encontra disposta sobre uma base piramidal em alvenaria, revestida

em mármore branco. Com a inauguração desse monumento no local, o governo do estado do Rio de Janeiro se reapropriou do espaço da antiga Praça Onze, lançando um novo olhar para o grupo que ali viveu no passado, reforçando sua ligação com a cultura negra. No ano de 1984, a construção da Passarela do Samba foi uma forma de fazer as pazes com o passado. Assim, a passarela, conjuntamente com o monumento, frente a frente, poderia desencadear um conjunto de ações por parte do governo no sentido de constituir um espaço na cidade dedicado a negritude (SOARES, 1999).

Os rastros da Praça Onze, depois de todos esses acontecimentos, ainda podem ser observados na região, mesmo que com obstáculos, gerados por conta da sucessão de obras que foram realizadas. Com esforços, ainda pode-se perceber o quanto a Praça Onze ainda está presente, mesmo que simbolicamente. Nesse emaranhado de tentativas e emendas que foram realizadas na estrutura urbana, o universo cultural também acabou sendo pulverizado. A construção de espaços, que fazem referência a essa parte da memória, traz contribuições à sua ressignificação.

Considerações Finais

Os espaços públicos urbanos são locais onde pode ser vista de forma nítida a pluralidade de identidades que constrói a cidade. As suas funções variam com relação ao momento histórico em que se vive e de acordo com a localidade na qual está inserido. Sua importância na vida urbana está relacionada, atualmente, principalmente, às práticas de lazer, que se configuram como parte importante das relações sociais e culturais. Neste sentido, a Praça Onze se destacou como espaço público localizado na área central do Rio de Janeiro que, durante seu período de existência, foi um local que cumpria a seguinte função: ser o espaço de lazer popular para os moradores

que habitavam a região. Apesar disso, não foi poupada, quando foi necessário moldar a cidade através de novos padrões.

A consolidação da Praça Onze, como espaço público, se deu de forma lenta e gradual ao longo do século XIX. Os diferentes acontecimentos que marcaram não somente a história do Rio de Janeiro, como também a história do país foram chaves para a construção do espaço da forma que acontecera. Apesar das diferentes intenções por trás de tais acontecimentos, pode-se tirar com uma de suas conclusões o forte caráter de exclusão envolvidos nas obras de renovação territorial. Ainda que a leitura da memória urbana revele a relevância desse espaço público, essa relevância não estava inscrita no imaginário dos setores dominantes da sociedade – fato esse que nos leva ao questionamento se caso estivesse, a praça ainda estaria presente na malha urbana.

Referências

ABREU, Maurício. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/ZAHAR, 1988.

BENCHIMOL, Jaime L. *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, 358p., 1992.

BUTTROS, Savilly Aimee Teixeira. Os coretos: a permanência do mobiliário urbano sem uso específico. *In: IX ENCONTRO MESTRES E CONSELHEIROS – AGENTES MULTIPLICADORES DO PATRIMÔNIO, IX, 2017* Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: CAD II – UFMG, 2017.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. São Paulo: Objetiva, 408p., 2019.

FRIDMAN, Fânia. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2007.

KNAUSS, Paulo (Org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

LAMAS, J. M. R.G. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 590 p., 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 144 p., 1990.

LIMA, E.F.W. et al. (Orgs.). *Rio de Janeiro, uma cidade no tempo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 149 p., 1992.

MALAMUD, Samuel. *Recordando a Praça Onze*. Rio de Janeiro: Kosmos, 119 p., 1988.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural; Divisão de Editoração, 178 p., 1995.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira. O marinheiro negro Marcílio Dias: as muitas memórias de um cidadão exemplar. *Navigator*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, p. 84-95, 2015.

PINTO, Fernando Mousse. *A invenção da cidade nova do Rio de Janeiro: agentes, personagens e planos*. 2007. 296f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

RIBEIRO, Paula. *Cultura, memória e vida urbana: judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)*. 2008. 303f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, Afonso C. M. dos. Da colonização à Europa possível, as dimensões da contradição. In: DEL BRENNNA, Giovanna et al. *Uma cidade em questão: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/FRM, 1978.

SILVA, Beatriz Coelho. *Negros e judeus na Praça Onze: a história que não ficou na memória*. Rio de Janeiro: Bookstart, 2015.

SILVA, Claudielle Pavão da. *“Flores horizontais”*: Sociabilidade, prostituição e travestilidade na Zona do Mangue (1960-1970). 2016. 123f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2016.

