

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ícaro Assini Secunho Silva

Memórias em fragmentos: o *Monumento a Bernardo Mascarenhas* (1938), de José Otávio Corrêa Lima, no espaço urbano em Juiz de Fora (MG)

Juiz de Fora

2025

Ícaro Assini Secunho Silva

Memórias em fragmentos: o *Monumento a Bernardo Mascarenhas* (1938), de José Otávio Corrêa Lima, no espaço urbano em Juiz de Fora (MG)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientadora: Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Juiz de Fora

2025

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

Silva, Ícaro Assini Secunho .
Memórias em fragmentos : o Monumento a Bernardo Mascarenhas (1938), de José Otávio Corrêa Lima, no espaço urbano em Juiz de Fora (MG) / Ícaro Assini Secunho Silva. -- 2025.
313 p. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Escultura. 2. Monumentos públicos. 3. José Otávio Corrêa Lima. 4. Bernardo Mascarenhas. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira, orient. II. Título.

Ícaro Assini Secunho Silva

Memórias em fragmentos: o Monumento a Bernardo Mascarenhas (1938), de José Otávio Corrêa Lima, no espaço urbano em Juiz de Fora (MG)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 17/03/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo – Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcos Olender

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

Universidade Federal Fluminense

Juiz de Fora, 16/03/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Ícaro Assini Secunho Silva, Usuário Externo**, em 17/03/2025, às 17:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Maraliz de Castro Vieira Christo, Professor(a)**, em 14/05/2025, às 15:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Olender, Professor(a)**, em 12/06/2025, às 09:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Knauss de Mendonça, Usuário Externo**, em 09/07/2025, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2294499** e o código CRC **CAA48ADD**.

*À minha família pelo apoio, carinho e
instrução recebidos ao longo de toda a
minha existência.*

AGRADECIMENTOS

Meus primeiros agradecimentos vão a todos os professores e professoras que atravessaram a minha jornada pelos estudos. Foi pelas mãos de vocês que me tornei um cidadão consciente de si, dos outros e do meu papel em sociedade e pude me tornar um professor em defesa da educação pública, gratuita e de qualidade.

Agradeço à minha mãe Elenita e ao meu pai João Luiz pelos exemplos de força, humildade e honestidade que vocês me passaram. Em especial, dedico esta dissertação à minha mãe, cuja ajuda foi fundamental para a sua realização. Agradeço também aos meus familiares, incluindo meu irmão, avós, tias, tios e primos, pelo apoio constante ao longo dos anos e pelos momentos felizes que compartilhamos e que ainda estão por vir.

Aos meus amigos de Iconha que, desde a infância ou ao longo da vida, sempre estiveram ao meu lado compartilhando muitos dos melhores momentos que já vivenciei. Não citarei todos os nomes pois não quero cometer injustiças, mas tenho cada um de vocês no meu coração.

Também agradeço todas as amizades que construí ao longo dos meus anos em Juiz de Fora, tanto na graduação quanto nas minhas visitas para as aulas do Mestrado. Estar longe de casa foi desafiador, mas vocês transformaram essa cidade em um lugar acolhedor e familiar, cujos momentos vividos sempre relembro com grande felicidade.

Um especial carinho para Regina Barroso (*in memoriam*), sua irmã Nenê, seu irmão Tarcísio e seus amigos, que me acolheram como uma segunda família durante meus primeiros anos em Juiz de Fora e ao longo das minhas idas e vindas para o Mestrado.

Aos profissionais do Arquivo Histórico de Juiz de Fora, da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage e do Arquivo Central da UFJF pelo zelo e seriedade com a preservação da memória que permitiram o acesso às fontes históricas aqui utilizadas. Um agradecimento especial para a Andréia do Arquivo Central pela solicitude ao colaborar com a pesquisa no arquivo e pelas sábias conversas sobre a história de Juiz de Fora.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maraliz Christo, os meus agradecimentos pela sua sábia e diligente orientação. A minha jornada pelo mundo da História da Arte não poderia ter sido tão aprazível sem as suas aulas. Também agradeço a todos os membros do Laboratório de História da Arte da UFJF pelos conselhos e pelas trocas de conhecimento, pelos cafezinhos e conversas nos encontros do Seminário Interno e pela viagem marcante ao Encontro de História da Arte da Unicamp em 2023.

Por fim, estendo meus agradecimentos aos Profs. Dr. Marcos Olender e Dr. Paulo Knauss, por gentilmente aceitarem o convite para comporem esta banca examinadora e pelas valiosas indicações que me guiaram após o exame de qualificação.

“Não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como a cultura não está livre da barbárie, assim também ocorre com o processo de sua transmissão, na qual ela é passada adiante. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico dela se afasta ao máximo. Ele considera que a sua tarefa é escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2020, p. 74).

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar o Monumento a Bernardo Mascarenhas, inaugurado em 1938 na Praça Antônio Carlos, em Juiz de Fora, Minas Gerais. O monumento, que sofreu danos após uma tempestade ocorrida em 2020, é de autoria do escultor José Otávio Corrêa Lima e, quando íntegro, era composto por pedestais sobrepostos em tendência *art déco*, encimados por um busto em bronze de Bernardo Mascarenhas e duas estátuas representando um casal de trabalhadores. Compreendendo o monumento enquanto uma peça de arte pública, cujo papel é perpetuar uma memória no espaço urbano, buscamos entendê-lo por meio de suas múltiplas dimensões, considerando-o em termos de sua função de memória urbana, artística e política. Assim, a análise partiu do monumento para suas relações com o entorno do núcleo histórico da Praça Antônio Carlos e o contexto político do Brasil na década de 1930, passando pelo histórico de formação das praças da região central de Juiz de Fora, pela inserção do monumento na trajetória do escultor Corrêa Lima e por um diálogo entre arte e política através de uma observação mais aprofundada sobre as imagens dos operários.

Palavras-chave: Escultura; Monumentos públicos; José Otávio Corrêa Lima; Bernardo Mascarenhas.

ABSTRACT

The present work aims to study the Monument to Bernardo Mascarenhas, inaugurated in 1938 at Praça Antônio Carlos, in Juiz de Fora, Minas Gerais. The monument, which was damaged after a storm in 2020, was created by the sculptor José Otávio Corrêa Lima and, when intact, consisted of superimposed pedestals in Art Deco style, topped by a bronze bust of Bernardo Mascarenhas and two statues representing a couple of workers. Understanding the monument as a piece of public art, whose role is to perpetuate a memory in urban space, we seek to understand it through its multiple dimensions, considering it in terms of its function of urban, artistic, and political memory. Thus, the analysis started from the monument to its relations with the surroundings of the historic nucleus of Praça Antônio Carlos and the political context of Brazil in the 1930s, covering the history of the formation of the squares in the central region of Juiz de Fora, the insertion of the monument in the trajectory of the sculptor Corrêa Lima, and a dialogue between art and politics through a more in-depth observation of the images of the workers.

Keywords: Sculpture; Public monuments; José Otávio Corrêa Lima; Bernardo Mascarenhas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Monumento a Bernardo Mascarenhas.	24
Figura 2 - Mapa indicando os logradouros centrais de Juiz de Fora abordados no texto.	34
Figura 3 - Esquema representando o traçado da Estrada Nova do Paraibuna.	38
Figura 4 - Quinta do Comendador Ferreira Lage por ocasião da visita imperial (1861).	41
Figura 5 - Estação do Juiz de Fora construída por Mariano Procópio Ferreira Lage no tempo da União & Indústria.	42
Figura 6 - Mapa das principais vias de Juiz de Fora no ano de 1861.....	43
Figura 7 - Planta elaborada pelo engenheiro Gustavo Dott para Juiz de Fora em 1860.	45
Figura 8 - Cartão postal de Juiz de Fora, datado de 1906, representando a nova Estação Ferroviária.	47
Figura 9 - Mapa do ano de 1883 mostrando os núcleos de Juiz de Fora e Mariano Procópio, com destaque para o desenvolvimento urbano e a formação da infraestrutura ferroviária.	48
Figura 10 - João Maximiano Mafra; Louis Rochet. Monumento a D. Pedro I do Brasil, 1862. Bronze e granito carioca, altura: 15,7 metros. Praça Tiradentes, Rio de Janeiro.	53
Figura 11 - Fotografia do Antigo Fórum de Juiz de Fora e Jardim Municipal, 1880-1900.	56
Figura 12 - Projeto do jardim da Praça Coronel Francisco Halfeld, autoria da construtora Pantaleone Arcuri & Spinelli, 1901.....	57
Figura 13 - Parte do Parque Halfeld após a reforma empreendida em 1902. Fotografia, sem data. No centro vê-se o baixo relevo em homenagem a Francisco Halfeld e no canto inferior esquerdo o pavilhão que abrigou a Biblioteca Municipal.	59
Figura 14 - Detalhe do baixo relevo em homenagem a Francisco Halfeld após passar por restauro empreendido pela Prefeitura em 2008.	60
Figura 15 - Busto do comendador Guilherme Henrique Halfeld, no Parque Halfeld. ...	61
Figura 16 - Busto do comendador Guilherme Halfeld em sua antiga localização, no Largo da Estação, atual Praça Dr. João Penido (Fotografia de 1915).....	62
Figura 17 - Esquema para proposta de nova localização para o busto de Halfeld no Parque Halfeld.	64
Figura 18 - Parte do Largo União e Indústria/Largo do Riachuelo no ano de 1896.	65

Figura 19 - Fotografia mostrando o alcance das águas na região do Largo durante a inundação de 1906. Ao centro da imagem vemos a Avenida Getúlio Vargas.	66
Figura 20 - Jardim do Largo do Riachuelo recém-inaugurado. Ao fundo podemos observar o monumento à Mariano Procópio. Fotografia de 1912.	68
Figura 21 - Fotografia de 1930 mostrando o Largo do Riachuelo com destaque para o monumento a Mariano Procópio.	68
Figura 22 - Fotografia recente do Monumento a Mariano Procópio.	69
Figura 23 - Tony Szirmai. Medalha Comemorativa, Mariano Procópio Ferreira Lage - Inauguração de Monumento em Juiz de Fora/MG, 1912. Bronze, 87g, 65mm [frente e verso]. A medalha também integra o acervo do Museu Imperial de Petrópolis.	70
Figura 24 - Reprodução do busto de Mariano Procópio. Técnica não informada, s/d. ..	71
Figura 25 - Prédio das oficinas da E. F. C. B. com o busto de Mariano Procópio ao centro, s/d.	72
Figura 26 - Antigo edifício da Cadeia Pública de Juiz de Fora, s/d.	76
Figura 27 - Esboços realizados por Luiz Alberto Passaglia sobre a evolução do projeto de evolução da Fábrica de Bernardo Mascarenhas.	79
Figura 28 - Projeto de Remodelação e ampliação da Tecelagem Mascarenhas de autoria de L.Sue., disponível no Arquivo Histórico da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. ..	80
Figura 29 - Edifício da antiga Fábrica de Bernardo Mascarenhas em Juiz de Fora, atual Centro Cultural Bernardo Mascarenhas.	81
Figura 30 - Vista da região do entorno da Fábrica de Bernardo Mascarenhas, ao seu lado o terreno baldio que deu origem à Praça Antônio Carlos e, abaixo, em semicírculo, o antigo prédio da Cadeia Pública. Fotografia tirada provavelmente entre 1890 e 1900. ..	82
Figura 31 - Antiga sede da CME, atual escritório da CEMIG em Juiz de Fora. Popularmente conhecido como “Castelinho da CEMIG”.	83
Figura 32 - Edifício da Alfândega Ferroviária de Minas Gerais. Fotografia retirada do Álbum de Albino Esteves (1915).	85
Figura 33 - Edifício da antiga sede da Companhia Pantaleone Arcuri.	86
Figura 34 - Parte da Planta de Juiz de Fora de 1884, organizada e desenhada pelo arquiteto Miguel Antônio Lallemond.	87
Figura 35 - Fotografia da antiga Escola Normal, atual Instituto Estadual de Educação, tirada da Praça Antônio Carlos, s/d.	88
Figura 36 - Projeto de praça para reforma do Largo da Alfândega.	92
Figura 37 - Obras de construção da Praça Antônio Carlos em 1933.	93
Figura 38 - Fotografia da Praça Antônio Carlos após inaugurada.	93

Figura 39 - Vista panorâmica da Praça Antônio Carlos e, ao fundo, a Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas. Na imagem vemos o traçado original inaugurado em 1934 e, ao seu centro, o monumento erguido em 1938.....	97
Figura 40 - Croqui realizado por Corrêa Lima para o Monumento a Bernardo Mascarenhas.	105
Figura 41 - Maquete em gesso elaborada por Corrêa Lima para o Monumento a Bernardo Mascarenhas. Fotografia tomada de frente.....	106
Figura 42 - Maquete em gesso elaborada por Corrêa Lima para o Monumento a Bernardo Mascarenhas. Fotografia tomada em ângulo.	107
Figura 43 - Recorte de matéria publicada na revista Ilustração Brasileira exibindo o ateliê de Corrêa Lima. Na imagem vemos a estátua da operária e, nos fundos da lateral esquerda, o busto de Bernardo Mascarenhas.	108
Figura 44 - Capa do jornal Diário Mercantil, de Juiz de Fora, destacando matéria sobre a inauguração do monumento.	110
Figura 45 - Recorte do jornal Diário Mercantil em matéria sobre o ato de inauguração do monumento. Da esquerda para a direita: general Lucio Esteves, da 4ª R. M., bispo D. Justino José de Santana e o prefeito Raphael Cirigliano.	111
Figura 46 - <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i> e, ao fundo, a Fábrica Bernardo Mascarenhas ainda em funcionamento, s/d.	113
Figura 47 - Entorno da Praça Antônio Carlos e Monumento a Bernardo Mascarenhas. Ao fundo, em destaque, localização do edifício sede da antiga CME, s/d.....	114
Figura 48 - Mausoléu dos Ferreira Lage (1933), no Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora.....	116
Figura 49 - José Francisco Corrêa Lima e Adelaide Pereira Corrêa Lima (pais de José Otávio Corrêa Lima).....	119
Figura 50 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Remorso</i> , 1899. Bronze fundido, 103 x 40 x 50 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.....	121
Figura 51 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Remorso</i> , 1899. Bronze fundido, 103 x 40 x 50 cm (detalhe). Museu D. João VI, Rio de Janeiro.....	122
Figura 52 - Jean-Baptiste Carpeaux. <i>O Amor ferido</i> (“L’Amour blessé”), 1873. Bronze, 78,8 x 56,6 x 32 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.....	124
Figura 53 - Giovanni Dupré. <i>Bachinno della crittogama</i> , 1857. Mármore. Galeria de Arte Moderna, Florença.....	125
Figura 54 - Antônio Soares dos Reis. <i>O Desterrado</i> , 1872. Mármore de Carrara. Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.....	126

Figura 55 - Rodolfo Bernardelli. <i>Cristo e a mulher adúltera</i> , 1884. Mármore, 202 x 116 x 149 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	128
Figura 56 - Rodolfo Bernardelli. <i>Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles</i> , 1876. Gesso, 95 x 112 x 23 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	129
Figura 57 - Giovanni Dupré. <i>Abel Morto</i> , 1844. Mármore, 226 x 73 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.	130
Figura 58 - Rodolfo Bernardelli. <i>Dança</i> , 1909. Cimento modelado. Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	131
Figura 59 - Rodolfo Bernardelli. <i>Tragédia</i> , 1909. Cimento modelado. Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	132
Figura 60 - Rodolfo Bernardelli. <i>Comédia</i> , 1909. Cimento modelado. Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	133
Figura 61 - Jean-Baptiste Carpeaux. <i>A Dança</i> , 1868. Mármore. Fachada da Ópera Garnier, Paris.	134
Figura 62 - Rodolfo Bernardelli. <i>Faceira</i> , 1880. Bronze fundido, 150 x 75 x 64 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	135
Figura 63 - Jean-Baptiste Carpeaux. <i>As três graças</i> , 1874. Terracota, 82 x 40,5 x 48,3 cm. Museu Soumaya, Cidade do México.....	136
Figura 64 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Rodolfo Bernardelli</i> , 1901. Bronze. Passeio Público do Rio de Janeiro.	140
Figura 65 - António Teixeira Lopes. <i>Infância de Caim</i> , 1890. Mármore de Carrara. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.....	143
Figura 66 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro. <i>Alegoria do Império Brasileiro</i> , 1872. Terracota, 192 x 75 x 31 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	145
Figura 67 - Desenho da obra <i>Saudades da Tribo</i> de Rodolfo Bernardelli, publicado em <i>Mephistopheles</i> . Rio de Janeiro, ano 1, n. 32, pp. 6-7, janeiro de 1875.....	146
Figura 68 - Rodolfo Bernardelli. <i>Moema</i> , 1895. Bronze fundido, 25 x 218 x 100 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	147
Figura 69 - Victor Meirelles. <i>Moema</i> , 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo.	147
Figura 70 - Rodolfo Bernardelli. <i>Iracema e Pery</i> , ca. 1875-1899. Bronze patinado, 16,25 x 16,25 cm.	148
Figura 71 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Mater dolorosa</i> , 1901. Molde em gesso. Acervo particular da família Corrêa Lima.	150

Figura 72 - José Otávio Corrêa Lima com sua esposa Marzia e o pequeno Attilio, filho do casal.	152
Figura 73 - Registro da festa dada pelo poeta Luís Edmundo em sua casa para Corrêa Lima. Em primeiro plano e ao centro da mesa vemos Corrêa Lima, de costas, e sua esposa Marzia.	154
Figura 74 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Iracema</i> , 1907. Mármore.	156
Figura 75 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Figura de anjo</i> , 1907. Mármore de Carrara. Jazigo de Mercedes no Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro.	158
Figura 76 - Antonio Garella. <i>Tomba Bianca Giannone</i> , 1907. Cemitério de Campo Verano, Roma.	158
Figura 77 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Adalgisa, Amelinha e Octacianinho</i> , 1931. Bronze e granito. Monumento funerário situado no Cemitério Ecumênico São Francisco de Paula, Pelotas (RS).	160
Figura 78 - Charge publicada na revista O Malho ironizando a escolha da maquete de Eduardo de Sá para o Monumento ao Marechal Floriano Peixoto.	161
Figura 79 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Maquete para o Monumento ao Almirante Barroso</i> , 1907. Molde em gesso.	163
Figura 80 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Monumento ao Almirante Barroso</i> , 1909. Bronze e granito, altura: 4 metros. Praça Paris, Rio de Janeiro.	164
Figura 81 - Vitor Meirelles. Combate Naval do Riachuelo, 1872. Óleo sobre tela, 420 x 820 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.	167
Figura 82 - Vitor Meirelles. Combate Naval do Riachuelo, 1872. Óleo sobre tela, 420 x 820 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro [detalhe].	167
Figura 83 - José Otávio Corrêa Lima ao lado da escultura <i>A Justiça</i>	169
Figura 84 - José Otávio Corrêa Lima. <i>A Justiça</i> , 1909. Ferro fundido, 2,5 metros de altura. Coroamento da fachada do Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro.	170
Figura 85 - Edifício do Centro Cultural da Justiça Federal, antiga sede do Supremo Tribunal Federal, na Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro. Entre as duas torres figura a alegoria da <i>Justiça</i>	171
Figura 86 - José Otávio Corrêa Lima. <i>A Inteligência</i> , ca. 1910. Bronze fundido. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.	173
Figura 87 - Rodolfo Bernardelli. <i>O Estudo</i> , ca. 1910. Bronze fundido. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.	174
Figura 88 - Edifício da antiga sede do Jockey Club do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco, com destaque para o grupo escultórico realizado por Corrêa Lima.	175

Figura 89 - José Otávio Corrêa Lima. Grupo escultórico para a fachada do Jockey Club, 1911-1913. Cimento modelado.	176
Figura 90 - Guillaume Coustou, o Velho. <i>Cavalos de Marly</i> (“Les Chevaux de Marly”), ca. 1745. Mármore de Carrara, 3,4 x 2,84 x 1,27 m. Museu do Louvre, Paris.	177
Figura 91 - Eugène-Louis Lequesne. <i>A Fama segurando Pégasus</i> , ca. 1875. Bronze. Ópera Garnier, Paris.	178
Figura 92 - Davide Calandra. <i>Monumento ao Príncipe Amedeo di Savoia duca d’Aosta</i> , 1902. Parque Valentino, Turim.	179
Figura 93 - Fachada do Palácio Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro, com destaque para o grupo escultórico de Corrêa Lima.	180
Figura 94 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Alegoria da Indústria</i> , ca. 1923. Cimento modelado. Palácio Pedro Ernesto, Rio de Janeiro.	183
Figura 95 - Louis Petitot. <i>Indústria</i> (“L’Industrie”), 1846. Pont du Carrousel, Paris...	184
Figura 96 - Albert Wolff. <i>Alegoria à Ciência</i> , 1871. Igreja de São Nicolau, Berlim...	184
Figura 97 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Monumento Triunfo à República</i> , 1927. Praça da República, Niterói.	187
Figura 98 - José Otávio Corrêa Lima. Conjunto alegórico para o <i>Monumento Triunfo à República</i> , 1927.	188
Figura 99 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Monumento a João Teixeira Soares</i> , 1930. Bronze e granito. Praça São Judas Tadeu, Rio de Janeiro.	190
Figura 100 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Monumento a Francisco Adolfo de Varnhagen</i> , 1938. Praça Paris, Rio de Janeiro.	191
Figura 101 - Molde em gesso da escultura <i>Vitória de Samotrácia</i> . A original, em mármore, está no Museu do Louvre em Paris. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	193
Figura 102 - Retrato de Bernardo Mascarenhas, s/d.	195
Figura 103 - Busto de Bernardo Mascarenhas armazenado em depósito do CCBM. ..	196
Figura 104 - Reproduções dos bustos de Gama Rosa e Baptista da Costa na <i>Ilustração Brasileira</i>	197
Figura 105 - Detalhe na quina do pedestal do <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i> .	198
Figura 106 - Pedestal do Monumento ao Almirante Barroso.	199
Figura 107 - Antonino Pinto de Matos. <i>Monumento aos Heróis de Laguna e Dourados</i> , 1941. Bronze e granito branco, altura: 15 metros. Praça General Tibúrcio, Rio de Janeiro.	200

Figura 108 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Monumento a Domingos José Martins</i> , 1918. Bronze e granito cinza corumbá, 1,70 x 3,50 m. Praça João Clímaco, Vitória.....	201
Figura 109 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Monumento ao General Oliveira Valadão</i> , 1924. Praça General Valadão, Aracajú.....	202
Figura 110 - Antonio Sant'Elia. <i>Residência com elevadores externos</i> (Série <i>La Città Nuova</i> , 1914). Desenho a lápis e caneta, 27 x 21 cm. Coleção particular da família Sant'Elia.....	203
Figura 111 - Raphael Galvão. <i>Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra</i> , 1938. Altura: 46 metros. Rodovia Presidente Dutra, Km 225, Pirai (RJ).....	205
Figura 112 - Candido Portinari. Conjunto de painéis <i>Construção de Rodovia</i> (I, II, III e IV), 1936. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	206
Figura 113 - Albert Freyhoffer. <i>Os primeiros passos na mata virgem</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	207
Figura 114 - Albert Freyhoffer. <i>Os primeiros colonos</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	208
Figura 115 - Albert Freyhoffer. <i>O carro de bois</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	208
Figura 116 - Albert Freyhoffer. <i>A liteira</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	209
Figura 117 - Albert Freyhoffer. <i>Os bandeirantes</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	209
Figura 118 - Albert Freyhoffer. <i>A diligência</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	210
Figura 119 - Albert Freyhoffer. <i>A construção de estradas</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	210
Figura 120 - Albert Freyhoffer. <i>A era do automóvel</i> , ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).....	211
Figura 121 - José Otávio Corrêa Lima. <i>Eterna luta</i> , 1901. Bronze fundido. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	213
Figura 122 - Almeida Júnior. <i>Amolação interrompida</i> , 1894. Óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	214
Figura 123 - Constantin Meunier. <i>Le Faucheur</i> , 1892. Bronze, 56,7 x 43,4 x 27,5 cm. Museu de Belas Artes de Gante (Bélgica).....	215
Figura 124 - Constantin Meunier. <i>Le Facuheur</i> , 18--. Óleo sobre tela, 69,3 x 54,1 cm. Museu de Belas Artes de Gante (Bélgica).....	216

Figura 125 - Constantin Meunier. <i>Le retour des mineurs</i> , 18--. Óleo sobre tela, 159 x 115 cm. Museu Real de Belas Artes de Antuérpia.	217
Figura 126 - Constantin Meunier. <i>Le Marteleur</i> , 1886. Bronze, 118 x 55 x 33 cm. Galeria de Belas Artes de Ostrava (República Tcheca).	218
Figura 127 - Constantin Meunier. <i>Le Puddleur</i> , 1886. Bronze, 150 x 77 x 89 cm. M – Museu, Leuven.	219
Figura 128 - Constantin Meunier. <i>O ceifeiro</i> . Bronze, 230 x 116 x 85 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	221
Figura 129 - Jules Lagae. <i>O Trabalho do Aço</i> . Molde em gesso, 211 x 282 x 28 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.	222
Figura 130 - Jacinto de Sousa. <i>O Trabalhador</i> . Cimento e alvenaria, altura: 5,3 m. Praça Jacinto de Sousa, Quixadá (CE).	223
Figura 131 - Euclides Fonseca. <i>Ao Trabalho</i> . Bronze e granito cinza corumbá, 142 x 92 x 119 cm. Praça Ubaldo Ramalhete Maia, Vitória.	224
Figura 132 - Adrian Etienne Gaudes. <i>Le Forgeron</i> , 18--. Bronze. Museu Grohmann, Escola de Engenharia de Milwaukee (Estados Unidos).	225
Figura 133 - Alfred Boucher. <i>Le Terrassier</i> . Mármore. Palácio Galliera, Paris.	227
Figura 134 - Cópia do <i>Discóbolo de Míron</i> . Mármore, 170 x 105 x 63 cm. Museu Britânico, Londres.	228
Figura 135 - Eugène Guillaume. <i>Le Faucheur</i> , 1849. Bronze, 168 x 78 cm. Museu de Orsay, Paris.	229
Figura 136 - Aimé-Jules Dalou. <i>O Semeador</i> , 1894. Terracota. Museu de Belas Artes da Cidade de Paris, Petit Palais, Paris.	230
Figura 137 - Henri Chapu. <i>Semeador</i> , 1865. Bronze. Parque Monceau, Paris.	231
Figura 138 - Jean-François Millet. <i>O Semeador</i> , 1850. Óleo sobre tela, 101 x 82 cm. Museu de Belas Artes de Boston.	231
Figura 139 - Aimé-Jules Dalou. <i>Le Terrassier</i> , 1889-1902. Gesso esmaltado, 17,8 x 8,4 x 6,7 cm. Museu de Belas Artes de Reims.	232
Figura 140 - Aimé-Jules Dalou. <i>Le Travail (Paysan)</i> , 1889-1902. Gesso esmaltado, 81 x 30,5 x 32 cm. Museu de Belas Artes de Reims.	233
Figura 141 - Aimé-Jules Dalou. <i>Le Triomphe de la République</i> , 1899. Bronze. Praça da Nação, Paris.	234
Figura 142 - Aimé-Jules Dalou. Escultura <i>Le Travail</i> para o monumento <i>Le Triomphe de la République</i> , 1899. Bronze. Praça da Nação, Paris.	235

Figura 143 - Jules Dalou. <i>Monument élevé à la mémoire de Jean-Baptiste Boussingault</i> , 1895. Mármore rosa e bronze, altura: 4,5 metros. Conservatoire national des arts et métiers, Saint-Denis, França.....	237
Figura 144 - Detalhe do <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i> , 1938. Praça Antônio Carlos, Juiz de Fora.	238
Figura 145 - Humberto Cozzo. <i>Monumento à Princesa Isabel</i> , 1934. Parque do Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.....	240
Figura 146 - Detalhe do rosto do operário no <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i> . 241	
Figura 147 - Detalhe da estátua do operário vista de costas no <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i>	242
Figura 148 - Detalhe da estátua da operária no <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i>	243
Figura 149 - Fragmento de rocha cravada com imagem da deusa Niké em ruínas da antiga cidade grega de Éfeso, na Turquia.....	244
Figura 150 - Giovanni Maria De Rossi. <i>Santa Luzia</i> , ca. 1667-1668. Mármore, altura: 3,1 m. Colunata norte da Praça São Pedro, Vaticano.	245
Figura 151 - Detalhe do objeto segurado estátua da operária no <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i>	246
Figura 152 - Antigas espulas de tecelagem. Madeira e metal, 19 cm. Coleção particular.	246
Figura 153 - James Pradier. <i>La Repasseuse</i> , 1852?. Gesso patinado, 34 x 14,5 cm. Museu de Arte e História, Genebra.	247
Figura 154 - Henry Kirke Brown. <i>A Fiandeira, ou O Fuso</i> , 1850. Bronze. Instituto de Arte de Chicago.	248
Figura 155 - Karl Janssen. <i>Stonebreaking Woman</i> , 1902. Mármore, 96,2 x 106,7 x 129,5 cm. Museu Kunstpalast, Dusseldorf (Alemanha).....	249
Figura 156 - Gustave Courbet. <i>Quebradores de Pedras</i> , 1849. Óleo sobre tela, 165 x 257 cm. Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden (Alemanha).....	250
Figura 157 - Constantin Meunier. <i>Hiercheuse à la lanterne</i> , ca. 1886. Gesso, 72 x 30,2 x 25,3 cm. Museu Reais de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.	251
Figura 158 - Joaquim Vilaseca; Frederic Marès. <i>Monumento a Joan Güell y Ferrer</i> , 1941. Mármore branco e pedra, 7,77 x 2,45 x 2,45 m. Gran Vía de las Cortes Catalanas, Barcelona.	252
Figura 159 - Alto relevo no pedestal do monumento a Güell y Ferrer representando uma fiandeira.	253

Figura 160 - Vera Mukhina. <i>Operário e Mulher Kolkosiana</i> , 1937. Aço inoxidável, altura: 24,5 metros. Centro Panrusso de Exposições, Moscou.	255
Figura 161 - Vera Mukhina; Boris Iofan. Pavilhão da União Soviética na Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna em Paris, 1937.....	256
Figura 162 - Josef Thorak. <i>Familie</i> , 1937. Pavilhão da Alemanha Nazista na Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna em Paris, 1937.....	257
Figura 163 - Pavilhão da Alemanha Nazista (esq.) e da União Soviética (dir.) na Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna em Paris, 1937.	258
Figura 164 - Escultura de casal trabalhador com escudo petroleiro e brasão soviético no antigo edifício do Instituto Comunista de Jornalismo de Samara, na Rússia, atual Instituto Giprovostokneft.	260
Figura 165 - Bruno Giorgi. Esboço para Monumento à Juventude Brasileira, 1943. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.	262
Figura 166 - Professor Panisset e alunas da Escola Normal junto ao <i>Monumento a Bernardo Mascarenhas</i> em 1959.	264
Figura 167 - Detalhe da estátua da operária armazenada em depósito do CCBM.	266
Figura 168 - Fotografia do interior da fábrica de Fiação e Tecelagem Morais Sarmiento, fundada em 1909 em Juiz de Fora, s/d.	267
Figura 169 - Fotografia do pessoal operário da Fábrica do Cedro, s/d. Acervo do Museu Têxtil Décio Magalhães Mascarenhas.	268
Figura 170 - Fotografia do pessoal operário da Fábrica de Cachoeira, s/d. Acervo do Museu Têxtil Décio Magalhães Mascarenhas.	269
Figura 171 - Fotografia do pessoal operário da Fábrica de São Vicente, s/d. Acervo do Museu Têxtil Décio Magalhães Mascarenhas.	269
Figura 172 - Cartão postal com fotografia do edifício da antiga sede do Ministério do Trabalho, no Rio de Janeiro, s/d.	276
Figura 173 - Celso Antônio. <i>O trabalhador brasileiro</i> , 1946. Pedra, altura: 3m. Horto Florestal de Niterói.	278
Figura 174 - Monumento destruído pela chuva.	279
Figura 175 - Manifestantes derrubam estátua do comerciante de escravos Edward Colston, em Bristol, na Inglaterra.	281
Figura 176 - Placa do <i>Memorial de Buchenwald</i> , por Horst Hoheisel, 1995.	285
Figura 177 - Do Ho Suh. <i>Public Figures</i> , 1998. Jesmonite, alumínio, resina de poliéster. Museu Nacional de Arte Asiática, Washington, D.C.	286

Figura 178 - Jorge Gamarra. <i>Cinzel</i> , 2017. Bronze e granito, 9 m de altura, bloco de granito 2 x 3 m. Martínez, província de Buenos Aires.....	287
Figura 179 - Adauto Venturi. <i>Ex-escravo louvando aos céus pela sua libertação</i> , 2015. Aço e fibra de vidro. Trevo do Parque da Lajinha, Juiz de Fora.....	288
Figura 180 - Yure Mendes. <i>Homenagem a Zé Kodak</i> , 2021. Metal, altura: 2 m. Largo do Riachuelo, Juiz de Fora.	289
Figura 181 - Jo Grassini. <i>Paulo Gustavo e Dona Hermínia</i> , 2021. Bronze, altura: 1,85 m. Campo de São Bento, Icaraí, RJ.....	290
Figura 182 - Esquema classificatório dos monumentos públicos tombados pela Prefeitura de Juiz de Fora de acordo com o que representam e com o gênero e raça das pessoas homenageadas.....	292
Figura 183 - João Miranda. “Apenas nos preservando”, 2013.....	294
Figura 184 - Imagem de divulgação da exposição “Mulheres de Fibra” postado pelo perfil do CCBM no Facebook.	296
Figura 185 - Atual posição do pedestal do Monumento a Bernardo Mascarenhas na Praça Antônio Carlos.....	299

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AHJF	Arquivo Histórico de Juiz de Fora
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
CCBM	Centro Cultural Bernardo Mascarenhas
CCC	Companhia Cedro & Cachoeira
CME	Companhia Mineira de Eletricidade
CTBM	Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas
CPTC	Comissão Permanente Técnico-Cultural
CUI	Companhia União & Indústria
EBA-UFRJ	Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
EGBA	Exposição Geral de Belas Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FUNALFA	Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
2 MEMÓRIAS URBANAS EM JUIZ DE FORA: PRAÇAS E MONUMENTOS	32
2.1 A CONSTITUIÇÃO DO NÚCLEO URBANO DE JUIZ DE FORA E SEU TRIÂNGULO CENTRAL.....	35
2.2 PRAÇAS E MONUMENTOS ENQUANTO ELEMENTOS DE URBANIZAÇÃO DA REGIÃO CENTRAL	51
2.2.1 O Parque Halfeld: uma memória à família Halfeld.....	55
2.2.2 O Largo do Riachuelo: Mariano Procópio Ferreira Lage e a abertura para a era industrial.....	65
2.3 A PRAÇA ANTÔNIO CARLOS E A MEMÓRIA SOBRE O PROCESSO DE INDUSTRIALIZAÇÃO	75
2.3.1 Teares, fios e eletricidade: a atuação de Bernardo Mascarenhas	77
2.3.2 Da expansão da região até a construção da Praça	84
2.3.3 A reforma do Largo da Alfândega e construção da Praça Antônio Carlos	90
2.3.4 Solidificando uma homenagem a Bernardo Mascarenhas	97
3 JOSÉ OTÁVIO CORRÊA LIMA: UM ESCULTOR DO SÉCULO XX	115
3.1 PRIMEIROS ANOS DE ESTUDOS E PRÊMIO VIAGEM À EUROPA	117
3.2 A PRESENÇA DO MESTRE E AMIGO RODOLFO BERNARDELLI.....	127
3.3 MEMÓRIA ARTÍSTICA	141
3.3.1 Entre Roma e Paris: adquirindo novas referências.....	141
3.3.2 O retorno da Europa e principais obras	151
3.3.3 O Monumento a Bernardo Mascarenhas na trajetória artística do escultor .	195
4 UMA MEMÓRIA AOS OPERÁRIOS: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E POLÍTICA	212
4.1 <i>ETERNA LUTA</i> : O TRABALHO NA OBRA DE CORRÊA LIMA E A ARTE INTERNACIONAL.....	212
4.2 OS OPERÁRIOS NO MONUMENTO A BERNARDO MASCARENHAS....	233

4.3 A REPRESENTAÇÃO DOS TRABALHADORES PELO REALISMO SOCIALISTA	254
4.4 O CONTEXTO POLÍTICO EM 1938: ESTADO NOVO E OPERARIADO EM JUIZ DE FORA	265
4.5 O MONUMENTO E O ESPAÇO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO.....	279
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	300
REFERÊNCIAS	303
APÊNDICE A – Fontes primárias	311

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi concebida em novembro de 2020 na intenção de realizar um estudo sobre o *Monumento a Bernardo Mascarenhas* [Figura 1], inaugurado no ano de 1938 na Praça Antônio Carlos, logradouro situado no centro urbano da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Coincidentemente, no dia seguinte desta decisão, em 19 de novembro de 2020, fortes chuvas provocaram a queda de uma árvore da praça, que, por sua vez, atingiu a estrutura do monumento. Desmontada, a obra encontra-se abrigada em um depósito do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas¹, adjacente à Praça Antônio Carlos. A queda do monumento, somada ao contexto da pandemia global causada pela propagação da COVID-19, atravessaram o desenvolvimento desta pesquisa, impactando diretamente nos seus rumos.

O monumento era composto por pedestais sobrepostos em tendência art déco, o mais alto se elevava encimado por um busto em bronze representando Bernardo Mascarenhas, de costas para sua antiga fábrica. Abaixo do busto, nas laterais esquerda e direita do maior pedestal, víamos duas estátuas de bronze representando um casal de trabalhador em tamanho próximo do real. Duas placas ornavam o pedestal, a da frente trazia uma frase em homenagem ao empresário e a traseira um pequeno texto biográfico sobre Mascarenhas, juntamente com os nomes dos atores envolvidos no processo de subscrição da obra. A autoria do conjunto se deve ao escultor José Otávio Corrêa Lima (1878-1974).

O monumento completou o projeto urbanístico da praça, que já havia sido inaugurada em 1934. No 30 de maio de 1938, a cidade comemorou seu aniversário de 88 anos, juntamente com o jubileu de 50 anos de fundação da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas – CTBM. Tinha-se, portanto, a confluência de duas datas propícias para a realização de um marco comemorativo. O evento foi noticiado em toda a imprensa da região e da capital da República, constituindo uma celebração à cidade e ao empresário. O jornal *A noite* (RJ)², em janeiro de 1939, chega até mesmo a promover um programa

¹ O edifício do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas – CCBM é um bem tombado pelo Patrimônio Cultural da cidade de Juiz de Fora. Antes de seu uso enquanto centro cultural, lá funcionava a Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas. Para mais informações ver: https://www.pjf.mg.gov.br/administracao_indireta/funalfa/ccbm/historico.php.

² A nova fase do programa de Juiz de Fora na Sociedade Radio Nacional. *A noite*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 9.684, p. 4, 25 de janeiro de 1939. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ritualístico anual de visitação às estátuas dos personagens memoráveis da história de Juiz de Fora.

Figura 1 - Monumento a Bernardo Mascarenhas.



Fonte: Jornal Tribuna de Minas, 2021. Disponível em:
<https://tribunademinas.com.br/wp-content/uploads/2021/07/monumento-mascarenhas-by-divulgacao-interna-2.jpg>.

O historiador Maurice Agulhon (1975), ao estudar o projeto cívico de erguer monumentos aos “grandes homens” na França durante o fim da Monarquia de Julho³ até o início da Primeira Guerra Mundial (1914), observou uma efervescência política que fez propagar diversas estátuas em homenagem a personalidades ligadas ao ideal Iluminista. Essa propagação foi denominada pelo autor de *estatuomania* (Agulhon, 2013). Além do mais, a expansão urbana reformulou os traçados da capital francesa sob os novos pontos de vista da racionalização, do embelezamento e da saúde pública, multiplicando o número de lugares “arejados”, como praças, jardins e passeios públicos, circunscrevendo a escultura pública também como uma questão de *decoração urbana* (Agulhon, 1975).

Na concepção de Alois Riegl, os monumentos públicos são considerados monumentos volíveis, aqueles dedicados a homenagear personalidades; nesse caso, “encontram-se somente aquelas obras que, pelo desejo dos seus criadores, deveriam lembrar um determinado momento (ou vários momentos) do passado” (Riegl, 2019, p. 38). O monumento volível carrega consigo o valor de memória ou de comemoração:

“que tem esse objetivo desde o início, ou seja, o objetivo de, desde a ereção do monumento, nunca deixar, de certa forma, que um monumento faça parte do passado, permitindo que permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo” (Riegl, 2019, p. 63).

Essa concepção converge para o caráter memorialístico de um monumento, como se as peças de bronze, mármore e ferro cravassem um rasgo no tecido temporal, eternizando e materializando aquilo que já se passou. As figuras esculpidas são deliberadamente escolhidas justamente com o fim de serem recordadas para o amanhã, adentrando no *hall* da eternidade. Esta configuração relaciona-se com a escolha dos materiais, sólidos e duráveis, elegidos com a finalidade de driblar as intempéries do tempo e presentificar a sua memória o mais próximo possível do que outrora foi. Assim, o primeiro passo para questionarmos o monumento foi entendê-lo enquanto um *lugar de*

³ Período que vai das Revoluções de 1830 até a Revolução de 1848. Ficou sob o comando do monarca Luís Filipe I de França.

*memória*⁴, cuja densidade é preenchida por diversas temporalidades, compreendendo a vida do personagem homenageado até a perduração da memória no espaço público.

Em segundo lugar, entendemos que a arte da escultura pública de lógica monumental, no Brasil, esteve ligada a um projeto de promoção do *civismo*, como afirmou o historiador Paulo Knauss (2000), cumprindo a estatuária a função de instrução cívica e pedagógica. Knauss (2010), em seus estudos sobre a escultura pública de lógica monumental, afirma que a promoção de uma imagem pública se dá através de um processo em etapas, englobando a proposição da ideia, geralmente divulgada na imprensa, a sua defesa perante o poder público, a organização da iniciativa em uma comissão, a escolha do artista e, por fim, a cerimônia de inauguração, o que se relaciona com as várias temporalidades carregadas pelos monumentos.

Desta forma, estruturamos o trabalho refletindo sobre sua função de memória, fundamental para eternizar um ideal no espaço público. Observamos o monumento em suas múltiplas facetas, e partimos da obra de arte em si para expandir a análise sobre o entorno da praça até sua inserção no contexto artístico e político nacional da década de 1930. Dividimos então a dissertação em três partes: a primeira centrada em pensar a obra enquanto *memória urbana*, a segunda parte trabalha a ideia de *memória artística*, enquanto a terceira pensa o monumento em sua dimensão de *memória política*.

No primeiro capítulo, nos dedicamos ao monumento enquanto um componente do patrimônio histórico e artístico da região urbana central de Juiz de Fora. A cidade da Zona da Mata Mineira se expandiu através da abertura de diversos caminhos, transformando um pequeno vilarejo em importante entreposto comercial, que ligava Minas Gerais ao Rio de Janeiro. Essa característica configurou a formação do núcleo da cidade, cujo entroncamento de caminhos deram origem aos vazios denominados largos. Historicamente, esses largos originaram praças e jardins, cujos monumentos, enquanto *decoreção urbana*, se dedicaram a homenagear os sujeitos do passado ligados à urbanização e ao desenvolvimento de Juiz de Fora.

O Largo da Alfândega, hoje Praça Antônio Carlos, foi o último núcleo histórico a ser formado na região central⁵. Entre as décadas de 1880 e 1930, importantes edifícios foram construídos adjacentes ao Largo, como a CTBM, a Alfândega Ferroviária do

⁴ Para utilizar a expressão de Pierre Nora (1993).

⁵ Um estudo sobre a urbanização da Praça Antônio Carlos e do seu entorno é realizado por Fabrício Viana (2017).

Estado, a sede da Companhia Mineira de Eletricidade⁶ – CME, o prédio da Construtora Pantaleone Arcuri & Spinelli e o prédio da Cadeia (Viana, 2017). Este último deu lugar, em 1930, ao edifício da Escola Normal, hoje Instituto Estadual de Educação. A região do Largo se expandiu com a construção dos mencionados edifícios, públicos e privados, que marcaram o acelerado crescimento urbano e industrial da cidade na virada do século XIX para o século XX, o que levou, em 1934, à construção de uma praça em substituição ao terreno baldio do Largo da Alfândega.

Bernardo Mascarenhas, fundador da CTBM e da CME, foi escolhido para simbolizar o pioneirismo industrial de Juiz de Fora, sua homenagem na Praça Antônio Carlos consubstanciou o local enquanto *memória urbana* da industrialização. Portanto, aqui nos dedicaremos a analisar a construção da imagem de Bernardo Mascarenhas nas narrativas históricas e na memória oficial da cidade, em diálogo com outras homenagens a sujeitos históricos em praça pública, a saber Henrique Guilherme Halfeld e Mariano Procópio Ferreira Lage. Assim, pretendemos pensar a formação do espaço público e suas seleções de memórias na relação com a atuação dos diferentes entes privados locais⁷.

Corrêa Lima, o escultor responsável por dar forma ao monumento, iniciou sua trajetória na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – ENBA, ingressando como aluno livre no ano de 1882. Seus passos na estatúria carregam grande influência do professor Rodolfo Bernardelli, renomado escultor do período. Nos finais de 1899, ao ganhar o prêmio viagem, Corrêa Lima passou um curto período em Paris e seguiu rumo a uma longa estadia em Roma, de 1900 a 1902, entrando em contato com a produção escultórica internacional (Negro, 1968). Retornando ao Brasil, participa de editais para a confecção de monumentos, bustos e estátuas em diversas cidades brasileiras, e, a partir de 1910 passou a lecionar na ENBA, onde, em 1927, se tornou o diretor da instituição.

Segundo Alberto Chillón (2017, p. 26) os estudos aprofundados sobre a escultura pública no Brasil são recentes. Até então, as referências se detinham sobre assuntos fragmentados, conduzidos pelo *O novo statuário* de Manoel de Araújo Porto-Alegre, publicado em 1854, e pela inaugural sistematização de Luís Gonzaga Duque-Estrada, em 1888. Na década de 1990, Cybele Vidal Netto Fernandes e Paulo Knauss de Mendonça produziram estudos que abordaram a escultura sob diferentes questões (Chillón, 2017, p.

⁶ Atualmente abriga o escritório da Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG) em Juiz de Fora.

⁷ A ideia da atuação dos entes privados na formação do espaço urbano em Juiz de Fora é trazida por Thereza Santos e Aline Santos (2011).

29). Suely de Godoy Weisz (1996) e Maria do Carmo Couto da Silva (2011) realizaram importantes estudos sobre a atuação de Rodolfo Bernardelli, mestre de Corrêa Lima, em que importantes considerações foram feitas sobre a relevância de Bernardelli na arte pública brasileira entre o final do século XIX e início do XX, sendo a obra de Suely o primeiro trabalho a abordar Bernardelli.

O estudo sobre uma obra de Corrêa Lima tem o potencial de contribuir para o entendimento de sua atuação enquanto legado da arte brasileira da primeira metade do século XX, período de maior produção do escultor. Juiz de Fora, possuindo não só o *Monumento a Bernardo Mascarenhas*, mas diversas outras obras de sua autoria, guarda importante *memória artística* sobre um determinado momento da arte nacional. Desta forma, o segundo capítulo será dedicado a estudar a formação artística do escultor Corrêa Lima, compreendendo o monumento dentro de sua trajetória de inovações técnicas e temáticas. Cabe ressaltar que não é nosso objetivo esgotar a análise sobre as obras do escultor, já que a abundância de sua produção requer pesquisa de maior vulto, mas sim enxergar os caminhos por quais ele percorreu até o momento em que produziu o monumento.

O terceiro capítulo se concentra em um dos principais focos de interesse do trabalho: as estátuas do casal operário que figuravam nas laterais do pedestal do monumento. À esquerda, um homem sem camisa lançava um olhar sereno para o céu, com um dos braços apoiado na estrutura e o outro segurando a alavanca de uma engrenagem; no oposto, uma mulher de vestido representava uma trabalhadora da indústria têxtil.

Aqui, objetivamos compreender a representação dos trabalhadores na história da escultura, recorrendo a comparações com a arte escultórica europeia do século XIX, em especial na França e na Bélgica. Uma vertente artística também explorada foi o Realismo Socialista, em especial o monumento *Operário e Mulher Kolkosiana* (1937), da escultora russa Vera Mukhina, pois representa um casal de trabalhadores. Assim, seja no crescimento do movimento sindical na Europa oitocentista ou na Revolução Socialista da Rússia, a arte escultórica serviu nesses contextos como expressão do trabalho enquanto uma atividade dignificante e coincidiu com a centralização das questões trabalhistas no âmbito político dessas sociedades.

No Brasil da década de 1930, com a Revolução de 30 e o golpe do Estado Novo, em 1937, os trabalhadores se tornaram o alvo das políticas públicas promovidas por Getúlio Vargas. Nesse sentido, investiremos na contextualização das figuras dos operários dentro da mentalidade do estadonovista, que completava um ano em 1938, o que as fazem solo fértil para compreendermos os vínculos entre a arte e a política estabelecidos naquele momento. Aqui, chegamos à compreensão do monumento enquanto *memória política* vinculada ao universo do trabalho e da industrialização. Além de lermos Ângela de Castro Gomes (2005), buscamos na literatura sobre o operariado juizforano e sobre a mão-de-obra empregada na indústria têxtil, compreendendo o período que vai do surgimento das fábricas fundadas por Bernardo Mascarenhas até a inauguração da sua homenagem, ou seja, do final do século XIX até a década de 1930.

Por fim, encerraremos o capítulo com reflexões sobre o papel da arte pública na contemporaneidade, lembrando que o ano de 2020 foi marcado pelo surgimento do movimento *Black Lives Matter*, motivando a protestos mundiais contra diversos monumentos públicos homenageando personalidades controversas do passado. Por estarmos tratando de uma obra destruída, sua restauração é uma possibilidade no horizonte, e não poderemos deixar de lado os recentes debates que problematizam a presença dos monumentos no espaço público, tendo em vista que Bernardo Mascarenhas nasceu no berço de uma família escravocrata e seu papel enquanto industrial carrega as tensões da exploração do trabalho capitalista. Não temos a pretensão de apontar nenhum caminho, mas esperamos que as reflexões deste trabalho contribuam para agregar informações sobre o monumento enquanto um patrimônio artístico e histórico local.

De acordo com Cristina Meneguello (2022), entendemos que confrontar a presença do monumento é não se fazer esquecer os processos históricos que levaram à sua constituição, se tornando uma importante ferramenta aos historiadores para dimensionar os processos do lembrar e do esquecer.

“Se a invisibilidade das estátuas nas cidades desaparece quando as manifestações políticas periodicamente as reativam, elas podem, uma vez no espaço público (e não transformadas em documentos museificados), trazer uma série de incômodos e desestruturar certezas.” (Meneguello, 2022, p. 79).

Servindo de aporte para o primeiro capítulo, utilizamos estudos que se concentraram na formação do espaço urbano de Juiz de Fora e o surgimento de suas

praças e jardins, em especial, a dissertação de mestrado de Wilton Cordovil (2013), que analisou o tema sob aspectos históricos e geográficos, e a já citada dissertação de Fabrício Viana. Grande parte do acervo fotográfico utilizado foi pesquisado em blogs que armazenam e divulgam imagens históricas de Juiz de Fora, como o blog *Maria do Resguardo*⁸ e *Maurício Resgatando o Passado*⁹.

Também consultamos *in loco* os processos de tombamento referentes aos monumentos públicos de Juiz de Fora¹⁰ e ao tombamento das instalações da CTBM¹¹, disponibilizados pelo arquivo da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage – FUNALFA¹². Outras documentações sobre a cidade foram consultadas no Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, como os registros das administrações municipais dos anos 1933, 1934 e 1938 e as Resoluções da Câmara Municipal. No Arquivo Histórico da Prefeitura de Juiz de Fora pudemos consultar as Atas da Câmara referentes ao ano de 1936, o que nos permitiu compreender como se deu o processo de subscrição do monumento pelo poder público.

Para estudarmos Corrêa Lima, contamos com o aporte teórico de estudos na área da escultura pública. Especificamente sobre o escultor, acessamos o texto de Carlos Del Negro (1968), uma curta biografia que traz o levantamento de suas obras. Já a tese de Anamaria Diniz (2015), mesmo tendo foco no arquiteto Attilio Corrêa Lima, filho do escultor, estudou Corrêa Lima através de fontes inéditas, pois teve acesso ao acervo particular da família. No entanto, as fontes primárias consultadas no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹³ foram as que mais auxiliaram nesta análise, pois tivemos acesso aos textos da crítica sobre a atuação de Corrêa Lima publicados em jornais e revistas dedicados à publicação de resenhas artísticas, como os periódicos *Don Quixote*, *Fon-Fon*, *Ilustração Brasileira*, *Kosmos*, *O Malho*, *Renascença* e *Revista da Semana*.

No terceiro capítulo, contamos, sobretudo, com as contribuições de duas coletâneas de textos que debatem sobre o papel dos monumentos públicos nos tempos

⁸ Disponível em: <https://www.mariadoresguardo.com.br/>.

⁹ Disponível em: <https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/>.

¹⁰ Processo de tombamento N° 3022/2000 – Tombamento de monumentos em praças públicas, 01. Processos híbridos.

¹¹ Processo de tombamento N° 3649/1982 – Instalações da Fábrica Bernardo Mascarenhas.

¹² A Fundação Alfredo Ferreira Lage – FUNALFA é a repartição pública responsável pelas políticas culturais do município de Juiz de Fora.

¹³ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

recentes. Consultamos os textos de diversos historiadores da arte e artistas contidos na XVIII edição da revista *Temas de la Academia*, publicada pela Academia Nacional de Belas Artes da Argentina em 2021, dedicada a discutir a arte no espaço público. Já o livro *Corpos e Pedras*, publicado em 2022, traz a contribuição de historiadores brasileiros buscando refletir sobre o movimento de derrubada das estátuas, abordando a relação dos monumentos com as memórias sensíveis no presente.

2 MEMÓRIAS URBANAS EM JUIZ DE FORA: PRAÇAS E MONUMENTOS

Os primeiros impulsos para esta pesquisa se concentraram em vasculhar o acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional buscando por termos que remetessem à inauguração do Monumento a Bernardo Mascarenhas, nosso objeto de estudo central. Entre notícias que anunciavam sua construção e relatavam o momento da inauguração, uma delas chamou atenção, por narrar um evento no qual o monumento foi protagonista meses após seu erguimento.

Em um sábado, dia 21 de janeiro de 1939, o periódico carioca *A Noite* emitia o seguinte comunicado:

“Comemorando a nova fase do programa da cidade, o prefeito realizou importante cerimônia cívica, com a visitação das estatuas das praças públicas. No dia 25 terá lugar a visitação às estatuas de Bernardo Mascarenhas, Mario Halfeld e Mariano Procópio, sendo depositadas flores em seus pedestais. Essa festividade será patrocinada pela A NOITE e pela Sociedade Rádio Nacional. Tocarão várias bandas de música, tendo sido convidados para o ato todas as autoridades civis e militares. Será especialmente convidado, também, o governador Benedito Valadares. A festividade terá início às 9 1/2 horas. O prefeito Rafael Cirigliano receberá o representante de A NOITE e da Sociedade Rádio Nacional, às 9 horas, no Palácio da Prefeitura, formando-se, aí, em seguida, o préstito.” (*A Noite*, 21 jan. 1939, p. 24).¹⁴

A comemoração em nota refere-se à inauguração do novo programa matinal permanente emitido pela *Sociedade Rádio Nacional* intitulado “Cidade de Juiz de Fora”. Em nota, foi informado que “o programa de Juiz de Fora, sob o patrocínio de diversas firmas do grande parque industrial de Minas Gerais¹⁵, vem prestando inegáveis benefícios à propaganda e difusão do conhecimento das riquezas e valores de Juiz de Fora” (*A Noite*, 22 jan. 1939, p. 13, ed. 9681).

A edição de *A Noite* do dia 25 de janeiro de 1939, uma quarta-feira, publica novo comunicado informando mais detalhes sobre o programa. Os representantes da *Rádio*

¹⁴ Os trechos retirados das fontes jornalísticas e textuais da época foram aqui reproduzidos em sua grafia atualizada para a norma padrão atual, visando conferir maior fluidez à leitura.

¹⁵ Em anúncio foram mencionados os seguintes estabelecimentos locais: *Floraria, Fabrica de Bonecos e de Bêbês de Luxo Princeza, Rio Rapido e A Gaúcha* (*A Noite*, 24 jan. 1939, p. 4, ed. 09683).

Nacional e do jornal foram recebidos pelo prefeito Rafael Cirigliano¹⁶ com sua comitiva às 9 horas da manhã para seguir rumo à Praça Antônio Carlos, onde foi depositada “uma cesta de flores na estátua do precursor da indústria em Minas Gerais”, referindo-se à Bernardo Mascarenhas. Seguindo para o Parque Halfeld, a comitiva depositou “um ramalhete de flores na estátua do saudoso brasileiro”, e, para encerrar o programa, “a comitiva demandará para Mariano Procópio, onde visitará a estátua do fundador da cidade de Juiz de Fora e colocará um ramo de flores no seu pedestal” (*A Noite*, 25 jan. 1939, p. 4, ed. 9684).

Tais informações expandiram as possibilidades de interpretação do monumento a Bernardo Mascarenhas, uma vez que o rito de visitação realizado em 1939 revela um recorte narrativo sobre o passado glorificado de Juiz de Fora. Assim, antes de nos debruçarmos à análise do monumento em si, consideramos importante entender qual o papel dos bustos percorridos na construção de uma memória urbana na cidade.

As estátuas visitadas são homenagens aos ícones tidos como contribuintes ao movimento de expansão e modernização de Juiz de Fora. A cidade, na virada do século XIX para o XX, era economicamente uma das mais prósperas de Minas Gerais, contando com parque industrial desenvolvido e grande fluxo de circulação de pessoas e mercadorias. Por tal motivo, recebeu os apelidos de a *Princesa de Minas*, *Atenas de Minas*¹⁷ e *Manchester Mineira*¹⁸. Halfeld, Mariano Procópio e Bernardo Mascarenhas são memorados enquanto agentes da produção do espaço¹⁹ público juizforano cujas marcas do passado exibem as relações guardadas com seus agentes.

Tais relações podem ser entendidas aqui como uma operação da memória, construída pelo diálogo entre os espaços da cidade e o passado sedimentado em seu interior. As esculturas estão situadas em logradouros centrais da cidade: a Praça Antônio

¹⁶ Rafael Cirigliano (1891-1966) foi um político e advogado mineiro. Exerceu o cargo de prefeito de Juiz de Fora no mandato 1938-1943. Cabe lembrar que após a “Revolução de 1930” os prefeitos passaram a ser nomeados pelos interventores estaduais, estes diretamente subordinados ao Presidente da República (Costa, 2020).

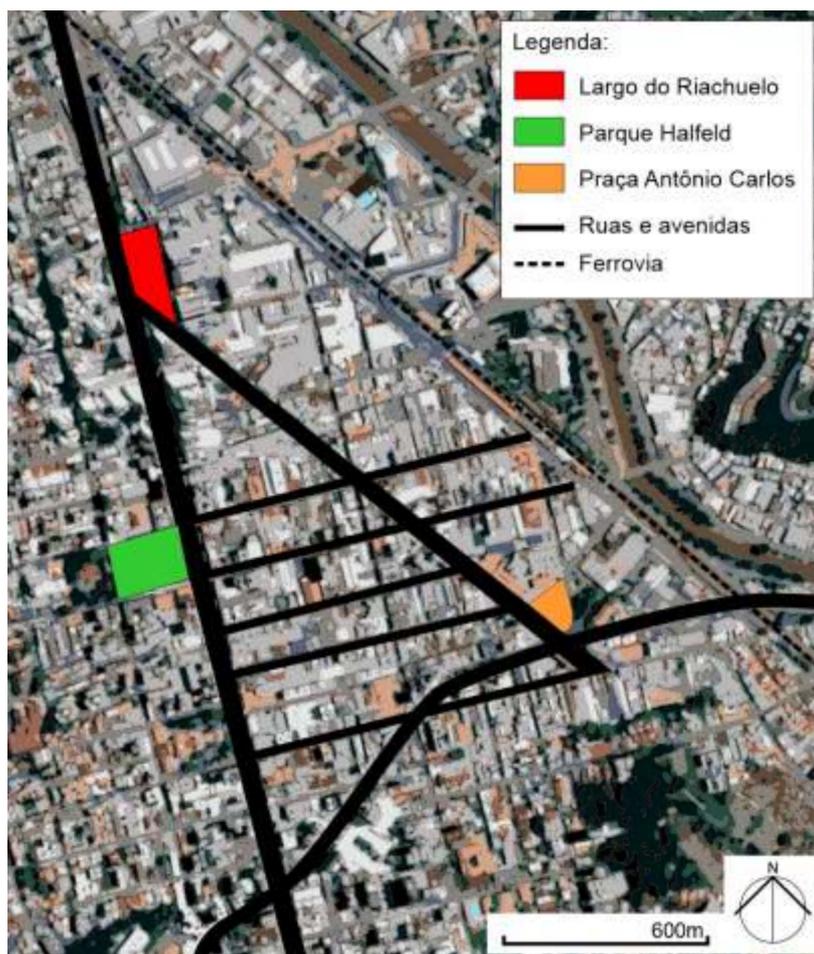
¹⁷ Em referência à efervescência cultural, artística e literária de Juiz de Fora, que a tornava comparável à antiga cidade grega. Segundo Rogério Rezende Pinto (2008, p. 40), o nome foi primeiro dado pelo escritor Arthur Azevedo (1855-1908).

¹⁸ O apelido de Manchester Mineira foi atribuído à cidade Juiz de Fora em fins do século XIX, devido ao surto industrial do período, referenciando a cidade de Manchester, na Inglaterra, cujo papel foi relevante na Revolução Industrial do século XVIII.

¹⁹ O termo *produtores do espaço* é utilizado por Thereza Carvalho Santos e Aline Santos (2021) na análise sobre a influência dos agentes privados na formação dos espaços públicos de Juiz de Fora.

Carlos, o Parque Halfeld e o Largo do Riachuelo²⁰, respectivamente [Figura 2]. As praças, por sua vez, foram construídas nas bordas do triângulo central da cidade em distintos momentos de sua expansão, formado pelas interseções entre as avenidas Barão do Rio Branco, Getúlio Vargas e Presidente Itamar Franco²¹.

Figura 2 - Mapa indicando os logradouros centrais de Juiz de Fora abordados no texto.



Fonte: Elaboração do autor a partir de imagem de satélite disponibilizada pelo Google Earth (2024).

²⁰ As praças e as ruas de Juiz de Fora passaram por mudanças em sua nomenclatura conforme o tempo. A evolução dos nomes será tratada ao longo da dissertação, conforme abordamos as transformações da cidade.

²¹ Inicialmente, o triângulo central da urbanização tinha como arestas a avenida Barão do Rio Branco, avenida Getúlio Vargas e a Rua Espírito Santo. O local por onde hoje passa a avenida Itamar Franco era ocupado pelo córrego Independência, que de certa maneira também fechava o triângulo da ocupação central (Carvalho Santos; Santos, 2021, p. 191). A canalização do córrego deu origem à avenida Independência, atual Itamar Franco, uma das artérias principais para a condução do fluxo viário.

2.1 A CONSTITUIÇÃO DO NÚCLEO URBANO DE JUIZ DE FORA E SEU TRIÂNGULO CENTRAL

O desenvolvimento urbano de Juiz de Fora se acelerou no primeiro quartel do oitocentos, quando a economia de Minas Gerais rompia com o ciclo do ouro e entrava no sistema agroexportador de café, o que repercutiu em seus traçados. De acordo com Thereza Carvalho e Aline Santos (2014, p. 188), esse momento

“Apresenta características do século XIX como o liberalismo, a iniciativa privada, a crença no progresso, a evolução trazida pela máquina a vapor e pela eletricidade, o ecletismo do estilo arquitetônico e outras manifestações de um pensamento com tendência a romper com o estabelecido. Essa mesma mentalidade vai também repercutir sobre a morfologia urbana de Juiz de Fora sob as formas de novas tipologias urbanísticas e arquitetônicas.”

A história do desenvolvimento das praças é tributária dos rumos tomados pelas alterações urbanas da cidade mineira, modeladas pelos caminhos traçados entre o vale montanhoso do rio Paraibuna, durante a expansão econômica vivenciada pela região da Zona da Mata entre os séculos XVIII e XIX. A fragilidade do poder público no empreendimento dessas transformações abriu brechas para que agentes privados se apropriassem da ação e se tornassem produtores desse espaço, como é o caso de Halfeld, Mariano Procópio e Bernardo Mascarenhas (Carvalho; Santos, 2014, p. 96).

A necessidade de uma nova rota para escoar a produção de ouro nas regiões das minas para a região portuária do Rio de Janeiro fez surgir um caminho que atravessava as *Áreas Proibidas* ou *Sertões do Leste* (Cordovil, 2013, p. 64), como era conhecida a região da Zona da Mata Mineira²². Até então, o transporte do ouro seguia pelo Caminho Paulista, ou Caminho Velho, uma longa trilha tortuosa, cercada por precipícios e densa vegetação, que conectava Ouro Preto à cidade de Parati, litoral do Rio de Janeiro.

Visando melhor controlar os caminhos do ouro até o porto, o governo colonial permitiu que Garcia Rodrigues Paes Leme e Domingos Rodrigues da Fonseca abrissem um caminho partindo de Barbacena – à época conhecida como Borda do Campo – até

²² O autor utilizou os estudos de Wilson Lima de Bastos (2004), Aureliano Silva (2008) e Adriana Ferreira de Melo (2006), que denominaram as áreas de Sertão do Leste os territórios inexplorados além da faixa litorânea. Tais áreas eram identificadas pelo imaginário colonial como um espaço selvagem, restrito e hostil para ocupação.

chegar ao Rio de Janeiro (Cordovil, 2013, p. 64). Eis o surgimento do dito Caminho Novo. O novo fluxo de circulação de mercadorias e pessoas fez assentar povoamentos atraídos pelas necessidades operacionais do caminho, como entrepostos comerciais e postos de fiscalização.

Assim, na altura em que o Caminho Novo seguia pela margem esquerda do rio Paraibuna²³, pouco a pouco foram surgindo núcleos que tinham somente a importância de atender às necessidades internas dos que seguiam pelo Caminho, voltadas para o abastecimento dos viajantes (Cordovil, 2013, p. 74). Foi nesse período que fazendas como a Fazenda da Tapera e a Fazenda do Juiz de Fora²⁴ são instaladas nas proximidades, advindas da doação de sesmarias subordinadas pelo jogo de interesses políticos entre as elites locais e o governo colonial, servindo como pontos de referência e parada aos passantes. Já no século seguinte, a entrada da região no mercado agroexportador de café e a consequente chegada de uma nova elite atraíram novas tipologias urbanas ao que veio a ser o município de Juiz de Fora.

O aumento do fluxo de mercadorias demandou melhorias na infraestrutura de transportes, tornando obsoleto o percurso acidentado do Caminho Novo. Assim, em 1838 foi inaugurada a Estrada Nova do Paraibuna, construída pelo engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld²⁵. O novo percurso desviava do trecho tortuoso do Caminho Novo, atravessando o Paraibuna e seguindo com uma reta pela várzea pantanosa na margem direita do rio, tornando a estrada carroçável, conforme os interesses da insipiente elite cafeeira que assentava na região (Olender, 2011, p. 49).

²³ O rio Paraibuna nasce na Serra da Mantiqueira e corta a Zona da Mata Mineira passando dentro do município de Juiz de Fora até desaguar no rio Paraíba do Sul no município de Três Rios, Rio de Janeiro.

²⁴ A Fazenda da Tapera, ligada inicialmente à família Paes Leme, e o sobrado construído por Luís Fortes Bustamante de Sá, quem exercia a magistratura como Juiz de Fora da Cidade do Rio de Janeiro, foram as fazendas que marcaram a historiografia sobre a gênese do povoado do município. O sobrado de Bustamante de Sá veio a ser conhecido por duas nomenclaturas: Fazenda Velha e Fazenda do Juiz de Fora. Este último foi responsável por servir de referência aos passantes, que diziam ir à “Fazenda do Juiz de Fora”. A Fazenda Velha foi posteriormente adquirida pelo tenente Antônio Dias Tostes, importante agente da elite agrária à época. Os temas da historiografia sobre os primórdios do município contam com escritos clássicos, como é o caso do livro de Paulino de Oliveira (2023), originalmente publicado em 1950. Aqui optamos por utilizar a dissertação de Wilton Cordovil (*Op cit.*), que realizou uma análise sob o viés da Geografia e da História, bebendo tanto dos textos clássicos quanto da literatura mais recente.

²⁵ Henrique Guilherme Fernando Halfeld (1797-1873) nasceu no Reino de Hanôver, anterior à unificação alemã. Lutou na Batalha de Waterloo em 1815 e mudou-se para o Brasil como tenente do Corpo de Estrangeiros, divisão do Exército Brasileiro criada em 1822. Sua formação como engenheiro o fez ser nomeado Engenheiro da Província de Minas Gerais em 1836. Associou-se à família Tostes por casamento e passou a residir na Fazenda do Juiz de Fora (Cordovil, 2013, p. 75).

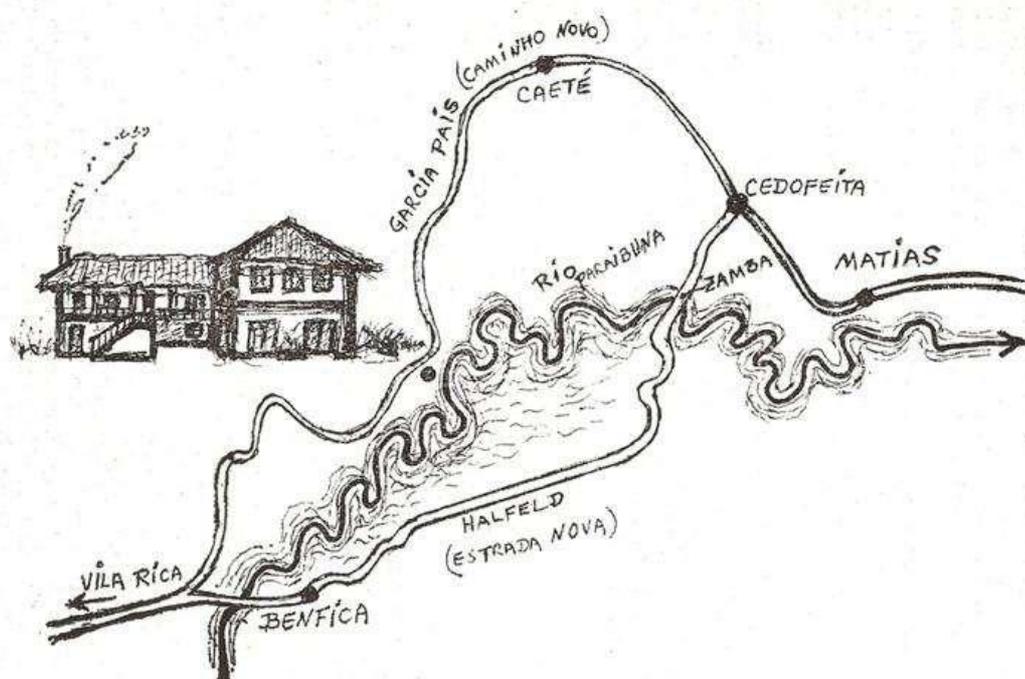
A Estrada Nova se tornou a principal via do local, sendo denominada Rua Direita, propiciando um salto na urbanização da região por atrair novo eixo de povoamento – cujo nodo de poder estava nas mãos da família Dias Tostes e do engenheiro Halfeld –, oposto ao que surgira inicialmente na margem esquerda do rio com as fazendas. Assim formava-se o Povoamento de Santo Antônio do Paraibuna²⁶. A Rua Direita é hoje a avenida Barão do Rio Branco, via arterial que condensa o fluxo principal de transportes e pedestres no centro da cidade e abriga seus principais equipamentos de comércio e serviços (Colchete Filho; Ribeiro; Nascimento, 2017).

No ano de 1850 o município foi elevado à categoria de Vila, emancipando-se administrativamente de Barbacena. No mesmo período foi aprovada a Lei de Terras no Brasil, extinguindo a concessão de sesmarias e determinando o acesso à propriedade somente através da compra, separando de forma nítida o que seria solo público e privado, reordenando as formas de ocupação do território (Cordovil, 2013, p. 101)²⁷. Em 1853, a Câmara Municipal inicia o primeiro projeto de arruamento, organizando as praças e ruas da Vila. De acordo com Oliveira (2006, p. 2), constavam no plano de arruamento “três praças, dezesseis ruas transversais e duas paralelas ao grande eixo norte-sul, que correspondia à parte do trecho local da *Estrada do Paraibuna*”. A Câmara também passa a incentivar o embelezamento da cidade quando, em 1856, permitiu a edificação de jardins residenciais contíguos às ruas que tivessem, no mínimo, sessenta palmos de largura (Oliveira, 2023, p. 47).

²⁶ É importante lucidar que, de início, formavam-se dois núcleos de povoamento distintos nas duas margens do Paraibuna. A margem esquerda, onde estava situada a Fazenda do Juiz de Fora, cai de importância com o novo fluxo direcionado para a margem direita, onde surge o povoado de Santo Antônio do Paraibuna. Em 1850 o povoado é elevado à categoria de Vila, desmembrando-se de Barbacena, e, seis anos depois, torna-se Cidade do Paraibuna. Em 1865 o nome é alterado para Cidade de Juiz de Fora (Cordovil, 2013, p. 78).

²⁷ Ainda segundo o autor, a Lei de Terras foi um passo para o rompimento com as tradições coloniais de uso e apropriação do solo que ainda eram vigentes no Império. Sua efetivação fez parte da mentalidade capitalista e modernizadora que buscava avançar pelo país.

Figura 3 - Esquema representando o traçado da Estrada Nova do Paraibuna.



Fonte: Lessa, Jair (1985, p. 40) *apud* Cordovil (2013, p. 77).

Neste ponto passamos a ver o interesse contundente dos diferentes agentes da cidade em ordenar o espaço urbano através do planejamento de ações.

“Os ricos cafeicultores, donos de terras da região, adquirindo propriedades na Vila, passaram a promover e investir no crescimento da localidade. A cidade continuava a crescer, sua população aumentava e novas ruas eram abertas, e como consequência, aumentava-se também a arrecadação de impostos.” (Cordovil, 2013, p. 102).

A cafeicultura foi a principal atividade responsável por gerar recursos para o processo de urbanização e modernização da cidade, financiando as obras públicas realizadas pelo executivo municipal (Duarte, 2015, p. 62). Enquanto em 1861 Juiz de Fora era a terceira maior receita de arrecadação da província de Minas, atrás apenas de Ouro Preto e São João Del-Rei, em 1870 a então Cidade de Juiz de Fora já superava todas as outras em termos de arrecadação de impostos. Assim, Felipe Duarte (2015) afirma que os recursos gerados pelo setor cafeeiro contribuíram para consolidar um mercado de

capitais locais que possibilitou a efetivação de uma sociedade de mercado tipicamente capitalista, o que irá refletir na transformação do seu espaço urbano.

O acelerado crescimento da produção cafeeira na Zona da Mata demandou a modernização do sistema de transporte até seu escoamento no porto do Rio de Janeiro. As limitações dos caminhos íngremes e tortuosos eram entraves para o desenvolvimento da atividade na região, elevando os custos com mão de obra e transporte. Em 1852, o governo imperial concede ao comendador²⁸ Mariano Procópio Ferreira Lage – membro da elite cafeeicultora mineira e próximo do imperador D. Pedro II – os direitos de construir uma estrada ligando a então Vila do Paraibuna até a cidade de Petrópolis, visando aprimorar a infraestrutura da região para o escoamento do café. Em 1854 Ferreira Lage adquiriu terras de baixo valor venal em uma localidade distante de cinco quilômetros do então núcleo da Vila de Santo Antônio do Paraibuna. O Morro da Gratidão – hoje Morro da Glória – era o obstáculo físico que separava o núcleo da Vila das terras adquiridas por Mariano Procópio. Colocando em prática os estudos que obtivera nos Estados Unidos e na Europa, Mariano Procópio funda a Companhia União e Indústria (CUI) em 1853 e, três anos depois, dá início à construção da Estrada de Rodagem União e Indústria.

Os 144 quilômetros de estrada macadamizada²⁹ que ligavam Juiz de Fora a Petrópolis foram completados em 1861, sendo a primeira grande rodovia pavimentada da América do Sul. A estrada, de acordo com relatos da época³⁰, fazia o percurso em aproximadamente 12 horas, contando com estações de paragem para descanso dos passageiros, trocas e abastecimentos das diligências, o que representou um avanço pelo conforto e praticidade aos viajantes e pela melhoria no transporte de mercadorias. A

²⁸ Comendador era um título honorífico de uma comenda, atribuída pelo Imperador. De acordo com Genovez (1998, p. 13), D. Pedro II teria oferecido a Mariano Procópio o título de barão, mas este declinou em favor de sua mãe, Maria José de Santana, primeira baronesa de Santana. Mariano Procópio era proprietário da Fazenda Fortaleza de Sant'Anna, na região do atual município de Goianá. Segundo Rogério Rezende Pinto (2008, p. 59), além de ser um homem de confiança do imperador, Mariano possuía uma vida social e política ativa, ocupando os cargos de diretor das Docas da Alfândega e da estrada de Ferro Dom Pedro II, membro da delegação brasileira na Exposição Universal de Paris (1867), deputado por Minas Gerais nos períodos 1861-1863 e 1869-1872 e deputado geral pelo Partido Conservador em 1870. Ainda segundo o autor, Mariano Procópio tentou o senado, mas sem sucesso na eleição.

²⁹ A macadamização era um método de construção de estradas e ruas que inovou por produzir vias sólidas através da escavação da terra e seu preenchimento com uma camada de brita seguida de saibro e finalizada com um rolo para compactar o material. O nome é uma referência ao seu idealizador, o engenheiro civil escocês John Loudon McAdam (1756-1836).

³⁰ Em 1861 D. Pedro II relatou em diário momentos de sua viagem até Juiz de Fora para as solenidades de inauguração da rodovia, ver: Bediaga, 1999. Outro importante relato de viajante foi o guia publicado por Henry Klumb (1852), disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/47137>. Acesso em maio de 2024.

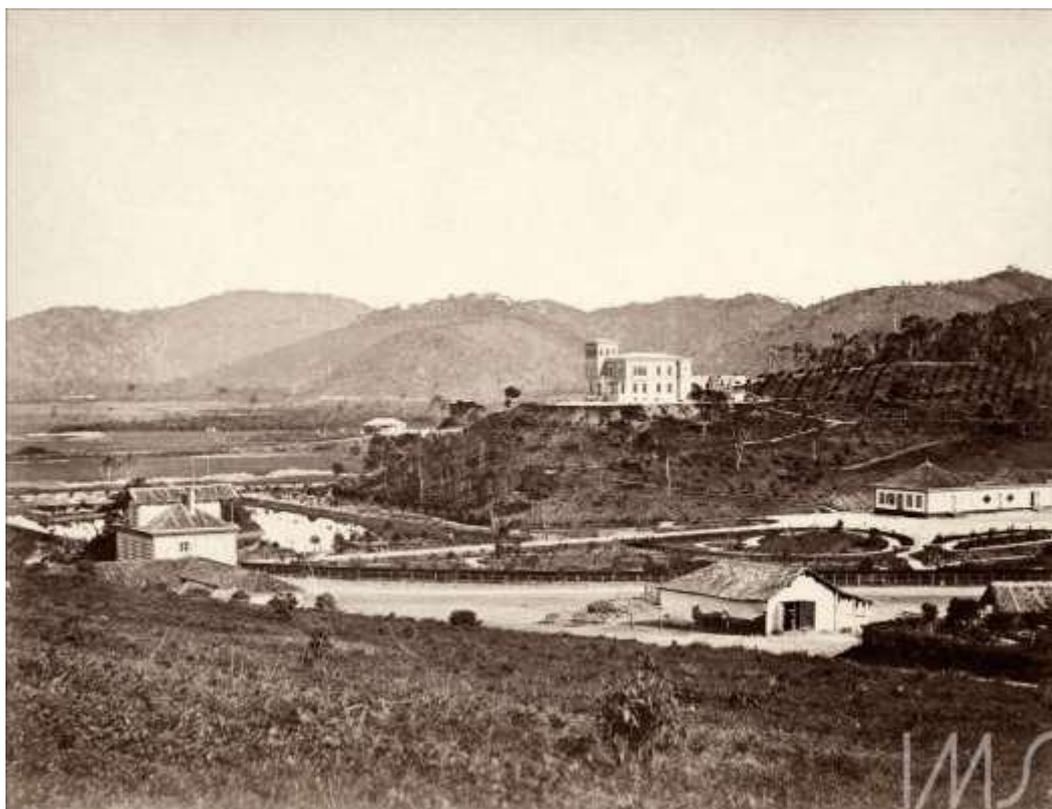
União e Indústria, embora não logrado grandes lucros à Mariano³¹ representou o projeto de unidade nacional do Império consoante com os interesses da cafeicultura (Genovez, 1998, p. 2), fazendo de Juiz de Fora a ligação entre a Zona da Mata Mineira com a província do Rio de Janeiro. A rodovia fez aumentar ainda mais o fluxo de pessoas e produtos em suas margens, especialmente Juiz de Fora, que já se estabelecia como importante entreposto comercial da região.

Para a urbanização da cidade, a CUI conseqüentemente atraiu um fluxo de desenvolvimento que desviava daquele já estabelecido na Vila do Paraibuna. Mariano Procópio almejava a valorização dos terrenos por ele adquiridos na região além do Morro da Gratidão, onde havia construído sua residência de campo³² [Figura 4], o que o fez instalar novo núcleo de povoamento formado por imigrantes alemães que serviriam tanto à construção da rodovia quanto ao abastecimento local com o cultivo de gêneros agrícolas. Assim foi formada a Colônia Alemã de Dom Pedro II, dividida de forma não totalmente contínua na parte mais alta das terras (hoje o bairro São Pedro), destinada aos cultivos, e na parte baixa (denominada Vilagem, atual bairro Fábrica), destinada às atividades de comércio e pequena indústria que supriam as demandas da CUI (Carvalho Santos; Santos, 2018, p. 6). Em 1860 somava-se à população da cidade cerca de 1144 imigrantes alemães (Cordovil, 2013, p. 119).

³¹ Patrícia Genovez (1998) e Rogério Rezende Pinto (data) informam que a Estrada União e Indústria falhou em trazer todo o desenvolvimento econômico que prometera devido ao seu alto custo de construção e subseqüentes custos de manutenção que não conseguiam ser custeados com as receitas da Companhia, gerando assim constantes déficits orçamentários.

³² A residência foi construída em cima de uma pequena colina rodeada por um grande jardim no estilo inglês. Seu estilo foi referência em luxo e suntuosidade à época, abrigando D. Pedro II na ocasião de visita à região em 1861. Atualmente compõe o conjunto arquitetônico do Museu Mariano Procópio.

Figura 4 - Quinta do Comendador Ferreira Lage por ocasião da visita imperial (1861).



Fonte: Fotografia tirada por Revert Henrique Klumb (1861). Brasiliana
Fotográfica/Instituto Moreira Salles. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2247>.

Além do mais, Mariano construiu a Estação do Juiz de Fora³³ [Figura 5] – de onde se partia para Petrópolis – não no núcleo da Vila do Paraibuna, mas em suas terras. Ao partir, a estrada contornava o Morro da Gratidão indo em direção à Vila, porém, ao encontrar a Rua Direita, desviava pelo lado esquerdo, ignorando o traçado realizado por Halfeld ao construir a Estrada Nova [Figura 6]. Esse fato provocou uma contenda entre Mariano Procópio e os proprietários dos terrenos que existiam no núcleo da Vila, uma vez que estes se sentiram lesados por perderem a oportunidade da valorização de suas propriedades pela proximidade com a União e Indústria. Para a cerimônia de inauguração da rodovia, que contou com a presença do imperador D. Pedro II, não foi enviado convite

³³ Inicialmente, Mariano Procópio batizou-a “Estação Rio Novo”. Segundo Cordovil (2013), não se sabe ao certo quando seu nome foi alterado para Juiz de Fora, já Patrícia Genovez (1998) menciona que até 1881 a estação ainda era chamada Rio Novo. No entanto, ambos os relatos de viagem mencionados anteriormente referem-se à estação como Juiz de Fora.

à Câmara Municipal da então cidade, e somente uma minoria dos grandes fazendeiros locais compareceram. Genovez (1998, p. 14) afirma:

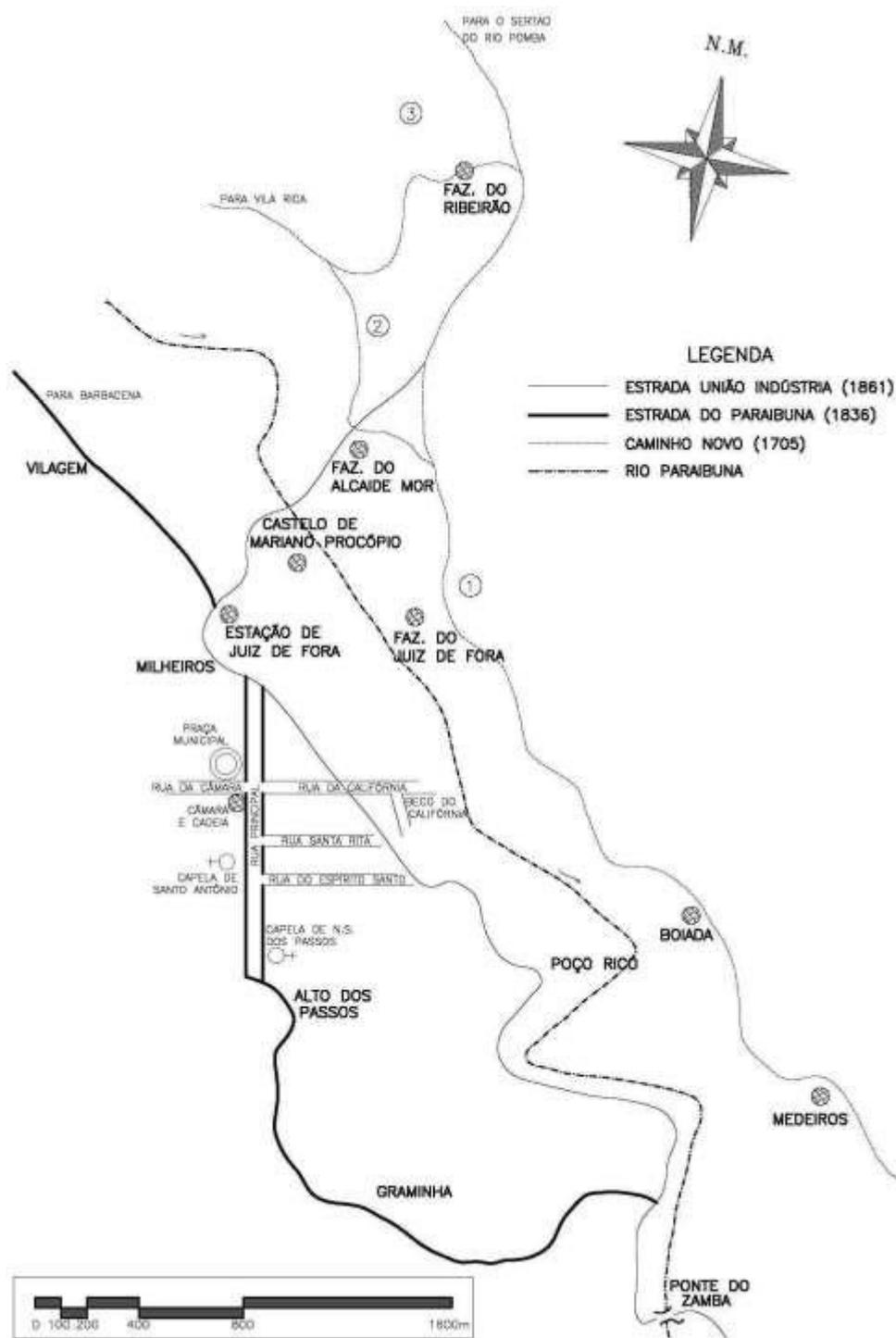
“Sem aproveitar o Caminho Novo que cortava a cidade, o comendador preferiu aumentar as obras e passar a rodovia por fora do “centro urbano”. O desvio não apenas deixou o “centro urbano” da cidade sem uma estação, como impediu a valorização dos terrenos dos grandes proprietários que acompanharam o traçado do Caminho Novo. Ao escolher um outro traçado para a rodovia, o comendador Mariano valorizou suas próprias terras. Aliás, terras que foi adquirindo fora do perímetro urbano da cidade, sempre às margens da rodovia.”

Figura 5 - Estação do Juiz de Fora construída por Mariano Procópio Ferreira Lage no tempo da União & Indústria.



Fonte: Albino Esteves, 1915, p. 67.

Figura 6 - Mapa das principais vias de Juiz de Fora no ano de 1861.



Fonte: Redesenho de Tiago G. Ribeiro (2015), a partir da figura (OLIVEIRA, 1966, p. 55). Disponibilizada por: Colchete Filho; Ribeiro; Nascimento, 2017, p. 167.

Atualmente, o trecho retilíneo da União e Indústria que margeava o núcleo urbano deu origem à rua do Imperador, hoje Avenida Getúlio Vargas³⁴. A Rua Direita, fruto da Estrada Nova construída por Halfeld, e a União e Indústria conformaram o espaço juizforano para o desenvolvimento urbano e comercial bifurcado, de maneira física e simbólica, em distintos polos de interesses. Seguindo o raciocínio de Aline Santos e Thereza Carvalho Santos (2011, n.p.):

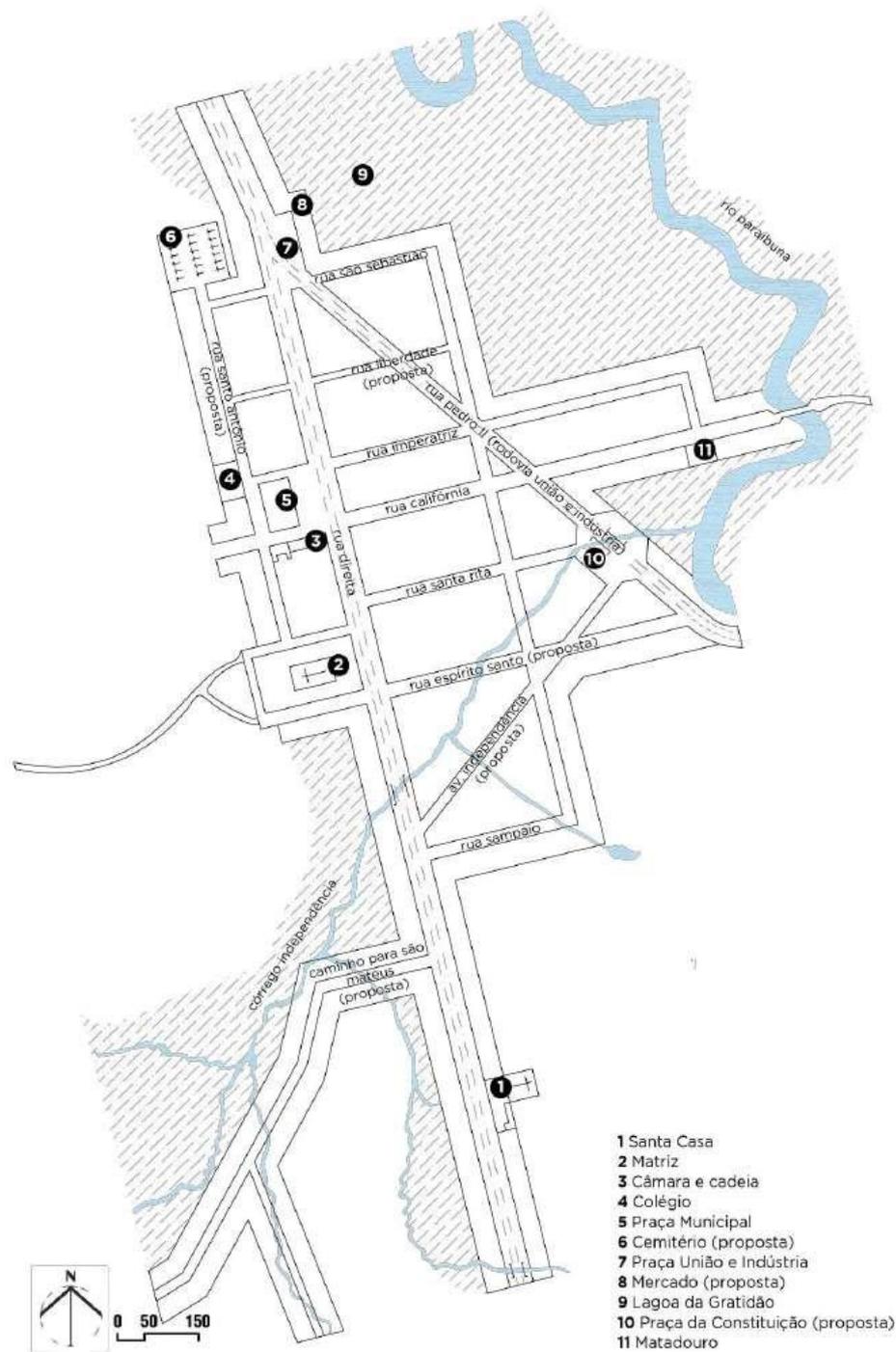
“Havia uma disputa política entre os dois agentes privados de formação do espaço urbano e a diferença ideológica entre eles estava no fato de que Halfeld investia na imobilização de capital, e Mariano Procópio na capacidade industrial da cidade. Dessa forma, Halfeld atua como um agente local, e a Companhia União Indústria, na figura de Mariano, como um agente externo, que delineia outras formas para a cidade.”

Vemos em 1860, ano anterior à inauguração da rodovia União e Indústria, a primeira grande iniciativa da Câmara Municipal em ordenar o espaço urbano de maneira mais racional e sistematizada, contratando o engenheiro Gustavo Dott para realizar a primeira planta cadastral da cidade e incluir um novo plano de arruamento [Figura 7]. O projeto de Dott delimita o triângulo central da cidade através das três ruas que margeiam o núcleo urbano: a Rua Direita – antiga Estrada do Paraibuna e hoje Avenida Barão do Rio Branco –, a Rua de D. Pedro II³⁵ – atual Avenida Getúlio Vargas – e um arruamento resultante da canalização do Córrego Independência, resultando na atual Avenida Itamar Franco.

³⁴ A atual Avenida Getúlio Vargas era o trecho da Rodovia União & Indústria que cortava a cidade de Juiz de Fora e teve sua nomenclatura alterada diversas vezes. No período de realização da planta de Gustavo Dott o trecho era denominado “Rua de D. Pedro I”, uma homenagem ao primeiro Imperador do Brasil. Porém, com o advento dos tempos republicanos, em 1899, o nome adotado foi “Rua XV de Novembro” e depois “Avenida XV de Novembro”, em uma tentativa de rompimento com o passado imperial. Somente em 1938 é que o nome “Avenida Getúlio Vargas” foi adotado, o que trataremos melhor ao longo do texto.

³⁵ Dott identifica o trecho retilíneo da União e Indústria como Rua D. Pedro II, o que não acontece com as menções posteriores ao logradouro, dito Rua do Imperador.