SILVA, Lucia. *Luzes e sombras na Cidade: no rastro do Castelo e da Praça Onze, 1920-1945*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal das Culturas; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 261 p., 2006.

SILVA, Pedro Sousa da. *O governo de Dodsworth: administração e intervenção urbana no Estado Novo (1937-1945)*. 305f. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2017.

SOARES, Mariza de Carvalho. Nos atalhos da memória - Monumento a Zumbi. In: KNAUSS, Paulo (Org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 200 p., 1998.

Quadro 1 - Cronologia de fatos e eventos

Anos-chave	Nome do lugar	Intervenções urbanas	Imaginária urbana
1800	Largo do Rossio Pequeno	Missão Artística Francesa (1817).	- Instalação do Chafariz de Grandjean de Montigny (1842).
1854	Praça Onze	- Implantação da Lei de Terras; - Canalização do Mangue.	
1859		1ª linha de bonde na Cidade Nova.	
Déc. 1890			- Instalação do Coreto.
1902		Obras de higienização e remodelação da gestão Pereira Passos.	
1930			- Instalação do Busto de Marcílio Dias.
Déc. 1940		Construção da Avenida Presidente Vargas.	- Remoção do Chafariz de Grandjean de Montigny; - Projeto do Obelisco.
Déc. 1970		Ocupação de lotes vazios pela prefeitura.	
1979		Inauguração da estação de metrô Praça Onze.	
Déc. 1980		Construção e inauguração do Sambódromo.	
1986			- Instalação do monumento Zumbi dos Palmares.

Fonte: Adaptado a partir de Jesus (2021)

Quadro 2: Desenvolvimento espacial da Praça Onze

Figura 1: Planta da Praça Onze em 1800

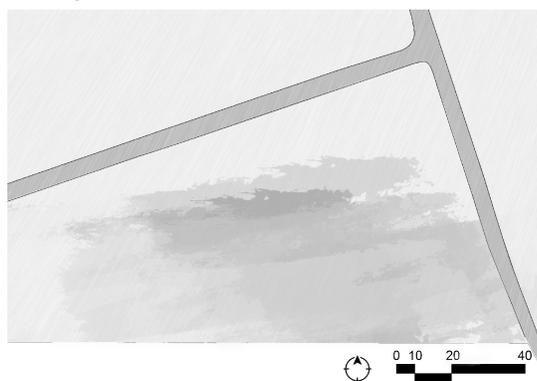


Figura 2: Planta da Praça Onze em 1860

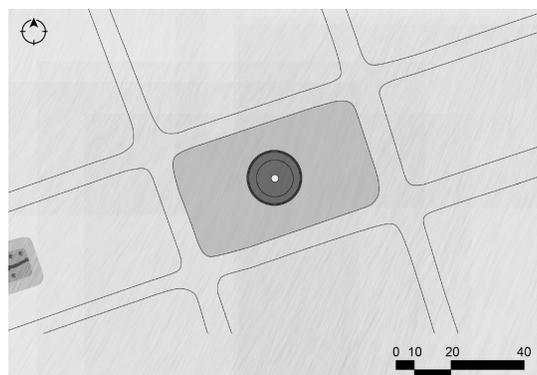


Figura 3: Planta da Praça Onze em 1920

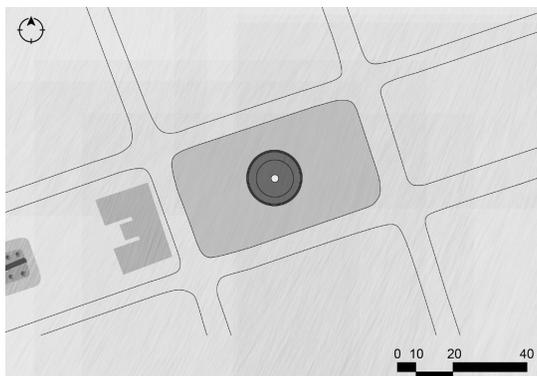
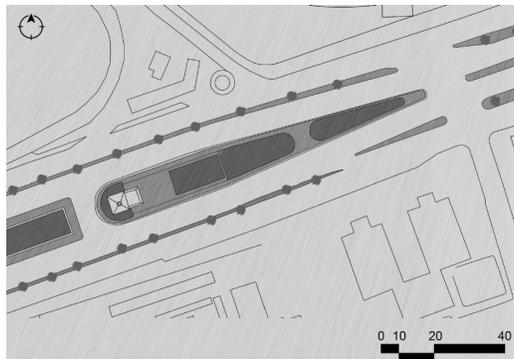


Figura 4: Planta da Praça Onze em 1980



Figura 5: Planta da Praça Onze em 2000



Fonte: Os autores a partir de referências diversas, 2022

ESPAÇO PÚBLICO URBANO: QUE FUTURO?