Figura 7 - Planta elaborada pelo engenheiro Gustavo Dott para Juiz de Fora em 1860.



Fonte: Redesenho da planta original de Gustavo Dott (1860) elaborado por Raiane Duque (2019, p. 43).

Carvalho (2006) interpreta o Plano Dott como uma preocupação da Câmara em estruturar o espaço urbano valorizando sua higiene e salubridade, uma vez que

encontramos os dispositivos considerados insalubres (cemitério, hospital e matadouro) situados fora do triângulo central. Em contrapartida, os locais arejados (praças e jardins) estão adjacentes ao triângulo, como é o caso da Praça Municipal, Praça União e Indústria e a Praça da Constituição.

Por fim, o surgimento dos caminhos de ferro que atravessam a cidade acentuaram o desenvolvimento do triângulo central por expandir o movimento de pessoas e mercadorias transportadas pelas locomotivas a vapor, presenteando ao passado as diligências da União e Indústria. Milena Souza (2012, p. 12) enfatiza que, por efeito da chegada da ferrovia em 1875, “a faixa ocupada entre a Rua do Imperador e o Rio Paraibuna se desenvolveu voltando-se sobretudo para o comércio, indústrias e serviços, com a instalação de hotéis”.

A chegada da ferrovia em Juiz de Fora fez parte de movimento maior iniciado pelo governo imperial ao incentivar o investimento privado na construção de estradas de ferro, meio de transporte tributário do desenvolvimento tecnológico pós-Revolução Industrial no século XIX. Em 1854 é construída a Estrada de Ferro Mauá³⁶, que ligava a região portuária do Rio de Janeiro com a subida da serra para Petrópolis. No ano seguinte, o governo dava início às concessões para construir a Estrada de Ferro D. Pedro II, ligando o Rio de Janeiro com as províncias de São Paulo e Minas Gerais, na intenção de atender as demandas por melhorias na infraestrutura para o escoamento do café, produto que movia a economia nacional³⁷.

Em 1871 os primeiros trilhos que chegavam à província de São Paulo já cortavam a divisa entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, alcançando Juiz de Fora em 1875. Após nove anos, em 1884, chegaria a Estrada de Ferro Juiz de Fora ao Piau, que pouco tempo depois passou para o controle da Estrada de Ferro Leopoldina, contando com diversos ramais integrando as zonas cafeeiras da Mata Mineira.

A primeira estação ferroviária, objeto de disputas políticas, havia sido construída nas terras de Mariano Procópio, que, enxergando a queda da União & Indústria diante da

³⁶ A Estrada de Ferro Mauá recebeu este nome por ter advindo da iniciativa de Irineu Evangelista de Souza (1813-1889), o Barão de Mauá, após firmar contrato de concessão com o governo provincial do Rio de Janeiro. A primeira sessão da estrada foi inaugurada em 1854, com 14,5 km e, em 1856, aumentada para 16,2 km. Apesar de modesto tamanho, sua importância se deu por inaugurar o transporte intermodal no Brasil, integrando porto e ferrovia (Memória do Transporte Brasileiro, 2024).

³⁷ Cabe ressaltar que a E.F. D. Pedro II foi estatizada em 1865 pelo decreto n. 3.503, de 10 de julho. Ver: Gabler, 2016.

chegada dos trilhos e visando valorizar seus terrenos (Cordovil, 2013, p. 131), reaproveita a estação da CUI para servir à E. F. D. Pedro II. É importante salientar que tal episódio demonstra a influência e o poder de Mariano Procópio, tendo em vista que este ocupou o cargo de diretor da companhia ferroviária no período de 1869 a 1872 (Associação dos Engenheiros Ferroviários, s/d).

Distante cerca de três quilômetros do núcleo central estabelecido, a estação de Mariano Procópio passou a ser malvista por moradores e comerciantes por proporcionar desconforto e aumentar os custos do transporte de mercadorias. Em 1875 foi entregue uma plataforma situada entre as Ruas Halfeld e Marechal Deodoro, que não passava de um estribo para o desembarque de passageiros. As mercadorias eram armazenadas em um barracão situado no Largo do Riachuelo. Em 1883 a plataforma de passageiros passa a ser ampliada, sendo reformada em 1902, em que adquiriu o aspecto atual [Figura 8].

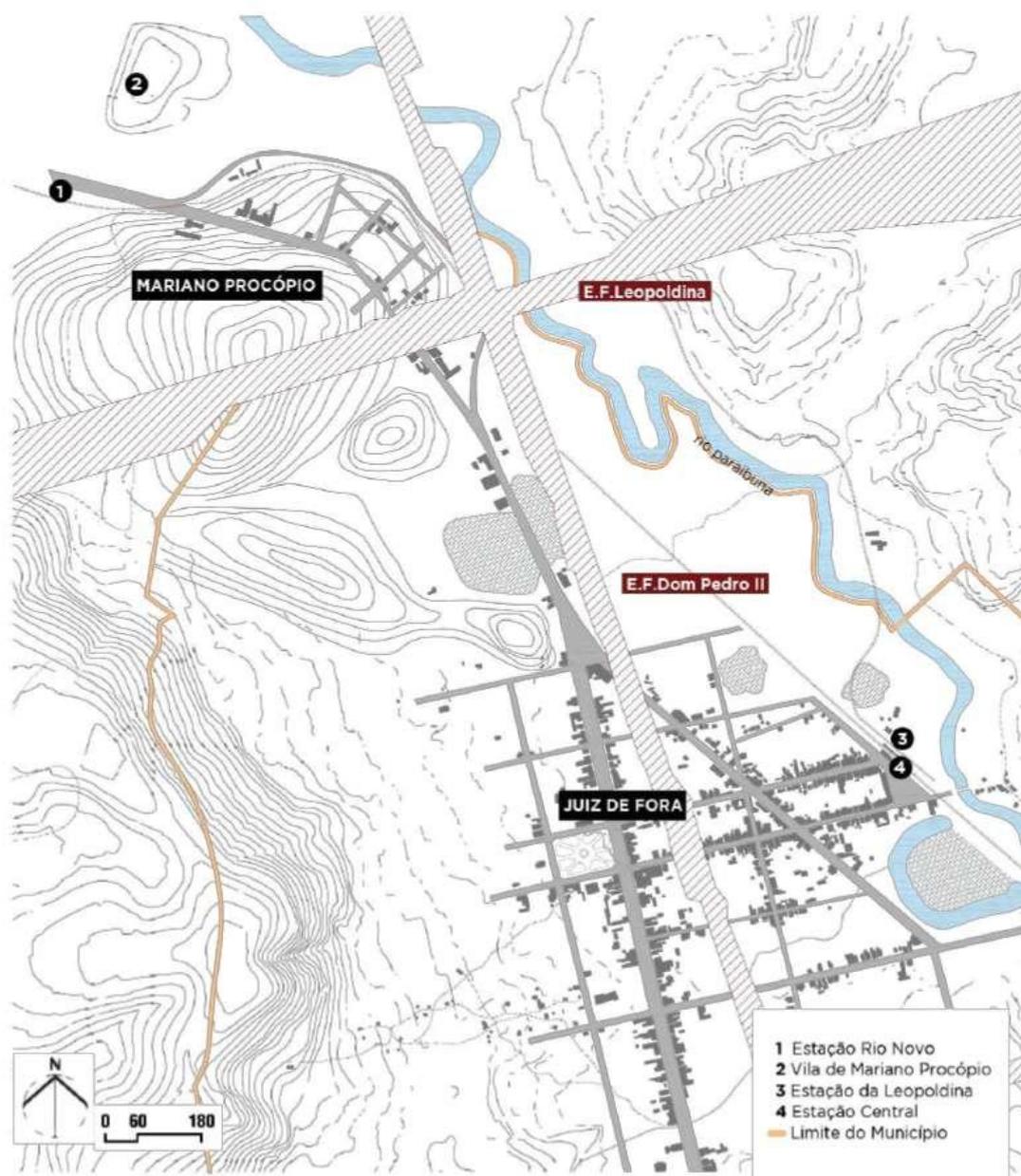
Figura 8 - Cartão postal de Juiz de Fora, datado de 1906, representando a nova Estação Ferroviária.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o passado. Disponível em:

<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Esta%C3%A7%C3%B5es%20Ferrovi%C3%A1rias>.

Figura 9 - Mapa do ano de 1883 mostrando os núcleos de Juiz de Fora e Mariano Procópio, com destaque para o desenvolvimento urbano e a formação da infraestrutura ferroviária.



Fonte: Redesenho de Raiane Duque (2019, p. 72) a partir da planta realizada por Cavalcanti (1883).

Se Juiz de Fora já despontava enquanto entreposto comercial com seus caminhos térreos, as linhas ferroviárias permitiram maior desenvolvimento pela circulação de

peças e mercadorias. De 1855 a 1890, a população urbana de Juiz de Fora passou de 600 para aproximadamente 13.000 habitantes, um salto estimado de 2000% (Cordovil, 2013, p. 100). Sua característica de entroncamento viário e o acúmulo de capitais provenientes da cafeicultura fizeram da cidade um polo de atração regional na Zona da Mata Mineira, o que serviu de estímulo para o início da industrialização na cidade³⁸. Na leitura de Cordovil (2013, p. 136), seguindo Anderson Pires (2004):

“Tais capitais subsidiaram investimentos em diversos setores, desde obras em infraestrutura e serviços urbanos, passando pelo estabelecimento de uma estrutura financeira com financiamentos e abertura de bancos, de unidades fabris e companhias de imigração. De outro lado, os imigrantes de origem germânica que, utilizando suas habilidades, investiram em um mercado interno estabelecendo pequenas indústrias e manufaturas, investindo no comércio local próspero pelo aumento da demanda.”

Ricardo de Paula (2006) destaca que o processo de industrialização de Juiz de Fora iniciou, em primeira fase, na década de 1880, com a formação de pequenas indústrias e oficinas de baixo capital investido, que utilizavam técnicas elementares e pouco quantitativo de mão de obra. A segunda fase vai do início do século XX até os anos 1930, em que indústrias de médio e grande porte, voltadas para o ramo têxtil, tipográfico, metalúrgico e de construção se instalam no município. Foram indústrias de grande capital investido, com produção em larga escala que empregava significativa força operária.

A efervescência urbana de Juiz de Fora demandará a melhoria dos equipamentos públicos, como canalização de esgotos, pavimentação e abertura de ruas, construção de pontes e canais para escoamento de águas e realização de aterros. A planta acima [Figura 9], datada de 1883, demonstra a formação do eixo urbano principal da cidade concentrado na região do triângulo central.

No mesmo ano, a Câmara Municipal contrata o engenheiro Gregory Howyan para o desenvolvimento do plano *Saneamento e expansão da cidade de Juiz de Fora: águas e esgotos; retificação de rios, drenagem*, também conhecido como *Plano Howyan*. A ideia do engenheiro era sanar os frequentes problemas de alagamentos, tendo em vista que a

³⁸ Raiane Rosi Duque (2019, p. 81) chama esse período de *industrialização incipiente*. Para a autora, a industrialização em Juiz de Fora foi um processo de longo prazo, que se estendeu pelo século XX.

cidade se desenvolveu em uma planície alagadiça cercada por morros, com grande presença de áreas pantanosas.

A preocupação de Howyan tinha cunho higienista, seu cerne era dar salubridade às áreas críticas, que poderiam favorecer a proliferação de bactérias, e incentivar a construção de áreas arejáveis, como ruas largas e arborizadas, parques, praças e jardins. O plano sofreu duras críticas e não chegou a ser implementado em sua totalidade (Duque, 2019, p. 104), no entanto, se tornou um indício de alinhamento do poder público com a tendência europeia protagonizada por Haussmann em Paris entre 1852 e 1870, no Segundo Império da França.

Assim, “a Europa era tida como o grande centro irradiador de civilização, de progresso, de urbanidade: modernizar era europeizar” (Pinto, 2008, p. 98). O final da década de 1880 em Juiz de Fora assistiu grande pujança econômica e cultural com a chegada do serviço telefônico, do telégrafo, água encanada, serviço de bondes e iluminação elétrica. Surgiram teatros, cinemas, novas instituições de ensino de diferentes graus e uma imprensa dinâmica com publicações diárias de jornais (Pinto, 2008, p. 99).

Ainda segundo Rogério Rezende Pinto (2008), a sociedade juizforana, inspirada no estilo de vida europeu, adota os ideais do capitalismo liberal do século XIX, com novos hábitos de consumo e produção, mirando em costumes e valores progressistas e civilizados. Seguindo mesma linha, Anderson Pires (2009 *apud* Cordovil, 2013, p. 143) considera que Juiz de Fora, na década de 1880, se torna uma cidade “capitalista”, com uma elite liberal que passou a definir os rumos de crescimento da cidade de acordo com interesses particulares.

A atuação de agentes privados moldou a forma urbana da cidade. A abertura de ruas e ferrovias produziu em Juiz de Fora a existência de vazios urbanos, denominados “largos”, como é o caso das regiões aqui analisadas, o Largo Municipal (Parque Halfeld), o Largo do Riachuelo e o Largo da Alfândega (Praça Antônio Carlos). Com o crescimento urbano e a intensificação das atividades de comércio e indústria, o entorno desses vazios passou a ser ocupado por diferentes estabelecimentos públicos e privados que traziam consigo a circulação de pessoas. É nesse momento que vemos a preocupação do poder público em embelezar os largos, transformando-os em praças ajardinadas.

“A praça seca perdeu seu lugar para a praça ajardinada em nosso país no século XIX, quando o Brasil necessitava demonstrar modernização, embelezamento e salubridade em suas cidades. A nação sofria influência cultural europeia – principalmente a francesa da Paris de Haussmann – e utilizando-se disso como forma de afirmar-se e ganhar credibilidade como exportadora para o continente europeu. Assim, a praça ajardinada transformou a paisagem de importantes cidades brasileiras” (Leite, 2008, p. 122).

A seguir, partiremos para o estudo da consolidação das três praças abordadas enquanto objeto de estudo deste capítulo, procurando entendê-las enquanto parte do projeto de embelezamento urbano na região central de Juiz de Fora. Incluído nesse projeto, as praças contaram com dispositivos destinados à *decoreção urbana*, monumentos públicos em homenagem a sujeitos diretamente vinculados com o passado histórico da cidade, sendo também os agentes produtores do espaço em que seus monumentos foram inseridos.

2.2 PRAÇAS E MONUMENTOS ENQUANTO ELEMENTOS DE URBANIZAÇÃO DA REGIÃO CENTRAL

Praças e monumentos integram o que consideramos aqui como a memória urbana de uma cidade. Walter Benjamin dedica uma pequena citação do escritor Ferdinand Lion para demonstrar que as praças de uma cidade são pontos de convergência de sua história:

“Os pontos culminantes da cidade são suas praças, nas quais não apenas desembocam muitas ruas, de maneira radial, como também seus fluxos de história. Mal desembocam e já são cercadas, os limites das praças são as margens, de modo que a forma externa da praça ensina sobre a história que se desenrola nela”. (Lion, Ferdinand *apud* Benjamin, Walter, 2022, p. 201).

As transformações da Paris oitocentista foram objeto de estudo de Benjamin, que considerou a capital francesa como a própria capital do século XIX, cujo modo de vida capitalista burguês moldava as formas urbanas. Ruas largas, galerias, arquitetura de vidro e embelezamento urbano atendiam aos anseios de uma sociedade destinada a produzir e consumir mercadorias.

As mudanças provocadas pela industrialização, pela expansão urbana e pela massificação das sociedades também foram fatores aliados para que a escultura pública se difundisse na França. A industrialização alterou os processos de produção, antes ligados ao trabalho puramente manual, para novas técnicas de fabricação e reprodução de imagens; a expansão urbana reformulou os traçados da cidade sob os novos pontos de vista da racionalização, do embelezamento e da saúde pública, multiplicando o número de lugares “arejados”, como praças, jardins e passeios públicos, circunscrevendo a escultura pública como uma questão de *decoração urbana* (Agulhon, 1975).

Porém, para além de uma questão decorativa, era igualmente necessário um meio para instruir as massas aos novos valores iluministas, difundidos a partir da Revolução; e nada melhor que a visibilidade das ruas e dos demais espaços públicos da capital francesa para cumprir tal função.

Maurice Agulhon utiliza do termo *estatuomania* (Agulhon, 2013) para explicar o surgimento e a difusão do culto laico às imagens solidificadas, quer representassem alegoricamente os valores abstratos da laicidade – como, por exemplo, a Razão, a Virtude ou a República – quer se referissem às personalidades do passado que legaram exemplos dignos de serem perpetuados para as gerações futuras, como um testemunho de defesa do ideal Iluminista. Seguindo a definição do autor,

“A “estatuomania”, foi, evidentemente, a multiplicação das estátuas; ou, para que as estátuas fossem numerosas, era preciso que a estatuária pública se estendesse aos seres que não fossem sagrados, como eram os santos ou os reis; aos seres em que o mérito fosse pessoal (não herdado) e laico (não canonizado); há aqui uma ética do homem, e o início de uma pedagogia para o grande homem. Ademais, a ideologia implícita da estatuomania é o humanismo liberal, onde mais tarde a democracia será a extensão natural” (Agulhon, 2013, p. 121)³⁹.

A entrada do Brasil nesta prática, pertencente ao universo da civilização ocidental, ocorre no final do século XIX com a construção da sua primeira escultura pública, a estátua equestre de d. Pedro I [Figura 10], inaugurada em 1862 na antiga Praça da

³⁹ “La “statuomanie”, ce fut, évidemment, la multiplication des statues ; or, pour que les statues fussent si nombreuses, il fallait bien que la statuaire publique ait été étendue à des êtres qui ne soient pas sacrés comme l’étaient les saints ou les rois ; à des êtres dont le mérite était personnel (non hérité) et laïque (non canonisé) ; il y a bien là une éthique de l’homme, et l’amorce d’une pédagogie par le grand homme. Bref, l’idéologie implicite de la statuomanie, c’est l’humanisme libéral, dont plus tard la démocratie sera l’extension naturelle.” (Tradução livre do autor).

Constituição, atual Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Diferentemente da França, já permeada por bustos e estátuas de seus ícones republicanos, a *estatuomania* brasileira é inaugurada com uma imagem destinada a celebrar o primeiro imperador do país, herdeiro da casa nobiliárquica que, há pouco tempo, mantinha estas terras como colônia de Portugal; portanto, representante das tradições que narram os mitos fundacionais do país. Projetada pelo professor João Maximiano Mafra⁴⁰, que venceu o edital publicado em 1855, e esculpida na França pelo ateliê de Louis Rochet⁴¹, a escultura atraiu uma multidão para o momento de sua inauguração, mobilizando diversos setores da sociedade para irem de encontro à festividade.

Figura 10 - João Maximiano Mafra; Louis Rochet. Monumento a D. Pedro I do Brasil, 1862. Bronze e granito carioca, altura: 15,7 metros. Praça Tiradentes, Rio de Janeiro.



Fonte: Carlos Luis M. C. da Cruz/Wikimedia Commons (2012). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_equestre_de_D._Pedro_I#/media/Ficheiro:Monumento_a_pedro_i_do_brasil.jpg.

⁴⁰ João Maximiano Mafra (1823-1908) ocupou o cargo de professor de Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas-Artes, depois exercendo o cargo de secretário da instituição.

⁴¹ Louis Rochet (1813-1878) foi um renomado escultor francês, tendo se especializado em esculturas equestres.

A estátua equestre, em sua narrativa, “situa e interpreta simbolicamente o fato da Independência e da construção do Estado Nacional.” (Knauss, 2003, p.1). A Constituição de 1824 em suas mãos, as alegorias indígenas representando os rios brasileiros, e os brasões das províncias no pedestal da obra são símbolos que articulam o espaço e o tempo, produzindo o sentimento de legitimidade, unidade e sacralização do Estado Imperial. “Ao venerar o fato do passado e o personagem sacraliza-se a própria ordem social presente, articulando os tempos a partir da história do Estado” (Knauss, 2000, p. 182).

Por fim, o processo de construção e ritualização envolto do monumento dedicado a d. Pedro I denota o início da instrução didática e pedagógica para a promoção dos valores cívicos e patrióticos do país. A *estatuomania* brasileira, ou a mobilização social em torno das esculturas públicas, se expandiu durante o século XX, encontrando seu lugar na Primeira República e nos acontecimentos do pós-1930, quando a necessidade de uma pedagogia urbana se torna ainda mais urgente, com diferentes governos em busca de legitimidade.

Como já mencionamos, o início do desenvolvimento industrial de Juiz de Fora moldou a paisagem urbana através do crescimento da sua população e de iniciativas de reordenamento do seu espaço. O olhar da elite burguesa que surgia na cidade buscava na Europa inspirações para ordenar o espaço urbano, tornando-o civilizado. A construção das praças, através da intervenção sobre os largos formados na cidade, atendia aos interesses das concepções higienistas, proporcionando espaços adequados para a circulação de pessoas.

Os monumentos visitados pela comitiva que inaugurou o novo programa de Juiz de Fora integram o recorte temporal de finais do século XIX até o fim da década de 1930, mais especificamente, de 1907 a 1938. O período é relativamente extenso, mas nitidamente marcado por grandes transformações urbanas decorridas na cidade mineira, nas quais a escultura pública serviu para consolidar a imagem dos seus ícones, inscrevendo no espaço urbano um passado comum dos seus cidadãos.

2.2.1 O Parque Halfeld: uma memória à família Halfeld

O antigo Largo Municipal – atualmente conhecido como Parque Halfeld – é fruto de um terreno adquirido do Coronel Francisco Halfeld pela Câmara Municipal para a construção de um Jardim, no ano de 1880 (Rangel Júnior, 2006), em frente ao antigo Fórum [Figura 11]. A região pode ser considerada a primeira a ser atingida pela iniciativa de embelezar e remodelar o espaço urbano voltado para as atividades públicas de lazer, expressão social e cultural (Duque, 2019, p. 123).

Em 1901 começa nova iniciativa de remodelação do Largo, com um projeto mais audacioso de embelezamento da área [Figura 12]. No dia 01 de setembro de 1901 o jornal *Gazeta de Notícias* comunica:

“Ao ilustre e benemérito Sr. coronel Francisco Mariano Halfeld, que tantos serviços continua a prestar a Juiz de Fora, honrando deste modo a memória de seu pai – o velho engenheiro Henrique Guilherme Fernando Halfeld, um dos fundadores desta bela cidade como companheiro do inolvidável mineiro comendador Mariano Procópio Ferreira Lage e do humanitário barão de Bertioga, a câmara municipal, dizemos, acaba de prestar grande homenagem, dando ao principal largo desta cidade o nome de praça Coronel Francisco Halfeld. O benemérito Sr. coronel Halfeld logo que teve conhecimento de que havia sido sancionada a referida lei, autorizou a câmara a proceder a grandes obras de embelezamento do referido largo por sua conta, não inquirindo do *quantum* a despende-se. Pelo que sabemos vai ficar um primor a praça Coronel Halfeld.” (*Gazeta de Notícias*, 01 de set. de 1901, p. 3, ed. 244).

Já a reportagem publicada no jornal *O Pharol* nos dá melhores indicações das intenções da reforma do Largo enquanto melhoramento e embelezamento urbano:

“[...] Temos certeza de que o ilustre coronel Francisco Mariano Halfeld quer dotar Juiz de Fora com um jardim público que seja digno de seu adiantado desenvolvimento; não lhe importando para isso, como já declarou, despende vinte ou trinta contos. O que deseja o protetor desta cidade, é dotá-la de um embelezamento que, além de artístico, seja solido e elegante. [...] E mesmo é necessário que a dádiva tenha algo daquele que a concede; por isso é preciso que os trabalhos feitos na “Praça coronel Francisco Halfeld” sejam dignos de sua alma nobre e benemérita [...]” (*O Pharol*, 10 de jun. 1901, p. 1, ed. 83).

Figura 11 - Fotografia do Antigo Fórum de Juiz de Fora e Jardim Municipal, 1880-1900.



Fonte: Coleção Nelson Coelho de Senna. Acervo do Arquivo Público Mineiro.

Disponível em:

http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=29998.

As obras ficaram por conta da construtora Pantaleoni Arcuri & Spinelli, que elaborou um projeto de “levantamento de canteiros, abertura de ruas, fechamento de outras, um pavilhão central, uma casa para o guarda do jardim, repuxos, lagos, pontes e casas rústicas, reforma do gradil e demais embelezamento do referido logradouro” (Oliveira, 1966, p. 189 *apud* Duque, 2019, p. 127). O Jardim foi entregue no dia 05 de outubro de 1902.

Segundo Marcos Olender (2011, p. 60), o jardim existente no largo estava em situação de completo abandono, até que o coronel Francisco Mariano Halfeld resolveu reformular a região às suas próprias custas. Olender (2011, p. 61) também destaca que o Jardim, já reformado, se tornou o cartão-postal da cidade e integrou Juiz de Fora na tradição positivista vigente entre o final do século XIX e início do XX, de transformar a paisagem da cidade sob os ideais da salubridade, higienismo e embelezamento urbano,

vistos em projetos de jardins municipais do Rio de Janeiro, como o Campo de Santana e as reformas no Passeio Público (1864) e na Quinta da Boa Vista (1869).

Figura 12 - Projeto do jardim da Praça Coronel Francisco Halfeld, autoria da construtora Pantaleone Arcuri & Spinelli, 1901.



Fonte: Olender, 2011, p. 61.

Uma placa de autopromoção da construção do jardim, dedicada ao povo de Juiz de Fora, foi encomendada ao escultor Giuseppe Caporalli⁴², trata-se de um painel em baixo relevo [Figuras 13 e 14] medindo 3,65 x 2,45 metros (*O Pharol*, 14 abr. 1902, ed. 240) trazendo a imagem de dois anjos que seguram uma faixa contendo a inscrição “Ao povo de Juiz de Fora” e, acima, o nome do coronel Francisco Halfeld.

⁴² Giuseppe Caporalli (?-?) foi um escultor nascido na Itália que se mudou para o Brasil. Morou na cidade de Juiz de Fora, onde realizou diversos trabalhos artísticos. Na ocasião, além da placa, Caporalli entregou um repuxo para o jardim, intitulado *Dous gavroches*.

Francisco Halfeld (1828-1903) era filho do famoso engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld (1797-1873), também figura ilustre na história de Juiz de Fora. O coronel Francisco Halfeld foi um capitalista de grande renome e prestígio na sociedade, herdara significativa quantia dos bens do seu pai, multiplicando o patrimônio através de negócios diversificados. Benfeitor, mantinha a prática de doar esmolas aos pobres e contribuir para instituições de caridade, como a Santa Casa de Misericórdia e o orfanato da cidade. Casou-se, mas morreu sem descendência, e, assim, em seu testamento distribuiu a herança entre as instituições por ele já beneficiadas, a Igreja Católica e seus familiares. Também mandou celebrar cem missas às almas dos seus falecidos escravos⁴³.

Uma dúvida surgida nesta pesquisa gira em torno da menção ao monumento do Coronel Francisco Mariano Halfeld no rito de visitação promovido pela *Rádio Nacional* e o jornal *A Noite*. No primeiro comunicado do vespertino, como visto anteriormente, o nome do personagem é informado como “Mario Halfeld”. Trata-se de um erro, já que a nota publicada no dia da solenidade, 25 de janeiro de 1939, informa o nome corrigido para “Francisco Mariano Halfeld”. Mas tal erro datilográfico não é o alvo do nosso questionamento, e sim qual foi de fato o monumento visitado no parque que atualmente homenageia o coronel.

Aqui, chegamos ao ponto da questão: nota-se que o monumento em homenagem a Francisco Halfeld, ainda em vida, se trata, portanto, de um painel decorativo, aludindo ao coronel somente através da inscrição do seu nome. Já o comunicado do jornal *A Noite* informa que foi depositado um ramallete de flores na *estátua* de Francisco Halfeld. Há uma clara diferença entre a estátua de uma personalidade e um painel decorativo que somente alude através de uma inscrição. Trabalhemos então com a hipótese de a homenagem ter sido, na verdade, realizada ao pai de Francisco Halfeld, o comendador Henrique Halfeld.

⁴³ O testamento foi publicado na íntegra do jornal *O Pharol* juntamente com a nota de falecimento do coronel (*O Pharol*. ed. 513, p. 1, 1903).

Figura 13 - Parte do Parque Halfeld após a reforma empreendida em 1902. Fotografia, sem data. No centro vê-se o baixo relevo em homenagem a Francisco Halfeld e no canto inferior esquerdo o pavilhão que abrigou a Biblioteca Municipal.



Fonte: Acervo do Museu Mariano Procópio. Disponível em:
<https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/juiz-de-fora-168-anos-fotos-antigas-resgatam-historias-patrimonios-e-memorias-do-parque-halfeld.ghtml>.

Figura 14 - Detalhe do baixo relevo em homenagem a Francisco Halfeld após passar por restauro empreendido pela Prefeitura em 2008.



Fonte: Fotografia por Leandro Neumann Ciuffo (2011). Disponível em:
<https://www.flickr.com/photos/leandrociuffo/5994012859/in/photostream/>.

O busto de Henrique Guilherme Halfeld [Figura 15] foi realocado para o Parque Halfeld no ano de 1923, ocasião em que o prefeito José Procópio Teixeira⁴⁴ promovera novas reformas, entre elas algumas mudanças paisagísticas e a retirada do gradil que circundava o logradouro (Rabello, 2020). Erguido em 1907, a obra não possui informações sobre a sua autoria, somente sabe-se que a placa decorativa em bronze, situada no pedestal, é do escultor Giuseppe Caporalli e a coluna em mármore foi executada pelos srs. Riolino & Senatore (*Il Bersagliere*, 21 dez. 1907, p. 2, ed. 508). Originalmente, o monumento integrou a decoração do Largo da Estação (atual Praça Dr. João Penido) [Figura 16], quando da inauguração de reformas no local, e fora movido para dar lugar a uma homenagem ao médico João Penido.

Guilherme Halfeld é considerado um dos fundadores da cidade, e em biografia publicada no jornal *O Pharol*, na ocasião da inauguração do monumento, são informados os importantes serviços prestados por Halfeld ao Império, como a publicação da

⁴⁴ Ocupou o cargo de Agente Executivo e Presidente da Câmara Municipal, com atribuições equivalentes ao cargo de prefeito, durante o período de 1916 a 1926.

considerada primeira carta geográfica da Província de Minas e a defesa efetuada em nome das forças conservadoras, ao lado do Duque de Caxias – na época ainda barão –, no contexto das Revoluções Liberais de 1842, sendo agraciado pelo imperador com o hábito de cavaleiro da Rosa. Em Juiz de Fora, exerceu os cargos de substituto do juiz municipal, vereador da câmara e juiz comissário de mediação de terras públicas (*O Pharol*, 25 dez. 1907, p. 1, ed. 305), além de ter sido designado para construir a Estrada do Paraibuna⁴⁵. De acordo com o projeto *Galeria de Racistas*⁴⁶, durante a construção da estrada, muitas pessoas escravizadas foram alugadas como mão de obra para o empreendimento.

Figura 15 - Busto do comendador Guilherme Henrique Halfeld, no Parque Halfeld.

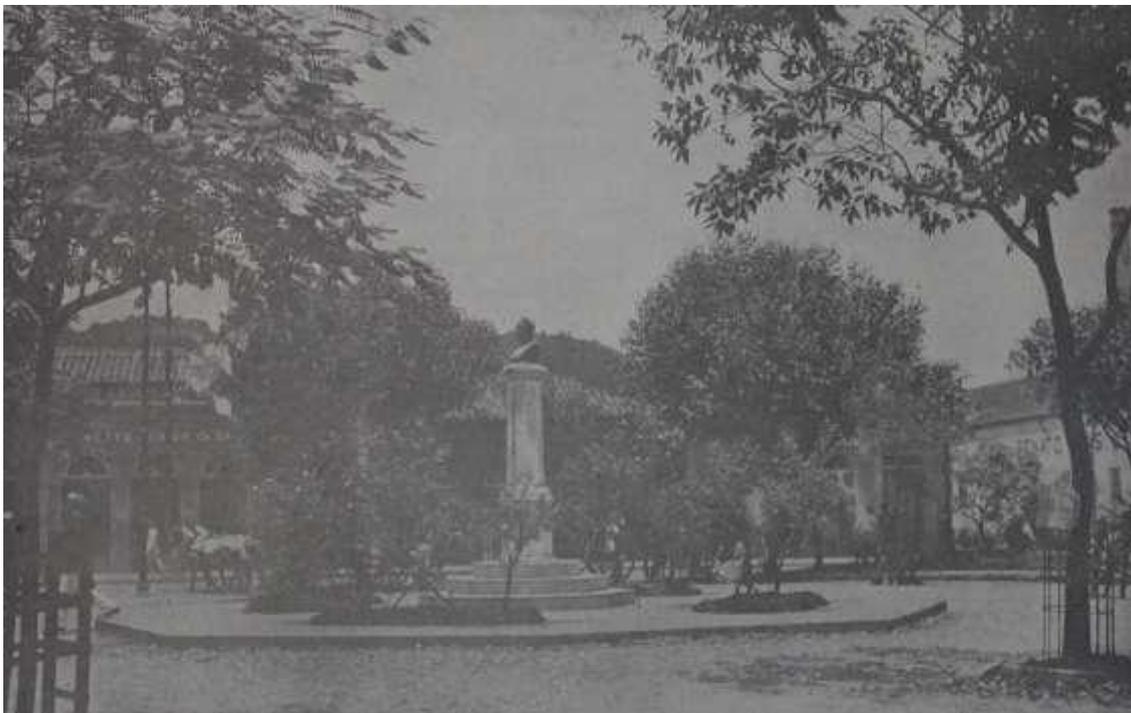


Fonte: <https://rotasecidades.com.br/juiz-de-fora-o-que-fazer-6-passeios-gratuitos-e-dicas/>.

⁴⁵ O trecho da atual Avenida Barão do Rio Branco, a antiga Rua Direita, integrava a antiga estrada.

⁴⁶ Galeria virtual antirracista criada pelo Coletivo de Historiadores Negros Teresa de Benguela com o intuito de denunciar e propor reflexões sobre a arte pública que perpetua o racismo. Ver mais em: <https://galeriaderacistas.com.br/>.

Figura 16 - Busto do comendador Guilherme Halfeld em sua antiga localização, no Largo da Estação, atual Praça Dr. João Penido (Fotografia de 1915).



Fonte: <http://juizdeforasempre.comunidades.net/foto-album-1915>.

A inauguração do busto no antigo Largo da Estação reforça o que discutimos anteriormente sobre o papel da escultura pública como elemento da decoração urbana, uma peça para embelezar a praça recém-inaugurada. No entanto, sabemos que, para além do mero fator decorativo, ela desempenhou um papel narrativo-pedagógico, que glorifica um personagem de grandes feitos, defensor do antigo Império e possuidor do seletivo título que o coloca entre os mitos originários da cidade de Juiz de Fora. Sua nova localidade contribui para substanciar ainda mais seu pertencimento à história da cidade.

Um episódio ocorrido em 2003 reafirma a potência imagética que o busto de Halfeld opera sobre a cidade. Inicialmente, o monumento estava disposto na parte interior do parque, distante da calçada adjacente à Avenida Rio Branco. Um ofício encaminhado pela família Halfeld em conjunto com o Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly⁴⁷ [Figura

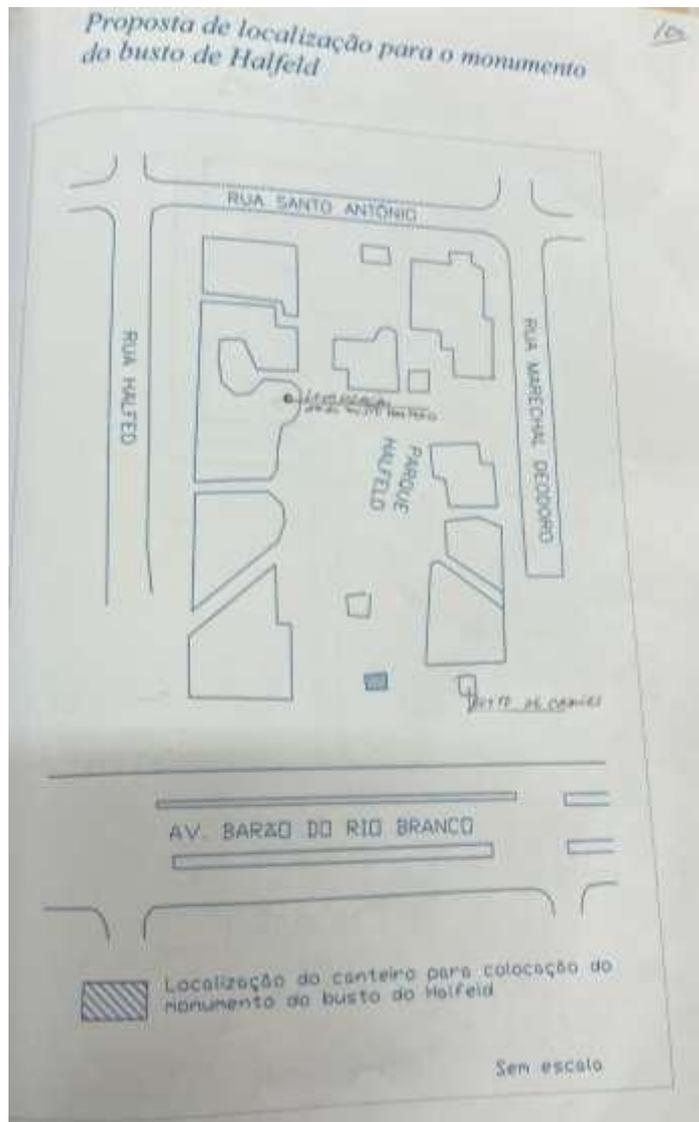
⁴⁷ O Instituto foi fundado em 1967 com o objetivo de preservar a memória das famílias alemãs que imigraram para Juiz de Fora (Tribuna de Minas, 2024).

17] solicita à Prefeitura de Juiz de Fora que transfira o busto de Halfeld para a área frontal do Parque:

“Vimos, por meio deste, submeter à apreciação de V.Exa., a possibilidade de promover a transferência do **Busto de Henrique Guilherme Fernando Halfeld**, do local onde hoje se encontra, em área do Parque Halfeld não condizente com a importância do Fundador da Cidade, para a área frontal do mesmo Parque, (frente para a Avenida Barão de Rio Branco), avenida que ELE traçou dando origem à formação da Cidade de Juiz de Fora, local original onde foi erigido quando de sua mudança da “Praça da Estação”. [...] Com esta medida, V.Exa. estará completando as ações de resgate patrimonial iniciadas com a reconstrução do Mausoléu de Halfeld no Cemitério Municipal, honrando a Memória do Fundador, procedimento comum às cidades europeias.”⁴⁸ (Grifos originais).

⁴⁸ Processo de tombamento Nº 3022/2000 – Tombamento de monumentos em praças públicas, 01. Processos híbridos. Fl. 87.

Figura 17 - Esquema para proposta de nova localização para o busto de Halfeld no Parque Halfeld.



Fonte: PREFEITURA DE JUIZ DE FORA/DIPAC (2000). Imagem do autor (2023).

De início, a Comissão Permanente Técnico-Cultural – CPTC da Divisão de Patrimônio Cultural (DIPAC) não aprovou a alteração do local do monumento. Mas, após ênfase dos requerentes na solicitação, a CPTC autorizou o requerimento, desde que os custos com a operação ficassem a cargo dos solicitantes. Assim, em 2004 o busto de Halfeld foi realocado para onde permanece até hoje, observando eternamente o caminho que ajudou a tracejar e perpetuando a memória que o vincula aos fundadores da cidade.

2.2.2 O Largo do Riachuelo: Mariano Procópio Ferreira Lage e a abertura para a era industrial

O antigo Largo União e Indústria [Figura 18] era uma lagoa que aos poucos foi sendo aterrada pela administração municipal. A região do seu entorno, de terreno alagadiço, se desenvolveu com a inauguração da estrada que deu nome ao Largo, em 1861. Ao longo da década de 1880, importantes obras de drenagem foram feitas nas imediações (Rabello, 2020) devido ao seu crescimento urbano e importância estratégica, por estar no entroncamento da União e Indústria – hoje trecho correspondente à atual Avenida Getúlio Vargas – com a Rua Direita – Avenida Barão do Rio Branco. Com a chegada da Estrada de Ferro D. Pedro II, um barracão próximo ao Largo foi construído para servir como local de embarque e desembarque de mercadorias, até a construção da nova estação, em 1902 (Duque, 2019, p. 122).

Figura 18 - Parte do Largo União e Indústria/Largo do Riachuelo no ano de 1896.



Fonte: Fotografia por: Ehrhard Brand, 1896. Blog Maurício Resgatando o Passado.

Disponível em:

<http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20ou%20Largo%20do%20Riachuelo>.

Grande parte dos terrenos na região do Largo do Riachuelo eram pertencentes à família Ferreira Lage, e nas suas proximidades foram surgindo pequenos estabelecimentos privados, como comércios, indústrias e oficinas. O funcionamento destes era frequentemente afetado pelas recorrentes inundações do Paraibuna, como a que ocorreu em 1906, em largas proporções [Figura 19]. Mas o largo em si, apesar de ponto estratégico, era malconservado, e vez ou outra circos lá se instalavam. O entorno era frequentado por operários em horário de almoço (Pinto, 2008, p. 82).

Figura 19 - Fotografia mostrando o alcance das águas na região do Largo durante a inundação de 1906. Ao centro da imagem vemos a Avenida Getúlio Vargas.



Fonte: Blog Maria do Resguardo. Disponível em:

<http://www.mariadoresguardo.com.br/2010/02/enchente-em-1906-arquivo-marcelo-lemos.html>.

Em 1912, na administração Oscar Vidal Barbosa Lage, um projeto de ajardinamento e embelezamento urbano é iniciado, possivelmente devido às necessidades do avançado estágio de ocupação da área, se tornando cada vez mais incompatível a

presença de um vazio alagadiço. Era necessário “enobrecer” e valorizar a região, o que era interesse de seus proprietários, entre eles os Ferreira Lage. Segundo o jornal *O Pharol*, o jardim contou com uma planta idealizada por João Lustosa de Souza, o paisagismo realizado pelo jardineiro sr. Vicente Zanelli e a construção da praça a cabo de Luiz Perry. Alfredo Ferreira Lage⁴⁹, filho de Mariano Procópio, doou o terreno à Câmara Municipal para seu ajardinamento (Pinto, 2008, p. 82).

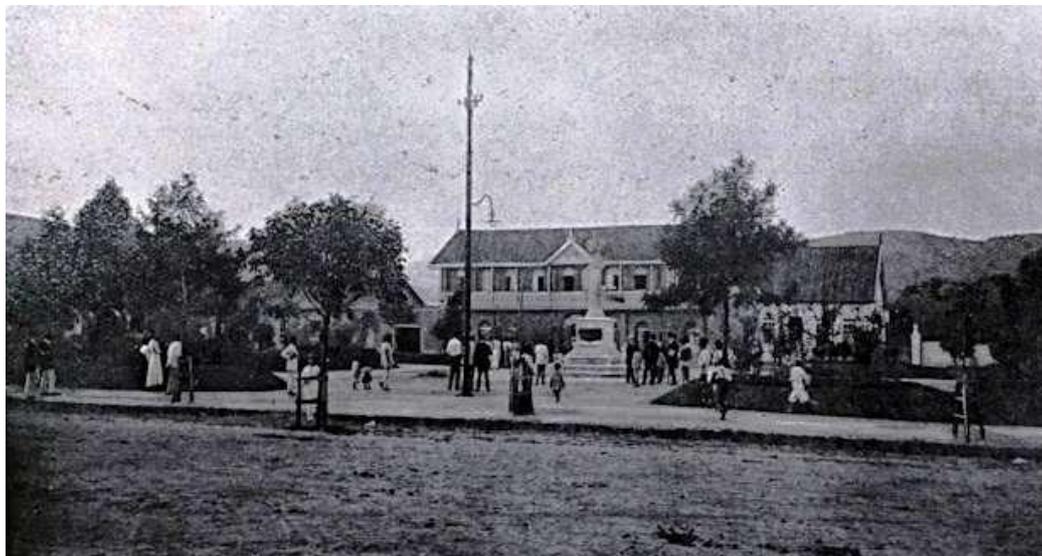
Como principal elemento decorativo tivemos a inauguração de um busto em homenagem à Mariano Procópio Ferrera Lage [Figuras 20, 21 e 22]. A ideia havia sido gestada ainda em 1909 por parte de Alfredo Lage e o então presidente da Câmara Municipal, Antônio Carlos⁵⁰. Alfredo Lage encomendou o busto ao renomado escultor francês Joseph Enderlin⁵¹. A peça em bronze encima uma coluna cilíndrica com capitel, cuja base é retangular, assentada sob um passeio octogonal (*O Pharol*, 9 de maio de 1912, p. 1, ed. 109), em estrutura de concreto armado. A fisionomia do homenageado é séria e pensativa, seus olhos miram o horizonte, como se ele estivesse concebendo alguma ideia geniosa.

⁴⁹ Alfredo Ferreira Lage (1865-1944) foi um dos dois filhos de Mariano Procópio Ferreira Lage que chegaram à idade adulta. Ficou conhecido por ser grande colecionador e se dedicar à preservação da memória do seu pai, principalmente na cidade de Juiz de Fora, através do monumento do Largo do Riachuelo e, posteriormente, da transformação da antiga residência de campo da família em um museu – o Museu Mariano Procópio (Pinto, 2008).

⁵⁰ Ao longo da dissertação falaremos melhor de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada. Neste ponto, Rogério Rezende Pinto (*op. cit.*, p. 78) afirma que a amizade entre Alfredo Lage e Antônio Carlos propiciou a aliança para a doação do terreno e a construção do monumento.

⁵¹ Joseph Louis Enderlin (1851-1940) nasceu na Suíça, mas exerceu sua vida profissional em Paris. Ingressou na *École des beaux-arts de Paris* em 1875 tendo como mestres François Jouffroy, Alexandre Falguière e François Roubaud. Entre suas obras renomadas figuram o *Monumento a Jean-Jacques Henner* (1911) a *Estátua de Jean-Louis-Ernest Meissonier* (1896) e o busto do ex-presidente da França Émile Loubet (1901). Enderlin chegou a receber de Loubet a ordem de cavaleiro da *Légion d'honneur*, a mais alta condecoração francesa destinada aos civis que prestaram “serviços eminentes” à Nação francesa.

Figura 20 - Jardim do Largo do Riachuelo recém-inaugurado. Ao fundo podemos observar o monumento à Mariano Procópio. Fotografia de 1912.



Fonte: Acervo Elton Belo Reis/Blog Maurício Resgatando o Passado. Disponível em: <http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20ou%20Largo%20do%20Riachuelo>.

Figura 21 - Fotografia de 1930 mostrando o Largo do Riachuelo com destaque para o monumento a Mariano Procópio.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado. Disponível em: <https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20ou%20Largo%20do%20Riachuelo>.

Figura 22 - Fotografia recente do Monumento a Mariano Procópio.



Fonte: Fotografia por: Sylvio Bazote (2014). Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/sylviobazote/40933839133/in/photostream/>.

Além do busto, Alfredo Ferreira Lage ofereceu as duas placas de bronze, também esculpidas por Enderlin, que foram colocadas na base do monumento. A primeira diz: “Cidade de Juiz de Fora ao seu fundador Mariano Procópio Ferreira Lage” e a segunda informa o nome da comissão: “Comissão promotora do monumento: dr. Antônio Carlos ribeiro de Andrada, presidente do município, dr. Oscar Vidal, vice-presidente, dr. Souza Brandão, vereador” (*O Pharol*, 14 de maio de 1912, p. 1, ed. 113). Alfredo ainda

encomendou ao medalhista Tony Szirmai⁵² a cunhagem de medalhas comemorativas à inauguração do monumento [Figura 23], o que sobressalta a importância e reverência do evento.

Figura 23 - Tony Szirmai. Medalha Comemorativa, Mariano Procópio Ferreira Lage - Inauguração de Monumento em Juiz de Fora/MG, 1912. Bronze, 87g, 65mm [frente e verso]. A medalha também integra o acervo do Museu Imperial de Petrópolis.



Fonte: <https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=44646>.

De acordo reprodução da obra [Figura 24], Enderlin fundiu o busto em Paris no ano de 1887 por solicitação da família Ferreira Lage, representada pela viúva Maria Amália e seus filhos. Jorge Fasolato (2020, p. 64) informa que Maria Amália Ferreira Lage encomendou dois bustos em homenagem ao falecido marido no ano de 1887. Um foi instalado sem inauguração em 1887 no Rio de Janeiro, região do Engenho de Dentro, mais especificamente no jardim do prédio das oficinas da Estrada de Ferro Central do Brasil – antiga E.F. D. Pedro II [Figura 25]. O outro foi destinado a Juiz de Fora, e se trata do busto inaugurado no jardim do Riachuelo. Além da doação do terreno, Alfredo Lage arcou com os custos para o transporte do busto e das placas de bronze.

⁵² Tony Antoine Szirmai (1871-1938) foi um escultor e medalhista húngaro. Formou-se na Escola de Artes Decorativas de Budapeste e na Academia de Belas Artes de Munique. Cunhou celebrações a diversos momentos e personalidades dos séculos XIX e XX, como a visita do Rei Vítor Emanuel III da Itália à Londres (1903) e a coroação do rei Jorge V do Reino Unido (1911).

Figura 24 - Reprodução do busto de Mariano Procópio. Técnica não informada, s/d.



Fonte: Acervo Ramon Brandão/Blog Maria do Resguardo. Disponível em:
<https://www.mariadoresguardo.com.br/2010/01/busto-em-bronze-do-comendador-mariano.html>.

Figura 25 - Prédio das oficinas da E. F. C. B. com o busto de Mariano Procópio ao centro, s/d.



Fonte: <https://www.embaixadameyer.com/posts/oficinas-e-esta%C3%A7%C3%A3o-do-eng-de-dentro>.

Entre os três vultos visitados na programação do jornal *A Noite*, o comendador Mariano Procópio Ferreira Lage (1821-1872) goza de especial prestígio na memória de Juiz de Fora, compartilhando e disputando com Halfeld o título de fundador da cidade. Em juventude, Mariano Procópio teve seus estudos na Europa financiados pelo pai e, possuindo aptidões para a área da tecnologia, rumou aos Estados Unidos para aperfeiçoar o que vira no Velho Continente. Já na América do Norte, obteve contato com um novo método de construção de estradas, a macadamização, empolgando-se para trazer a nova técnica à sua terra natal.

Por manter laços estreitos com a família imperial, D. Pedro II concedeu à Mariano a construção da Estrada União e Indústria. A nova Estrada proporcionou grande desenvolvimento à Juiz de Fora por se tornar um entreposto comercial, e chegou a escoar aproximadamente 68% da produção cafeeira de Minas Gerais (Duque, 2019, p. 40). É importante ressaltar a revisão historiográfica recente sobre o emprego de mão de obra

escravizada na construção da Estrada União e Indústria; trabalhos atuais⁵³, realizados a partir da leitura de relatórios internos da Companhia União e Indústria, afirmam que um percentual de 70% a 80% do total de trabalhadores alocados na construção da Estrada era composto por pessoas escravizadas (Lamas; Oliveira, 2007, p. 3).

Além da Estrada, Mariano Procópio chegou a atuar como deputado provincial, em 1861, também foi representante da província de Minas Gerais na Assembleia Geral do Império e diretor da Estrada de Ferro D. Pedro II, de 1869 até a sua morte, em 1872 (Duque, 2019, p. 39). Fundou em Juiz de Fora a *Colônia D. Pedro II* – atual bairro São Pedro – com recursos repassados pelo Império na quantia de 200:000\$000 para migrar e fixar 2.000 germânicos nas novas terras (Lamas; Oliveira, 2007, p. 10).

Sua suntuosa residência campestre em Juiz de Fora – hoje o Museu Mariano Procópio – hospedou a família real em 1861. Desse modo, o comendador Ferreira Lage possuía extenso currículo como um homem público, não somente no cenário local juiz-forano, mas também a nível nacional, por sua proximidade com o Imperador, o que serviu de ponte para muitas de suas conquistas. O reconhecimento e prestígio do comendador refletiu na dimensão da solenidade que inaugurou o seu busto no Largo do Riachuelo, no ano de 1912.

O jardim foi todo enfeitado na ocasião, decorado com arcos, bandeirinhas e iluminação especial para a programação. O primeiro discurso foi proclamado pelo deputado Pandiá Calógeras⁵⁴, que realizou breve percurso biográfico de Mariano Procópio exaltando os progressos trazidos pelo comendador ao nosso país, como a abertura de estradas, o desenvolvimento da malha ferroviária, a expansão do comércio, da agricultura e do aperfeiçoamento de uma raça de cavalos genuinamente brasileira⁵⁵. Uma associação curiosa é feita por Calógeras ao respaldar os feitos de Mariano como dignos de serem eternizados na história:

“[...] Da linhagem dos grandes traçadores de vias de comunicação, para o Rio, para as capitanias afastadas da Bahia, de Goiás e do Mato Grosso; dessa nobre

⁵³ O debate historiográfico e os dados completos da pesquisa foram levantados por Fernando Lamas e Luís Eduardo Oliveira. Salienta-se que Mariano Procópio quebrou o contrato com o Império, que proibia a utilização de mão-de-obra escravizada nas obras da União e Indústria (Lamas; Oliveira, 2007).

⁵⁴ João Pandiá Calógeras (1870-1934) foi geólogo, engenheiro, escritor e político. Exerceu importantes cargos no governo republicano, como deputado federal por Minas Gerais, ministro da Agricultura, Indústria e Comércio e Ministro da Fazenda.

⁵⁵ O discurso na íntegra pode ser conferido em *O Paiz*, 19 de maio de 1912, p. 6, ed. 10087.

linhagem de conquistadores procedia o homem, a cuja memória, hoje, a cidade de Juiz de Fora traz a suprema homenagem de seu reconhecimento. [...] Desse precursor, de Garcia Rodrigues, procedia historicamente Mariano Procópio, pelas obras a que dedicou sua vida, refazendo, em sentido inverso, e podendo parafrasear a palavra de Augusto – construindo no ferro o que encontrara feito no barro das estradas sertanejas – as diretrizes do bandeirante ousado. [...]” (*O Paiz*, 19 mai. 1912, p. 6, ed. 10087).

O deputado enxergou, portanto, um elo entre os feitos dos bandeirantes, evocando a figura de Garcia Rodrigues⁵⁶, e as realizações de Mariano Procópio ao criar e expandir novos caminhos que promoveram maior conexão entre as partes do país, a saber a Estrada União e Indústria e os novos trilhos da Estrada de Ferro D. Pedro II, sob sua administração. Tal associação se torna ainda mais instigante se pensarmos esta concepção de um Mariano Procópio desbravador e a narrativa iconográfica bandeirante pertencente ao museu que hoje recebe seu nome e está situado onde um dia foi a sua residência⁵⁷. O passado glorificado dos desbravadores coloniais entrou como legitimação que exalta o desbravador da era industrial no antigo Império.

Rememorar um ícone do passado imperial também era uma demonstração de insatisfação com a jovem República instaurada e o cultivo de um sentimento nostálgico com o passado. O município pagava sua dívida a um dos seus fundadores, não no sentido de demarcador do terreno, mas por propiciar as condições de seu desenvolvimento (Pinto, 2008, p. 77). Além do mais, foi a materialização de uma memória familiar, perpetuada pelo filho de Mariano Procópio.

O ato de visitar e prestar solenidades ao monumento, já nos fins da década de 1930, demonstra a permanência da memória de Mariano Procópio enquanto herói local, e até mesmo nacional, da nossa história. A sua imagem evoca uma era de profundas mudanças para o Brasil, como abertura de novos caminhos, expansão territorial e industrialização, ainda que os laços com o problemático passado escravista tenham sido escamoteados⁵⁸ ou deliberadamente esquecidos.

⁵⁶ Garcia Rodrigues Paes (?-1738) foi o primogênito de Fernão Dias Pais Leme – o “Caçador de Esmeraldas”. Herdou grandes riquezas e deu prosseguimento à linhagem de bandeirantes da colônia, ao lado do seu pai e do cunhado Manuel de Borba Gato, desbravando territórios e escravizando populações indígenas pelo interior mineiro.

⁵⁷ Sobre a iconografia bandeirante no acervo do Museu Mariano Procópio ver Maraliz de Castro Viera Christo (2003).

⁵⁸ Mariano Procópio também figura no projeto Galeria de Racistas, que denuncia o monumento erigido em frente ao museu ao invés do busto no Largo do Riachuelo. Ver: <https://galeriaderacistas.com.br/mariano-procopio/>.

Por fim, a visita a Bernardo Mascarenhas também rememora um vulto do Império, mas este ligado à modernização típica do *fin de siècle*, com a eletricidade, o capital financeiro e as indústrias de maquinário pesado. Sua homenagem foi instalada em um dos últimos redutos a serem formados no centro de Juiz de Fora, que se desenvolveu com a instalação de importantes equipamentos públicos e privados, o Largo da Alfândega, ou a atual Praça Antônio Carlos.

2.3 A PRAÇA ANTÔNIO CARLOS E A MEMÓRIA SOBRE O PROCESSO DE INDUSTRIALIZAÇÃO

A região na qual o monumento foi instalado passou por significativas mudanças que vinham acontecendo desde finais do século XIX e início do XX, período de acelerado crescimento urbano e econômico vivenciado pela cidade. Como visto, a abertura de novos caminhos propiciou tal crescimento e concentrou-se na área que denominamos como o triângulo central de Juiz de Fora. Adjacentes aos entroncamentos das suas principais vias formaram-se alguns largos, espaços vazios, geralmente alagadiços, que compunham o cenário urbano e tinham poucas finalidades.

O surgimento do chamado Largo da Alfândega está inicialmente ligado à construção da Estrada União & Indústria, de Mariano Procópio Ferreira Lage, cujo trecho retilíneo passava por ali. Porém, seu histórico de ocupação passa a ser efetivado ao final da década de 1880 – período marcado pelo aquecimento do processo de industrialização da cidade – com a construção de importantes edifícios públicos e privados. Anteriormente, a área era um terreno pantanoso e sofria com as recorrentes inundações do córrego Independência, que desaguava no Paraibuna.

Vale ressaltar que ainda no ano de 1860, na já mencionada planta realizada pelo engenheiro Gustavo Dott, a região onde veio a ser o Largo da Alfândega só passou a ter essa denominação após a construção da Alfândega Ferroviária de Minas Gerais. Ao observarmos a planta [Figura 7], vemos que ali havia um projeto para a construção de uma praça denominada Praça da Constituição, uma espécie de hexágono atravessado pela União & Indústria. Porém o projeto não se concretizou, pois até a construção da Praça Antônio Carlos a região era um terreno baldio alagadiço.

O antigo edifício da Cadeia Pública [Figura 26] foi um dos mais antigos a ser instalado na região, conforme nossa busca. Até o ano de 1884 a cadeia de Juiz de Fora funcionava juntamente com a Câmara Municipal e, após, foi transferida para a nova sede, situada no entroncamento da Avenida Getúlio Vargas com a Rua Espírito Santo, local conhecido como a “porta de entrada” para o núcleo urbano de Juiz de Fora (Teixeira-Da-Silva *et al.*, 2021, p. 317).

Figura 26 - Antigo edifício da Cadeia Pública de Juiz de Fora, s/d.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado. Disponível em:

<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20e%20Escola%20Normal>.

Já em 1888, a instalação de empreendimentos promovidos pelo industrial Bernardo Mascarenhas (1847-1899) e de outros sucessivos empreendedores transformou o local em uma espécie de parque industrial. O sonho de Mascarenhas sempre foi inaugurar uma fábrica em Juiz de Fora, e a cidade, já em fins do século XIX, dispunha dos fatores necessários para abrigar uma indústria do porte que desejara, como

infraestrutura logística, abastecimento de mão-de-obra e disponibilidade de terrenos. Segundo Luiz Alberto Passaglia (1981, fl. 15)⁵⁹,

“Se a razão da origem do Largo da Matriz foi a própria Igreja, do Parque Halfeld o Largo do Concelho; do Largo do Riachuelo a Companhia União e Indústria; o elemento que comandou todo o agenciamento da Praça Antônio Carlos, antes do próprio edifício da Alfândega, foi a implantação da Companhia Textil Bernardo Mascarenhas (1887) e da Companhia Mineira de Eletricidade (1888)”.

2.3.1 Teares, fios e eletricidade: a atuação de Bernardo Mascarenhas

Segundo Marcovitch (2007), Bernardo Mascarenhas nasceu na Fazenda São Sebastião, região de Tabuleiro Grande – hoje a cidade de Paraopeba em Minas Gerais. A fazenda pertencia ao seu pai, Antônio Gonçalves da Silva Mascarenhas, este descendente de um imigrante português, que chegou ao Brasil ainda em meados do século XVIII, com uma brasileira. A Fazenda São Sebastião utilizava mão-de-obra escravizada e voltava-se à produção de gêneros para o mercado interno, como café, algodão, trigo e criação de gado. Além do mais, a fazenda se destacava com uma produção têxtil rudimentar, fruto dos 12 teares de madeira operados por mulheres escravizadas (Vaz, 2005, p. 73). Os teares fabricavam tecidos brutos para as vestimentas dos escravizados e ensacamento dos produtos comercializados pela fazenda, o que ajudou a despertar o interesse de Bernardo para o ramo da tecelagem (Vaz, 2005, p. 122).

Enquanto moço estudou no Colégio do Caraça, à época uma referência do ensino para as elites. Ao contrário do que era comum para os jovens de sua época, Bernardo não se mudou para a Corte em busca de um curso superior, ficando nas terras da família para atuar no ramo do comércio de gado e sal em sociedade com seu irmão, Caetano Mascarenhas. Ao completar 18 anos, Bernardo havia recebido a quantia de 26 contos do seu pai para começar sua vida adulta. Com o lucro do comércio, os dois irmãos resolveram investir no ramo têxtil, e a ideia inicial era montar uma fábrica na próspera Juiz de Fora. Como Bernardo e Caetano não dispunham de capitais suficientes para tal

⁵⁹ Luiz Alberto Passaglia foi o arquiteto responsável por elaborar o pedido de tombamento das instalações da CTBM e as informações aqui transmitidas, autoria de Passaglia, podem ser consultadas no Processo de Tombamento do edifício (Processo de tombamento N° 3649/1982 – Instalações da Fábrica Bernardo Mascarenhas).

empreendimento, surge o primogênito Antônio Cândido Mascarenhas como terceiro sócio. Mais velho e já estabilizado financeiramente, Antônio Cândido impõe que a fábrica seja instalada nas terras da família, e assim surgiu, em 1872, a Fábrica do Cedro – hoje na região de Caetanópolis –, contando com equipamentos importados dos Estados Unidos movidos a energia hidráulica (Vaz, 2005).

Em 1874 fez viagem aos Estados Unidos e Europa, em pleno ápice da Segunda Fase da Revolução Industrial, com suas grandes indústrias se unindo ao capital financeiro, o que faz despertar em Bernardo a ideia de construir um grande conglomerado têxtil em Minas Gerais, unindo suas fábricas e abrindo os capitais para acionistas de fora da família Mascarenhas (Vaz, 2005, p. 222). Em 1883 nasceu a fusão com a Fábrica de Cachoeira, anteriormente fundada por outros irmãos de Bernardo, originando a Companhia Cedro & Cachoeira; em quatro anos a produção de ambas as fábricas atingiu valores superiores ao dobro (Marcovitch, 2007, p. 133).

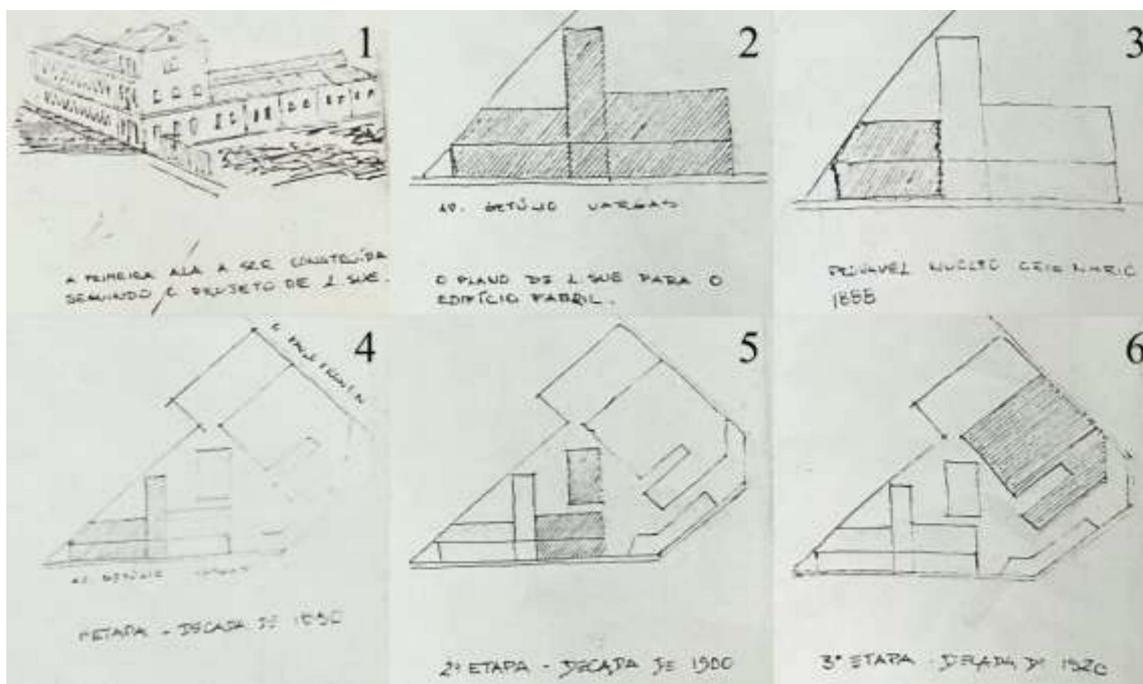
O rompimento de Bernardo com seus irmãos, e conseqüentemente sua ida à Juiz de Fora, decorre de constantes desentendimentos entre as partes. Segundo Alisson Vaz (2005, p. 295), Bernardo possuía uma visão modernizadora, de aguçado espírito capitalista, que buscava investir em tecnologias cada vez mais atualizadas e construir uma terceira fábrica; enquanto seus irmãos Antônio Cândido e Caetano defendiam uma administração mais conservadora, desviando de ações demasiadamente arriscadas.

Em 1897 ocorre em definitivo o rompimento de Bernardo com a Cedro & Cachoeira, e o industrial retoma seu antigo sonho, o de construir uma fábrica em Juiz de Fora. Além do mais, já estava nos seus planos a construção de uma usina hidrelétrica na cidade para gerar a força motriz dos seus maquinários. Bernardo Mascarenhas comprou em Juiz de Fora um grande terreno pertencente à família Rodrigues Horta, três alqueires de um pasto situado entre a Rodovia União & Indústria e o rio Paraibuna.

“A escolha de Juiz de Fora era a retomada do projeto de 1868, de se estabelecer em uma cidade que tinha todas as condições de fazer prosperar uma atividade econômica. As vantagens eram significativas. O fluxo de imigrantes estrangeiros era grande, o que facilitaria o recrutamento de mão-de-obra qualificada, o sistema de transporte para escoamento da produção e recebimento de matéria-prima e insumos já contava com estrada de ferro que ligava a cidade à Corte e a estrada de rodagem União & Indústria chegava até Petrópolis. Além do mais, no rio Paraibuna existia a cachoeira dos Marmelos, que poderia gerar a força necessária para acionar o maquinismo de sua fábrica, quer por força hidráulica, quer através da eletricidade” (Vaz, 2005, p. 305).

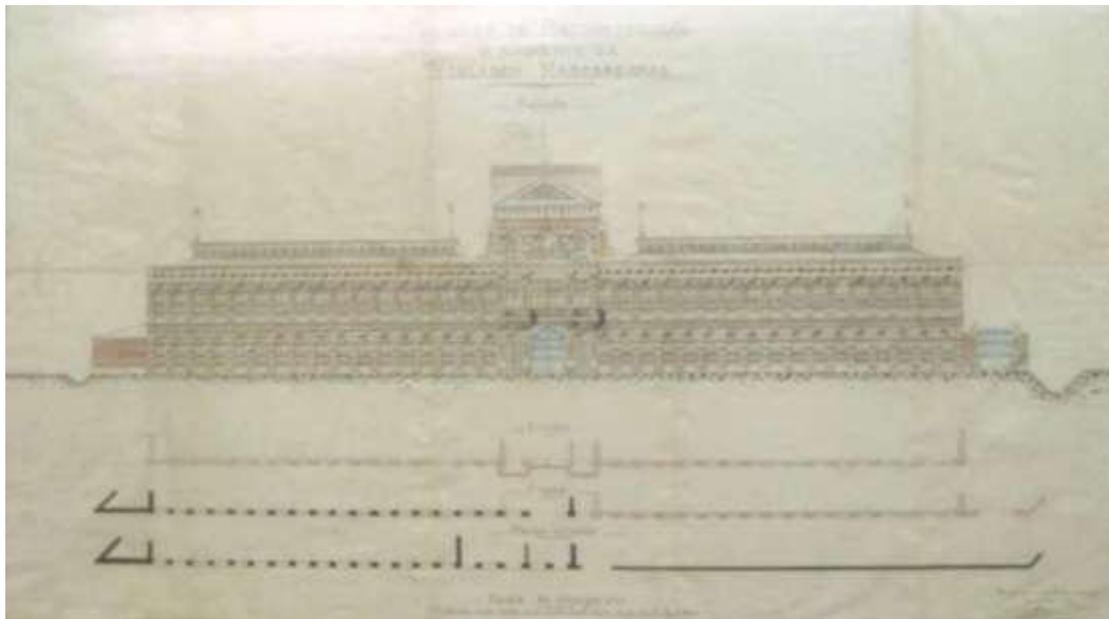
Portanto, em 14 de maio de 1888 inaugurou-se o edifício da CTBM, operando com 60 teares ingleses *George Hogson* e maquinário da *Robert Hall & Sons* (Vaz, 2005, p. 315). A princípio, conforme podemos ver nos esboços de Luiz Alberto Passaglia (1981) [Figura 27], as instalações eram modestas e foram sendo ampliadas com o tempo. Em 1893 o engenheiro L. Sue elaborou um projeto para a ampliação da fábrica [Figura 28], seguindo os moldes da arquitetura fabril inglesa, com sequência de janelas para entrada de luz, o relógio na fachada, os tijolos aparentes e o destaque para a grande chaminé centralizada [Figura 29]. Na fotografia abaixo [Figura 30] podemos observar o edifício da CTBM conforme o estágio do esboço 4, provavelmente da década de 1890, e, ao lado vemos o terreno baldio cujo parte veio a ser ocupado pela ampliação da fábrica e parte deu origem à Praça Antônio Carlos.

Figura 27 - Esboços realizados por Luiz Alberto Passaglia sobre a evolução do projeto de evolução da Fábrica de Bernardo Mascarenhas.



Fonte: PREFEITURA DE JUIZ DE FORA/DIPAC (1982). Imagens registradas e montadas pelo autor (2025).

Figura 28 - Projeto de Remodelação e ampliação da Tecelagem Mascarenhas de autoria de L.Sue., disponível no Arquivo Histórico da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora.



Fonte: Danielle Moreira (2007, p. 162).

Figura 29 - Edifício da antiga Fábrica de Bernardo Mascarenhas em Juiz de Fora, atual Centro Cultural Bernardo Mascarenhas.



Fonte: Wikimedia Commons, 2018. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_T%C3%AAxtil_Bernardo_Mascarenhas#/media/Fachada_da_Companhia_T%C3%AAxtil_Bernardo_Mascarenhas,_Juiz_de_Fora_MG.JPG.

Figura 30 - Vista da região do entorno da Fábrica de Bernardo Mascarenhas, ao seu lado o terreno baldio que deu origem à Praça Antônio Carlos e, abaixo, em semicírculo, o antigo prédio da Cadeia Pública. Fotografia tirada provavelmente entre 1890 e 1900.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado. Disponível em:

<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20e%20Escola%20Normal>.

No mesmo ano de instalação da CTBM foi criada a CME, uma sociedade anônima cujo principal acionista era Bernardo Mascarenhas (Cordovil, 2013, p. 145). Este foi mais um sonho concretizado pelo industrial, já que sua passagem pelo norte do globo o colocou em contato com o advento da eletricidade, o que lhe serviu de inspiração. A unidade produtora da hidrelétrica Marmelos Zero foi instalada em terreno doado por Mascarenhas na cachoeira de Marmelos, que em troca forneceria energia para a CTBM por um período de 35 anos (Cordovil, 2013, p. 145). Já a sede da CME [Figura 31] foi construída dois anos depois, em 1890, na Rua Espírito Santo, próxima ao edifício da Cadeia, nas adjacências da atual Praça Antônio Carlos. Sua arquitetura está ligada ao romantismo inglês, remetendo às características de uma edificação medieval (Viana, 2017, p. 144).

Figura 31 - Antiga sede da CME, atual escritório da CEMIG em Juiz de Fora. Popularmente conhecido como “Castelinho da CEMIG”.



Fonte: Wikimedia Commons, 2011. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_Energ%C3%A9tica_de_Minas_Gerais#/media/Ficheiro:%22Castelinho_da_Cemig%22.jpg.

A CME fechou contrato com a Câmara Municipal para o fornecimento de energia elétrica para a iluminação pública da cidade, tornando obsoletos os postes iluminados a gás. Em 1893 a companhia passa a expandir seus negócios e inaugura serviço de telefonia. Já em 1898, contando com uma potência de 600 KW, foi possível fornecer energia elétrica para as indústrias da cidade, sendo instalado um motor *Westinghouse* de 30 HP na CTBM, representando grande avanço para a época.

A CTBM e a CME foram as duas principais realizações de Bernardo Mascarenhas que integraram a história da industrialização de Juiz de Fora. Além delas, o empresário também esteve envolvido em outras atividades e empreendimentos, como a Companhia Construtora Mineira (1887), a Sociedade Promotora de Imigração em Minas Gerais (1887), o Banco Territorial e Mercantil de Minas (1887), o Banco de Crédito Real de Minas Gerais (1889), a Companhia Mineira de Juta (1893) e a Academia de Comércio (1894) (Christo, 1994, p. 75). Mascarenhas faleceu aos 52 anos em 1899 de maneira

fulminante, a proposta do monumento viria para eternizar sua imagem no local onde alicerçou suas principais conquistas e deu matéria aos seus sonhos.

2.3.2 Da expansão da região até a construção da Praça

Após a chegada de Bernardo Mascarenhas, a região da atual Praça Antônio Carlos passou a atrair novos investimentos e sua paisagem começou a ganhar novos contornos.

“A mudança na paisagem urbana seria marcante nos anos que se seguiam. Multiplicavam-se os apitos, as chaminés e os edifícios industriais com tijolos vermelhos aparentes, inspirados em grande parte numa arquitetura industrial europeia que, naquele momento eram vistas pela emergente burguesia capitalista, como sinônimos de desenvolvimento e modernidade. A importação de valores simbólicos cristalizada na materialidade da arquitetura urbana industrial contribuiria a identificação da cidade como a “Manchester Mineira”, como espaço moderno e passível de controle efetivo por parte das classes privilegiadas.” (Cordovil, 2013, p. 148).

Em 1893 foi construída a Alfândega Ferroviária de Minas Gerais [Figura 32], edifício que servia à fiscalização estadual, o que dava à Juiz de Fora o prestígio de receber importante equipamento público devido à sua característica de entreposto comercial. Vale ressaltar que sua instalação em Juiz de Fora foi resultado da mobilização de suas elites políticas e econômicas, entre elas Bernardo Mascarenhas. O autor do projeto, quem o levou para discussão na Câmara dos Deputados, foi o deputado juizforano Constantino Palleta. Houve uma contenda entre os demais políticos de Minas Gerais, que não viam com bons olhos a ida da Alfândega para Juiz de Fora. Mas a pressão do grupo juizforano conseguiu a aprovação do projeto no Senado Federal.

Figura 32 - Edifício da Alfândega Ferroviária de Minas Gerais. Fotografia retirada do Álbum de Albino Esteves (1915).



Fonte: Albino Esteves, 1915, p. 215.

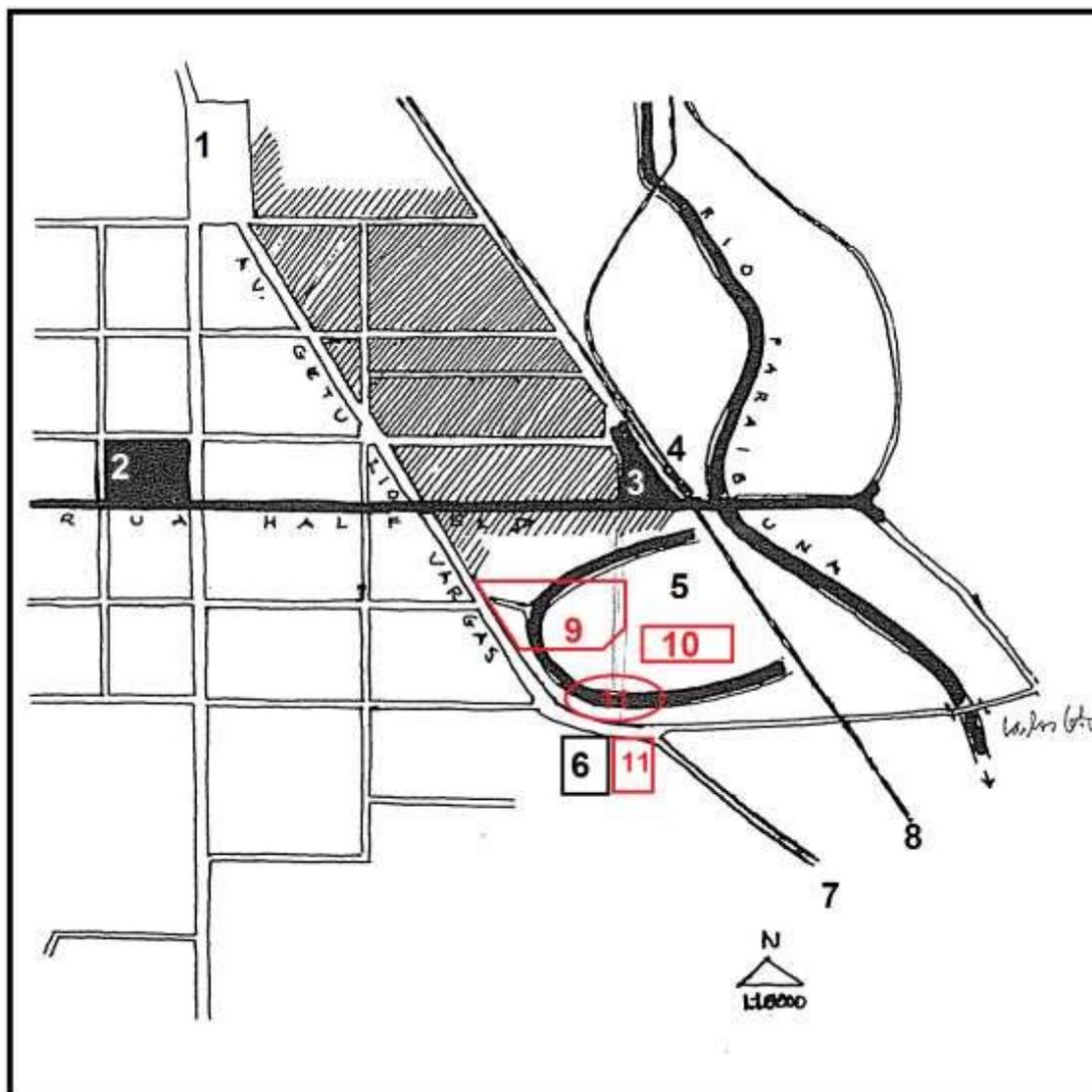
Em 1895 o italiano Pantaleone Arcuri, membro da elite local, funda com seu cunhado a construtora Pantaleone Arcuri & Timponi na Rua Espírito santo, local estratégico pela sua proximidade com outros equipamentos comerciais e industriais, como a CTBM e a CME, e o baixo custo dos terrenos, como afirmam Olender (2011, p. 67) e Singulane (2020, p. 315). A CME fornecia energia para o motor de 20 HP que operava em suas instalações. A construtora era especializada na confecção de ladrilhos hidráulicos e foi uma das pioneiras na confecção de telhas de amianto no Brasil, além do mais seu legado pode ser visto em diversas obras realizadas em Juiz de Fora, entre elas destacamos a já mencionada criação do Jardim que veio a ser o Parque Halfeld, o monumento ao Cristo Redentor, o Paço Municipal, a Escola Normal, o Cine Teatro Central e o Colégio Grambery (Cordovil, 2013, p. 148). Uma nova e imponente sede foi inaugurada em 1923 [Figura 33] em terreno que dava tanto para a rua Espírito Santo quanto para o Largo da Alfândega, somando ao patrimônio industrial da região do Largo [Figura 34].

Figura 33 - Edifício da antiga sede da Companhia Pantaleone Arcuri.



Fonte: Blog Por amos às cidades/Ítalo Stephan (2013). Disponível em:
<https://italostephanarquitecto.blogspot.com/2013/09/joias-de-juiz-de-fora-i.html>.

Figura 34 - Parte da Planta de Juiz de Fora de 1884, organizada e desenhada pelo arquiteto Miguel Antônio Lallemond.



LEGENDA	
1 - Largo do Riachuelo	7 - Estrada União e Indústria
2 - Parque Halfeld	8 - Linha da Estrada de Ferro Pedro II
3 - Praça da Estação	9 - Cia Têxtil Bernardo Mascarenhas (1888)
4 - Estação ferroviária	10 - Prédio da Alfândega (1893)
5 - Antigo leito do Rio Paraibuna	11 - Cia. Pantaleone&Arcuri
6 - Cia. Mineira de Eletricidade-CME (1888)	
Escala: 1:10.000	
	Perímetro das cheias regulares do Rio Paraibuna

Fonte: Passaglia (1982, p. 64) *apud* Cordovil, 2013, p. 152 (adptada).

Por fim, em 1934, seria entregue o edifício da Escola Normal – atual Instituto Estadual de Educação – [Figura 35] acrescentado ao conjunto de edificações ligados ao período modernizador da cidade de Juiz de Fora. Em 1928 é iniciada a demolição da cadeia para dar lugar ao suntuoso edifício da Escola Normal. A escolha desse local foi estratégica, pois, como vimos, o entorno deixou de ser um brejo alagadiço para se tornar abrigo de aparatos públicos e privados de peso, fora que já naquele período a região era de fácil acesso viário por ser servida pelos bondes elétricos da CME. Não menos importante, ter o edifício da cadeia dando “boas-vindas” a quem chegava a Juiz de Fora não formava uma imagem agradável para a sociedade à época, já o prédio da Escola Normal, pelo contrário, conferiria prestígio e destaque à paisagem (Alberto *et al.*, 2008, p. 17).

Figura 35 - Fotografia da antiga Escola Normal, atual Instituto Estadual de Educação, tirada da Praça Antônio Carlos, s/d.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, s/d. Disponível em:

<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20e%20Escola%20Normal>.

O novo prédio da Escola Normal estava vinculado às reformas modernizadoras promovidas pelo presidente do estado de Minas Gerais no período de 1926 a 1930, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1870-1946), quem a Praça Antônio Carlos presta homenagem. Conforme dados trazidos por Klaus Alberto *et al.* (2008), os estabelecimentos de ensino normal em Minas passaram de 2 para 21 entre 1926 e 1930.

“Andrada, em seu mandato, tinha por objetivo reformular a base do ensino, atuando nas escolas primárias de forma direta, criando as escolas primárias anexas às Escolas Normais, mas principalmente de forma indireta, investindo na formação de professores.” (Alberto *et al.*, 2008, p. 15).

No campo nacional, a Revolução de 1930 passava a desenhar novos rumos para a educação nacional, direcionando seus esforços para a criação de uma mentalidade cívica e ordenada:

“o conceito de educação extrapola o sentido de escolarização e se torna aquele que molda o cidadão, de forma global, rumo ao processo de modernização. Nos regimes autoritários esses recursos são utilizados em larga escala para adestramento das massas e formação das mentes, no intuito de promover uma educação condizente com os valores morais e políticos das elites detentoras do poder.” (Vaz, 2006, p. 29).

De autoria da Construtora Pantaleone Arcuri & Spinelli⁶⁰, o edifício traz a predominância das linhas verticais, com sobreposição de colunas e economia nos ornamentos, sua construção em concreto armado foi tida como inovadora na época (Alberto *et al.*, 2008, p. 23). Também foram levados em conta os aspectos higiênicos, favorecendo a entrada de luz pelo sequenciamento das janelas e a circulação do ar em vãos livres.

A Escola Normal foi mais um signo da modernidade de Juiz de Fora, iniciada desde meados do século XIX e se estendendo até a década de 30 do século XX. Em conjunto com as instalações da CTBM, da CME, da Construtora Pantaleone Arcuri e do edifício da Alfândega, estes formam o chamado Núcleo Histórico da Praça Antônio

⁶⁰ Este passou a ser o novo nome da companhia após o fim da sociedade entre Arcuri e Pedro Timponi (Singulane, 2020, p. 316).

Carlos, guardando a memória da transformação e modernização da cidade em seu período áureo de industrialização.

2.3.3 A reforma do Largo da Alfândega e construção da Praça Antônio Carlos

Enquanto o Largo da Alfândega via seu entorno se expandir e modernizar sua aparência não acompanhava mesmo ritmo, o brejo alagadiço estava sujeito às intempéries do córrego Independência. Na gestão do prefeito Menelick de Carvalho⁶¹ o espaço teve maior atenção, era necessário capear o córrego e ajardinar o Largo. Em suas memórias sobre a administração da cidade, Menelick relembra:

“O córrego, descoberto nesse trecho, era um verdadeiro tormento para os moradores vizinhos, pela falta de saneamento. Do ponto de vista urbanístico, então, o aspecto era desolador, para uma situação central de entrada da Cidade.

Era o primeiro “caso sério” que encontrava no tablado do Gabinete e na grita popular. Tinha de ser resolvido” (Carvalho, 1940, p. 38).

O grande terreno do Largo era de propriedade privada, parte pertencente à CTBM e outra parte ao 4º Comando da Região Militar de Juiz de Fora. Após negociações com o General Deschamps, comandante da 4ª R. M., e com Enéas Mascarenhas, filho de Bernardo e dirigente da CTBM no período, o prefeito Menelick consegue a cessão dos terrenos para a Prefeitura dar início às obras. Menelick destaca que a construção de uma praça naquela área era de interesse comum das partes, que exigiram em troca o capeamento do córrego Independência. A 4ª R. M. pretendia subir o prédio do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva, e tanto a praça quanto o capeamento do córrego serviram para melhorar a infraestrutura urbana da região e torná-la ainda mais valorizada.

Em relatório administrativo, Menelick apresentou a planta da praça que seria construída pela Companhia Pantaleone Arcuri & Spinelli [Figura 36]. No projeto,

⁶¹ Menelick de Carvalho (1897-1949), político e advogado, foi prefeito de Juiz de Fora de 1933 a 1936. É curioso observar que sua administração dirigiu um olhar mais atencioso às praças e jardins da cidade. Conforme consta no relatório administrativo de 1934, além das obras que originaram a Praça Antônio Carlos também foram realizadas obras no Parque Halfeld, na Praça Dr. João Penido e no Largo de São Roque, além da remodelação do Parque do Museu Mariano Procópio e reforma do jardim do Largo do Riachuelo.

constam canteiros de jardins geométricos, um coreto e um monumento em tendência art déco. A obra saiu do papel com canteiros maiores e em menor proporção [Figuras 37 e 38], a ideia do coreto parece ter sido abandonada e um espaço ao centro foi deixado para a construção do monumento. Um cuidado especial foi dado à seleção das plantas, foram plantados arbustos de buxos e uma espécie de figueira, além de uma árvore de ipê-amarelo.

O ajardinamento, somado à construção de largos passeios em alvenaria de pedra revestida de cimento, deixa evidente a preocupação não só com o embelezamento, mas com os aspectos sanitários do espaço urbano, com a criação de um local arejado para o trânsito de pessoas.

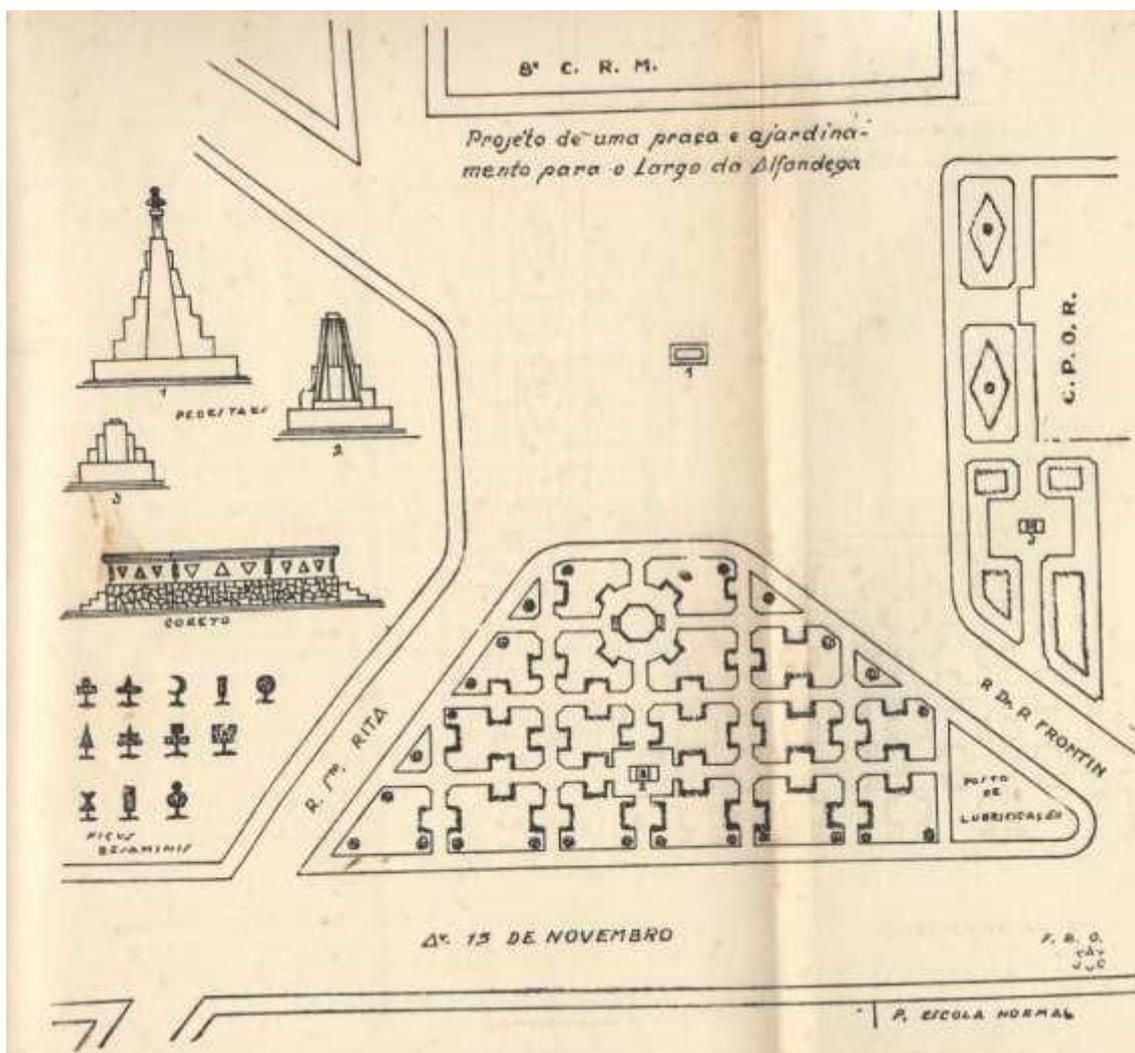
Restou, na ponta da praça, a pequena edificação do posto de serviço de automóveis, que incomodava o prefeito Menelick. Não encontramos a data exata de remoção da estrutura, mas em reforma posterior⁶², trinta anos após a inauguração da praça, ela já não se encontrava mais lá.

“E para que o visitante tenha uma impressão de agrado mais ampla e se complete o embelezamento daquela entrada da cidade, faz-se necessária a remoção do posto de serviço de automóveis que está no ângulo da rua Paulo de Frontin e avenida 15 de Novembro.

Pois, se é forte a emoção de quem, conhecendo o antigo largo da Alfândega, visita hoje a Praça Presidente Antônio Carlos, não menor é o pesar de ver acolá o monstrego de linhas tortas e feições aldeãs.” (Carvalho, 1935, p. 41).

⁶² Uma grande reforma foi empreendida na praça em fins da década de 1960, esta alterou fortemente as características originais do logradouro, recortando seu espaço para priorizar o fluxo do tráfico de automóveis, que não parava de crescer na cidade, através da construção de uma rotatória. Essa reforma integrou a abertura da Avenida Independência (atual Av. Presidente Itamar Franco), hoje uma das vias de maior importância no fluxo da cidade. Na década de 1980, com o tombamento dos edifícios históricos adjacentes à praça, surge a necessidade de revitalizá-la enquanto paisagem cultural. Já em 2001, a administração municipal reforma o espaço, devolvendo-o sua característica de praça e transformando-o em espaço de lazer e polo cultural. Não nos alongaremos a tratar de forma aprofundada sobre as reformas da praça, tendo em vista que nosso recorte temporal se concentra na década de 1930, pela ocasião da sua construção e da homenagem a Bernardo Mascarenhas. Para uma análise mais aprofundada sobre as reformas aqui citadas ver: Viana, *Op cit.* Mais recentemente, em 2023, foi entregue uma nova obra de requalificação do espaço, retornaremos à essa obra no item 4 deste trabalho.

Figura 36 - Projeto de praça para reforma do Largo da Alfândega.



Fonte: Retirada do livro “Juiz de Fora e sua administração em 1933”, relatório elaborado por Menelick de Carvalho (1934, p. 36). Disponibilizado pelo Arquivo Central da UFJF.

Figura 37 - Obras de construção da Praça Antônio Carlos em 1933



Fonte: Retirada do livro “Juiz de Fora e sua administração em 1933”, relatório elaborado por Menelick de Carvalho (1934, p. 50). Disponibilizado pelo Arquivo Central da UFJF.

Figura 38 - Fotografia da Praça Antônio Carlos após inaugurada.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, s/d. Disponível em:
<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20e%20Escola%20Normal>.

A escolha do nome “Praça Presidente Antônio Carlos” se deu por meio do decreto n. 130, de 31 de maio de 1934, que “Dá a denominação de Presidente Antônio Carlos à praça da Alfândega” (Juiz de Fora, 1934). Entre as justificativas, considerou-se o então presidente do estado de Minas Gerais, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1870-1946), “dentre os servidores de Juiz de Fora, o que mais se destaca, pela soma e relevância dos feitos em prol da cidade” (Juiz de Fora, 1934) e “nesta quadra histórica da vida nacional, o seu nome se projeta no alvo maior da gratidão dos brasileiros, o que constitui razão de justo orgulho cívico para Juiz de Fora, berço de sua carreira política” (Juiz de Fora, 1934).