Marluci Menezes

O espaço público é a expressão de uma imbricada relação de índole material e social, sendo um contexto que conecta e proporciona a comunicação, o lazer e o contato com a natureza em meio urbano, para além de facultar o desenvolvimento de atividades físicas, sociais e culturais, existindo como cenário de experiências rotineiras e ocasionais. É um espaço que viabiliza o contato, a coexistência e a compartilha, a manifestação de identidades e performances culturais, sociais e pessoais, atos de dominação e de resistência, encontros e desencontros, sendo também um espaço de memória e representação, imagem, contestação, conflito, negociação e mediação. O espaço público é um contexto estratégico para aprofundar o conhecimento da relação entre espaço, cultura e sociedade, já que as práticas socio-culturais que nele se realizam ao longo do tempo, fazem parte do nosso conhecimento da cidade (CROUCH, 1998).

Mas, mediante à acelerada expansão do fenômeno urbano e respectiva acentuação do fenômeno de periferização, a par de uma (re) aposta – muitas vezes especulativa – nas áreas urbanas centrais; à tendência para a privatização de espaços tidos como públicos; à crescente omnipresença das tecnologias digitais nas nossas vidas; frente à problemáticas várias e associadas ao aumento da desigualdade, injustiça, alterações climáticas, crise energética, riscos e catástrofes, imigração, crise pandêmica etc.: que futuro para o espaço público urbano?

Que porvir para a sua salvaguarda como contexto de “copresença” por excelência – conforme noção referida por Ali Madanipur (2019)?

Anteriores conjecturas em torno da sua crise foram amplamente abordadas por uma vasta literatura (por exemplo: JACOBS, 2000; SENNETT, 1977; DAVIS, 1990; SORKIN, 1992). No entanto, prosseguimos a refletir sobre a temática do espaço público urbano, desdobrando os seus tantos dilemas (MACHADO et al., 2012; VAZ e SELDIN, 2018; RIEGLER e BYLUND, 2020). Um contínuo interesse que, provavelmente, deriva, como diria Nuno Portas (cf. entrevista, em BRAGA & PINTO, 2013), deste espaço ser um elemento “duradouro” das cidades. Porventura, a relevância com que este interesse se exprime, provirá também da sua imanente continuidade transformativa que, às vezes, recua, enquanto noutras renova-se, alterando a sua essência e, como tal, as perspectivas de sua abordagem. Não obstante, na sequência do que refere Carlos Fortuna (2002, p. 123) sobre ser “absolutamente inevitável construir não apenas mais cidade, mas também melhor cidade”, a demanda por mais e melhor espaço público urbano aparentar um novo e aceso despertar. E que, sem de modo algum desconsiderar as tantas problemáticas, dilemas e necessidades do nosso mundo urbano contemporâneo, às quais urge criar respostas mais efetivas e eficientes, a presente situação epidemiológica parece ter tido um papel de recentração da atenção para com o espaço público urbano, sobretudo sobre o seu papel numa melhor cidade para viver.

Como elemento relacional que dota as cidades de sentido e significado, é indubitável a associação entre espaço público urbano, cultura e sociedade. O espaço público é um tema incontornável da experiência urbana passada e presente e que, respetivamente, configura-se como temática crucial para o futuro das nossas cidades. Mas, o que queremos e o que podemos fazer por estes espaços? De que espaços públicos precisamos?

Urge a invenção de caminhos alternativos para pensar e fazer espaços públicos melhores e mais próximos das pessoas, seus desejos e necessidades. As perspectivas mais colaborativas, participativas e criativas, que assentem em abordagens locais e de proximidade para a

realização do *placemaking*, constituem, presumivelmente, um itinerário possível para contribuir com a construção da necessária transição socio-ecológica de que Marcus Foth (2017) refere. Com este objetivo, interessará incrementar e combinar experiências socioespaciais, sobretudo no que respeita à relação entre as pessoas, suas formas simbólico-culturais de interpretar o mundo, seus espaços de vida e de relação com o território, suas necessidades e ideias para o espaço público urbano (MENEZES, 2018; SMANIOTTO COSTA et al., 2020, 2021).