Ribeiro de Andrada era bisneto de José Bonifácio Ribeiro de Andrada e Silva, conhecido como o “patriarca da Independência”⁶³. Formado em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, Antônio Carlos lecionou história geral, economia política e direito comercial na Academia de Comércio de Juiz de Fora. Sua vida política inicia através do jornalismo, fundando o *Jornal do Comércio* em Juiz de Fora no ano de 1896, logo após sendo eleito vereador e vice-presidente da Câmara Municipal da cidade (Malin, s.d.). Ribeiro de Andrada exerceu diversos cargos políticos ao longo da sua vida, sempre ligado aos interesses da Zona da Mata Mineira, como Deputado Federal, Senador, Ministro de Estado e Presidente do estado de Minas Gerais.

Grande articulista do Partido Republicano Mineiro, foi uma das lideranças da Aliança Liberal em Minas Gerais, sendo um dos apoiadores de Getúlio Vargas na Revolução de 1930, chegando a ocupar a presidência da Câmara após a constituinte de 1934, o que lhe fez o substituto legal de Getúlio Vargas, já que a Carta havia eliminado a figura do vice-presidente da República). Vale destacar que o ano de 1934 foi justamente o período em que sua homenagem é concretizada no espaço público juizforano, possivelmente pelo auge do renome político de Antônio Carlos no cenário nacional. Após sucessivos desentendimentos com Getúlio Vargas, o golpe do Estado Novo de 1937 foi a gota d’água para o rompimento de Antônio Carlos com a causa getulista e, por conseguinte, marcou sua retirada da carreira política (Malin, s.d.).

Ademais, à época, nomear a praça em homenagem a Antônio Carlos significou o alinhamento político de Juiz de Fora, na gestão Menelick de Carvalho, com as agitações a nível federal encabeçadas por Getúlio Vargas e aliados, como a Revolução de 1930 e a Constituição de 1934. A cidade, que sempre se quis moderna e adiantada, simpatizou com

⁶³ As informações sobre Antônio Carlos foram consultadas no Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930), publicado pelo CPDOC.

o movimento que prometia romper com as velhas tradições no Brasil e impulsionar a Nação nos rumos do progresso.

A região da Praça Antônio Carlos enquanto memória política do varguismo foi reforçada em 1938 pelo Decreto-Lei nº 28, de 9 de novembro, que “Muda para Avenida Getúlio Vargas a denominação da Avenida 15 de Novembro” (Juiz de Fora, 1938). A justificativa dada pelo prefeito Raphael Cirigliano, nomeado pelo interventor federal à mando de Vargas, foi comemorar o aniversário de um ano do Estado Novo, instaurado em 10 de novembro de 1937:

“considerando que o Presidente Getúlio Vargas, fundador do Estado Novo, se tornou credor do apreço e da admiração de todo o Brasil, pelo que tem recebido homenagens públicas de todos os recantos do território pátrio, homenagens que Juiz de Fora – apesar de dever-lhe, particularmente, serviços de alta valia – ainda não lhe prestou; (Juiz de Fora, 1938).

Assim como no caso da homenagem à Antônio Carlos, a nomeação da Avenida Getúlio Vargas partiu do “princípio da gratidão”, como se a cidade e o povo de Juiz de Fora estivessem em situação de dívida com essas personalidades. Nomeá-los no espaço público seria uma forma de pagar essa dívida. Mas, se pensarmos além, notamos que a força de Getúlio Vargas, enquanto agente político, chegava com tudo a Juiz de Fora. Ter o apoio da cidade significava o respaldo da elite política e econômica de uma das cidades mais importantes de Minas Gerais, cuja proximidade com o Rio de Janeiro, Capital Federal, acentuava ainda mais sua importância.

Entre os anos 1980 e 2000, com o avanço das políticas de preservação patrimonial na cidade – vide a Lei Municipal nº 6.108, de 13 de janeiro de 1982 –, foi criado o núcleo histórico da Praça Antônio Carlos, “que passou a ser entendida em seu conjunto como paisagem cultural, e assim as edificações que conformaram o espaço atual da praça Antônio Carlos iniciaram seus processos de tombamento” (Viana, 2017, p. 152). Em 1983 foi tombado o antigo edifício da CTBM, abandonado após a falência da empresa, e transformado no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, que abriga e expõe até hoje diversas atividades artísticas e culturais. Em 1986 iniciou-se o processo de tombamento da Escola Normal, concluído em 1990, em 88 tombou-se as edificações da Pantaleone

Arcuri. Já em 2000 e 2002 foram tombados, respectivamente, os edifícios da CME⁶⁴ e o prédio da antiga Alfândega, já pertencente ao exército.

Retornando a 1938, o programa memorialístico da Praça Antônio Carlos, em suas homenagens aos grandes vultos, foi consubstanciado nesse período, meses antes da mudança de nome da Avenida Getúlio Vargas. A proposta de construção de um monumento na praça foi de encontro à ideia de homenagem ao industrial Bernardo Mascarenhas, cuja atuação em Juiz de Fora, como já visto, teve peso gravitacional na região da praça, que passou a estar interligada fisicamente às instalações da CTBM. O monumento, enquanto um bem do patrimônio material da cidade, integrava o conjunto histórico praça com suas edificações adjacentes, fazendo do local um ponto histórico da industrialização de Juiz de Fora [Figura 39].

Mesmo tendo sido inaugurado em 1938, na gestão do prefeito Raphael Cirigliano, Menelick de Carvalho, em suas lembranças, destaca a importância da materialização de um monumento a Bernardo Mascarenhas:

“O centro foi escolhido para a morada de um ipê que simbolizaria pelo tempo em fora o ouro daqueles corações amigos que ajudaram a penosa caminhada.

O povo reconhecido plantou ali, mais tarde, um ipê ainda maior, cinzelado no bronze e no granito: – o grande semeador dos cachos de ouro que o trabalho põe nas mãos do juizdeforano [*sic*], ao cabo de cada dia que passa:

Bernardo Mascarenhas, o precursor da indústria e da energia elétrica.” (Carvalho, 1940, p. 40) [Grifos originais].

⁶⁴ Atualmente abriga o escritório da Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG) em Juiz de Fora.

Figura 39 - Vista panorâmica da Praça Antônio Carlos e, ao fundo, a Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas. Na imagem vemos o traçado original inaugurado em 1934 e, ao seu centro, o monumento erguido em 1938.



Fonte: Acervo H. Ferreira/Blog Maria do Resguardo, s/d. Disponível em: <https://www.mariadoresguardo.com.br/2010/11/vista-panoramica-da-praca-antonio.html>.

2.3.4 Solidificando uma homenagem a Bernardo Mascarenhas

O monumento consistia em um pedestal de granito em *art déco* encimado por um busto representando o homenageado [Figura 1]. Na lateral direita do pedestal víamos a estátua de uma trabalhadora têxtil, de vestido e calçando sapatos, segurando uma espula⁶⁵ em sua mão esquerda e na direita um ramo de palmeira; no oposto, um trabalhador, sem camisa e vestindo calças e sapato fechado, apoiava um dos braços sobre a alavanca de uma engrenagem. Ambas as estátuas foram esculpidas em tamanho próximo do real e estavam situadas abaixo do busto do industrial. A base do pedestal era composta por um

⁶⁵ As espulas são tubos que acomodam o fio de algodão, quando este sai do filatório, para a utilização da tecelagem nas máquinas de tear.

quadrado com arestas de 2,30m encimado por degraus menores cujo pedestal estava no topo. Da base ao topo do busto o monumento tinha 4,45m.

A estrutura portava a inscrição “*A Bernardo Mascarenhas. A cidade de Juiz de Fora*”, e duas placas ornavam o pedestal, a da frente trazia os dizeres “*Passou pela vida, semeando exemplos de honradez, perseverança e trabalho. Morreu recebendo a benção do povo (1845-1897)*”, e a traseira um pequeno texto biográfico de Mascarenhas, juntamente com os nomes dos atores envolvidos no processo de subscrição da obra.

O primeiro movimento de ritualização de uma escultura pública foi estudado por Paulo Knauss ao analisar a inauguração da primeira escultura pública do Brasil, a já mencionada estátua equestre de d. Pedro I.

“A descrição de toda a cerimônia de inauguração da estátua de d. Pedro I indica que o rito social envolveu a imagem. O que chama atenção é o potencial da escultura pública para mobilizar a sociedade. É no processo de ritualização que a escultura se apresenta ao olhar.” (Knauss, 2010, p. 3).

Esse rito segue algumas etapas. Primeiramente, a ideia surgiu na Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 1825, após sugestão do folheto *Despertar Constitucional Extraordinário*, em 1839 há a formação de uma comissão promotora que lança uma subscrição pública⁶⁶ arrecadando fundos para o projeto (Knauss, 2010, p. 3). Mais tarde, em 1853 a Câmara retoma a iniciativa com o apoio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e, dois anos depois, é lançado o edital para o concurso de seleção do projeto escultórico. Venceram João Maximiano Mafra e Louis Rochet. A pedra fundamental foi lançada em 12 de outubro de 1855 e a inauguração se deu no 30 de março de 1862.

Desse modo, a promoção da escultura pública envolveu diferentes agentes até chegar na sua inauguração, o que faz fundamental, ao estudarmos um monumento, compreender os aspectos sociais e simbólicos que permeiam a obra, como Knauss (2010, p. 4) mesmo disse “a compreensão da história da escultura pública não se basta nela mesma, pois sua concepção não pode ser isolada do processo social de moldagem que envolve a escultura ritualizada”.

⁶⁶ Segundo Ana Rita Uhle (2015, p. 145), “A arrecadação de fundos por subscrição pública era estratégia comum, uma vez que mobilizava a população desde o momento da idealização do monumento, fazendo-a sentir-se proprietária da obra e pertencente à memória ali celebrada”.

A promoção de esculturas urbanas através da mobilização da sociedade civil torna-se cada vez mais comum no Brasil ao longo da Primeira República e dos governos Vargas (Knauss, 2000, p. 176), permeando o espaço público com diversas homenagens às figuras e aos acontecimentos dignos de serem lembrados. De maneira minuciosa, Ana Rita Uhle (2015) analisou semelhante processo no caso do monumento *Glória Imortal dos fundadores de São Paulo*, inaugurado na capital paulista em 1925.

A autora afirma que o debate inicialmente surgiu em 1909 no jornal *O Estado de S. Paulo*, através das discussões entre o engenheiro Adolfo Pinto e o arquiteto Ramos de Azevedo, que almejavam ver uma obra pública que celebrasse a história paulista. No mesmo ano formou-se uma comissão que publicou o edital para a construção do monumento. Uhle chama atenção para o edital enquanto um produtor da narrativa que o monumento deveria oferecer, fruto das visões e dos anseios dos membros da comissão, “a expressão desse desejo concretiza-se no edital, primeiro mediador entre a proposta do grupo idealizador e o escultor, figura que dará forma ao projeto do grupo” (Uhle, 2015, p. 142). O financiamento do monumento foi realizado por verbas do município, do governo estadual e de subscrição pública.

Analisando o debate da comissão pela escolha entre os seis projetos submetidos, a autora percebeu intensas disputas de leitura sobre o passado que deveria ser celebrado, assim,

“o processo de produção de monumentos celebrativos, embora sejam esses portadores de discursos harmônicos, é campo de leituras heterogêneas, de conflitos de interesse, e que a obra é produto da negociação entre os diferentes interlocutores que atuam nesse processo” (Uhle, 2015, p. 161).

No caso do monumento a Bernardo Mascarenhas, a primeira iniciativa para sua construção da qual temos registro data de 1920, quando o jornalista Gustavo Pena publicou, no 7 de setembro, uma reportagem enaltecendo o industrial e propondo que se erga, na praça de cada fábrica por ele fundada, um monumento em sua homenagem. Lellis Ferreira, em coluna publicada no jornal *Gazeta de Paraopeba* no dia 5 de dezembro de 1936, republicou uma fala de Pena que demonstra tal anseio:

“Seja o amigo, a quem essa cidade tanto deve já, o solicito protetor desta minha lembrança, que, segundo creio, vai ser recebida pelos industriais mineiros,

acionistas da companhia, com a maior e melhor vontade, mostrando que compartilham dessa demonstração de estima, de admiração carinhosa e de reconhecimento ao grande mineiro, cujo merecimento era igual à sua grande modéstia.

A herma de Bernardo Mascarenhas, com o seu busto tão nobre e inteligente, - esculpido em mármore de Carrara, feita de um belo e alto bloco de mármore mineiro, colocado no centro do jardim de uma das praças do Pará⁶⁷, há de ser um nobre exemplo da cultura e da bondade de sentimento desse povo.”

Pena também faz alusão aos reais impactos da obra de Mascarenhas na cidade e na vida dos seus operários. Segundo ele, Juiz de Fora se assemelhava a uma pequena cidade inglesa em que seu povo se dedicava ao trabalho, fato que confere dignidade aos homens e mulheres que retiram o pão do dia a dia do labor na indústria de tecidos, desviando-se, sobretudo as moças, do mau caminho. A defesa do jornalista combina saudosismo do amigo com a admiração nutrida pelos progressos dos empreendimentos iniciados por Bernardo Mascarenhas.

Alisson Vaz (2005) nos apresenta algumas informações no tocante a Gustavo Pena que ajudam a elucidar os motivos que o levaram a defender a proposta do monumento. Pena fazia parte do círculo mais estreito de amizades de Bernardo Mascarenhas em Juiz de Fora, e não poupava elogios ao empresário quando o assunto de suas colunas era o progresso industrial de Minas Gerais. Além das relações pessoais, o jornalista mantinha proximidades com certos empreendimentos em que Bernardo Mascarenhas tinha envolvimento, como na construção da Alfândega Mineira em Juiz de Fora em 1893, defendendo os interesses da elite da Zona da Mata no projeto que foi enviado ao Senado Federal. Pena ainda foi membro suplente do Conselho Fiscal da Cia. Construtora Mineira⁶⁸, empresa na qual Bernardo Mascarenhas era acionista e administrador, e atuou como secretário da sessão de instalação da Sociedade Anônima Academia de Comércio de Juiz de Fora, cujo presidente da sessão foi Bernardo Mascarenhas (Vaz, 2005, p. 365-378).

⁶⁷ O nome “Pará” refere-se à cidade de Paraopeba, região do centro de Minas e sede do antigo distrito do Cedro, onde fora instalada a primeira fábrica têxtil de Bernardo Mascarenhas, juntamente com os irmãos Caetano e Antônio Cândido. Em 1954 o distrito desmembrou-se de Paraopeba e passou a se chamar Caetanópolis, em homenagem a Caetano Mascarenhas.

⁶⁸ A Cia. Construtora Mineira foi uma empresa juizforana de capital aberto fundada em 1890. Sua principal atividade era a construção e incorporação de bens imóveis. Entre suas obras, encontramos em Juiz de Fora o edifício da antiga sede do Banco de Crédito Real de Minas, a Academia de Comércio e a Santa Casa de Misericórdia (Vaz, 2005, p. 378).

Em 1924, nos 25 anos da morte de Bernardo Mascarenhas, Gustavo Pena relembrou sua presença no infortúnio escrevendo para o *Jornal do Comércio*, em 9 de fevereiro: “A morte inesperada, fulminando-o quase em minha presença, no momento em que palestrava com um amigo nosso sobre nem sei mais que desenvolvimento de uma indústria [...]” (Vaz, 2005, p. 40). No dia do sepultamento, lamenta a morte do amigo, dizendo “que Juiz de Fora perdeu 50% de seu progresso com a morte de Bernardo Mascarenhas, porventura o maior industrial que no Brasil existiu” (Vaz, 2005, p. 41).

Assim, podemos concluir que a estreita amizade com Bernardo Mascarenhas e a parceria de ambos em alguns empreendimentos fizeram com que o jornalista se lembrasse com apreço do amigo que morrera precocemente. Pena nutria grande admiração pelo gênio astuto de Mascarenhas para os assuntos ligados à indústria, o que lhe conferia o mérito de ser homenageado em praça pública.

Mas foi somente 17 anos após a primeira proposição de Pena que sua ideia ganhou contornos mais nítidos, com o projeto levado à Câmara Municipal de Juiz de Fora, na sessão de 21 de julho de 1937, pelo vereador Antônio Ribeiro de Sá⁶⁹. Na ata da sessão consta que Ribeiro de Sá proferiu discurso sobre a vida de Bernardo Mascarenhas e encaminhou projeto de busto em sua homenagem em uma das praças de Juiz de Fora. Não obtivemos acesso ao registro das falas de Ribeiro de Sá naquele momento, porém, ao escrever sobre as memórias de sua administração, ele relembrou sua homenagem e escreveu um pequeno trecho:

“Ao montar em Juiz de Fora a “Teceragem Mascarenhas”, seu fundador, Bernardo Mascarenhas, nascido no município de Curvelo, tomou a iniciativa de construir, nas proximidades da Estação de Retiro, uma usina hidrelétrica – a primeira da América do Sul. Dela adveio o grande desenvolvimento industrial que tornou Juiz de Fora conhecida em todo o País, como a “Manchester Mineira”.

Em 1937, a Câmara Municipal aprovou projeto de minha autoria, mandando fosse erguido um monumento ao saudoso mineiro, falecido aos 9 de outubro de 1899.” (Sá, 1969, p. 62).

Percebemos que, assim como Gustavo Pena, Antônio Ribeiro de Sá também justificou a construção do monumento que homenageia Bernardo Mascarenhas pelo

⁶⁹ Ribeiro de Sá assumiu o mandato de vereador em Juiz de Fora pela primeira vez durante o pequeno período de reabertura da Câmara Municipal, entre a Revolução de 1930 e o Estado Novo, que vai de 15/08/1936 a 10/11/1937.

desenvolvimento industrial por ele trazido, associando sobretudo a construção da CTBM e da CEMIG como importantes passos para o progresso, fato que influenciou a escolha do local em que o monumento foi instalado.

Ao analisarmos as Atas da Câmara no período de julho a outubro de 1937, podemos notar o processo de negociação até a sanção definitiva do projeto. Na sessão de 02 de agosto temos a aprovação unânime na Câmara, com o deputado Sadi Carnot tecendo elogios a Bernardo Mascarenhas. Entre as sessões do dia 25 e 29 de outubro, notamos que o local onde viria a ser instalado o monumento ainda não era definitivo, já que nas sessões do dia 25 e 27 foi objeto de discussão. A aprovação final na Câmara se deu no dia 29 de outubro, quando o local fora decidido pelos vereadores.

Assim, na Resolução nº 43, de 4 de setembro de 1937, o prefeito autoriza a ereção de um monumento a Bernardo Mascarenhas em Juiz de Fora. Nela temos alguns detalhes importantes sobre a construção da obra, como a primeira menção ao escultor contratado para realizá-la, o “escultor e professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, dr. José O. Corrêa Lima”. O valor total despendido para o monumento, que consta no artigo 2º da Resolução, foi de 25:000\$000 (vinte e cinco contos de réis), sendo metade do valor custeado pelo orçamento de Obras Públicas e a outra parte, conforme o artigo 3º, doada pela Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas.

Foi definido em parágrafo único que seriam gravadas na face principal do monumento, em letras de bronze, a inscrição: “A seu grande bemfeitor Bernardo Mascarenhas, a gratidão de Juiz de Fóra – 1937”, e na face posterior: “passou pela vida semeando exemplos de honradez, perseverança e trabalho; morreu recebendo as bençãos do Povo”. Nas laterais direita e esquerda, respectivamente, o ano de nascimento e morte de Mascarenhas “1846” e “1899” (Juiz de Fora, 1939, p. 45).

A Resolução nº 69, de 9 de novembro de 1937, designa a Praça Antônio Carlos o local para a construção do monumento. O ponto escolhido na praça ficou a cargo de escolha do escultor Corrêa Lima, da diretoria da CTBM e do prefeito municipal (Juiz de Fora, 1939, p. 76).

Em matéria publicada na *Gazeta Comercial* de 15 de março de 1938⁷⁰, Antônio Ribeiro de Sá informa sobre o andamento das obras para o monumento:

“Em palestra que ontem mantivemos com aquele ex-vereador, autor do projeto, e que há poucos dias visitou o atelier onde está sendo montado o monumento, fomos informados de que já vão adiantados os trabalhos, que o monumento se constitui de um pedestal em granito, com a altura de cinco metros, encimado pelo busto do homenageado. Ao lado do pedestal, em tamanho natural, esculpidas em bronze, estarão de pé duas figuras simbólicas, representando um operário e uma operária.”

Comparando aos exemplos trazidos por Paulo Knauss e Ana Rita Uhle, encontramos tanto semelhanças quanto diferenças no processo de constituição de um monumento. No caso da *Estátua equestre de d. Pedro I* temos uma subscrição pública organizada por uma comissão, já em *Glória imortal dos fundadores de São Paulo* também uma comissão organizou fundos para o monumento, que partiu tanto da sociedade civil, por subscrição, quanto do dinheiro público fornecido pela Câmara Municipal e pelo orçamento do estado. O monumento a Mascarenhas, embora tenha tido apoio do poder público, já que metade do seu custo ficou a cargo da Câmara, não contou com subscrição da sociedade civil, sendo a outra metade custeada por um ente privado, a CTBM. Outra diferença é a ausência de um edital para a seleção de maquetes, uma vez que o nome do escultor já estava indicado pela Câmara em resolução.

Em situações em que monumentos são construídos por meio de subscrições e editais públicos, observamos debates mais intensos sobre as diferentes propostas, envolvendo diversos setores da sociedade. No caso específico aqui discutido, o debate ficou mais restrito entre o idealizador da ideia na Câmara, Ribeiro de Sá, os acionistas da CTBM e o escultor José Otávio Corrêa Lima. Isso indica que não houve grandes disputas ao perpetuar a memória de Bernardo Mascarenhas no espaço público.

Além do mais, a presença da CTBM na solidificação da memória do ilustre membro da família Mascarenhas demonstra mais um caso de uma memória familiar perpetuada no espaço público, assim como visto nos casos de Halfeld e Mariano Procópio, em que os familiares foram sujeitos atuantes para o erguimento de suas estátuas. Tais

⁷⁰ A leitura da matéria se deu através de sua republicação na *Gazeta de Paraopeba* (03 abr. 1938, p. 1, ed. 1510).

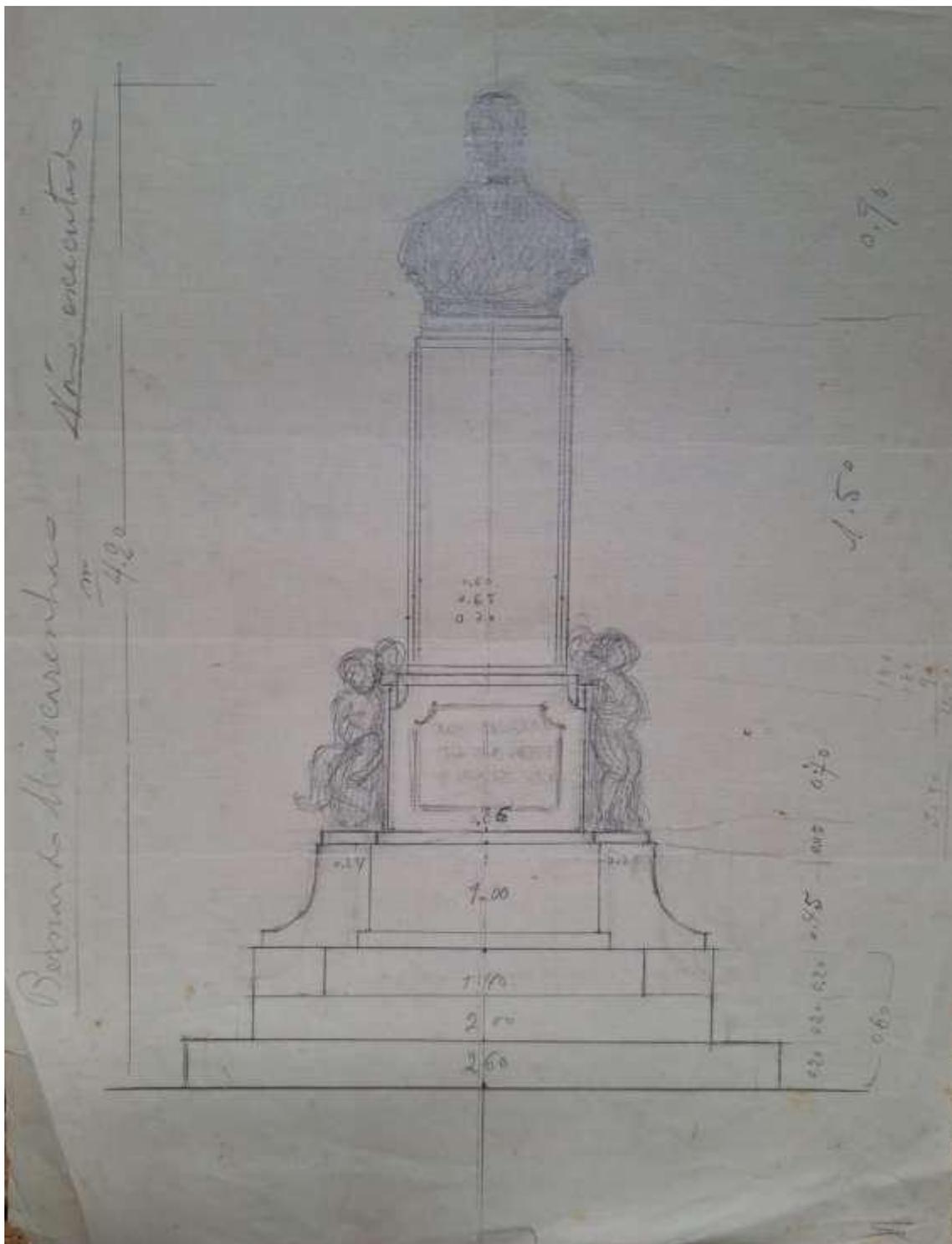
exemplos podem estar imbuídos na ideia de Thereza Carvalho e Aline Santos (2014) sobre a agência de entes privados na formação do espaço público juizforano.

Ao compararmos o projeto do monumento e sua maquete [Figuras 40, 41 e 42], realizados por Corrêa Lima, com o monumento de fato erguido, vemos que ocorreram mudanças da sua concepção à realização. Na maquete figuram, ao lado do pedestal que sustenta o busto de Mascarenhas, duas pequenas imagens de meninos nus. Essas figuras, geralmente representadas com asas, são conhecidos como *putti* ou *puteaux*, e eram comuns na tradição europeia de decoração de praças e jardins (Christo, 2014). Mas, sabemos que, em realidade, as pequenas criaturinhas aladas deram lugar às estátuas de um casal de operários, cuja confecção no ateliê de Corrêa Lima foi preciosamente registrada pela revista *Ilustração Brasileira*, edição publicada em agosto de 1938, com a operária em destaque e, ao fundo, o busto de Mascarenhas [Figura 43]

Não possuímos insumos suficientes para dar uma resposta concreta sobre o que motivou a mudança no projeto e a inserção da figura dos operários, mas lendo a Resolução nº 43 de 4 de setembro de 1937, da Câmara Municipal, observamos que seu artigo 5º foi vetado pelo prefeito, justificando:

“porque o escultor Corrêa Lima declarou-me que não poderá executar a obra em menos de seis meses, a contar do começo deste mês, em razão de se haver ampliado muito, por conta da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas, o plano primitivo, o que dá maior vulto à justa homenagem e aumenta o patrimônio artístico do município.” (Juiz de Fora, 1939, p. 46).

Figura 40 - Croqui realizado por Corrêa Lima para o Monumento a Bernardo Mascarenhas.



Fonte: Acervo particular da família Corrêa Lima. Imagem cedida por Rachel Corrêa Lima (2024).

Figura 41 - Maquete em gesso elaborada por Corrêa Lima para o Monumento a Bernardo Mascarenhas. Fotografia tomada de frente.



Fonte: Acervo particular da família Corrêa Lima. Imagem cedida por Rachel Corrêa Lima (2024).

Figura 42 - Maquete em gesso elaborada por Corrêa Lima para o Monumento a Bernardo Mascarenhas. Fotografia tomada em ângulo.



Fonte: Acervo particular da família Corrêa Lima. Imagem cedida por Rachel Corrêa Lima (2024).

Figura 43 - Recorte de matéria publicada na revista *Ilustração Brasileira* exibindo o ateliê de Corrêa Lima. Na imagem vemos a estátua da operária e, nos fundos da lateral esquerda, o busto de Bernardo Mascarenhas.



Fonte: *Ilustração Brasileira*, ago. 1938, n.p., ed. 40. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Como a CTBM custeou parte da obra de arte, podemos perceber que a empresa sugeriu alterações no seu projeto, aumentando a ideia original. Muito provavelmente trata-se da inserção da figura dos operários, nas laterais do pedestal. Essa mudança

configurou um novo significado ao monumento, dado ao tamanho das duas estátuas, próximas ao tamanho real. A Praça Antônio Carlos era o trânsito do operariado das diversas industriais instaladas na região, além das estudantes da Escola Normal, e um bom local para pausas e repouso, pois contava com diversos bancos espalhados pelo seu espaço. Possivelmente, essa nova configuração permitiu ao artista trazer para sua criação artística o tema do trabalho, e torná-lo o motivo principal na obra. Como veremos nos capítulos seguintes, Corrêa Lima utilizou da estética realista para lidar com a representação do casal operário, estabelecendo vínculos com tendências artísticas e políticas de sua época.

Em seu ato de inauguração, No 31 de maio de 1938, Juiz de Fora amanheceu sob os apitos das fábricas anunciando seu 88º aniversário e os 50 anos de fundação da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas. Conforme publicado nos jornais da época, o dia foi marcado por extensa programação, cujo ápice foi o descerramento do monumento. O jornal *Diário Mercantil* [Figura 44] destacou que o aniversário da cidade celebrava o espírito trabalhador do povo juizforano, fato que era perceptível no desenvolvimento industrial da cidade, cuja figura de maior destaque nesse processo é Bernardo Mascarenhas:

“A semente dessa árvore frondosa, sob a qual se agasalham talvez mais de quinze mil operários, foi plantada por Bernardo Mascarenhas, esse mineiro de visão larga, que gostou do lugar e aqui ficou, trabalhando e amando esta terra que tanto lhe deve.

O exemplo de Bernardo Mascarenhas foi um aproveitado. Hoje, as chaminés erguem-se por todos os lados, mostrando ao viajante que aqui é uma terra onde o trabalho é a preocupação máxima” (*Diário Mercantil*, 31 mai. 1938, p. 1).

Estavam presentes na solenidade as autoridades políticas, religiosas e militares da cidade: o prefeito à época Raphael Cirigliano⁷¹, o vereador Antônio Ribeiro de Sá, quem propôs a ideia do monumento à Câmara, o bispo d. Justino José de Sant’Anna e o general Lucio Esteves, comandante da 4ª Região Militar. Também a sociedade civil se fazia presente, como os dirigentes e os operários da CTBM, os estudantes dos estabelecimentos de ensino de todos os distritos do município e a União Trabalhista de Juiz de Fora.

⁷¹ Raphael Cirigliano foi prefeito de Juiz de Fora entre 31 de dezembro de 1937 a 27 de janeiro de 1943. Assumiu o mandato por nomeação do interventor federal de Getúlio Vargas em Minas Gerais, Benedito Valadares.

Figura 44 - Capa do jornal Diário Mercantil, de Juiz de Fora, destacando matéria sobre a inauguração do monumento.

JUÍZ DE FORA -- UMA ELOQUENTE AFFIRMAÇÃO DE TRABALHO PROFÍCUO E DE CIVISMO

DIÁRIO MERCANTIL

ANO XXVII JUÍZ DE FORA - Paraíba, 31 de Maio de 1938 R. 7.586

Juiz de Fora, a cidade trabalhadora e ativa O 88.º aniversário de sua elevação à categoria de município - A homenagem que vai ser pres- tada a Bernardo Mascarenhas

Uma das coisas que mais nos orgulhamos em Juiz de Fora é a sua história, a sua evolução, a sua transformação em cidade trabalhadora e ativa. O 88.º aniversário de sua elevação à categoria de município é uma data que nos traz à memória os feitos de um homem que foi o fundador da cidade: Bernardo Mascarenhas.

Desde o seu primeiro dia de vida em Juiz de Fora, Bernardo Mascarenhas trabalhou para o bem da cidade. Ele foi o primeiro a trazer para aqui a ideia de uma cidade moderna, com ruas largas, prédios altos e uma população que se esforçava para melhorar a sua vida.

Hoje, Juiz de Fora é uma cidade que se orgulha de sua história e de seu futuro. Ela é uma cidade que trabalha e que vive. Ela é uma cidade que se orgulha de seu passado e que se esforça para um futuro melhor.



Um homem que foi o fundador da cidade: Bernardo Mascarenhas. Ele trabalhou para o bem da cidade desde o seu primeiro dia de vida em Juiz de Fora.

Dr. Sedi Carot
ADVOGADO

Residência: Rua...
Telefones: ...

Dr. Sedi Carot
ADVOGADO

Residência: Rua...
Telefones: ...

RADIO PHILIPS

A S/A PHILIPS DO BRASIL

CUMPRIMENTA A TODA CIDADE DE JUÍZ DE FORA PELA PASSAGEM DE SEU ANIVERSÁRIO DE FUNDAÇÃO E AGRADECE-LHE A PREFERÊNCIA COM QUE TEM SIDO DISTINGUIDA

RADIO PHILIPS

de coupe "capricioso" Guorana

Fonte: Diário Mercantil, 31 de maio de 1938, ed. 7.586. AHJF.

Na publicação do dia seguinte, podemos observar que o desenrolar das festividades ocorreu conforme planejado. Ao fim da missa campal que abriu o evento, a

Bandeira Nacional foi hasteada e o Hino à Bandeira foi tocado. Após o prefeito proferir seu discurso e o bispo benzer o monumento, falaram no palanque montado em frente à Escola Normal o vereador Ribeiro de Sá, o representante da CME, João Bernardino Alves, e um representante da família Mascarenhas, bem como diretor da CTB, Bernardo Guimarães Mascarenhas. Após, seguiu-se desfile cívico realizado pelos estudantes de Juiz de Fora em torno do monumento ao som de marchas. O momento foi irradiado para outras localidades através das antenas da Rádio Inconfidência e da Rádio Sociedade de Juiz de Fora [Figura 45].

Figura 45 - Recorte do jornal *Diário Mercantil* em matéria sobre o ato de inauguração do monumento. Da esquerda para a direita: general Lucio Esteves, da 4ª R. M., bispo D. Justino José de Santana e o prefeito Raphael Cirigliano.



Fonte: *Diário Mercantil*, 1 de junho de 1938, ed. 7.587. AHJF.

A inserção do monumento naquele espaço efetivou a memória do passado industrial de Juiz de Fora, cuja atividade fabril ainda era grande na década de 1930. Sua inauguração se deu através de grande festa cívica, mobilizando a sociedade para o rito em torno das imagens trazidas pela obra. Bernardo Mascarenhas e seus operários viraram o

signo da “Manchester Mineira”, a posição do monumento foi pensada para ser o elo que reforçou a ligação de Mascarenhas com a conformação do espaço urbano da Praça Antônio Carlos, uma vez que recepcionava quem se aproximava em direção à fábrica e o olhar do busto do industrial mirava em direção ao prédio que abrigava a sede da CME [Figuras 46 e 47]. Essa associação permitiu a integração do monumento à paisagem industrial do entorno da praça.

Para melhor entendermos a relação do monumento enquanto uma obra de arte do seu período, iremos investigar a trajetória do escultor José Otávio Corrêa Lima, buscando entender as influências artísticas que impactaram sua formação. Por conseguinte, nos concentraremos nas figuras dos operários, já que estas podem trazer elementos de múltiplos contextos, como a tradição artística em representar trabalhadores através da escultura, a industrialização da cidade e a crescente onda do movimento trabalhista na década de 1930.

Figura 46 - *Monumento a Bernardo Mascarenhas* e, ao fundo, a *Fábrica Bernardo Mascarenhas* ainda em funcionamento, s/d.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado. Disponível em:
<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20e%20Escola%20Normal>.

Figura 47 - Entorno da Praça Antônio Carlos e Monumento a Bernardo Mascarenhas.

Ao fundo, em destaque, localização do edifício sede da antiga CME, s/d.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado. Disponível em:

<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20e%20Escola%20Normal>. Adaptação realizada pelo autor.

3 JOSÉ OTÁVIO CORRÊA LIMA: UM ESCULTOR DO SÉCULO XX

Antes de traçarmos o percurso acadêmico e artístico de Corrêa Lima, é necessário mencionar que o escultor já havia deixado algumas obras em Juiz de Fora antes de ser inaugurado o monumento em homenagem a Bernardo Mascarenhas. No acervo do Museu Mariano Procópio encontramos uma diversidade de obras entre encomendas, doações e compras. Das encomendas temos bustos representando a Viscondessa de Cavalcanti⁷², o Duque de Caxias e Maria Amália Ferreira Lage⁷³. Uma estatueta em bronze representando o Almirante Barroso⁷⁴ foi adquirida por leilão. Enquanto o gesso patinado da obra *Menina e moça* foi doação do escultor Corrêa Lima ao museu no ano de 1938, ocasião em que era inaugurado o monumento a Mascarenhas (Machado, 2017).

Em 1933 o escultor idealizou um monumento para o mausoléu de Mariano Procópio e sua esposa, Maria Amália [Figura 48]. A obra pode ser observada na entrada do Museu Mariano Procópio. O monumento é composto pelo busto de Mariano Procópio que encima um obelisco assentado em cinco pedestais. Na lateral frontal e traseira do obelisco Corrêa Lima inseriu um medalhão em bronze com a efígie de Maria Amália e outro em comemoração à inauguração. Os moldes em gesso das peças de bronze que compõem o monumento são mantidos pelo Museu.

⁷² Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque (1853-1946), conhecida como Viscondessa de Cavalcanti, foi esposa do Visconde de Cavalcanti e era prima de Alfredo Ferreira Lage. Exerceu papel de destaque enquanto dama de corte do Segundo Reinado. Parte de seu legado material pode ser encontrado no acervo do Museu Mariano Procópio.

⁷³ Maria Amália Ferreira Lage (1834-1914) foi esposa de Mariano Procópio Ferreira Lage e mãe de Alfredo Ferreira Lage, sendo uma grande incentivadora para seu filho ao apreço das belas artes.

⁷⁴ Trata-se de uma cópia da estátua que encima o *Monumento ao Almirante Barroso*, inaugurado no ano de 1909 na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 48 - Mausoléu dos Ferreira Lage (1933), no Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora.



Fonte: Fotografia por Jorge Sanglard, 2019. Disponível em:
<https://jornalggn.com.br/cultura/museu-mariano-procopio-104-anos-de-memoria-por-jorge-sanglard/>.

Já em 1936 foram encomendadas para a praça da Santa Casa de Juiz de Fora hermas em homenagem ao médico cirurgião Hermenegildo Vilaça (1860-1936), fundador da Faculdade de Medicina de Juiz de Fora, e ao político mineiro Francisco Bernardino (1853-1920), um dos benfeitores da instituição. Posterior a 1938 temos duas obras encomendadas para a Sociedade de Medicina de Juiz de Fora em 1945, uma herma a João Penido Filho (1862-1945), político, médico e um dos fundadores da Sociedade, e um medalhão em bronze com a efigie de Theodoro de Assis. Também em 1945 foi entregue ao Seminário da Floresta uma herma ao Coronel Francisco de Assis, uma homenagem dos padres redentoristas.

Segundo Eduardo Machado (2017, p. 12), a proximidade entre Corrêa Lima e a família Ferreira Lage se deu através da participação de ambos na Sociedade Brasileira de Belas Artes. Os dois foram membros ativos da Sociedade, Alfredo chegou a receber, em 1929, congratulações por seus serviços prestados à arte, e Corrêa Lima ocupou o cargo de presidente entre 1933 e 1935, sendo posteriormente seu Presidente de Honra. Ao contratar Corrêa Lima para realização de bustos e do mausoléu da família, Alfredo Lage demonstrava não só seu apreço e reconhecimento pelo universo artístico de sua contemporaneidade, mas a intenção de aumentar o patrimônio artístico da família, tendo em vista que o escultor já estava alçado à condição de destaque no meio.

Vemos que Corrêa Lima possui expressiva produção em Juiz de Fora, o que só aumenta a relevância do estudo de sua obra para a compreensão do patrimônio artístico da cidade. A seguir, buscaremos analisar o monumento dentro da trajetória de Corrêa Lima, em uma tentativa de enquadrá-lo enquanto uma peça do seu tempo, tributária das diversas influências técnicas e estéticas adquiridas pelo escultor em seus anos de prática e estudos.

Ressaltamos que, dado o volume de sua obra, cuja parte significativa não está catalogada, foi necessário realizar um recorte em nossa análise. Priorizamos aquelas cujo entendimento é fundamental para esclarecer mudanças ou aprimoramentos percebidos na técnica do escultor ao longo do tempo. Desta forma, nosso enfoque foi dado às obras de salão que obtiveram grande repercussão na crítica e à sua produção no âmbito da escultura urbana, aqui dividida entre os monumentos públicos e a participação em projetos de decoração arquitetônica.

3.1 PRIMEIROS ANOS DE ESTUDOS E PRÊMIO VIAGEM À EUROPA

Corrêa Lima nasceu em 17 de julho de 1878 e é natural da Vila de São João do Príncipe⁷⁵ – São João Marcos –, região do Médio Paraíba no Rio de Janeiro. Logo em sua infância foi morar no Rio de Janeiro com sua família após os pais e os irmãos irem trabalhar no escritório da empresa *Light* como indenização pelo alagamento do local.

⁷⁵ No período republicano o nome do município passou a ser São João Marcos. O núcleo de povoamento foi extinto na década de 1940 após surtos de malária em consequência da inundação de parte do território para a construção de uma represa sob concessão da canadense *Light*. Ver: https://agenciaspostais.com.br/?page_id=18947. Acesso em 27 jun. 2024.

Seu pai, José Francisco Corrêa Lima (18??-19??), foi um mascate nascido em Maceió (AL) que tentava a vida vendendo mercadorias compradas na cidade do Rio de Janeiro para o interior dos estados de Minas Gerais e São Paulo. São João Marcos ficava na rota realizada por José Francisco, e lá ele conheceu sua esposa Adelaide Pereira Corrêa Lima (1840-1940) [Figura 49], descendente de cafeicultores da região do Vale do Paraíba.

Segundo as memórias de Bruno C. Lima, neto de José Otávio, seu bisavô pode ter influenciado o filho no interesse pela escultura:

[...] o José Octávio contava que o pai dele tinha uma habilidade: ele fazia cabos de bengalas, ele esculpia pequenas esculturas, o pai esculpia em bengalas, fazia as bengalas para distrair, com canivetes. Parece que daí que começou o interesse de José Octávio pela escultura [...].⁷⁶

⁷⁶ As citações contidas nesta dissertação referentes à entrevista concedida por Bruno Corrêa Lima para a pesquisadora Ana Maria Diniz (*Op. cit.*), em outubro de 2014, foram retiradas do anexo inserido em sua tese de doutorado.

Figura 49 - José Francisco Corrêa Lima e Adelaide Pereira Corrêa Lima (pais de José Otávio Corrêa Lima).



Fonte: Juca Fernandes (2008)/Anamaria Diniz (2017, p. 82). Acervo particular da família Corrêa Lima.

Devido a dificuldades financeiras, a família deixa o pequeno Corrêa Lima aos cuidados de sua tia D. Zemira Messias, professora de escola estadual em Maceió. O escultor, em entrevista para a *Revista da Semana*, relembra do período em que viveu com a tia: “Sou do Estado do Rio. Fui, entretanto, criado em Alagoas por uma tia, cujo retrato a *crayon* é o meu primeiro trabalho artístico” (*Revista da Semana*, ed. 15, 1941, p. 27).

Bruno C. Lima informa que este foi um período de grande importância para seu avô, já que a tia Zemira influenciou sua formação nos estudos primários (Diniz, 2017, p. 103) e percebia que o sobrinho tinha talento para a modelagem ao brincar com massinhas⁷⁷.

[...] tia Zemira, isso, ele tinha adoração pela tia, gostava mais dela do que da mãe, talvez, teve mais contato com ela, quando a criança é muito pequena não recorda de tanta coisa, mas depois dos 7 anos em diante já começa, antes não...ele teve muita proximidade com a tia [...] (Diniz, 2017, p. 103).

Aos 12 anos, em 1890, retornou ao Rio onde estudou no Mosteiro de São Bento e, dois anos mais tarde, se inscreveu como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, frequentando até 1898. Teve como mestres os professores Belmiro de Almeida⁷⁸, Modesto Brocos⁷⁹, Zeferino da Costa⁸⁰ e Rodolfo Bernardelli⁸¹. Dedicando-se com esforço aos estudos na ENBA, Corrêa Lima se destacou entre os alunos da instituição, sendo considerado o mais prodigioso discípulo de Rodolfo Bernardelli. 1898 foi o ano em que debutou no Salão da Exposição Geral de Belas Artes – EGBA com a obra *Busto de Jovem*, retrato de sua irmã (Negro, 1968, p. 3). No ano seguinte, Lima atraiu os olhares da crítica e teve seu talento reconhecido ao expor uma pequena escultura em gesso intitulada *O Remorso*, o que lhe rendeu o prêmio de viagem à Europa⁸².

Em *O Remorso*, vemos um menino sentado sobre uma pedra e segurando uma espécie de atiradeira, aos seus pés jaz um passarinho morto [Figuras 50 e 51]. O sentimento de remorso é expresso no rosto do pequeno rapaz, se arrependendo de ter matado tão dócil criatura. Segundo a crítica, a pequena estátua, de tema naturalista, chamou atenção pela materialização da dor e da culpa percebidas através do olhar e das expressões no rosto do menino que observa uma pequena ave morta por ele mesmo,

⁷⁷ Entrevista dada por Bruno C. Lima em documentário sobre o escultor (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=__sbIRS0Bcg&t=3s. Acesso em 17 jul. 2024).

⁷⁸ Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935) foi um artista multifacetado, seu maior reconhecimento se dá no âmbito das artes visuais enquanto pintor. Lecionou como professor na ENBA.

⁷⁹ Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) foi um pintor natural da Espanha. Veio para o Brasil no ano de 1872 e lecionou aulas de desenho figurado na ENBA.

⁸⁰ João Zeferino da Costa (1840-1915) foi um dos discípulos de Victor Meirelles (1832-1903). Ocupou a cadeira de desenho na ENBA.

⁸¹ José Maria Oscar Rodolfo Bernardelli (1852-1931) nasceu no México e veio para o Brasil em 1866. É um dos maiores nomes da escultura brasileira do século XIX. Foi o primeiro diretor da ENBA, quando esta deixa de ser Academia Imperial de Belas Artes – AIBA. Bernardelli desempenhou importante papel na trajetória de Corrêa Lima enquanto escultor.

⁸² O Prêmio Viagem à Europa foi instituído na antiga AIBA em 1845 e aperfeiçoado em 1890 no contexto de formação da ENBA. O objetivo do concurso era proporcionar um período de aperfeiçoamento no exterior aos alunos que obtiveram destaque.

demonstrando que o artista possuía a fineza e a delicadeza para trabalhar tema tão sentimental (Negro, 1968).

Figura 50 - José Otávio Corrêa Lima. *Remorso*, 1899. Bronze fundido, 103 x 40 x 50 cm. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo do Museu D. João VI, Rio de Janeiro. Disponível em:
https://www.facebook.com/photo/?fbid=3972058349590039&set=pb.100063726740951.-2207520000&locale=pt_BR.

Figura 51 - José Otávio Corrêa Lima. *Remorso*, 1899. Bronze fundido, 103 x 40 x 50 cm (detalhe). Museu D. João VI, Rio de Janeiro.



Fonte: Museu D. João VI, Rio de Janeiro. Disponível em:

https://www.facebook.com/photo/?fbid=3972058349590039&set=pb.100063726740951.-2207520000&locale=pt_BR.

Paulo Barreto, no jornal *Cidade do Rio*, do dia 2 de setembro de 1899, comentou: “Do Salão de 1899 evidenciam-se os naturalistas, que se apresentam com a nota vibrante da vida e esses, dois únicos, sendo em pintura o grande Almeida Júnior, e em escultura o nosso futuroso e distinto Corrêa Lima com a estátua em gesso: *O Remorso*, e etc.” (Negro, 1968, p. 4). Além dos elogios, a obra fez com que expectativas fossem lançadas ao jovem escultor. Angelo Agostini, ao comentar sobre o Salão de 1899, disse:

“É tão bela a expressão de pesar que exprime aquela bonita cabecinha a olhar para o passarinho, já tanto sentimento em todo esse trabalho, que não posso

deixar de manifestar sincero entusiasmo pelo jovem artista Correia Lima, autor dessa obra prima.

Confesso que, apesar de Bernardelli ter me dito ser ele o mais adiantado e talentoso de seus alunos, eu não esperava tanto. [...]

[...] O que posso asseverar é que no Brasil já não há um só escultor.

Agora temos dois. Um é o Rodolpho Bernardelli, que já que chegou ao mais alto grau da arte, o outro é o Correia Lima, que para lá caminha.” (*Don Quixote*, ed. 93, 1899, p. 5).

Flexa Ribeiro (1938, p. 8) reconhece que *Remorso* “marcou época na escultura brasileira, exatamente por demonstrar no autor tão forte espiritualidade: o menino que caça o passarinho, e depois de arrepende do mal que fez”. O crítico estampa uma imagem da obra *O Amor ferido* (1873) de Jean-Baptiste Carpeaux [Figura 52], cuja representação de um cupido ferido se aproxima do menino esculpido por Lima. A posição dos braços e pernas e os detalhes da feição que Carpeaux imprimiu em sua estátua lhe conferiu a delicadeza e o sentimento de melancolia que a obra transmite, assim como notamos na escultura de Corrêa Lima.

O *Bachinno della crittogama* (1857) [Figura 53], de Giovanni Dupré, também é um bom exemplo de expressão da melancolia infantil na escultura. O pequenino Bacco apoia as duas mãos no rosto inclinado e mira, com profundo pesar, os cachos de uvas infestados de criptógamas. Apesar de tema clássico, o escultor segue as influências de sua época ao esculpir no mármore forte carga emotiva.

Também é possível encontrar belos exemplares na escultura portuguesa, como em *O Desterrado* (1872) de Soares dos Reis [Figura 54]. Outro escultor português, António da Costa Mota (Tio), possui uma obra intitulada *O Remorso* (1891) que, segundo Elsa Belo (2003), carrega um “lirismo romântico”, semelhante ao que trouxe Soares dos Reis em *O Desterrado*. Segundo a autora, Costa Mota é fruto de uma geração que nasce no auge do romantismo na escultura portuguesa e que assiste sua passagem para o tratamento naturalista.

Figura 52 - Jean-Baptiste Carpeaux. *O Amor ferido* (“L’Amour blessé”), 1873. Bronze, 78,8 x 56,6 x 32 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Fonte: Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/wounded-cupid-lamour-blesse/.

Figura 53 - Giovanni Dupré. *Bacchino della crittogama*, 1857. Mármore. Galeria de Arte Moderna, Florença



Fonte: Wikimedia Commons, 2014. Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Giovanni_dupr%C3%A9%2C_bacchino_della_crittogama.jpg.

Figura 54 - António Soares dos Reis. *O Desterrado*, 1872. Mármore de Carrara. Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.



Fonte: Wikimedia Commons. 2016. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:O_Desterrado_Museu_Nacional_de_Soares_dos_Reis.jpg.

A estética naturalista que já presenciamos na produção precoce de Corrêa Lima chega por meio da sua principal referência artística na ENBA, o professor Rodolfo

Bernardelli. O mestre teve grande influência sobre a técnica do discípulo, fato que a crítica corrobora:

“Correia Lima levava do Brasil, uma aparelhagem técnica que se disciplinara sob a influência magistral de Rodolpho Bernardelli. E do mestre brasileiro, o jovem discípulo, guardara alguns dos dons preciosos na perícia escultural, acrescentando outros no campo da criação plástica.” (*Ilustração Brasileira*, ed. 39, 1938, p. 6).

3.2 A PRESENÇA DO MESTRE E AMIGO RODOLFO BERNARDELLI

Bernardelli era, à época de estudante de Corrêa Lima, o principal nome da escultura nacional, tanto do Império quanto dos primeiros anos da República. Segundo Maria do Carmo Couto da Silva (2011), Bernardelli aderiu ao realismo, movimento estético que estava em alta na Europa do final do século XIX, sobretudo através do contato com as correntes naturalista e com o *verismo* italiano. Nos anos 1870 o escultor iniciou seus estudos na então Academia Imperial de Belas Artes – AIBA, tendo aulas de escultura com Chaves Pinheiro⁸³ e, em 1877, rumou para a Itália, se estabelecendo em Roma, onde adquiriu contato com os debates estéticos que se desenrolavam no velho continente. Teve aulas com Giulio Monteverde, escultor de renome no meio artístico europeu, que integrava a escola moderna da Itália e possuía um *verismo* moderado (Silva, 2011, p. 15). Lá produziu *Cristo e a mulher adúltera* (1881-1884) [Figura 55], considerada uma de suas obras primas, sendo exibida na Exposição Universal de Turim de 1884.

⁸³ Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884) foi professor de estatuária da Academia Imperial de Belas Artes de 1851 a 1884, ano de sua morte. É lembrado como o escultor que produziu, sob o mecenato do governo, imagens representativas da unidade nacional ao longo do Império brasileiro. Sua obra mescla referências neoclássicas com aspectos do romantismo. Um estudo de sua obra pode ser conferido em Maria de Fátima do Nascimento Alfredo (2009).

Figura 55 - Rodolfo Bernardelli. *Cristo e a mulher adúltera*, 1884. Mármore, 202 x 116 x 149 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Wikimedia Commons, 2015. Disponível em:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Bernardelli_-_Cristo_e_a_mulher_ad%C3%BAltera_01.jpg.

No entanto, Couto da Silva afirma que Bernardelli adquiriu referências do naturalismo ainda em sua formação na AIBA, antes mesmo dos seus estudos na Europa, através da circulação de esculturas cujas imagens eram estampadas em periódicos artísticos da época. Entre elas podemos citar as obras do escultor italiano Giovanni Dupré, em que encontramos suas referências ao realizarmos uma comparação entre *Príamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles* [Figura 56] – obra que conferiu o prêmio viagem

a Bernardelli em 1876 – e o *Abel Morto* (1844) [Figura 57] de Dupré. O corpo do Heitor de Bernardelli, com seus braços estendidos para acima da cabeça, está repousado ao chão de forma que seus membros acompanham naturalmente os relevos do solo, assim como o fez Dupré com o corpo de Abel, evidenciando a naturalidade flácida de um corpo ausente de vida.

Figura 56 - Rodolfo Bernardelli. *Priamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles*, 1876. Gesso, 95 x 112 x 23 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Maria do Carmo Couto da Silva, 2011, p. 419.

Figura 57 - Giovanni Dupré. *Abel Morto*, 1844. Mármore, 226 x 73 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.



Fonte: Yair Haklai/Wikimedia Commons, 2007. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Dupr%C3%A9#/media/Ficheiro:Giovanni-Dupre-Abel-Hermitage.jpg.

Em escrito não datado, Bernardelli comenta sobre seu contato com o realismo:

“Apenas iniciado no estudo da arte escultórica, apesar de obtido uma medalha de bronze na Exposição Universal de Filadélfia, encontrei a arte em estado latente de transição, como a escola romântica estava quase morta, o realismo estava começando a sua dominação no espírito dos novos. Um ano antes tinha falecido o escultor de maior nome então no campo artístico, o Carpeaux – em matéria de evolução artística da escultura nada o quase nada havia. O realismo tinha por programa sobre o estudo atencioso da natureza e da vida.” (Bernardelli *apud* Silva, 2011, p. 13).

Carpeaux agitou os debates estéticos de sua época ao trazer para a escultura imagens de forte expressividade, rompendo com a rigidez do cânone neoclássico. Ao observarmos o grupo escultórico que Bernardelli produziu para a ornamentação externa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1905-1909), como *Dança*, *Tragédia* e *Comédia* [Figuras 58, 59 e 60] somos remetidos aos movimentos corporais e às faces expressivas

que Carpeaux conferiu ao grupo *A Dança* (1868), na Ópera Garnier de Paris [Figura 61]. Também o sorriso e as curvas que Bernardelli conferiu à sua *Faceira* (1880) [Figura 62] podem ser observados nas figuras que compõem o conjunto *As três graças* (1874) de Carpeaux [Figura 63].

Figura 58 - Rodolfo Bernardelli. *Dança*, 1909. Cimento modelado. Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: O Rio que o Rio não vê, 2014. Disponível em:
<https://orioqueorionaove.com/2014/01/23/teatro-municipal-parte-1/>.

Figura 59 - Rodolfo Bernardelli. *Tragédia*, 1909. Cimento modelado. Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



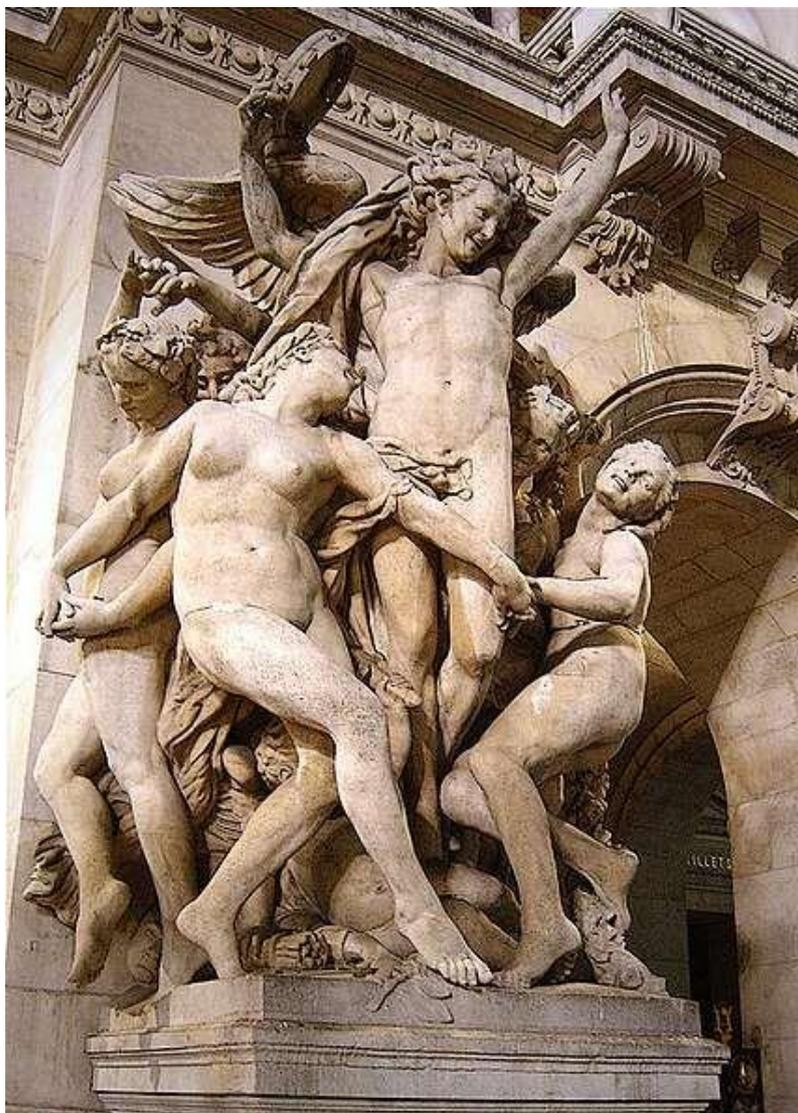
Fonte: O Rio que o Rio não vê, 2014. Disponível em:
<https://orioqueorionaove.com/2014/01/23/teatro-municipal-parte-1/>.

Figura 60 - Rodolfo Bernardelli. *Comédia*, 1909. Cimento modelado. Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Fonte: O Rio que o Rio não vê, 2014. Disponível em:
<https://orioqueorionaove.com/2014/01/23/teatro-municipal-parte-1/>.

Figura 61 - Jean-Baptiste Carpeaux. *A Dança*, 1868. Mármore. Fachada da Ópera Garnier, Paris.



Fonte: Ricardo André Frantz/Wikimedia Commons, 2005. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paris_Op%C3%A9ra_Garnier_The_Dance_by_Jea-Baptiste_Carpeaux_20050000.jpg.

Figura 62 - Rodolfo Bernardelli. *Faceira*, 1880. Bronze fundido, 150 x 75 x 64 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Wikimedia Commons, 2015. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Bernardelli_-_Faceira_MNBA_01.jpg.

Figura 63 - Jean-Baptiste Carpeaux. *As três graças*, 1874. Terracota, 82 x 40,5 x 48,3 cm. Museu Soumaya, Cidade do México.



Fonte: Wikimedia Commons, 2002. Disponível em:
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jean-Baptiste_Carpeaux_-_Las_tres_gracias_-_1874.JPG.

Retornando da Itália em 1885, Rodolfo Bernardelli assumiu a cadeira de escultura da AIBA e, além de sua importância artística no período em que Corrêa Lima estava no curso de aluno livre, o escultor mexicano foi o primeiro diretor da ENBA quando esta deixou de ser a Academia Imperial, no contexto da Proclamação da República, somente deixando sua direção em 1915. Enquanto diretor da ENBA, uma de suas contribuições na reforma do ensino de escultura “reside na substituição dos modelos da antiguidade por modelos tomado do natural, cuja compra é solicitada, imitando o modo italiano de ensino, deixando as esculturas clássicas para seu estudo na história e na arqueologia” (Chillón, 2017, p. 267).

Praticamente sem concorrentes, o escultor assumiu a autoria de diversos trabalhos – entre bustos, medalhões e monumentos comemorativos – encomendados pelos governos imperiais e republicanos (Weisz, 2007). Bernardelli afirmava que não participava de concursos públicos pois não havia ninguém em qualidade para competir à sua altura (Silva, 2011, p. 50). Almeida Reis (1838-1889), também aluno de Chaves Pinheiro e o um dos poucos a concorrerem com Bernardelli na estatuária da época, não agradou o gosto da Academia:

“Após a morte de Chaves Pinheiro não havia outro nome para substituí-lo. Aquele que poderia ser um bom candidato, Almeida Reis, era “um artista com pensamento próprio e personalidade, não demorou para entrar em choque com o conservadorismo acadêmico brasileiro” (Weisz *apud* Silva, 2011, p. 50).

Um traço importante da carreira de Bernardelli foi a sua participação no programa de construção da identidade nacional promovido pelo governo da recém instaurada República, segundo Chillón (2017, p. 25), Bernardelli consolidou-se “quase como um escultor oficial da República”. Couto da Silva retoma José Murilo de Carvalho (1990) para ressaltar a importância que as imagens tiveram durante a Primeira República momento em que, segundo o autor, houve “batalhas de símbolos e alegoria”. Para atingir o imaginário popular e criar laços de identidade coletiva dentro dos valores de nacionalidade do novo regime, ícones do passado imperial ganharam vida pelo cinzel de Bernardelli.

“Um exemplo desse procedimento pode ser visto na retomada das imagens dos heróis da Guerra do Paraguai, assim como de intelectuais, políticos, industriais e músicos ligados à história do país no Segundo Reinado, como José Bonifácio, José de Alencar, Barão de Mauá, Cristiano Ottoni e Carlos Gomes, inserindo-os em um novo contexto político por meio dessas homenagens públicas erigidas na capital da República.” (Silva, 2011, p. 68).

Dentre os monumentos inaugurados por Bernardelli, destacamos o *Monumento a General Osório* (1894) por inaugurar uma nova tipologia de homenagens públicas no Brasil. A base retangular de granito é encimada por uma estátua equestre em bronze representando o General, dois baixos relevos em bronze adornam as laterais e coroas de bronze em louro foram postas nas faces anterior e posterior. Um gradil de ferro desenhado por Bernardelli circunda o monumento. A cripta do monumento abrigou, em 1892, o corpo de Osório em cerimônia que ocorreu no 21 de julho e contou com a presença do presidente Floriano Peixoto (Silva, 2011, p. 73).

“O trabalho de Bernardelli inaugura no Brasil uma nova tipologia de monumento. A obra deriva de monumentos europeus ao soldado caído, que abrigavam os restos mortais dos homenageados, como o monumento ossário erigido pelos franceses na Villa Doria-Panphili em Roma em 1851. (Silva, 2011, p. 73).

De acordo com Doratioto (*apud* Silva, 2011, p. 81), o monumento a Osório serviu de arma simbólica à legitimação do governo republicano, que se instalara por meio de um golpe militar sem mobilização popular. Para obter a comoção do povo, certos ícones do passado monárquico foram convocados na intenção de estabelecer o elo entre o governo e o povo. Osório, pela sua atuação na Guerra do Paraguai e pela militância no Partido Liberal, atraía grande comoção dos setores populares e da elite.

Embora sua produção tenha sido considerada conservadora pela crítica, estudos recentes reconhecem o papel modernizador de Bernardelli no ensino artístico brasileiro, tanto em sua atuação como diretor da ENBA quanto como professor de escultura. Tadeu Chiarelli (*apud* Silva, 2011, p. 49) enfatiza a filiação de Bernardelli ao naturalismo, colocando-o como “artista renovador da escultura num ambiente profundamente marcado pela estatuária de viés neoclássico”. Não nos cabe realizar um extenso comentário sobre Bernardelli e sua obra⁸⁴, a intensão aqui é compreendê-lo enquanto um escultor que exerceu forte influência na escola artística do Brasil, formando uma nova geração de escultores que tiveram peso na história da estatuária do início do século XX, como Modestino Kanto, Margarida Lopes de Almeida, Celita Vaccani e Corrêa Lima.

Celita Vaccani, ao ser questionada em entrevista pelo jornal *O Malho* sobre quais escultores marcaram época ou fizeram escola, destaca a importância do seu mestre: “Rodolfo Bernardelli foi o maior mestre brasileiro de escultura. Antes dele não havia quase nada realizado e hoje, os escultores brasileiros de maior projeção foram discípulos de Bernardelli ou frequentaram seu ateliê.” (*O Malho*, ed. 64, 1945, p. 33). Corrêa Lima também reconhece o papel formador de Bernardelli nas artes nacionais, segundo ele, mesmo que não tenha feito escola, o escultor “marcou época, pela atuação que exerceu no nosso meio artístico e com a reforma do ensino das artes plásticas, de que foi o principal orientador além de escultor de grande talento” (*O Malho*, ed. 64, 1945, p. 33).

⁸⁴ Diversos estudos se debruçaram sobre Bernardelli e sua obra, destacamos aqui a já mencionada Maria do Carmo Couto da Silva, que se debruçou sobre o escultor em sua dissertação de Mestrado e em sua tese de Doutorado, realizando nesta última uma análise multifacetada sobre o escultor. Celita Vaccani, aluna de Bernardelli, foi a primeira a escrever um trabalho monográfico sobre o professor e Suely Weisz, em sua dissertação de Mestrado, se destacou como o primeiro trabalho acadêmico a abordar Bernardelli. Autores como Tadeu Chiarelli, Ana Lúcia de Mattos e Francisco Doratioto também se dedicaram ao tema. Em sua tese de doutorado, Alberto Chillón dedicou espaço a Bernardelli ao estudar o ofício da escultura no Segundo Reinado.

Sem dúvidas, Bernardelli foi a primeira grande referência para Corrêa Lima na estatuária. Em 1928, ele apresentou no Salão um busto de Bernardelli, que serviu de homenagem aos professores da ENBA ao antigo professor. Atualmente o busto pode ser encontrado no Passeio Público do Rio de Janeiro⁸⁵ [Figura 64]. Em matéria de divulgação do evento, Corrêa Lima é citado como seu “discípulo predileto” (*A Noite (Suplemento)*, ed. 16, 1930, p. 12). Lima também era um grande amigo de Bernardelli, Flexa Ribeiro relembra que sua visita à casa do mestre escultor só foi possível por meio do discípulo:

“Correia Lima, que me havia examinado no primeiro concurso, e com aquela sua clara ou limpa bondade, ficara meu amigo, de afinidade espiritual. E foi ele quem me disse que Bernardelli gostaria conhecer-me, naturalmente pelo ruído dos dois prélios em que me andei às voltas com nomes de destaque nas ciências, nas letras e nas artes. Aprazado o dia da visita, o estatuário do “Barroso” encontrou-se comigo no local combinado.” (*Ilustração Brasileira*, ed. 43, 1938, p. 21).

Uma breve retomada a Bernardelli é importante para nossa compreensão sobre Corrêa Lima não só pela sua influência artística, já que em sua maturidade, o cinzel de Corrêa Lima já contava com referências estéticas mais diversificadas em comparação às suas obras de juventude. No entanto, Lima irá suceder Bernardelli no posto de escultor de grande projeção nacional, ocupando os cargos de professor e diretor da ENBA e, sobretudo, dando continuidade ao programa escultórico de criação das imagens nacionais através da escultura pública. Como veremos adiante, a viagem à Europa pôs o jovem escultor em contato com um cenário diferente daquele que seu mestre encontrara vinte anos atrás. No entanto, as influências de Bernardelli jamais o abandonaram, guiando-o em sua carreira como artista.

⁸⁵ Nas fontes que consultamos, Corrêa Lima apresentou o busto em 1928, mas não há informações se o escultor produziu o busto próximo a esse período. Segundo consta informações da Conservação do Rio de Janeiro, repartição que cuida dos monumentos da cidade, o busto do Passeio Público é datado de 1901.

Figura 64 - José Otávio Corrêa Lima. *Rodolfo Bernardelli*, 1901. Bronze. Passeio Público do Rio de Janeiro.



Fonte: Google Arts & Culture/Conservação Rio. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/rodolfo-bernardelli/OAFGjQ1mULGmlA>.

3.3 MEMÓRIA ARTÍSTICA

3.3.1 Entre Roma e Paris: adquirindo novas referências

No ano de 1900 Corrêa Lima iniciou seus estudos no Velho Continente, passando dois meses em Paris e depois seguiu para Roma, onde ficou até 1902. A ida para a capital italiana foi indicação do próprio Bernardelli, que também estudara em Roma, “A seu conselho, depois de dois meses em Paris resolveu seguir para Roma, ambiente mais calmo para quem só dispunha de dois anos de pensão” (Negro, 1968, p. 4). O escultor, em entrevista, relembra que a Roma de sua época era a “Meca dos Artistas”, e o “recanto ideal de terra para se estudar, tal o sossego existente” (*Revista da Semana*, ed. 15, 1941, p. 27).

Adalberto Mattos menciona alguns escultores que serviram de referência para Corrêa Lima na Itália e destaca que o artista não se deixou levar por outros movimentos⁸⁶:

“Na cidade das ruínas, eternizada pelo gênio de um povo sublime, prosseguiu o artista a estudar, a ver os bons exemplos plasmados na obra de Monteverde, Macagni, Toldonine, Bistolfi, Cifariello e outros valentes escultores; e no seu espírito ficaram latentes as impressões colhidas; daí, não se deixar levar pelos archipenkos de então e outros “truffatori” da verdadeira arte!” (*Ilustração Brasileira*, ed. 30, 1923, p. 55).

São artistas vinculados ao realismo e ao movimento de reforma iniciado por Giulio Monteverde em meados do século XIX, escultor que também serviu de base para a formação de Bernardelli no passado, como mencionamos anteriormente. O crítico Santos Maia reforça o nome de Bistolfi como uma influência a Corrêa Lima, e ainda acrescenta o italiano Davide Calandra e o francês Emmanuel Frémiet:

“Tem sido precisamente para estes dois maiores nomes da escultura contemporânea da Itália para onde Corrêa Lima vem dirigindo o olhar da sua simpatia estética, a que ele naturalmente junta a mesma idolatria suprema por esse Frémiet, em cuja obra Calandra se inspira flagrantemente.” (*Ilustração Brasileira*, ed. 94, abril de 1913, p. 131).

⁸⁶ Ao dizer que Lima não se deixou levar pelos “archipenkos” de então, Mattos demonstra que Lima se manteve fiel aos princípios de sua formação inicial, não aderindo aos movimentos de vanguarda do pós-1ª Guerra, como o cubismo trazido pelo ucraniano Alexander Archipenko (1887-1964) em suas esculturas.

Ademais, não podemos deixar de reconhecer a importância da estada em Paris para provocar no artista um mínimo contato com as novas vanguardas consolidadas na escultura francesa. Del Negro (1968, p. 18) afirmou: “Mas a impressão que lhe deixou a escultura francesa foi inolvidável e de súbito se afeiçoou ao grande Carpeaux e Dalou. E deve confessar que Rodin lhe desorientou, nessa época em pleno sucesso.” Já Flexa Ribeiro enfatiza ainda mais o peso da escultura francesa:

“Por 1900 a escola realista atingia sua maior culminância: Dalou morreu em 1902, Meunier em 1905, Charpentier em 1905. Foi precisamente, nesta época que Corrêa Lima chegou a Paris. Obtendo o prêmio de viagem na Exposição Geral de 1899 fica na Europa até 1903. Nesta curta estadia o escultor brasileiro teve a feliz oportunidade de assistir aquelas lutas artísticas que se deveriam coroar com a influência funda e tumultuosa de Rodin que terminou por formar nova corrente com Bourdelle, Despiau, Maillol e Joseph Bernard. Quatro temperamentos bem diversos, um deles oposto mesmo ao de Rodin, como foi o caso de Antoine Bourdelle.” (*Ilustração Brasileira*, ed. 39, 1938, p. 6).

Durante os estudos na Itália, Corrêa Lima teve de enviar alguns trabalhos para a ENBA como parte de suas obrigações enquanto pensionista. No Salão de 1901 foram apresentados quatro trabalhos, sendo os bronzes *Pagé*, *Caim* e *Prisioneiro* e o gesso *São João Batista*, dois temas religiosos e dois indianistas. As obras foram recebidas com grande êxtase pela crítica, louvando as qualidades de Lima e seu bom aproveitamento dos estudos no exterior. Julia Lopes de Almeida (*O Paiz*, 20 out. 1901, p. 1) teceu elogios aos trabalhos apresentados e expressou sua comoção colocando o escultor como um nome promissor para a escultura brasileira: “Já dois artistas, dos nossos mais considerados, me disseram terem visto em revistas de arte italianas, referências ao jovem artista brasileiro, destinado a dar à Pátria, em futuro próximo, um grande brilho com o seu nome”.

*Caim*⁸⁷ é um tema recorrente na escultura, Gonzaga Duque relata que Corrêa Lima imprimiu o remorso que pesou na alma do personagem fratricida, enfatizando que “A intensidade comunicativa da sua íntima agonia resultava do combinado fisionômico da face, que a inércia do corpo integralizava” (*Kosmos*, ed. 1, 1906, p. 27). Em 1890 o escultor português António Teixeira Lopes (1866-1942) expôs no *Salon* de Paris uma de suas obras mais famosas e representativas sobre o tema, a *Infância de Caim* [Figura 65]. A escultura, de teor naturalista e forte expressividade psicológica, traz na fisionomia do mármore a inveja que perturbava Caim desde tenra idade. Assim, notamos que o tema era

⁸⁷ Até o presente momento, não foi possível encontrar imagem desta obra de Corrêa Lima.

caro à estética naturalista, que, além de trazer os temas clássicos, preocupava-se com as possibilidades de expressão sentimental que a escultura poderia despertar.

Figura 65 - António Teixeira Lopes. *Infância de Caim*, 1890. Mármore de Carrara.
Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.



Fonte: Wikimedia Commons, 2016. Disponível em:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ant%C3%B3nio_Teixeira_Lopes-Inf%C3%A2ncia_de_Caim_1890.JPG.

Já *Pagé* e *Prisioneiro* marcam a inauguração do indianismo na produção de Correia Lima, Gonzaga Duque informa que *Pagé*

“É um velho caboclo feiticeiro, escaveirado, curtido, todo ossos e pele. Está de nádegas no chão, pernas e arco a prenderem um balaio. A cabecinha de bugio entesa-lhe sobre o pescoço pelanquento; a boca sumida sorri fofa, os olhinhos senis, fitos no espaço, exprimem ladinice e com o braço estendido sustem uma serpente.” (*Kosmos*, ed. 1, 1906, p. 27).

E Prisioneiro

“contrastava com essa escavada figura pela virilidade das formas. Esse também índio, mas moço, um Apollo tourino, de músculos rígidos e proporções admiráveis. Sem dúvida criado pelo artista, pois tão belo animal não parece capaz de viver nos pantanais das florestas. Na arrogância da cabeça compreendia-lhe o desprezo atrevido do subjugado à força, e no modo de olhar o ódio que insulta” (*Kosmos*, ed. 1, 1906, p. 27).

O tema do indianismo já aparecia com frequência na escultura brasileira desde a segunda metade do século XIX em algumas obras emblemáticas, como nas alegorias do já mencionado *Monumento a D. Pedro I* (1862), de Louis Rochet, e a estátua *O Paraíba do Sul* (1866), feito por Almeida Reis. Ambas as esculturas utilizam da imagem do indígena para representar rios brasileiros. Já na década de 1870 temos uma diversificação do uso dessa imagem, como o indígena idealizado que é utilizado para representar o Império Brasileiro na famosa alegoria feita por Chaves Pinheiro em 1872 [Figura 66] ou como representação de um sentimento no caso de *Saudades da tribo* (1874) [Figura 67], obra de Rodolfo Bernardelli.

Segundo Chillón (2017), a diversidade de apropriações de imagens dos povos originários nos permite falar de *indianismos* na estatuária brasileira. Enquanto em Rochet, Almeida Reis e Chaves Pinheiro temos representações mais conceituais e alegorizadas, em Bernardelli já vemos uma preocupação em individualizar o personagem, que reflete sobre sua condição aculturada, sentindo saudades da vida na floresta e de seus ancestrais.

Outra representação comum no indianismo é a referência às nossas obras literárias clássicas. A *Moema* (1895) [Figura 68] de Bernardelli foi inspirada na personagem do livro *Caramuru*, de Santa Rita Durão e em um poema de Luís Guimarães (Santos, 2007, p. 67). Além do mais, as curvas da Moema, parcialmente submersas entre o bater das ondas e a areia do mar, remetem diretamente à obra homônima de Victor Meirelles (1832-1903) [Figura 69]. Outros personagens indígenas da literatura que também ganharam vida nos cinzeiros de Bernardelli foram as placas em baixo-relevo *Iracema* e *Pery* [Figura 70], no *Monumento a José de Alencar* (1897) e a estátua *Paraguaçu* (1908).

Figura 66 - Francisco Manuel Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro*, 1872.

Terracota, 192 x 75 x 31 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Wikimedia Commons, 2015. Disponível em:

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Francisco_Manuel_Chaves_Pinheiro_-_Alegoria_do_Imp%C3%A9rio_Brasileiro.jpg.

Figura 67 - Desenho da obra *Saudades da Tribo* de Rodolfo Bernardelli, publicado em *Mephistopheles*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 32, pp. 6-7, janeiro de 1875.



Fonte: Wikimedia Commons, 2010. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Bernardelli_-_Saudades_da_Tribo,_1875.jpg.

Figura 68 - Rodolfo Bernardelli. *Moema*, 1895. Bronze fundido, 25 x 218 x 100 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Halley Pacheco de Oliveira/Wikimedia Commons, 2012. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Moema.jpg>.

Figura 69 - Victor Meirelles. *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. Museu de
Arte de São Paulo.



Fonte: Wikimedia Commons, 2010. Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Moema_\(Victor_Meirelles\)#/media/Ficheiro:Victor_Meirelles_-_Moema.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Moema_(Victor_Meirelles)#/media/Ficheiro:Victor_Meirelles_-_Moema.jpg).

Figura 70 - Rodolfo Bernardelli. *Iracema e Pery*, ca. 1875-1899. Bronze patinado, 16,25 x 16,25 cm.



Fonte: Artnet, s/d. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/rodolfo-bernardelli/iracema-and-pery-E5EueMGv27hrTvegOENKzw2>.

Mesmo não tendo acesso a imagens dos dois bronzes enviados por Corrêa Lima, percebemos pela descrição que *Pagé* segue as influências naturalistas adquiridas pelo escultor, ao notarmos que a magreza dos ossos e a flacidez da pele evidenciam a idade senil do sacerdote indígena. Enquanto *Prisioneiro* foi inspirado na tradição que faz referência a obras literárias. Aqui, temos o poema *I-Juca-Pirama*, de Gonçalves Dias⁸⁸, conforme Julia Lopes de Almeida bem reconheceu e elogiou o trabalho de Lima: “Fez bem Corrêa Lima; o belo poema de Gonçalves Dias bem merecia a consagração do bronze” (*O Paiz*, ed. 6221, 1901, p. 1)⁸⁹. Sabemos que logo após sua exposição, *Prisioneiro* foi doado para leilão em benefício à Associação das Crianças Brasileiras (*O Paiz*, ed. 6235, 1901, p. 2).

Em Roma, Corrêa Lima teve a oportunidade de montar um ateliê, realizando sessões de modelo vivo de dia e à noite desenhava na *Associazione Artistica*

⁸⁸ O poema foi publicado em 1851 e é considerado um dos mais célebres do autor e um marco no indianismo brasileiro. A história narra a sobrevivência de um guerreiro tupi aprisionado por uma tribo antropófaga de índios Timbiras.

⁸⁹ Outro conjunto escultórico que faz referência a obras clássicas do indianismo é o *Monumento ao Marechal Floriano Peixoto*, realizado por Eduardo de Sá e inaugurado em 1910. Nele encontramos representações do poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e *I-Juca-Pirama*, de Gonçalves Dias.

*Internazionale di Roma*⁹⁰, da qual era sócio (Diniz, 2015, p. 107). Seu vínculo à *Associazione* remonta à tradição dos artistas brasileiros que estudaram na capital italiana, como Zeferino da Costa, Rodolpho Bernardelli, Henrique Bernardelli, Pedro Weingärtner, Rafael Frederico e Bento Barbosa (Dazzi, 2014, n.p.). Segundo Camila Dazzi (2014, n.p.), as aulas de modelo-vivo e a oportunidade de estabelecer laços no circuito artístico romano incentivavam a filiação não só dos artistas brasileiros, mas de outras partes do mundo. Assim, “Havia clara tentativa de inserção em um cenário cosmopolita, no qual era possível estabelecer contatos, obter mecenas, expor e vender obras e envolver-se nas últimas tendências da arte internacional” (Dazzi, 2014, n.p.).

O retorno da Itália em 1902 veio com outros trabalhos apresentados na EGBA, uma *Cabeça de Menina*, em terracota, o mármore *Visionária*, as estatuetas *Eterna Luta*, *Tentação* e *Dueto*, os gessos *A Forja* e *Mater dolorosa*, este último em tamanho natural. São trabalhos que demonstram o amadurecimento do cinzel de Corrêa Lima e o aproveitamento tirado dos estudos no exterior. As esculturas apresentadas receberam elogios pela qualidade técnica empregada pelo artista, que à esta altura já cravava marcas de identidade em suas obras.

Mater dolorosa [Figura 71] é considerada uma de suas obras de mais exímio primor e marca seu amadurecimento artístico, o que lhe rendeu a medalha de ouro no Salão de 1902⁹¹. O grupo escultórico traz dois nus artísticos tematizando o sofrimento de uma mãe pela morte do filho, aproximando-se de uma versão moderna da *Pietà* (1499), de Michelangelo. O corpo masculino caído nos remete à posição escolhida por Giovanni Dupré no seu *Abel Morto* [Figura 57]. Em *Mater dolorosa*, a dramatização sentimental é deixada de lado para dar lugar a expressões mais discretas e sublimes.

⁹⁰ A *Associazione*, também conhecida como *Circolo Artistico Internazionale*, teve sua origem no contexto da unificação italiana, nascendo da necessidade de se construir um centro cultural a nível internacional na capital do novo país. Em seu processo de estabelecimento, a associação foi presidida pelo príncipe Baldassarre Odiscalchi – que tinha notório interesse no universo artístico – e contou com a colaboração de diversos artistas para sua efetivação, entre eles o já mencionado escultor Giulio Monteverde. A instituição serviu como um centro que aglutinava e difundia as novas tendências artísticas europeias entre artistas italianos e estrangeiros.

⁹¹ Ver informações sobre a 9ª Exposição Geral de Belas Artes na Enciclopédia Itaú Cultural (disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento242692/9-exposicao-geral-de-belas-artes>. Acesso em: 22 de setembro de 2024).

Figura 71 - José Otávio Corrêa Lima. *Mater dolorosa*, 1901. Molde em gesso. Acervo particular da família Corrêa Lima.



Fonte: Juca Fernandes/Anamaria Diniz, 2015, p. 108.

Gonzaga Duque (*Kosmos*, ed. 1, 1906) destacou dois pontos da composição que fizeram da obra a mais importante feita por Corrêa Lima até o momento. O primeiro deles está na sutil subversão aos cânones clássicos, uma vez que a mulher tem sua cabeça curvada, o que quebra a estrutura piramidal característica dos preceitos acadêmicos, já o corpo do jovem morto rompe com a rigidez da linha. Mas o que mais impressionou o crítico foi a retratação não sexualizada do corpo da mulher, o que ele chama de

insexualização. Duque destaca que a elegância das curvas dá à figura a beleza de uma Vênus, apenas a flacidez dos seus seios alude à maternidade. A obra chegou a impressionar o presidente Campos Salles, que acenou pela intenção de a passar para o mármore, mas questões administrativas impediram tal feito. Atualmente, o grupo encontra-se conservado no acervo de obras mantido pela família Corrêa Lima, em Nova Friburgo.

Em suma, o retorno de Corrêa Lima da Europa foi bem recebido de forma unânime pela crítica, que viu nele os frutos do investimento realizado pela ENBA ao conceder o prêmio viagem. Os exemplos mencionados anteriormente atestam que o escultor foi além do aprimoramento técnico, que já era motivo de elogio, e ampliou seu leque de referências estéticas, buscando conexões com as vanguardas já consolidadas nos principais circuitos escultóricos da França e da Itália.

3.3.2 O retorno da Europa e principais obras

Além de dedicar-se aos estudos, a estadia na Itália marcou a vida pessoal do escultor, uma vez que lá ele conheceu a mulher que o acompanhou até o fim de sua vida, dona Rosália Marzia Benfaremo. Segundo as memórias do seu neto, Bruno Corrêa Lima, dona Marzia era natural de Fermo, região das Marcas, e conheceu José Otávio durante um passeio por Roma. Os dois passaram a se conhecer melhor, casaram-se e, em 1901, nasceu o primeiro e único fruto da relação, Attilio Corrêa Lima⁹² [Figura 72].

⁹² Attilio Corrêa Lima (1901-1943) teve grande importância na história da arquitetura brasileira. Formou-se como engenheiro-arquiteto pela ENBA e, em 1930, graduou-se como urbanista pela Sorbonne, em Paris. Foi o primeiro urbanista brasileiro a formar-se na França. O arquiteto é tido como um dos precursores das tendências modernistas, e uma das suas principais obras foi o plano urbanístico da cidade de Goiânia (1933-1935). Faleceu precocemente em 1943 em decorrência de um acidente de avião, deixando esposa e filho. Não poderíamos deixar de mencionar os trabalhos de Anamaria Diniz pela sua dedicação ao estudo da vida e obra de Attilio, em especial sua tese de doutorado (Diniz, *op cit.*).

Figura 72 - José Otávio Corrêa Lima com sua esposa Marzia e o pequeno Attilio, filho do casal.



Fonte: Anamaria Diniz (2015, p. 129). Acervo particular da família Corrêa Lima.

Marzia, além de também expor suas obras nas EGBA⁹³, demonstrava ser participativa na vida artística do marido, a organização de um álbum de fotografias com os trabalhos do escultor atesta a preocupação com a memória da sua produção artística.

“O escultor manda buscar alguns álbuns de fotografias cuidadosamente organizados e começa a nos mostrar a larga série de seus trabalhos.

– Estes álbuns são organizados por minha esposa. Eu não teria tempo nem paciência para isso. Mas foi ótimo ela ter a lembrança de fazê-los senão estas valiosas fotografias ter-se-iam perdido.” (*Revista da Semana*, ed. 15, 1941, p. 27).

Por conseguinte, já com esposa e filho, o escultor buscará meios de garantir sua sobrevivência no mercado artístico, até então dominado pelo seu mestre, Rodolfo Bernardelli. Del Negro (1968, p. 10) menciona que o retorno ao Rio de Janeiro, “apesar do sucesso obtido pelos seus envios como pensionista, foi difícil a sua vida”. Montou um ateliê em um barracão da rua Frei Caneca nº 307 e passou a realizar decorações e esculturas para préstitos carnavalescos em conjunto com Fiuza Guimarães⁹⁴.

Não encontramos grandes informações que detalham a participação de Corrêa Lima no carnaval carioca, mas podemos afirmar que ela pode ser vista como uma estratégia de sobrevivência no meio artístico através da promoção social e do estabelecimento de conexões. As memórias do seu neto corroboram com o raciocínio:

“Ele tinha uma vida social intensa, ele participava das (...) era juiz do Carnaval chamada sociedades... tinham os carros que eram feitos por artistas... até hoje em dia o Carnaval é feito por artistas. [...] eram alegóricos... mexendo com a política, era uma série de coisas, ele participava do julgamento dessas coisas e a vida social dele [...] ele tinha uma vida social muito intensa, se não ele não ia conseguir fazer sucesso que ele fazia como escultor... tinha que ter uma vida social e isso minha avó não dispensava, acompanhava, obrigava a gente a ir nas estações de água. Íamos nas férias com eles à Águas de São Pedro, Águas de São Lourenço.” (Diniz, 2015).

Outro aspecto da vida de social de Corrêa Lima indica que o escultor possuía estreitos laços estabelecidos com setores do universo intelectual carioca. Em 1906, a

⁹³ Nos catálogos da 17ª (1910) e 23ª (1916) EGBA encontramos na seção de Artes decorativas e objetos de arte exposições de bordados à mão feitos por Marzia, como fronhas, toalhas, lenços e almofadas.

⁹⁴ José Fiuza Guimarães (1868-1949) foi um pintor e carnavalesco nascido em Portugal que migrou para o Rio de Janeiro em 1883. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes – AIBA, sendo aluno de Henrique Bernardelli, se tornando professor da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Além de dedicar-se à pintura, sua grande marca foi a participação em decorações carnavalescas, contribuindo para a criação de alegorias e cenários.

revista *O Malho* divulgou uma festa organizada pelo poeta Luís Edmundo⁹⁵ em homenagem a Corrêa Lima [Figura 73]. Estavam presentes artistas e intelectuais, como poetas, literatos, caricaturistas, pintores, músicos e escultores. Entre os convidados citados na matéria, encontramos os caricaturistas⁹⁶ Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Carlos e o jornalista Trajano Chacon⁹⁷.

Figura 73 - Registro da festa dada pelo poeta Luís Edmundo em sua casa para Corrêa Lima. Em primeiro plano e ao centro da mesa vemos Corrêa Lima, de costas, e sua esposa Marzia.



Fonte: Detalhe da revista *O Malho*, ed. 213, 13 out. 1906.

⁹⁵ Luís Edmundo (1878-1961) foi um poeta e jornalista carioca, ocupante da Cadeira 33 da Academia Brasileira de Letras. Ficou conhecido por trazer elementos impressionistas às suas poesias e se dedicou a escrever crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro.

⁹⁶ Raul Pederneiras (1874-1953), Calixto Cordeiro (1877-1957) – também conhecido como K. Lixto – e J. Carlos (1884-1950) são conhecidos como o “trio de ouro” da arte caricaturista brasileira. Suas obras circularam em diversas revistas ilustradas, como *Revista da Semana*, *D. Quixote*, *O Malho* e *Fon-Fon*, e traziam uma multiplicidade de temas sociais e políticos da vida carioca no início do século XX.

⁹⁷ Trajano Chacon (1879-1913) foi um advogado e jornalista recifense. Em 1903, ao se mudar para o Rio de Janeiro, fundou e dirigiu a revista ilustrada *Atheneida*.

Retomando ao ano de 1902, retorno de Corrêa Lima ao Rio de Janeiro, o escultor realizou uma exposição em conjunto com o pintor Helios Seelinger⁹⁸, na sala da revista *O Malho*, na Rua do Ouvidor. Foram expostas algumas estatuetas que o artista produziu no exterior, como *Eterna Luta*, *Visionária*, *Caim*, entre outras. Em nota de divulgação, a revista comenta:

“De Corrêa Lima que se há de mais dizer? Ante suas [estatuetas] não há quem não sinta a comoção que merecem mais nobres obras d’arte. E que surpresa para toda a gente, quando lhe é apontado escultor, com a sua figura modesta de colegial, imberbe, [muito] infantil, sorrindo com uns ares bondosos, com uns [modos] de criança bem educada...” (*O Malho*, ed. 7, nov. 1902, p. 16).

Tanto Seelinger quanto os caricaturistas citados acima estão ligados ao circuito que representou uma modernização da cultura carioca em tempos da *belle époque*, trazendo um espírito artístico boêmio cujo cenário eram os cafés, cabarés, o carnaval e os salões de festa noturnos⁹⁹. Os temas trazidos por suas obras retratam a efervescência cultural que tomava conta do Rio de Janeiro nos anos da jovem república.

Assim, percebemos que os primeiros anos após o retorno da Europa indicam que Corrêa Lima se dedicou à promoção social, buscando apresentar ao público o aperfeiçoamento adquirido com os anos de estudo e estreitando seus laços de sociabilidade com setores artísticos e literários do Rio de Janeiro.

Suas participações nos salões das EGBA foram diminuindo com o passar do tempo, e, no período 1903-1912, com a exceção de *Iracema*, todas as obras foram apresentadas em gesso, material de baixo custo e menos durável. No Salão de 1903 apresentou um *Busto de menino* e uma estátua, em tamanho natural, intitulada *Pescador*. No ano seguinte apresentou um *Menino* e, em 1906, retorna com um busto do Almirante Custódio de Mello e a estátua *O Trabalho*.