Embora, face aos atuais contornos do capitalismo as perspectivas colaborativas e participadas que sustentam os processos cocriativos possam ser concebidas como uma “utopia fraca”, a economia distributiva que subjaz estas perspectivas cocriativas admite uma “criatividade distribuída” (CRUZ, 2016, p. 48). Aqui, o papel das grandes ações é substituído pelos pequenos e múltiplos atos. Uma visão partilhada, em rede e em sistemas menos rígidos, onde as tecnologias digitais podem desempenhar um papel importante na mediação. Apesar desta perspectiva poder vir a reivindicar um trabalho e uma experiência que, para serem implementados, requer “um novo *ethos* e (...) uma nova *literacia*”, daqui poderia advir um estímulo para pensar a inovação social, tendo para o efeito, o codesenho como eixo condutor de atuação (CRUZ, 2016, p. 48).

Em todo o caso, na sequência do que refere Richard Sennet (2018), interessa estarmos atentos às duas principais linhas de entendimento do papel das tecnologias digitais no quadro do que se convencionou considerar como cidades inteligentes. Segundo o autor, uma dessas linhas é a que concebe a cidade inteligente como propósito prescritivo, inferindo uma cidade fechada, apaziguadora, autoritária e sem assumir a fricção e o conflito. Isto contribui para diminuir a capacidade cognitiva das pessoas, que assim deixam de pensar e apreender a envolvência, o território. De uma outra perspectiva, Sennet refere-se à uma cidade inteligente onde o recurso feito às tecnologias de comunicação e informação, sobretudo, contribuem para a coordenação. Esta cidade aberta, inteligente e coordenada potencializa mais controle e *feedback* por parte das pessoas.

Como tão bem advoga Sennet (2018) em sua visão de cidade aberta, onde a cocriação detém um papel fulcral, é sensível considerar as oportunidades de negociação, de escolha e opção que, em potencial, esta cidade proporciona, já que favorece uma perspectiva mais democrática, inclusiva e justa – de um prisma social, espacial e ambiental. Este é o desafio: pensar e realizar mais e melhor espaço público urbano hoje, e perspectivar um futuro melhor para as nossas cidades e de quem nelas vive e usufrui.

Nota

Esta reflexão se enquadra nos projetos: CYBERPAKS - Fostering knowledge about the relationship between Information and Communication Technologies and Public Spaces supported by strategies to improve their use and attractiveness (<http://cyberparks-project.eu/>); CATU1306 - EU Framework Programme Horizon 2020; C3PLACES - Using ICT for Co-Creation of inclusive public Places (<https://c3places.eu/>) - JPI Urban Europe – EU Framework Programme Horizon 2020 & FCT; Dynamics of placemaking and digitization in Europe's cities (<https://www.placemakingdynamics.eu/>) - CA18204 - EU Framework Programme Horizon 2020.

Referências

BRAGA, Nicolas; PINTO, André Luiz (2013). *Entrevista com urbanista português Nuno Portas*. Vitruvius, 054.03, ano 14. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/14.054/4773?page=5>. Acesso em: 15 nov. 2021.

CROUCH, David. The street in making of popular geographical knowledge. In: FYFE, Nicholas R. (Ed.). *Images of the Street – Planning, Identity and control in Public space*. Routledge, London, p. 268-278, 1998.

CRUZ, Maria Teresa Cruz. A nova economia criativa: design social e cultura da participação. In: Martinho, T. D.; Teixeira Lopes, J. & Garcia, J. L. (Orgs.). *Cultura e Digital em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento, p. 39-50, 2016.

DAVIS, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. Odonian Press, U.S., 1990.

FORTUNA, Carlos. Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 63, p. 123-148. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/63/RCCS63-123-148-Carlos%20Fortuna.pdf>. Acesso em: nov. 2021.

FOTH, Marcus. Participation, Co-Creation, and Public Space. *The Journal of Public Space*, 2(4), p. 21-36. DOI 10.5204/jps.v2i4.139, 2017.

JACOBS, Jane. [1961]. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. Editora Martins fontes, São Paulo, 2014.

MACHADO, Denise B. Pinheiro; VAZ, Lilian Fessler; REZENDE, Vera F. (Org.). *Centros urbanos: transformações e permanências*. Rio de Janeiro: Casa8/PROURB, 2012.

MADANIPUR, Ali. Espaço Público: O Espaço da Co-Presença. In: Brandão, A. & Brandão, P. (Coord.) *O Lugar de Todos - Interpretar o Espaço Público Urbano*. IST-ID: Lisboa, p. 13-18, 2019.