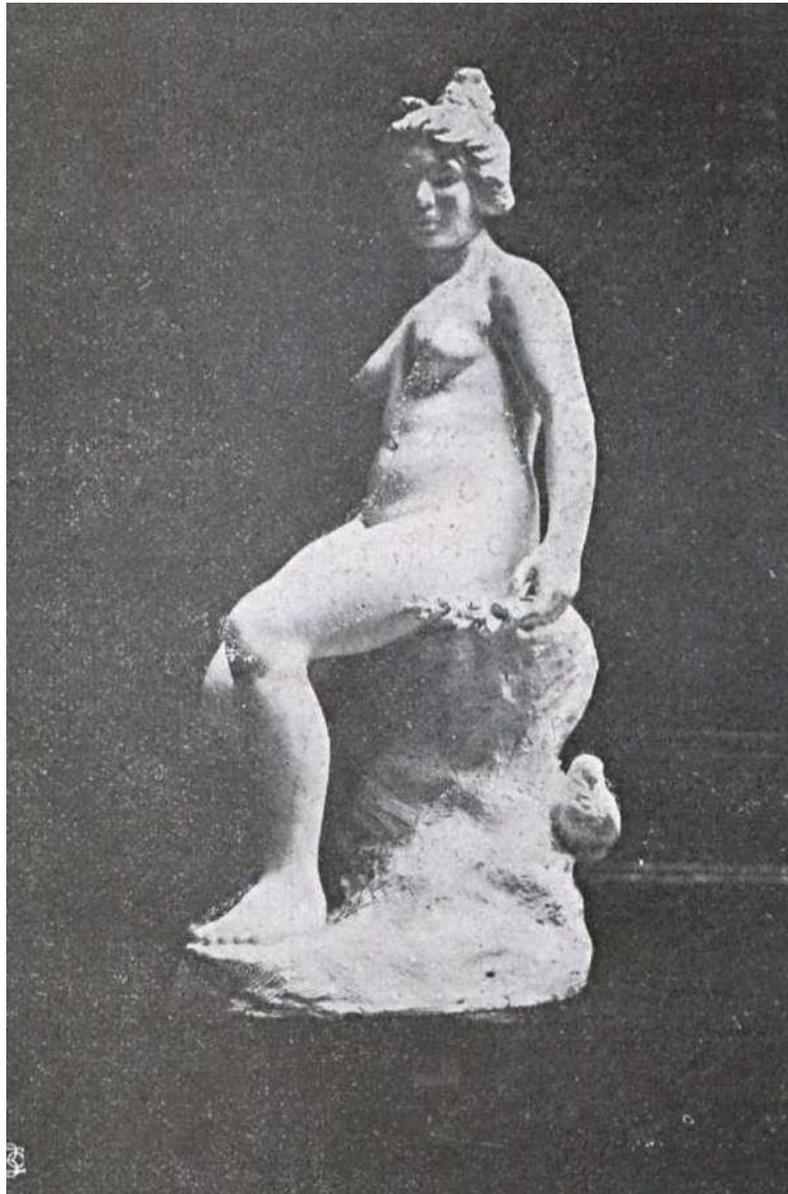
Iracema [Figura 74], estatueta em mármore, apresentada no Salão de 1907, é mais uma marca do indianismo em sua produção, trata-se de um nu feminino inspirado na famosa personagem de José de Alencar. O corpo repousado de Iracema, diferente das concepções idealizadas que remetem ao ideal clássico de beleza, foi esculpido buscando

⁹⁸ Helios Seelinger (1878-1965) formou-se na ENBA entre 1891 e 1896, frequentando o ateliê dos irmãos Bernardelli. Morou na Alemanha entre 1897 e 1900, onde passou pela Academia Azbe e a Academia de Munique, tendo aulas com o pintor Franz von Stuck (1863-1928). Seelinger é conhecido por trazer elementos do simbolismo na pintura, além de ter atuado como ilustrador e caricaturista para diversas revistas ilustradas, como *O Malho*, *Careta*, *Fon-Fon*, entre outras.

⁹⁹ Sobre a modernidade carioca no início do século XX cf. Cardoso, 2022.

maior fidelidade ao corpo natural. Rodolfo Bernardelli já havia realizado um baixo relevo representando o busto da personagem para um medalhão, que acompanha o já mencionado *Monumento a José de Alencar* (1897).

Figura 74 - José Otávio Corrêa Lima. *Iracema*, 1907. Mármore.



Fonte: Imagem publicada na revista *Renascença*, ed. 45, nov. 1907, p. 33.

Nas representações de Iracema de corpo inteiro temos a *Iracema* pintada por José Maria de Medeiros, em 1883, e apresentada na Exposição Geral de 1884. Segundo Ana Cavalcanti (2012), a tela de Medeiros foi elogiada pelos seus atributos enquanto uma pintura de paisagem, ao passo que sua Iracema recebeu críticas por ser, nas palavras de Gonzaga Duque, “roliça e inútil”, fugindo de um corpo considerado nos padrões de

sensualidade. A *Iracema* de Corrêa Lima também foge dos padrões desviados por Medeiros, muito provavelmente o escultor buscou aludir à maternidade da personagem, já que nas duas passagens do livro em que Iracema está sentada ela já havia concebido seu filho Moacir.

Ademais, a estatueta de Corrêa Lima recebeu pouca atenção da crítica, Gonzaga Duque escreveu comentário morno: “É uma graciosa figurinha, esculpida com a conscienciosidade de caracteriza o inspirado autor da *Mater Dolorosa*, que tem talento para trabalho mais empolgante” (*Kosmos*, ed. 9, 1907, p. 26). Duque a utiliza de pretexto para expor a falta de interesse que o poder público tinha em decorar a cidade com obras dos escultores nacionais: “devemos lamentar que o ex-prefeito, dr. Pereira Passos, o reformador desta capital, não se lembrasse de o aproveitar para ornamentar os nossos jardins públicos, quando se adquira na Europa obras de arte para esse fim”¹⁰⁰.

No entanto, para um artista que vivia da sua arte e cuja família dependia do seu sustento, foi necessário buscar meios que proporcionassem retornos financeiros mais lucrativos. Assim, veremos que o escultor buscará se consolidar em mercados que estavam em alta à época, como as encomendas públicas e os monumentos funerários.

Uma das primeiras esculturas funerárias realizadas pelo artista se deu no ano de 1907, ocasião de uma nova estadia em Paris, e trata-se de uma *Figura de anjo* [Figura 75] realizada em mármore, cujo projeto é de Rodolfo Bernardelli. De 1919 há um conjunto de obras em bronze que formam o monumento funerário dos industriais Lage que, além de coroas e pomba, possui uma bela estátua de anjo reclinada sobre o túmulo intitulada *A dor* (Negro, 1968, p. 17). São obras que remetem à tradição de obras funerárias italianas, de grande sentimentalismo e expressividade, semelhantes às encontradas no famoso cemitério *Campo Verano*, em Roma [Figura 76].

¹⁰⁰ No contexto das reformas promovidas por Pereira Passos, o então prefeito encomendou diversas obras de artes de artistas europeus para decorar os jardins públicos da capital. Segundo o jornal *Gazeta de Notícias*, entre as encomendas estavam obras de escultores estrangeiros, como Gustave Michel, Paul Gasq, Hippolyte Peyrol, Henri Weigele, Paul Darbefeuille e Dominique Bianchi (*Gazeta de Notícias*, ed. 229, 1907, p. 1).

Figura 75 - José Otávio Corrêa Lima. *Figura de anjo*, 1907. Mármore de Carrara.
Jazigo de Mercedes no Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro.



Fonte: Site Arte Funerária Brasil, s/d. Disponível em:
<https://www.artefunerariabrasil.com.br/camiterio/cemiterio-sao-joao-batista-rio-de-janeiro/#galeria>.

Figura 76 - Antonio Garella. *Tomba Bianca Giannone*, 1907. Cemitério de Campo Verano, Roma.



Fonte: Pablo de la Peña/Arquitectura Modernista, s/d. Disponível em:
<https://www.arquitecturamodernista.cat/obres/it/roma/tots/tomba-bianca-giannone>.

Embora sua produção de arte funerária tenha sido expressiva, são escassos os estudos que se debruçam sobre elas. Carlos Del Negro (1968) indicou cerca de 17 esculturas funerárias produzidas por Corrêa Lima, grande maioria distribuída entre cemitérios da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, o levantamento de arte funerária ainda é um trabalho árduo devido à falta de catalogação das obras e, problema infelizmente muito comum, aos frequentes furtos, sobretudo às obras de bronze. Fabiana Alfonsin (2011) realizou um interessante estudo sobre uma obra realizada por Corrêa Lima, até então desconhecida, situada no Cemitério da Santa Casa de Pelotas (RS) [Figura 77], indicando que o estudo da arte funerária é um campo que tem muito o que contribuir para o crescimento da História da Arte¹⁰¹.

¹⁰¹ Sobre a arte funerária no Brasil não podemos deixar de destacar as contribuições da professora e pesquisadora Maria Elizia Borges. No site *Arte Funerária Brasil* podemos ter acesso à divulgação de importantes peças artísticas espalhadas por cemitérios brasileiros, além de encontrarmos as indicações de material acadêmico produzido pela autora. Ver: <https://www.artefunerariabrasil.com.br/introducao/>.

Figura 77 - José Otávio Corrêa Lima. *Adalgisa, Amelinha e Octacianinho*, 1931. Bronze e granito. Monumento funerário situado no Cemitério Ecumênico São Francisco de Paula, Pelotas (RS).



Fonte: Fabiana Alfonsin, 2011, p. 15.

Já os rumos percorridos pela estatuária pública lhe renderam muitos frutos e serviram para angariar seu nome ao reconhecimento nacional. Em 1904 encontramos uma das primeiras participações de Corrêa Lima em um concurso para a elevação de um monumento público, tratava-se de concurso para a construção de uma homenagem ao Marechal Floriano Peixoto. De acordo com a revista *O Malho* (ed. 87, p. 7), apenas Eduardo de Sá e Corrêa Lima enviaram suas maquetes para a comissão organizadora do concurso. O vencedor foi Eduardo de Sá e a obra foi concluída em 1910, situado na Praça Floriano Peixoto, no Rio de Janeiro. A redação da revista expressiu sua opinião na época do julgamento das maquetes e publicou uma charge ironizando a escolha [Figura 78]:

“A não ser uma intervenção providencial, vamos ter na praça pública uma apoteose de calungas, em vez da apoteose ao inviolável marechal.

O que admira é que numa comissão julgadora de cinco membros não houvesse um que, entre os dois projetos apresentados, escolhesse... um terceiro. Aguardamos o juízo final da opinião pública, que é o positivo, embora não seja positivista. Positivamente, não andamos de sorte em questões de arte... e de juízo.” (*O Malho*, ed. 87, 14 mai. 1904, p. 7).

Figura 78 - Charge publicada na revista *O Malho* ironizando a escolha da maquete de Eduardo de Sá para o Monumento ao Marechal Floriano Peixoto.



Fonte: *O Malho*, ed. 87, 14 mai. 1904, p. 7.

Inquestionavelmente o projeto de Sá não foi de agrado à opinião da revista, assim como o projeto de Lima também parece não ter enchido os olhos da crítica de *O Malho*, tendo em vista que, entre os dois projetos, seria preferível ter escolhido um terceiro. Mas,

de acordo com a charge, o desagrado com a maquete de Eduardo de Sá fica em maior evidência devido seu excesso no uso da estética positivista (Regenberg, 2017)¹⁰².

A necessidade do artista em buscar sua sobrevivência através das encomendas e dos editais públicos é reconhecida de forma crítica por Gonzaga Duque:

“Correia Lima começa a sentir o desalento da luta sem recompensa; a necessidade de viver absorve-o, e seus esboçadores debastam o barro dos projetos que dão dinheiro para o pão mas não dão a glória, porque neles o artista abdica de si a independência de sentir em favor da vontade dos que encomendam...” (*Kosmos*, ed. 1, 1906, p. 30).

E, entre as encomendas, as comissões de monumentos públicos eram as que mais insatisfaziam Gonzaga Duque:

“E nessas, o que há de pior, o que há de mais deprimente, é a vontade soberana, a terrível pata esmagadora da imposição das comissões de monumentos. Diante delas, não há arte nem artistas, há mecânicos. E nós outros, que conhecemos a tragicomédia das encomendas de monumentos, quando os vemos, saídos das mãos dum artista, ridículos, acaçapados na sua estreiteza conceptiva, medíocres e feios, ao sol das praças públicas, ou nas alamedas silenciosas dos campos-santos, nos apiedamos dos seus autores porque muito bem sabemos o desconto que lhes devemos na ruindade da obra.” (*Kosmos*, ed. 1, 1906, p. 30).

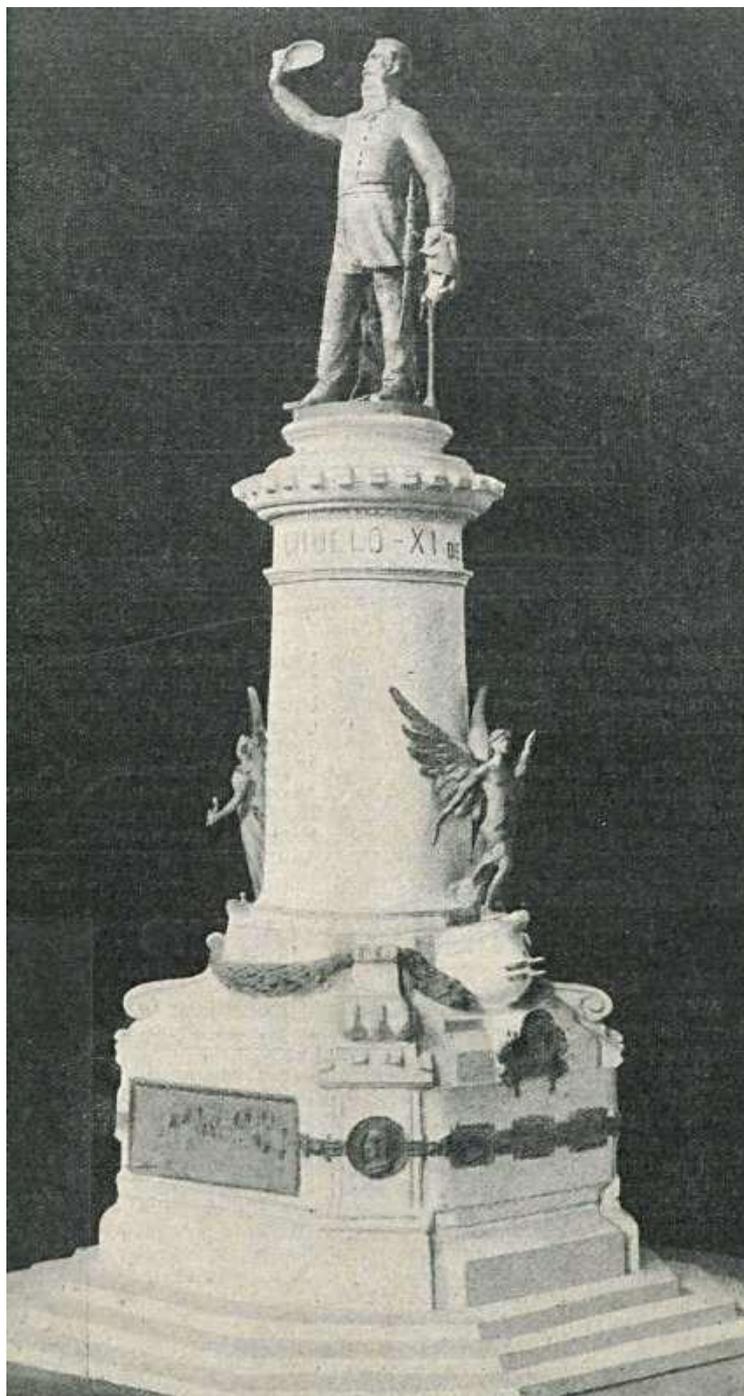
Em 1907 ele garantiu o primeiro lugar no edital público para a execução de um monumento fúnebre ao Almirante Barroso¹⁰³ [Figuras 79 e 80]. Originalmente, o conjunto podia ser visto na Praia do Russell, região do Flamengo, mas, com a realização do aterro, foi movido para a Praça Paris no ano de 1977. Sua estreia no ramo dos monumentos públicos é tida pela crítica como exitosa, assim publicou o jornalista e crítico de arte Flexa Ribeiro (1945 *apud* Negro, 1968, p. 25):

“Mas a primeira obra de evidente culminância, de Corrêa Lima, é o Monumento ao Almirante Barroso, na Praia do Russel. E foi nesse conjunto escultural-arquitetônico que o estatuário, ainda jovem, se definiu de maneira inolvidável”.

¹⁰² Elisabete da Costa Leal (2006), em sua tese, também estudou a relação entre Eduardo de Sá e o positivismo.

¹⁰³ Francisco Manoel Barroso da Silva (1804-1882) nasceu em Lisboa e veio ao Brasil com sua família ainda criança, em 1808. Entrou para o panteão dos heróis nacionais ao comandar a Força Naval brasileira na Batalha do Riachuelo, que obteve vitória no 11 de junho de 1865.

Figura 79 - José Otávio Corrêa Lima. *Maquete para o Monumento ao Almirante Barroso*, 1907. Molde em gesso.



Fonte: Detalhe de *O Malho*, ed. 297, 23 mai. 1908.

Figura 80 - José Otávio Corrêa Lima. *Monumento ao Almirante Barroso*, 1909. Bronze e granito, altura: 4 metros. Praça Paris, Rio de Janeiro.



Fonte: Halley Pacheco de Oliveira/Wikimedia Commons, 2011. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monumento_ao_Almirante_Barroso.jpg.

O monumento é composto por um pedestal octogonal que sustenta uma coluna cilíndrica, ambos em granito de Petrópolis, encimada pela estátua de Barroso, em bronze. O pedestal é adornado por adereços em bronze, como um baixo relevo que representa uma cena da Batalha do Riachuelo e medalhões representando outras figuras de destaque na batalha, como os oficiais Oliveira Pimentel, Pedro Afonso Ferreira, Feliciano Maia, Lima Barros, além do Guarda-Marinha Greenhalg e do Imperial Marinheiro Marcílio

Dias. Em cada face lateral do sopé da coluna figuram alegorias aladas que representam os gênios da Pátria e da Vitória.

Os ritos comemorativos que marcaram a inauguração do monumento se deram em três momentos. O primeiro foi no lançamento da pedra fundamental, em 1908, ocasião que contou com a participação do presidente Afonso Pena e dos ministros da marinha, da guerra e da justiça. No ano seguinte, em comemoração ao 11 de junho, os restos mortais do Almirante Barroso foram trasladados para a cripta do monumento, ainda não totalmente inaugurado. A inauguração completa somente se deu meses depois, no 19 de novembro, data comemorativa ao Dia da Bandeira. A solenidade consistiu no descerramento da estátua de bronze, atitude realizada pelo então presidente Nilo Peçanha, e contou com a participação de grande público, entre civis, militares e autoridades políticas. Para termos dimensão da grandiosidade do evento à época, a revista *O Malho* (ed. 353, 1909, p. 13) divulgou que desembarcaram no Rio de Janeiro cerca de cinco mil homens da marinha para comparecerem ao ato cívico.

O monumento a Barroso seguiu a mesma lógica inaugurada por Rodolfo Bernardelli em 1894 no monumento ao General Osório, em que monumentos públicos servem de homenagens fúnebres a heróis do passado. Seguindo a análise de Doratioto (2008 *apud* Silva, 2011, p. 81), a homenagem à Osório significou uma recuperação dos personagens da Monarquia que mobilizavam a comoção popular, visando estabelecer símbolos e valores que legitimassem um governo instaurado por golpe militar, sem a adesão do povo.

No caso de Barroso, podemos seguir a mesma lógica, tendo em vista que também se trata de um herói do período Monárquico que, assim como Osório, se tornou ícone da Guerra do Paraguai. Mais especificamente, a homenagem prestada ao Almirante Barroso se enquadra no contexto específico de renovação da Marinha Brasileira, que se iniciou nos primeiros anos do século XX.

De acordo com Gabriela Beskow (2014), nos primeiros anos da República a Marinha do Brasil encontrava-se obsoleta e sucateada, suas principais lideranças encontravam-se insatisfeitas com o novo regime, fato que corroborou para a eclosão das Revoltas da Armada (1891-1894). Visando reestabelecer a posição de potência regional da América do Sul, o Barão do Rio Branco¹⁰⁴, sob comando do Ministério das Relações

¹⁰⁴ José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912), também conhecido pelo título de Barão do Rio Branco, foi um proeminente personagem político na história do Brasil. A resolução de conflitos

Exteriores, inicia um projeto de modernização das forças de defesa do país, o que incluiria a Marinha. Marcos dessa modernização foi a chegada dos *dreadnoughts Minas Gerais* e *São Paulo* para a frota nacional, respectivamente em 1908 e 1909. Tal projeto também englobava reestabelecer o sentimento patriótico, exaltando as forças nacionais do Brasil e reforçando sua importância histórica.

Nesse contexto, homenagear uma figura central da Marinha, que saiu vitoriosa na Batalha do Riachuelo, derrotando as forças paraguaias, se encaixou no projeto republicano dos primeiros anos do noventa. Assim foi a chamada do jornal *O Paiz* para o dia da inauguração:

O Brasil, perpetuando no bronze o vulto homérico do almirante Barroso, desobriga-se da dívida de honra que contraíra com a própria consciência de prestar merecida homenagem àquele que com o maior denodo defendeu a Integridade da nossa Pátria e tão alto elevou o nome da marinha nacional com o glorioso feito de Riachuelo. (*O Paiz*, ed. 9177, p. 3).

Em matéria artística, o monumento foi muito bem recebido, dada a harmonia de sua concepção, seguindo aquilo que fora proposto pelo edital. Para Gonzaga Duque (*apud* Negro, 1968, p. 11):

Restringido às cláusulas da concorrência, o artista delineou um monumento harmonicamente simples, mas de uma grandiosidade de linhas sintéticas que não minguia o vulto histórico do Herói do Riachuelo. A sua efígie tem energia e bravura, é lançada com vigor de desenho e possui grande poder sugestivo – revive o valente chefe de divisão no seu tipo físico e o representa pelo sentir do provo, tal como ele o compreende e venera. Será, pois, uma das mais belas estátuas desta cidade, entre as que ela possa vir a ter com esse mérito, e glória para o seu autor, em qualquer confronto a que se a sujeite.

Para Santos Maia, Corrêa Lima era o “escultor da rajada”, por conseguir imprimir em suas obras movimento e expressão, conferindo emoção às figuras petrificadas. Segundo ele, “No monumento a Barroso, em que força é reconhecer sem favor o nosso primeiro monumento público, a figura imponente do legendário naumacho, numa sóbria atitude de triunfo, tem as longas barbas arrebatadas por uma lufada...” (*A Ilustração Brasileira*, ed. 94, abr. 1913, p. 130).

O motivo escolhido pelo escultor foi a comemoração do almirante pela vitória no Riachuelo, bradando aos ventos com seu quepe. Esse mesmo momento já havia sido

internacionais, sobretudo no que tange à consolidação das fronteiras brasileiras, estão entre seus maiores legados. Ocupou o cargo de Ministro das Relações Exteriores de 1902 a 1912 nos mandatos de Rodrigues Alves, Afonso Pena, Nilo Peçanha e Hermes da Fonseca.

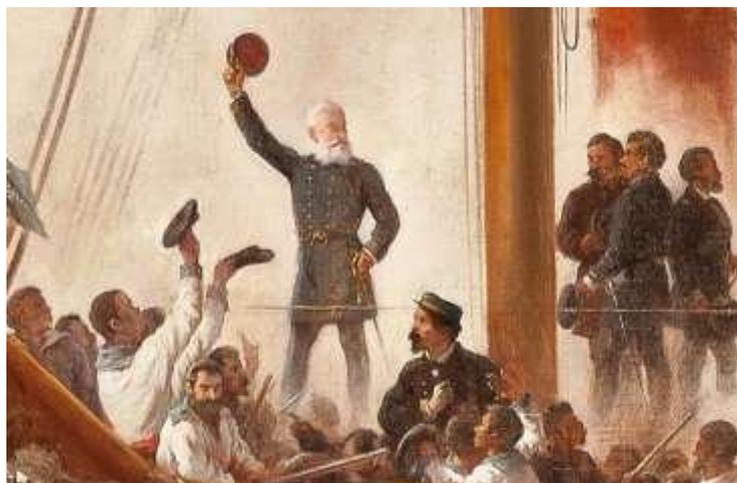
representado na arte pelos pincéis de Vitor Meirelles, em 1872, na tela *Combate Naval do Riachuelo* [Figuras 81 e 82]. Comparando o modo como os dois representaram Barroso, podemos perceber a referência à Meirelles no bronze de Corrêa Lima, ao capturar o mesmo gesto representado pelo pintor.

Figura 81 - Vitor Meirelles. Combate Naval do Riachuelo, 1872. Óleo sobre tela, 420 x 820 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Fonte: Google Arts & Culture/Museu Histórico Nacional, 2013. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/batalha-naval-do-riachuelo-0000/zgHFE2pIiIWafw>.

Figura 82 - Vitor Meirelles. Combate Naval do Riachuelo, 1872. Óleo sobre tela, 420 x 820 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro [detalhe].



Fonte: Google Arts & Culture/Museu Histórico Nacional, 2013. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/batalha-naval-do-riachuelo-0000/zgHFE2pIiIWafw>.

Na análise de Christo (2015, p. 353), “O *Combate Naval do Riachuelo* mostra os brasileiros em triunfo. Na proa da fragata *Amazonas*, o almirante Barroso ereto acena com o quepe, em gesto repetido por vários marinheiros, alheios à continuidade do confronto, aos últimos esforços dos vencidos”. A tela foi originalmente exposta nos Estados Unidos, na Exposição de Filadélfia em 1876. Retornando ao Brasil sem acondicionamento adequado, deteriorou-se, fazendo com que Meireles realizasse nova versão, entre 1882 e 1883, apresentada no *Salon* francês e na EGBA de 1884 (Christo, 2015, p. 355). Atualmente a tela pode ser encontrada no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

No mesmo período em que esculpiu o conjunto do monumento a Barroso, o escultor produziu uma estátua da justiça para o Supremo Tribunal do Rio e a *Figura de anjo* em mármore, mencionada anteriormente. Como o Rio de Janeiro à época não permitia as condições necessárias para a complexidade das obras e o prazo para entrega do monumento a Barroso era curto, Corrêa Lima passou esse período em Paris com sua família, de 1907 até 1909.

Cabe aqui realizar um comentário sobre a estátua *A Justiça* [Figuras 83 e 84], que permanece em seu local original – hoje o Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro [Figura 85]. Eulalia Junqueira (2005, p. 92), ao tratar sobre a presença da arte do ferro no Brasil, comentou: “Na cidade do Rio de Janeiro encontram-se estátuas, na maioria pedestres, mas também podem ser sedestres como *A Justiça*, na Avenida Rio Branco, que mostra todo seu poder do alto do Centro Cultural da Justiça Federal [...]”. A autora não informa a autoria da estátua, apenas a compara com outras alegorias do escultor francês Mathurin Moreau¹⁰⁵.

No entanto, após pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, pudemos constatar que *A Justiça* se trata de uma obra de Corrêa Lima, podendo ser considerada como integrante de um dos momentos mais importantes de sua carreira artística dado o contexto das reformas urbanas no Rio de Janeiro do início do século XX.

Em abril de 1908 o jornal *The Brazilian Review* publicou uma nota:

¹⁰⁵ Em pesquisas na internet encontramos a obra atribuída a Moreau, possivelmente uma leitura equivocada da obra de Eulalia Junqueira, que não chega a realizar tal atribuição. Moreau possui diversas obras espalhadas pelo Rio de Janeiro provenientes da fundição artística Val d’Osne, cujos catálogos tiveram ampla circulação no Brasil. No contexto das reformas empreendidas por Pereira Passos, diversas estátuas foram adquiridas para o embelezamento e a ornamentação da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, estas, por serem obras de catálogo destinadas à produção em massa, não possuíam a monumentalidade da estátua da Justiça atribuída a Moreau. No blog *O Rio que o Rio não vê* encontramos uma publicação sobre a presença das obras de Moreau na cidade, onde figura a estátua da Justiça. Cf.: <https://orioqueorionaove.com/2013/02/07/mathurin-moreau-e-o-rio-de-janeiro/>.

“O Dr. Tavares de Lyra, Ministro da Justiça e do Interior, comissionou o escultor Correa Lima para fazer uma estátua a ser colocada no novo prédio do Supremo Tribunal. A estátua representará uma mulher sentada, havendo em uma mão uma espada e na outra uma balança, enquanto aos seus pés jaz um livro aberto no qual aparece a palavra “Lex”. A estátua terá 2,5 metros de altura e ficará entre as duas torres do prédio. O Sr. Correa Lima partirá rapidamente para a Europa, onde trabalhará na estátua, na qual espera estar finalizada em julho deste ano. Ele também está para começar a trabalhar no monumento ao Almirante Barroso e os heróis do Riachuelo.” (*The Brazilian Review*, ed. 94, abr. 1908, p. 349)¹⁰⁶.

Figura 83 - José Otávio Corrêa Lima ao lado da escultura *A Justiça*.



Fonte: Detalhe da revista *Ilustração Brasileira*, ed. 94, 16 abr. 1913.

¹⁰⁶ “Dr. Tavares de Lyra, Minister of Justice and the Interior, has commissioned the sculptor Corrêa Lima to make a statue to be placed on the new building of the Supreme Court. The statue will represent a woman seated, having in one hand a sword and in the other a pair of scales, whilst at her feet lies an open book on which appears the word " Lex." The statue will be 2,5 metres in height and will be placed between the two towers of the building. Sr. Corrêa Lima will leave shortly for Europe, where he will work on the statue, which he hopes to have ready in July next. He is also about to commence work on the monument to Admiral Barroso and the heroes of Riachuelo” (Tradução livre do autor).

Figura 84 - José Otávio Corrêa Lima. A Justiça, 1909. Ferro fundido, 2,5 metros de altura. Coroamento da fachada do Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro.



Fonte: O Rio que o Rio não vê, 2013. Disponível em:

<https://orioqueorionaove.com/2013/02/07/mathurin-moreau-e-o-rio-de-janeiro/>.

Figura 85 - Edifício do Centro Cultural da Justiça Federal, antiga sede do Supremo Tribunal Federal, na Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro. Entre as duas torres figura a alegoria da *Justiça*.



Fonte: Halley Pacheco de Oliveira/Wikimedia Commons, 2009. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Centro_Cultural_Justi%C3%A7a_Federal_01.jpg.

A antiga sede do Supremo Tribunal Federal teve sua idealização no ano de 1905, com projeto do arquiteto Adolpho Morales de Los Rios (1868-1928). Morales de Los Rios deixou sua marca na *Belle Époque* carioca por projetar cerca de 17 edificações nas margens da recém-aberta Avenida Central¹⁰⁷ – atual Avenida Rio Branco –, no Rio de Janeiro, dentro do contexto das reformas empreendidas por Pereira Passos (Ricci, 2007, n.p.). Sua missão foi fazer assemelhar, por meio da arquitetura, a capital brasileira com a cidade considerada a mais moderna e civilizada da Europa, Paris. Outra grande obra de

¹⁰⁷ A Avenida Rio Branco, antiga Avenida Central, foi aberta em 1904 e é um dos maiores legados do prefeito Pereira Passos e da *Belle Époque* brasileira. Seguiu a intenção de mudar as características de uma cidade colonial, ainda presentes no Rio de Janeiro da época, e transformá-la à moda dos grandes *boulevards* das cidades europeias.

sua autoria foi a nova sede da Escola Nacional de Belas Artes – hoje o Museu Nacional de Belas Artes –, inaugurada em 1908, época em que Rodolfo Bernardelli, seu amigo, era o diretor da instituição.

O Supremo Tribunal Federal foi entregue no ano de 1909 e, encimando o edifício, entre as duas torres laterais, figura a alegoria representando a Justiça, realizada em ferro fundido. A estátua foi apresentada assim como a definição do *The Brazilian Review* indicou que seria: uma mulher sentada, vestindo túnica clássica e segurando uma espada em uma mão e na outra uma balança. Santos Maia dedicou um comentário sobre a obra, destacando a sobriedade de sua concepção: “Mas um fato indica bem a disciplina do seu espírito de criação: foi quando ele ideou a alegoria da Justiça. O “Escultor da Rajada” sofreu-se: quis uma justiça serena, simples e hierática como a hierática “Beauté” [...]” (*A Ilustração Brasileira*, ed. 94, abril de 1913, p. 131)¹⁰⁸.

Retornando ao Rio em seu ateliê da Rua São Cristóvão, produziu o bronze *A Inteligência* [Figura 86], em tamanho maior que o natural, para o novo edifício da Biblioteca Nacional, inaugurado em 1910, também integrante do conjunto de modernização da Avenida Central. *A Inteligência* complementa o bronze *O Estudo* [Figura 87], este de Rodolfo Bernardelli, cada uma está de um lado da Portada do edifício da Biblioteca Nacional.

Aqui, Corrêa Lima utilizou de mais movimento para dar um ar mais enérgico à estátua, percebemos pelo esvoaçar dos cabelos da figura feminina e pelo cair da túnica ao seu corpo. O *verismo* pode ser observado no trato às mechas do cabelo e nas expressões do rosto, com a musculatura da face muito bem delineada. Nas palavras de Santos Maia,

“ele fixou o movimento da marcha, movimento documentado ainda por uma rajada a arrebatá-lo o leve panejamento dos rins da figura, que tem a mão esquerda de encontro a frente num gesto de contenção coordenadora, enquanto a direita espargue a sementeira abstrata das ideias. Concebeu desta forma – com a autoridade que o valor dos seus trabalhos já lhe assegura – não a “Inteligência” estéril, que se enclausura na volúpia egoística de entender, mas a “Inteligência” fecunda que se manifesta tangível pelos produtos de seu poder”. (*A Ilustração Brasileira*, ed. 94, abril de 1913, p. 130).

¹⁰⁸ Originalmente este artigo foi publicado no jornal *O Paiz*, de 3 de outubro de 1911.

Figura 86 - José Otávio Corrêa Lima. *A Inteligência*, ca. 1910. Bronze fundido.
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Fonte: Saber Cultural, s/d. Disponível em:
<https://sabercultural.com.br/template/ArteBrasilEspeciais/Biblioteca-Nacional-RJ-Escultoricos.html>.

Figura 87 - Rodolfo Bernardelli. O Estudo, ca. 1910. Bronze fundido. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Fonte: Saber Cultural, s/d. Disponível em:

<https://sabercultural.com.br/template/ArteBrasilEspeciais/Biblioteca-Nacional-RJ-Escultoricos.html>.

No ano seguinte da inauguração da Biblioteca Nacional, Corrêa Lima atuou na decoração da fachada da antiga sede do Jockey Club do Rio de Janeiro [Figura 88] em parceria com o arquiteto Heitor de Mello¹⁰⁹. O edifício foi construído na Avenida Central e as construções iniciaram-se em 1911, sendo terminadas em 1913, em comemoração aos 45 anos de fundação do clube. Infelizmente o edifício não sobreviveu às mudanças que

¹⁰⁹ Heitor de Mello (1875-1920) foi um arquiteto formado pela ENBA que se destacou por seu estilo eclético em importantes construções do início do século XX no Rio de Janeiro e cidades como Niterói, Nova Friburgo e Petrópolis. Também ocupou a cadeira de professor catedrático de Composições de Arquitetura na ENBA.

ocorreram no Rio de Janeiro na década de 1970 e tanto o edifício do Jockey Club quanto o seu vizinho, o Derby Club, foram demolidos¹¹⁰ para dar lugar a um prédio de 40 andares.

Figura 88 - Edifício da antiga sede do Jockey Club do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco, com destaque para o grupo escultórico realizado por Corrêa Lima.



Fonte: Rio Memórias, s.d. Disponível em:

<https://riomemorias.com.br/memoria/jockey-club/>. (Adaptado pelo autor).

¹¹⁰ Foi construída uma nova sede em um quarteirão adjacente à Avenida Antônio Carlos, Nilo Peçanha, Almirante Barroso e Rua Debret, no Centro da cidade, após a fusão dos clubes Jôquei e Derby, resultando no Jockey Club Brasileiro. O projeto foi de autoria do arquiteto Lucio Costa.

Figura 89 - José Otávio Corrêa Lima. Grupo escultórico para a fachada do Jockey Club, 1911-1913. Cimento modelado.



Fonte: Anamaria Diniz, 2015, p. 96

Encimavam as duas laterais da fachada duas estátuas em cimento representando um cavalo e uma figura masculina que tenta dominar o animal [Figura 89]. Ambas foram esculpidas buscando trazer movimento e energia para as imagens, o cavalo alado em posição empinada tinha sua crina balançando aos ventos, enquanto um homem demonstrava força ao tentar domá-lo, evidenciando o entrave entre homem e animal. Assim Santos Maia descreveu o grupo:

“Em vários projetos, nas suas *nikés*, nesses dois soberbos cavalos de crinas ao vento, de uma anatomia exata, que encimam hoje o edifício do Jockey-Club, tem a gente a impressão perfeita do grande movimento, que, mesmo quando infrene e arrebatado, Corrêa Lima o consegue traduzir sempre gracioso, coordenado e harmônico.” (*A Ilustração Brasileira*, ed. 94, abril de 1913, p. 130).

Após sucessivos períodos passados em Paris, é de se imaginar que os *Cavalos Marly* [Figura 90] serviram de grande inspiração à Corrêa Lima para seus cavalos do

Jockey. Em 1743 o rei Luís XV da França encomendou ao escultor Guillaume Coustou¹¹¹ duas estátuas em mármore de carrara, representando cavalos sendo domados, para decoração do Castelo de Marly, residência real construída por Luís XIV que contava com menos formalidades do que Versailles. À época, foram considerados sinônimos de bom gosto, refinamento e graciosidade. Os cavalos foram movidos em 1794 para a Praça da Concórdia, permanecendo lá até 1984, quando os originais foram levados ao Louvre, e substituídas no antigo local por cópias realizadas em mármore.

Figura 90 - Guillaume Coustou, o Velho. *Cavalos de Marly* (“Les Chevaux de Marly”), ca. 1745. Mármore de Carrara, 3,4 x 2,84 x 1,27 m. Museu do Louvre, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons, 2007.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marly_horse_Louvre_MR1802.j](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marly_horse_Louvre_MR1802.jpg)
pg.

¹¹¹ Guillaume Coustou, o Velho (1677-1746) foi o escultor oficial da corte dos Reis Luís XIV e Luís XV de França. Se tornou diretor da Academia Real de Pintura e Escultura em 1735 e se tornou sinônimo da escultura rococó que marcou a tendência artística de meados do século XVIII na França.

Outra possibilidade de comparação, e aqui também temos um par de cavalos alados, é o grupo *A Fama segurando Pégasus* [Figura 91], obras de Eugène-Louis Lequesne, em bronze natural, para a decoração das laterais do acrotério da Ópera Garnier, em Paris. Aqui, temos a cena do cavalo sendo domado transfigurada para a mitologia clássica, procurando representar o ideal elevado da poesia.

Figura 91 - Eugène-Louis Lequesne. *A Fama segurando Pégasus*, ca. 1875. Bronze.
Ópera Garnier, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons, 2007. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pegasus_Lequesne_Palais_Garnier.jpg#mw-jump-to-license.

Os cavalos do Jockey Club, apesar de ostentarem as elegantes asas do Pégasus, se aproximam mais do dinamismo presente nos Cavalos de Marly. No entanto, estes expressam muito mais a graciosidade idílica e ornamental, típica do rococó, ao passo que as estátuas brasileiras indicam energia e tensão. As asas do cavalo de Corrêa Lima dão a

impressão do animal estar a um salto para alçar voo, na medida em que o homem se esforça, com os músculos retesados, para segurá-lo.

A técnica de imprimir energia e movimento, sobretudo em figuras equestres, aproximam Corrêa Lima do italiano Davide Calandra, quem Santos Maia menciona na sua apreciação crítica ao escultor brasileiro. Calandra foi um escultor que nasceu e morreu na cidade de Turim, região do Piemonte, mas obteve grande sucesso e renome em todo território italiano, expondo suas obras em Roma, Londres (1888), Amsterdã (1912) e São Francisco (1915). Uma obra que lhe angariou grande renome foi a estátua equestre em homenagem ao príncipe Amedeo di Savoia [Figura 92], entregue à cidade de Turim em 1902. A riqueza de detalhes e o rico movimento impressos no cavalo empinado atestam a predileção do cinzel de Calandra pelas figuras equestres que, além de outros monumentos do mesmo estilo, realizava diversos estudos sobre a arte de esculpir cavalos. O monumento teve ampla repercussão não só na Itália, mas também fora do país, por trazer para a escultura uma sensibilidade pitoresca e a poesia histórica de cavalaria (Thovez, 1902).

Figura 92 - Davide Calandra. *Monumento ao Príncipe Amedeo di Savoia duca d'Aosta*, 1902. Parque Valentino, Turim.



Fonte: Patrizia Guariso/TorinoXL, 2014. Disponível em:
https://www.torinoxl.com/davide-calandra-nasce-torino-21-ottobre-1856/#google_vignette.

Outra colaboração entre Corrêa Lima e Heitor de Mello iniciou em 1919, com a construção da nova sede do Conselho Municipal do Rio de Janeiro, o Palácio Pedro Ernesto, atual Câmara Municipal da cidade [Figura 93]. O Palácio foi inaugurado em 1923 em estilo eclético, mesclando elementos do barroco francês com o renascimento. O interior possui afrescos e elementos decorativos de artistas como Rodolpho Amoêdo, Décio Vilares, Eliseu Visconti e os irmãos Carlos e Rodolfo Chambelland. O exterior foi decorado com um painel em baixo relevo, representando diferentes tipos de atividades econômicas, e um conjunto de oito estátuas em cimento que encimam a edificação, ao lado dos dois torreões, sendo quatro alegorias femininas na parte frontal e quatro masculinas ao fundo, todos trabalhos de Corrêa Lima.

Figura 93 - Fachada do Palácio Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro, com destaque para o grupo escultórico de Corrêa Lima.



Fonte: Halley Pacheco de Oliveira/Wikimedia Commons, 2011. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Pal%C3%A1cio_Pedro_Ernesto_na_Cinel%C3%A2ndia.jpg. (Adaptado pelo autor).

Na leitura de Nelson Porto Ribeiro (2012)¹¹², as alegorias femininas representam os quatro estágios históricos da cidade do Rio de Janeiro: a *Cidade Primitiva*, a *Cidade Colonial*, a *Cidade Imperial* e a *Cidade Republicana*. Ambas trazem elementos visuais e simbólicos que remetem a uma determinada leitura do passado que privilegia a noção linear de progresso. A *Cidade Primitiva* foi representada por uma mulher nua em adereços indígenas, como penas e colar de conchas, e em sua mão direita porta um cajado. A alegoria *Cidade Colonial* traz uma mulher seminua, coberta por andrajos, com os seios amostra. Já a *Cidade Imperial* faz alusão aos símbolos da monarquia, como o cetro, a coroa e as vestimentas reais. Por fim, a *Cidade Republicana* é uma mulher em túnica clássica, usando barrete frígio e segurando com as mãos um escudo com o brasão da cidade do Rio de Janeiro.

A *Cidade Primitiva*, por remeter ao passado antes da chegada do europeu, agente civilizador, traz os elementos do que era considerado incivilizado, ou seja, o nativo indígena. Enquanto a *Cidade Colonial*, apesar de ter vestimentas, está seminua, sua expressão é de maltrato, o que alude ao estado de abandono do Rio de Janeiro no período colonial (Ribeiro, 2012). Já a *Cidade Imperial* é altiva, sua postura orgulhosa ostenta os instrumentos da Monarquia, que trouxe ao Rio de Janeiro a glória de ser a capital do Império do Brasil. Por fim, a República, é tributária das simbologias construídas na Revolução Francesa, como a *Marianne*, que representa a República Francesa.

As alegorias combinam elementos considerados primitivos ou civilizados de acordo com a mensagem que se quer passar sobre o período representado, algo presente nas alegorias aos quatro continentes, de Cesare Ripa¹¹³. Em 1878 a cidade de Paris encomendou a diversos escultores seis grandes estátuas alegóricas em ferro fundido representando os continentes para serem expostas na Exposição Universal de 1878, na entrada principal do *Palais du Trocadéro*. Na Exposição de 1889 elas foram movidas para a parte superior da entrada onde permaneceram até 1937, com a demolição do *Trocadéro*. Atualmente podem ser vistas na esplanada do Museu de Orsay, em Paris.

É possível que Corrêa Lima tenha se inspirado em muitos desses elementos, não apenas nas estátuas francesas, que tiveram ampla visibilidade nos períodos em que ele passou por Paris, mas combinado com a tradição alegórica há muito estabelecida por Ripa, reproduzida por diversos artistas ao longo da história. A ideia foi exaltar o

¹¹² *Apud* DINIZ, Anamaria. *Op cit.*

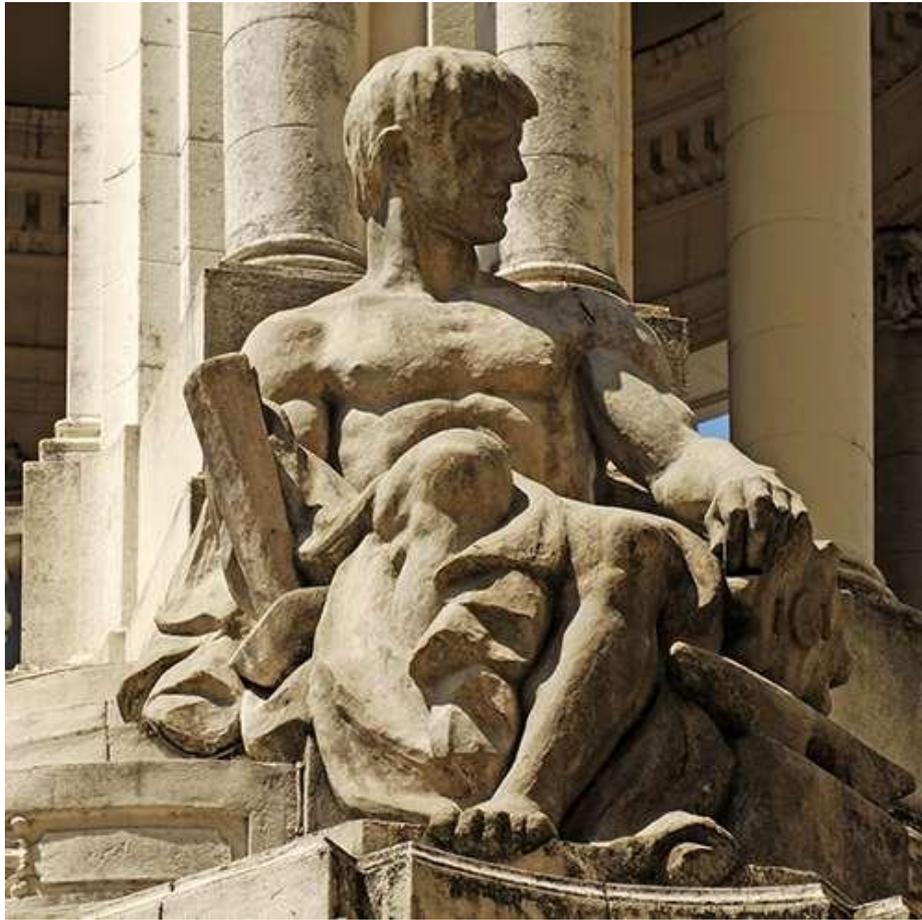
¹¹³ Cesare Ripa (1555-1622) foi um escritor italiano que escreveu a obra *Iconologia*, uma coleção de alegorias que serviu de base para diversos artistas representarem elementos abstratos através de um código simbólico.

desenvolvimento do Rio de Janeiro, que perdia com o tempo seus elementos primitivos ao importar o modo de vida europeu, visto à época como o ideal de civilização.

As alegorias masculinas foram situadas na parte posterior de cada torreão, o que dificulta a observação. No torreão em que estão situadas as alegorias da *Cidade Primitiva* e *Cidade Colonial* foram posicionadas as alegorias ao *Trabalho Manual*, representado pela *Indústria* e *Agricultura*. No outro torreão, onde se veem as cidades Imperial e Republicana, foram postas as alegorias às *Ciências* e às *Artes*, simbolizando o *Trabalho Intelectual*.

A figura masculina que representa a Indústria [Figura 94] é acompanhada por elementos que remetem ao trabalho e às fábricas, como martelo e engrenagem. Já a alegoria às *Artes* segura na mão direita uma tocha, que simboliza a iniciação dos caminhos, e junto ao seu manto encontramos uma lira, que representa a música, uma palheta e um cinzel, simbolizando a pintura e a escultura. Dada a dificuldade, pela localização, de observar figuras masculinas, não encontramos imagens da alegoria à *Agricultura* e às *Ciências*, mas foi possível ter uma descrição fornecida por Nelson Ribeiro sobre as Ciências: “[...] é representada por uma figura masculina que tem ao seu lado três livros, por cima destes uma esfera armilar que tradicionalmente representa a abóbada celeste e por extensão a astronomia” (Ribeiro, 2012 *apud* Diniz, 2015, p. 121).

Figura 94 - José Otávio Corrêa Lima. *Alegoria da Indústria*, ca. 1923. Cimento modelado. Palácio Pedro Ernesto, Rio de Janeiro.



Fonte: O Rio que o Rio não vê, 2014. Disponível em:

<https://orioqueorionaove.com/2014/01/14/palacio-pedro-ernesto/>.