MENEZES, Marlucci. Digital in action in a neighbourhood in transformation: Notes from Mouraria in Lisbon. *In*: MENEZES, M., SMANIOTTO COSTA, C. (Eds.). 2018. *Neighbourhood & City – Between digital and analogue perspectives*. CyberParks Project. Lisbon: Lusófona University Press, p. 25-34. Disponível em: <http://www.ceied.ulusofona.pt/en/serie-culture-and-territory/> Acesso em: nov. 2021.

RIEGLER, Johannes; BYLUND, Jonas. (Ed.). 2020. *Unfolding Dilemmas of Urban Public Spaces*. Recommendations by JPI Urban Europe's AGORA. Urban Europe. Disponível em: https://jpi-urbaneurope.eu/wp-content/uploads/2020/10/AGORA_PublicSpaces_PolicyPaper_Online.pdf. Acesso em: nov. 2021.

SENNET, Richard. *Building and dwelling: ethics for the city*. UK: Penguin, 2018.

SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: Vintage Books, 1978.

SMANIOTTO COSTA, Carlos; BATISTA, Joana Solipa; ALMEIDA, Inês; MENEZES, Marlucci, et al., 2021. *C3Places - Using ICT for Co-Creation of Inclusive Public Places*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. DOI: 10.24140/2021/EB-978-989-757-154-1.

SMANIOTTO COSTA, Carlos; MAČIULIENĖ, Monika; MENEZES, Marlucci; GOLIČNIK MARUŠIĆ, Barbara. (Eds.), 2020. *Co-Creation of Public Open Places. Practice - Reflection - Learning*. C3Places Project. Lisbon: Lusófona University Press. DOI: <https://doi.org/10.24140/2020-sct-vol.4>.

SORKIN, Michael. (org.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the end of Public Space*. New York: Noonday Press, p. 154-180, 1992.

VAZ, Lilian Fessler; SELDIN, Claudia. (Org.). *Culturas e Resistências na Cidade*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

SOBRE OS AUTORES

Antonio Colchete Filho

<http://lattes.cnpq.br/5922400672416402>

Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ). Mestre em Urbanismo (UFRJ). Doutor em Ciências Sociais (UERJ). Professor Titular da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista de Produtividade em Pesquisa - nível 2 (PQ-CNPq).

Camila Caixeta

<http://lattes.cnpq.br/0284501787981129>

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFJF). Mestra em Ambiente Construído (UFJF).

Carmen Silveira

<http://lattes.cnpq.br/5386429857125360>

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFRGS). Mestra em Geografia (UFRJ). Doutora em Planejamento Urbano e Regional (UFRJ).

Cléia Schiavo Weyrauch

<http://lattes.cnpq.br/4060657636679515>

Graduada em Ciências Sociais (UERJ). Mestra em História (UFF). Doutora em Comunicação (UFRJ). Pesquisadora associada (Aposentada) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Frederico Braida

<http://lattes.cnpq.br/5018338717420441>

Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFJF). Mestre em Urbanismo (UFRJ). Mestre e Doutor em Design (PUC-Rio). Professor Associado da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Juliana Varejão Giese

<http://lattes.cnpq.br/6585665716808524>

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (PUC-Rio). Mestra em Ambiente Construído (UFJF). Doutora em Arquitetura e Urbanismo (UFV).

Karine Dias de Jesus

<http://lattes.cnpq.br/3741498064510954>

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFJF). Mestra em Ambiente Construído (UFJF). Doutoranda em Planejamento Urbano e Regional (UFRJ).

Lilian Fessler Vaz

<http://lattes.cnpq.br/1992208829900917>

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ). Mestra em Planejamento Regional e Urbano (UFRJ). Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas (USP). Professora Associada (Aposentada) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Lúcia Maria Sá Antunes Costa

<http://lattes.cnpq.br/4190044706270459>

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (USU/RJ). Doutora em Paisagismo (UCL, Inglaterra). Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista de Produtividade em Pesquisa - nível 1D (PQ/CNPq). Cientista do Nosso Estado/FAPERJ.

Marluci Menezes

<http://lattes.cnpq.br/1979542211424674>

Graduada em Geografia (UniCEUB). Mestre e Doutora em Antropologia Social e Cultural (UNL, Portugal). Investigadora do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC, Portugal).

Patricia Menezes Maya-Monteiro

<http://lattes.cnpq.br/9858648445555185>

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ). Mestre e Doutora em Urbanismo (UFRJ). Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Paulo Knauss

<http://lattes.cnpq.br/9236533842481264>

Graduado em História (UFF). Mestre e Doutor em História (PPGH/UFRJ). Professor Adjunto da Universidade Federal Fluminense (UFF).