É comum que a representação por meio de alegorias seja feita através de figuras femininas, como é o caso das alegorias à *Arte* e à *Ciência* presentes no jardim do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, realizadas por Mathurin Moreau, que tiveram ampla circulação e reprodução através dos catálogos das fundições artísticas. Ou mesmo a alegoria à *Indústria*, de Louis Petitot, em Paris [Figura 95]. Albert Wolff¹¹⁴ concebeu, em 1871, uma série de alegorias masculinas que rodeavam a estátua equestre no monumento a Guilherme III, o Grande, em Berlim. O monumento foi fortemente danificado durante a 2ª Guerra Mundial, restando apenas algumas estátuas, como é o caso da alegoria à

¹¹⁴ Carl Conrad Albert Wolff (1814-1892) foi um escultor alemão famoso por realizar diversos monumentos comemorativos à história da Alemanha, à época Prússia. Foi professor de escultura na Academia de Artes de Berlim.

Ciência [Figura 96], que traz elementos semelhantes àqueles indicados por Nelson Ribeiro na alegoria realizada por Corrêa Lima.

Figura 95 - Louis Petitot. Indústria (“L’Industrie”), 1846. Pont du Carrousel, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons, 2011. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Industrie_Petitot_Pont_Carrousel_Paris_1.jpg.

Figura 96 - Albert Wolff. Alegoria à Ciência, 1871. Igreja de São Nicolau, Berlim.



Fonte: Andrew Abbot, 2017. Disponível em:
<https://www.flickr.com/photos/108060546@N06/32340717503/>.

Jonas Abreu (2015) identifica o uso do termo “Pentágono das Artes” para se referir às cinco edificações erguidas na Cinelândia na primeira metade do século XX, sendo elas a Biblioteca Nacional, o atual Museu Nacional de Belas Artes, o Theatro Municipal, o Palácio Pedro Ernesto e o atual Centro Cultural da Justiça Federal. O autor sinaliza que a remodelação desse espaço por parte do poder público, notadamente nas gestões do presidente Rodrigues Alves (1902-1906) e do prefeito Pereira Passos (1902-1906), ocorreu na intenção de modernizar a nova capital da República.

“[...] é de se supor que a história do “Pentágono das Artes” foi calculada em função da arte de edificar cidades, próprias da Europa, cujas transformações materiais do espaço público desenvolveram-se de acordo com as alterações socioculturais estabelecidas no fim do século XIX, especialmente em Paris e Londres. Neste processo ocorrido no Rio de Janeiro, o projeto urbano para aquele local esteve irremediavelmente impregnado de ideologia, demarcando o contorno republicano, moderno e civilizador da cidade.” (Abreu, 2015, p. 234).

Com exceção do Theatro Municipal¹¹⁵, em todos os outros edifícios encontramos a participação de Corrêa Lima nos projetos decorativos. O edifício do Jockey Clube, apesar de não ter feito parte do “Pentágono das Artes”, pode ser entendido dentro do mesmo contexto modernizador mencionado acima, uma vez que estava situado em plena Avenida Central, um dos maiores símbolos das reformas modernizadoras. Abreu (2015) identifica o eixo ampliado da Avenida Central como o palco das transformações urbanas na cidade, cujas marcas foram as grandes edificações, em estilo eclético e neorrenascentista, que abrigaram importantes repartições públicas, casas comerciais, hotéis, cafés, escritórios de grandes empresas e jornais.

Vale também citar a participação que Corrêa Lima teve na direção artística do edifício do Palácio Tiradentes, inaugurado em 1926 no Rio de Janeiro. O escultor, juntamente com Archimedes Memória¹¹⁶, foi escolhido por meio de edital aberto pelo Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, que buscava valorizar os nomes das artes nacionais, sobretudo aqueles ligados à ENBA. O projeto decorativo do Palácio buscou integrar arte e arquitetura nacional com os moldes da Antiguidade Clássica greco-romana, evocando sobriedade, patriotismo e civismo (Liborio, 2024, p. 107).

¹¹⁵ O Theatro Municipal conta com projeto escultórico, exterior e interior, de Rodolfo Bernardelli. Na pintura há trabalhos de Eliseu Visconti, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

¹¹⁶ Archimedes Memória (1893-1960) foi um arquiteto cearense responsável por assinar importantes projetos públicos no Rio de Janeiro, como o Palácio Pedro Ernesto, o Palácio das Indústrias e o Palácio Tiradentes.

Na visão de Celita Vaccani (1958, p. 138), os primeiros anos da República favoreceram a arte, em especial a escultura, nacional:

“A Proclamação da República, em 1889, deu várias oportunidades ao artista plástico, especialmente ao escultor, destacando-se Rodolpho Bernardelli, e, mais tarde José Octavio Corrêa Lima entre outros, que enriqueceram várias praças do País com monumentos a heróis nacionais, homens de ciência e literatos.”

Este recorte sobre as participações do escultor nas obras públicas aqui mencionadas, entre os anos 1900 e 1920, indica que Corrêa Lima já havia assentado suas bases no cenário artístico brasileiro, recebendo importantes encomendas públicas e privadas, o que já o colocava nos passos do seu mestre, Rodolfo Bernardelli. Ao delimitarmos a lente de análise sobre o entorno da Avenida Central, incluindo a Cinelândia, notamos que Corrêa Lima participou das grandes transformações urbanas sentidas na região, cujo legado ainda podemos observar nos dias de hoje – à exceção do edifício do Jôquei Clube, já não mais existente.

Além do mais, foi um período em que o escultor demonstrou o amadurecimento da sua obra através da expressão das suas particularidades. Ainda que tenha incorporado diversas referências canônicas da escultura francesa e italiana, o escultor utilizou da sua sólida base de estudos para calcar sua marca naquilo que se propunha a fazer. Exemplo disso é o apelido “escultor da rajada”, que recebe do crítico Santos Maia, e evidencia como conseguia imprimir tamanha expressividade e movimento em suas obras sem deixar de lado a fidelidade aos detalhes das imagens representadas.

No período de 1909 a 1930, além das obras mencionadas anteriormente, Corrêa Lima executou uma série de trabalhos menores, placas comemorativas, esculturas funerárias, monumentos, bustos e hermas, indicando uma produção rica e variada. Entre elas, mencionamos o monumento *Triunfo à República* [Figura 97], inaugurado em 1927 na Praça da República, em Niterói. O conjunto em bronze está assentado sobre um pedestal em cantaria e corresponde a uma alegoria à República conduzindo uma biga puxada por dois cavalos [Figura 98], à frente da biga está a estátua de um menino que levanta uma tocha, e na parte inferior do pedestal jazem estátuas de Quintino Bocaiúva, Benjamim Constant e Silva Jardim. Placas em bronze com o nome dos municípios do estado adornam as laterais.

Figura 97 - José Otávio Corrêa Lima. *Monumento Triunfo à República*, 1927. Praça da República, Niterói.



Fonte: Cultura Niterói, 2013. Disponível em:
<https://culturaniteroi.com.br/blog/depac/510>.

Figura 98 - José Otávio Corrêa Lima. Conjunto alegórico para o *Monumento Triunfo à República*, 1927.



Fonte: A República Brasileira/Facebook, 2024. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=963318272266957&set=pcb.963318975600220>.

O monumento faz parte das propostas de urbanização da região do antigo Morro do Campo Sujo, em Niterói, na gestão de Feliciano Sodré, inspirado nas reformas que aconteciam do outro lado da Baía de Guanabara. As obras do chamado “Centro Cívico” contaram com a remodelação do terreno, que deu origem Praça da República, o monumento e a edificação de diversos edifícios públicos em estilo eclético, alguns deles

projetados por Heitor de Mello¹¹⁷. Segundo o próprio autor do monumento, esta é talvez a sua obra mais interessante (*Revista da Semana*, ed. 15, 12 abr. 1941, p. 27).

Um detalhe curioso, publicado pela revista *Fon-Fon* (ed. 11, 14 mar. 1925, p. 31) nos dá a dimensão da popularidade de Corrêa Lima no período. Desde o final de 1924 a revista vinha fazendo um concurso nacional em que o público votava para a escolha dos maiores brasileiros vivos, divididos em diversas categorias, como estadista, militar, poeta, escritor, artista, músico etc. Na categoria artista Corrêa Lima figurou em 5º lugar, atrás somente de Antônio Parreiras, Rodolfo Bernardelli, Batista da Costa e Rodolfo Amoedo. Se realizarmos um recorte enquanto escultor, Lima só ficou atrás de seu mestre em questão de notoriedade pública.

Já na década de 1930, Corrêa Lima seguirá ativo, executando monumentos funerários, bustos, medalhões, placas comemorativas e monumentos públicos. Dentre eles destacamos alguns monumentos como o *Monumento a Teixeira Soares*¹¹⁸ [Figura 99], iniciativa da *Revista das Estradas de Ferro* que organizou uma Comissão Promotora na intenção de angariar fundos para seu erguimento. Foi inaugurado em 1930 na Praça Mauá, no Rio de Janeiro, e transferido para a rua Cosme Velho, ao lado da Estação da E.F. Corcovado. O monumento é composto por um busto e alegorias da Aviação e Agricultura, ambos em bronze. Em 1938, além do *Monumento a Bernardo Mascarenhas*, também executou o *Monumento a Varnhagen* [Figura 100], situado na Praça Paris, iniciativa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB em comemoração ao centenário de fundação da instituição, representando o busto do historiador e uma alegoria à História.

¹¹⁷ Devido à falta de recursos, alguns edifícios não chegaram a ser executados, enquanto outros foram entregues em momentos posteriores, realizados por outros arquitetos. Cf.: CEZAR, Almir. 100 anos da Praça da República de Niterói, a primeira revitalização elitista da cidade. *Limiar & Transformação Econômica*, 27 jan. 2013. Disponível em: <https://limiaretransformacao.blogspot.com/2013/01/100-anos-da-praca-da-republica-de.html>. Acesso em nov. 2024.

¹¹⁸ Trata-se de uma homenagem ao engenheiro João Teixeira Soares (1848-1927), responsável por planejar diversas estradas de ferro no Brasil, especialmente na região Sul (Valladares, 1930).

Figura 99 - José Otávio Corrêa Lima. *Monumento a João Teixeira Soares*, 1930. Bronze e granito. Praça São Judas Tadeu, Rio de Janeiro.



Fonte: Donatas Dabravolskas/Wikimedia Commons, 2022. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teixeira_Soares_-_Rio_de_Janeiro_-_20220831170210.jpg.

Figura 100 - José Otávio Corrêa Lima. *Monumento a Francisco Adolfo de Varnhagen*, 1938. Praça Paris, Rio de Janeiro.



Fonte: Wikimedia Commons, 2015. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Busto_de_Francisco_Adolfo_de_Varnhagen,_Visconde_de_Porto_Seguro_02.jpg.

Na década de 1940 se dedicou ao seu último monumento de grandes dimensões, trata-se de um *Monumento ao Duque de Caxias* (1945), erguido na praça Duque de Caxias, em São Luís do Maranhão, em frente ao 24º Batalhão de Infantaria de Selva. No total, o monumento mede 13 metros de altura, trata-se de um grande pedestal em granito encimado por uma estátua equestre em bronze do Duque de Caxias, nas laterais do

monumento painéis de baixo relevo em bronze retratam a chegada de Caxias no Maranhão e o momento em que o militar declara a província pacificada.

Em 1955, contando já com seus 77 anos de idade, entregou à cidade de Nova Iorque uma estátua em bronze representando o “patriarca da Independência” José Bonifácio de Andrada e Silva, situada no *Bryant Park*, de frente para a Avenida das Américas – também conhecida como 6ª Avenida. A estátua foi um presente do Governo do Brasil ao Governo dos Estados Unidos em celebração à amizade entre os dois países. A preferência por Corrêa Lima para sua execução se deu através de concurso aberto pelo Ministério das Relações Exteriores. Nas palavras de Flexa Ribeiro (*A Ilustração Brasileira*, ed. 233, dez. 1954, p. 15):

“O nosso mais destacado estatuário a compôs de atitude simples e grave, mas eloquente. Conseguindo animá-la com ritmos convergentes, Corrêa Lima realizou obra perene, de efeito singelo, mas significativo. José Bonifácio de pé, com o traje da época, sustem na destra o pergaminho libertador, e, com a sinistra, arrepanha o manto que lhe prolonga a silhueta da estátua, e dá movimento à figura do pensamento nobre e modelar. [...] Pela proporção e pelas harmonias que encerra, na ronda sucessiva dos perfis, de qualquer lado que se contemple, a estátua agora inaugurada dará, ao povo americano, uma das faces da nossa cultura no domínio das Belas Artes.”

Dentre importantes atuações de Corrêa Lima, citamos seu exercício de professor de Escultura na ENBA entre 1910 e 1930 e, em 1927, ocupou por três anos o cargo de Diretor da instituição, depois se tornando Professor Emérito da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA-UFRJ¹¹⁹. Ajudou a formar uma geração de escultores composta por nomes como Modestino Kanto (1889-1967), Celita Vaccani (1913-2000), Margarida Lopes de Almeida (1896-1979), Honório Peçanha (1907-1992), Samuel Martins Ribeiro (1896-1949), Moacyr Fernandes Figueiredo (1922-1977) e Armando Schnoor (1913-1988).

Um detalhe sobre sua direção na ENBA foi a importação de moldes em gesso da França para as aulas de Modelagem, como a *Vitória de Samotrácia* [Figura 101], hoje parte do acervo do MNBA, *Escravo*, de Michelangelo, *Pescador Napolitano*, de François Rudé, e uma coleção de ornatos arquitetônicos, de estilos franceses (Galvão, 1957). Estudos mais aprofundados sobre esse momento da carreira do escultor se fazem

¹¹⁹ Em 1931 a ENBA foi incorporada à Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, tornando-se a atual EBA.

necessários, e contam com a disponibilidade de fontes como a publicação *Arquivos*, EBA-UFRJ, e do acervo digitalizado do Museu D. João VI¹²⁰.

Figura 101 - Molde em gesso da escultura *Vitória de Samotrácia*. A original, em mármore, está no Museu do Louvre em Paris. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Halley Pacheco de Oliveira/Wikimedia Commons, 2013.

Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MNBA_Vit%C3%B3ria_de_Samotracia.jpg.

¹²⁰ O acervo do Museu pode ser consultado em <https://docvirt.com/MuseuDJoaVI/>.

Além do mais, atuou como “presidente de honra da Sociedade Brasileira de Belas Artes, membro da Academia Fluminense de Letras, do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Sociedade Propagadora das Belas Artes” (Diniz, 2015, p. 109).

Em março de 1973 a Sociedade Brasileira de Belas Artes realizou uma homenagem ao escultor, inaugurando seu busto em bronze na Avenida Chile, no Rio de Janeiro. O busto foi de autoria da escultora Celita Vaccani, sua ex-aluna. Corrêa Lima relutou em comparecer à solenidade, mas, ao saber que lá estariam muitos de seus ex-alunos, acabou fazendo presença. Um ano depois, em 26 de agosto de 1974, acabou falecendo, aos 95 anos de idade.

Das suas raras entrevistas concedidas a revistas e jornais, em sua fala para *O Malho* revelou de onde saíam suas inspirações artísticas, transparecendo parte do seu fazer escultórico:

“Para mim surge da contemplação de um motivo da natureza, de um fato social da vida que logre impressionar a minha sensibilidade, de uma leitura, da audição de um trecho de música.
Surge como uma visão e vai tomando forma, mesmo que procure desinteressar-me. Que de estátuas e grupos tenho esboçado indelevelmente na minha memória, desde a minha mocidade e que nunca executei, plasticamente. Considero-os minhas melhores obras de arte.” (*O Malho*, ed. 64, mai. 1945, p. 33).

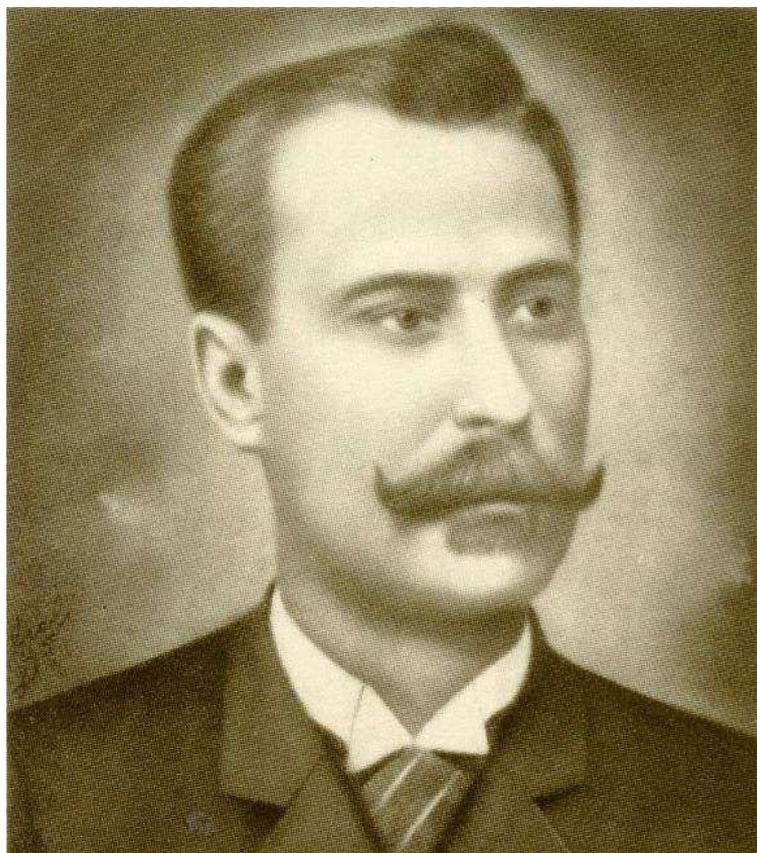
Dadas a amplitude e complexidade dos trabalhos de Corrêa Lima, não nos dedicaremos aqui à análise dos pormenores de suas obras, que inclui importantes monumentos públicos, estatuetas, esculturas funerárias, hermas, bustos, placas e medalhas decorativas. Destacamos que se trata de uma produção rica, com uma gama de variedade que sustenta estudos mais aprofundados.

Retornando a 1938, momento em que realiza o *Monumento a Bernardo Mascarenhas*, além da maturidade artística e do reconhecimento nacional angariados pelo escultor, o cenário artístico adquire novos contornos em relação às décadas anteriores, quando Corrêa Lima passa a exercer notoriedade no cenário artístico nacional. Assim, o estudo do monumento pode ser visto como uma tentativa de elucidação sobre um momento da trajetória do escultor, buscando entender como ele dialogou com as novas tendências que circulavam pelo país na década de 1930.

3.3.3 O Monumento a Bernardo Mascarenhas na trajetória artística do escultor

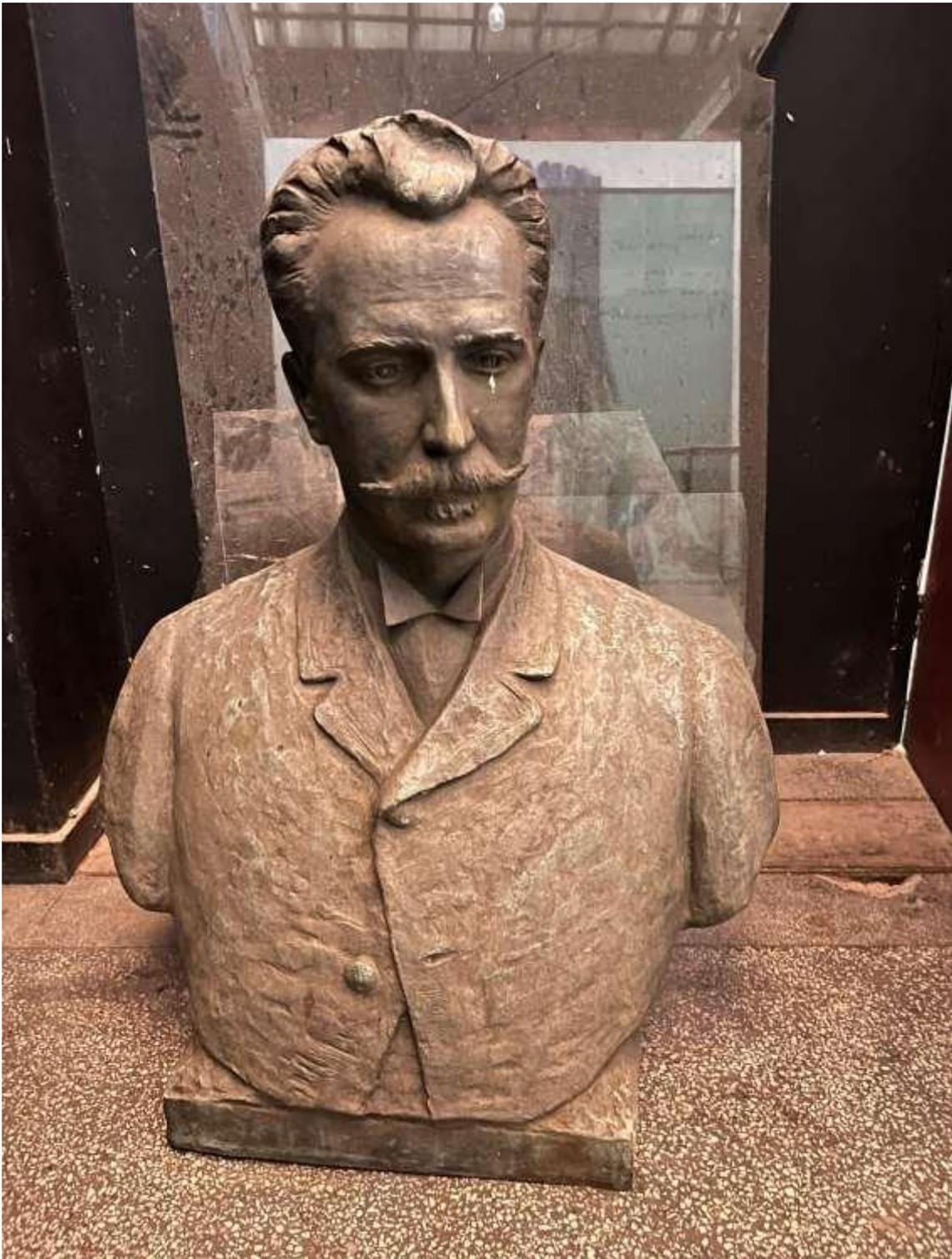
Por se tratar de uma homenagem póstuma, as feições de Mascarenhas foram impressas no bronze seguindo retratos da época [Figuras 102 e 103]. Seu olhar exprime uma serenidade sóbria e contemplativa, não à toa, mirava em direção à sede da CME, empresa ligada a um de seus mais importantes feitos em Juiz de Fora, como se admirasse sua realização.

Figura 102 - Retrato de Bernardo Mascarenhas, s/d.



Fonte: Pioneiros & Empreendedores, FEA/USP, 2019. Disponível em:
<https://pioneiros.fea.usp.br/bernardo-mascarenhas/>.

Figura 103 - Busto de Bernardo Mascarenhas armazenado em depósito do CCBM.



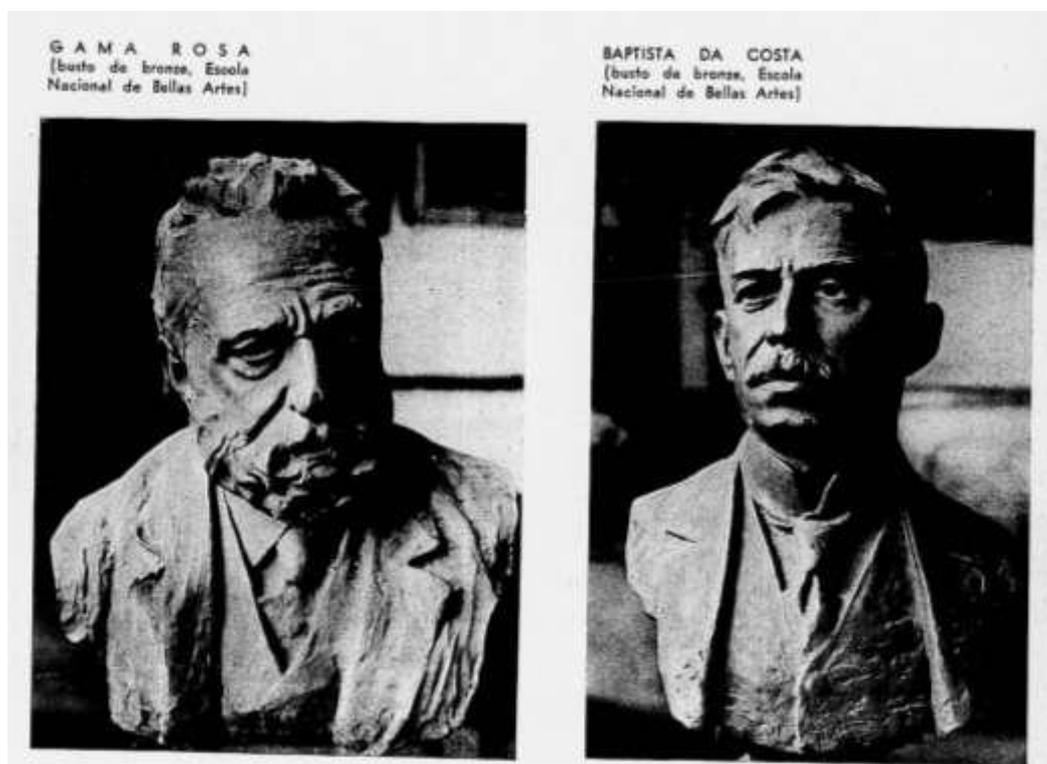
Fonte: Ícaro Assini S. Silva, 2023. Acervo do CCBM.

Em matéria de bustos, Corrêa Lima tinha a característica de imprimir com fidelidade os detalhes do retratado, não abandonando representar as marcas de expressão. Segundo Flexa Ribeiro, o escultor pretendia capturar com seu cinzel as características

psicológicas das personalidades representadas, como bem o fez nos bustos de Gama Rosa e Baptista da Costa [Figura 104].

“Há, porém, como complemento do afirmado, e não mais na gama decorativa, ou meramente composicional, a penetração psicológica do artista no estudo do retrato. Nesse capítulo das atividades artísticas de Corrêa Lima, a Escola Nacional de Belas Artes, onde ele exerce com acentuada probidade e maestria a ensinância da estatuária, possui dois exemplares magistrais: os retratos de Gama Rosa e Batista da Costa. Tive a fortuna de conhecer a ambos, e deles haver realizado o necessário computo psicológico, para um julgamento mais unido à realidade.”

Figura 104 - Reproduções dos bustos de Gama Rosa e Baptista da Costa na *Ilustração Brasileira*.



Fonte: Detalhe da revista *Ilustração Brasileira*, ed. 40, ago. 1938, n.p.

A escolha pelo pedestal em tendência *art déco* [Figura 105] demonstra uma mudança estética se compararmos os pedestais de obras anteriores, como o já citado *Monumento ao Almirante Barroso* (1909). No caso de Barroso, vemos a valorização dos diferentes volumes, curvas e ornamentações presentes no capitel da coluna cilíndrica e da parte superior da base do monumento [Figura 106], estética vinculada ao neoclássico, comum em monumentos da primeira metade do século XX, como é o caso do *Monumento*

aos Heróis de Laguna e Dourados [Figura 107], executado apenas em 1941, mas cujo projeto fora realizado em 1921 por Antonino Pinto de Matos.

Figura 105 - Detalhe na quina do pedestal do *Monumento a Bernardo Mascarenhas*.



Fonte: Maraliz Christo, 1991.

Figura 106 - Pedestal do Monumento ao Almirante Barroso.



Fonte: Halley Pacheco de Oliveira/Wikimedia Commons, 2011. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monumento_ao_Almirante_Barroso.jpg. (adaptado pelo autor).

Figura 107 - Antonino Pinto de Matos. *Monumento aos Heróis de Laguna e Dourados*, 1941. Bronze e granito branco, altura: 15 metros. Praça General Tibúrcio, Rio de Janeiro.



Fonte: Mike Peel/Wikimedia Commons, 2019. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_aos_Her%C3%B3is_de_Laguna_e_Dourados#/media/Ficheiro:At_Rio_de_Janeiro_2019_567.jpg.

Essa mudança estética já está presente em 1918, no *Monumento a Domingos José Martins* [Figura 108], inaugurado na cidade de Vitória (ES). Lima simplificou as linhas e os volumes do pedestal em granito, valorizando formas retas e geométricas, com degraus sobrepostos e uma coluna semicilíndrica, que sobressai de uma estrutura retangular. Talvez o pedestal do *Monumento ao General Oliveira Valladão* [Figura 109], inaugurado em 1924 na cidade de Aracaju (SE), seja um dos mais inusitados de sua

produção, pela estrutura em tronco de pirâmide, algo pouco comum em monumentos públicos. Esses dois casos nos remetem às tendências artísticas europeias que surgiram no início do século XX, como a arquitetura futurista presente nos projetos do arquiteto italiano Antonio Sant'Elia. Sua *Residência com elevadores externos* (1914) [Figura 110] traz estruturas que valorizam a mistura de linhas retas com formas geométricas, sendo um dos emblemas que simboliza os preceitos estéticos do futurismo na arquitetura.

Figura 108 - José Otávio Corrêa Lima. *Monumento a Domingos José Martins*, 1918.

Bronze e granito cinza corumbá, 1,70 x 3,50 m. Praça João Clímaco, Vitória.



Fonte: Claudia Boeira/TripAdvisor, s/d. Disponível em:

https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g303320-d9851665-Reviews-Estatua_de_Domingos_Martins-Vitoria_State_of_Espirito_Santo.html#/media/9851665/?albumid=-160&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-160.

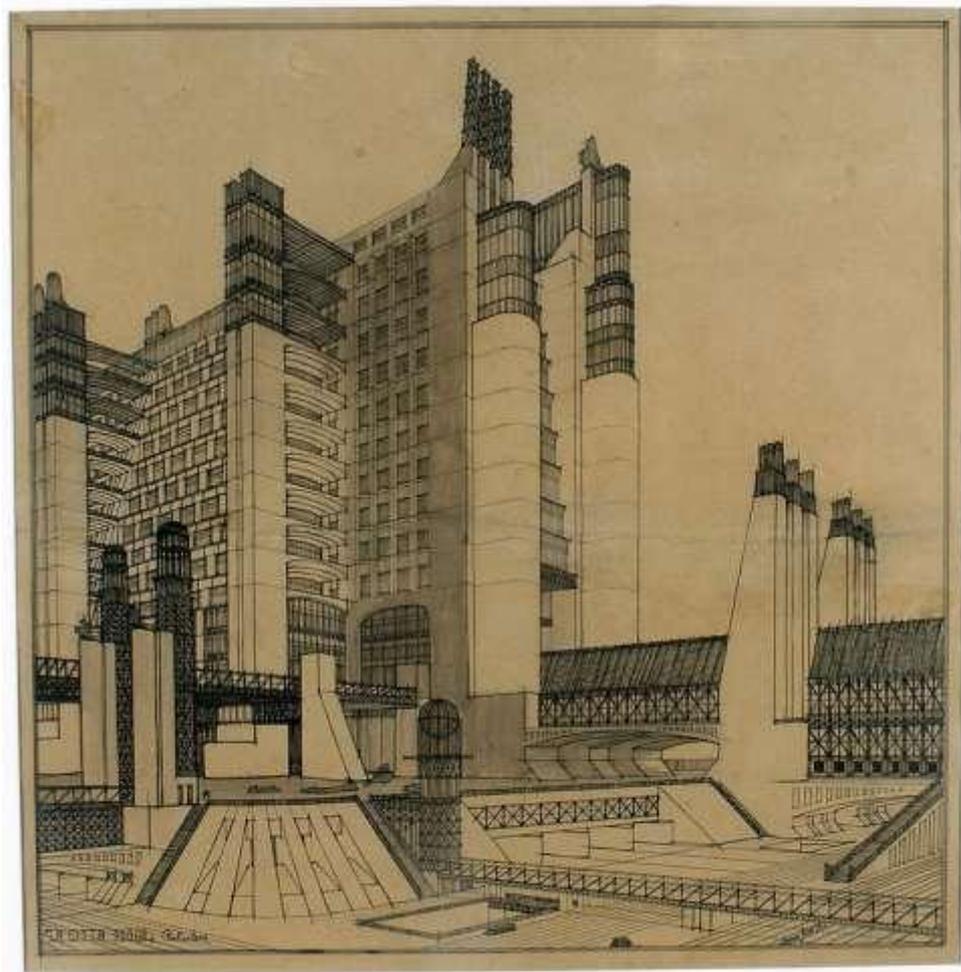
Figura 109 - José Otávio Corrêa Lima. *Monumento ao General Oliveira Valadão*, 1924.

Praça General Valadão, Aracajú.



Fonte: José de Oliveira B. Filho/Aracaju Antiga, 2010. Disponível em:
<https://aracajuantiga.blogspot.com/2010/07/praca-da-cadeia.html>.

Figura 110 - Antonio Sant'Elia. *Residência com elevadores externos* (Série *La Città Nuova*, 1914). Desenho a lápis e caneta, 27 x 21 cm. Coleção particular da família Sant'Elia.



Fonte: l'Espresso/Wikimedia Commons, 2013. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Sant%27Elia.jpg.

Já na década de 1930, vemos a adoção de um padrão ainda mais simplificado com volumes escalonados, o que os aproximam do movimento *art déco*. Tanto o *Monumento a Teixeira Soares* (1930) [Figura 98] quanto o *Monumento a Adolfo Varnhagen* (1938) [Figura 100] são compostos de bustos em bronze que encimam colunas retangulares, apoiadas em pedestais quadrangulares formando degraus sobrepostos. São pedestais de formas simples e retas, pouco ornamentados, com detalhes curvos presentes apenas nas quinas. Ambos são acompanhados por alegorias femininas em bronze.

A tendência *art déco* é conhecida por representar uma simplificação em relação às outras tendências, como o *art nouveau*. Segundo Christo (1998), a estética do movimento *déco* chegou ao Brasil ao longo da década de 1930, sendo encontrada tanto em grandes edifícios, públicos e privados, quanto em residências e pequenos sobrados das vilas operárias. Telma de Barros Correia (2008), lembra que o *art déco* bebeu de movimentos artísticos de vanguarda, como o futurismo, cubismo e expressionismo.

“Um amplo conjunto de temas compõe o repertório decorativo *art déco*, incluindo motivos figurativos estilizados, elementos geométricos abstratos ou formas curvas aerodinâmicas. Tais motivos são inspirados em máquinas, na fauna, na flora, em temas associados a culturas antigas, e na linguagem clássica. Referências associadas a construções egípcias e/ou astecas podem ser identificadas no geometrismo; uso de prisma ortogonal, escalonamento; sobreposição de planos de fachadas e baixos relevos com desenhos geométricos.” (Correia, 2008, p. 50).

Uma obra exemplar da estética *déco* nos anos 1930, contemporânea ao *Monumento a Bernardo Mascarenhas*, é o Monumento Rodoviário Belvedere [Figura 111], inaugurado também em 1938, no dia 13 de maio, às margens da Rodovia Presidente Dutra – que liga São Paulo ao Rio de Janeiro – no município de Pirai (RJ). O monumento foi uma iniciativa do Touring Club do Brasil¹²¹, que angariou fundos públicos e privados para sua construção, cujo projeto coube ao arquiteto Raphael Galvão. O edifício monumental celebrava o progresso das novas rodovias que cortavam o Brasil, além de servir como atração turística para quem passava pela Serra das Araras, contando com estrutura que permitia paradas para repouso e um restaurante. Funcionou até seu fechamento, em 1978, e, lamentavelmente, o edifício hoje encontra-se em estado de abandono e deterioração, mesmo sendo tombado como patrimônio do Estado do Rio de Janeiro.

¹²¹ O Touring Club foi uma empresa privada fundada em 1923 no Rio de Janeiro que oferecia serviços ligados ao turismo no país através do sistema de associação. Suas diversas filiais ofereciam serviços como postos de gasolina, autoescola, consórcio de automóveis, seguros e prestação de socorros em viagens.

Figura 111 - Raphael Galvão. *Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra*, 1938. Altura: 46 metros. Rodovia Presidente Dutra, Km 225, Pirai (RJ).



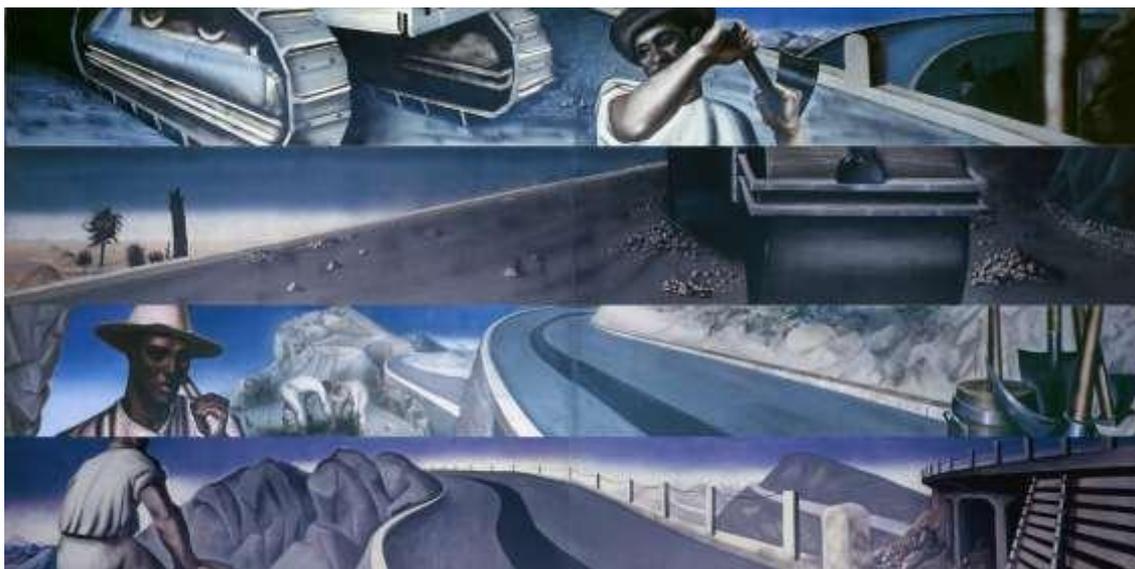
Fonte: Mike Peel/Wikimedia Commons, 2019. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_Rodovi%C3%A1rio_da_Rodovia_Presidente_Dutra_2019_089.jpg.

Construído de ferro e cimento, o monumento constitui de um amplo *hall* de entrada, que abrigava as estruturas do restaurante e cabines de repouso, e ergue-se por uma torre em forma de obelisco, onde funcionava um farol. Sua decoração segue linhas retas, que valorizam uma volumetria hierárquica de formas quadradas e retangulares. De acordo com matéria da *Ilustração Brasileira* (ed. 38, jun. 1938, p. 8),

“O monumento rodoviário, com a sua forma original moderna, sem linhas nem superfícies curvas, todo em retas e planos apenas, participa simultaneamente da arquitetura do obelisco e da pirâmide, as formas de que Jean Bayet considera as mais estáveis da natureza”.

O projeto de decoração artística interna incluiu painéis panorâmicos pintados por Cândido Portinari, encomendados diretamente do diretor da antiga Comissão de Estradas de Rodagem Federais (DNER), o engenheiro Yeddo Fiúza. As quatro telas muralistas, intituladas *Construção de Rodovia* [Figura 112], mostram o processo de abertura e finalização de uma estrada rodoviária, além do trabalho das máquinas, Portinari incluiu trabalhadores negros empunhando ferramentas. A ideia é mostrar o domínio técnico do homem e da máquina sobre a natureza, “numa concepção de que seria a integração do homem, da estrada e do progresso visto à luz da época em que foi idealizado” (Monteiro, 2018, p. 31). Além do mais, a presença do trabalhador negro revela a preocupação com o tema social do trabalho. Com o abandono do edifício, os painéis foram transferidos para o Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 112 - Cândido Portinari. Conjunto de painéis *Construção de Rodovia* (I, II, III e IV), 1936. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Projeto Portinari, s/d. Disponível em:

<https://www.portinari.org.br/acervo/obras/20461/construcao-de-rodovia-paineis-para-o-monumento-rodoviario>

Na parte externa, ainda encontramos nos cantos do quadrilátero da faixa do monumento oito painéis em baixo-relevo que narram a evolução dos meios de transporte e da expansão do território brasileiro pelo interior, obras do escultor belga Alfred Freyhoffer [Figuras 113 a 120]. O escultor construiu uma linha de pensamento que parte da ocupação das matas por população nativa até a chegada dos bandeirantes e colonos, que trouxeram consigo cavalos, liteiras, carros puxados por bois e diligências. Encerra-se com a representação de um automóvel moderno e um avião planando no céu. Freyhoffer também incluiu o tema do trabalho ao trazer tanto a atividade no universo rural quanto na era moderna, auxiliado pela presença das máquinas.

Figura 113 - Albert Freyhoffer. *Os primeiros passos na mata virgem*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em:
<https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Figura 114 - Albert Freyhoffer. *Os primeiros colonos*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo.
Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em:
<https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Figura 115 - Albert Freyhoffer. *O carro de bois*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo.
Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



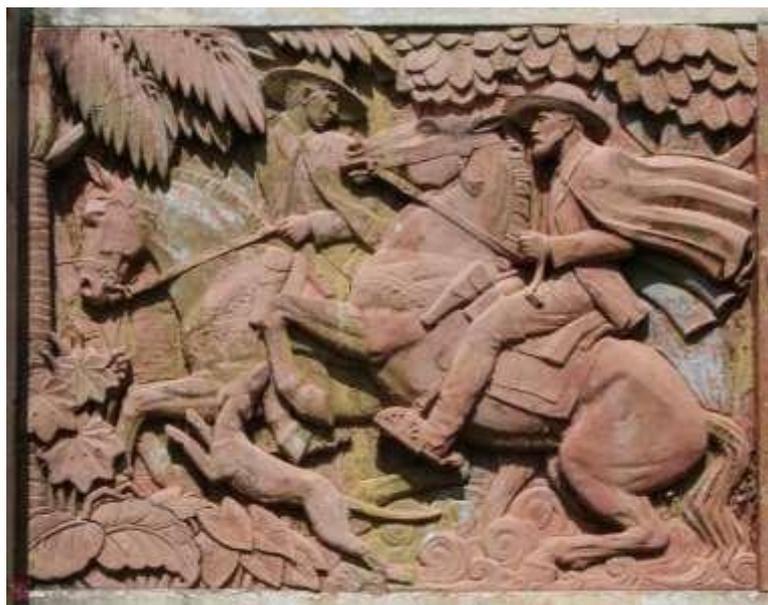
Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em:
<https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Figura 116 - Albert Freyhoffer. *A liteira*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em:
<https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Figura 117 - Albert Freyhoffer. *Os bandeirantes*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em:
<https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Figura 118 - Albert Freyhoffer. *A diligência*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Figura 119 - Albert Freyhoffer. *A construção de estradas*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo. Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Figura 120 - Albert Freyhoffer. *A era do automóvel*, ca. 1938. Painel em baixo-relevo.
Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra (RJ).



Fonte: Douglas Nascimento/São Paulo Antiga, 2013. Disponível em:
<https://saopauloantiga.com.br/monumento-rodoviario/>.

Além da contemporaneidade das obras, a estética moderna e a retratação do tema social do trabalho aproximam o Monumento Rodoviário da obra realizada por Corrêa Lima. A simplificação das linhas e dos volumes e a adoção do estilo *déco* no pedestal, presentes também em outros monumentos esculpidos nas décadas de 1920 e 1930, apontam para a preocupação do escultor em incorporar certas tendências estéticas que renovavam as concepções em voga quando era estudante.

O tema do trabalho aparece na figura do casal de operários, representado na base do monumento. Estudar essas imagens é o principal interesse da dissertação, portanto, no capítulo seguinte, nos debruçaremos sobre uma análise da presença dos trabalhadores no monumento, buscando dialogar com as representações do trabalho na produção artística de Corrêa Lima.

4 UMA MEMÓRIA AOS OPERÁRIOS: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E POLÍTICA

Como já mencionamos anteriormente no item 2, as estátuas dos operários não constavam no projeto original da maquete realizada pelo escultor. A inserção das figuras deu uma nova configuração ao monumento, associando os operários à imagem de Bernardo Mascarenhas, um dos mais reconhecidos industriais mineiros do século XIX. A tradição escultórica de representar trabalhadores reais remonta à estética realista europeia de meados do oitocentos, onde França e Bélgica irão concentrar importantes obras e artistas que retrataram o universo do labor.

O estudo das imagens dos operários contidas no *Monumento a Bernardo Mascarenhas* é uma tentativa de entendê-las enquanto memória artística da representação do trabalhador na estatuária, evidenciando o protagonismo do escultor Corrêa Lima ao estabelecer diálogos com essa tradição.

4.1 ETERNA LUTA: O TRABALHO NA OBRA DE CORRÊA LIMA E A ARTE INTERNACIONAL

O tema do trabalho aparece pela primeira vez em sua obra com *Eterna Luta* [Figura 121]. A estatueta foi um tema do Salão de 1901, fruto de sua produção enquanto era pensionista da ENBA na Europa. O bronze foi inspirado na vida dos trabalhadores rurais ao representar um lavrador, sem camisa, cavando a terra. Gonzaga Duque elogiou a captura do *esforço rítmico* realizado pelo homem do campo ao cravar a pá no solo, e comparou a obra com os trabalhos do escultor belga Constantin Meunier, que, segundo o crítico, “foi quem trouxe para assuntos da escultura as ocupações cansativas dos rudes e dos oprimidos, sem as convenções e delambimentos dos que, anteriormente, intentaram reproduzir o homem de trabalho” (*Kosmos*, ed. 1, 1906, p. 28). Duque ainda acrescenta:

“É um caboclo nu, copiado com fidelidade naturista e movimentado com conhecimento aturado do corpo humano. Mas, o que fica evidenciado, é que sua maneira se caracteriza por original expressão de sentimentos que constitui a inconcussa vantagem da escultura moderna sobre a antiga.” (*Kosmos*, ed. 1, 1906, p. 28).

Figura 121 - José Otávio Corrêa Lima. *Eterna luta*, 1901. Bronze fundido. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Google Arts & Culture/Museu Nacional de Belas Artes, s/d. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/eterna-luta-jos%C3%A9-ot%C3%A1vio-correia-lima/-AFmmQdcni4QLA?hl=pt-br>.

A ideia do caboclo logo nos remete ao pintor Almeida Júnior, quem trouxe a vida dos trabalhadores rurais brasileiros para a pintura. Em *Amolação Interrompida* [Figura 122], tela de 1894, o artista representou um caboclo que teve seu trabalho interrompido pela passagem de um observador.

Figura 122 - Almeida Júnior. *Amolação interrompida*, 1894. Óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Google Arts & Culture/Pinacoteca de São Paulo, s/d. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/amola%C3%A7%C3%A3o-interrupted-interrupted-whetting-almeida-j%C3%BAnior/WwEfYoCMcyHiMg?hl=pt-br>.

Já a ideia de representar o esforço do trabalhador em sua luta diária pode ser comparada com o que o escultor Constantin Meunier fez em *Le faucher* [Figura 123], obra realizada em 1892. Além do gesto de ceifar a terra, as ferramentas e as vestes, com camisa de mangas arregaçadas, reforçam a ideia do trabalhador rural. A impressão do movimento

de esforço do camponês belga o vincula ao do caboclo brasileiro. O realismo das vestes simples, da expressão concentrada e dos movimentos dos braços e pernas evidencia a condição dos trabalhadores ao mesmo tempo que dignifica o trabalho e o trabalhador, heroificando sujeitos que antes surgiam tímidos pelo universo da arte.

Figura 123 - Constantin Meunier. *Le Faucheur*, 1892. Bronze, 56,7 x 43,4 x 27,5 cm.
Museu de Belas Artes de Gante (Bélgica).



Fonte: Museu de Belas Artes de Gante, s/d. Disponível em:
<https://www.mskgent.be/fr/collection/1987-d>.

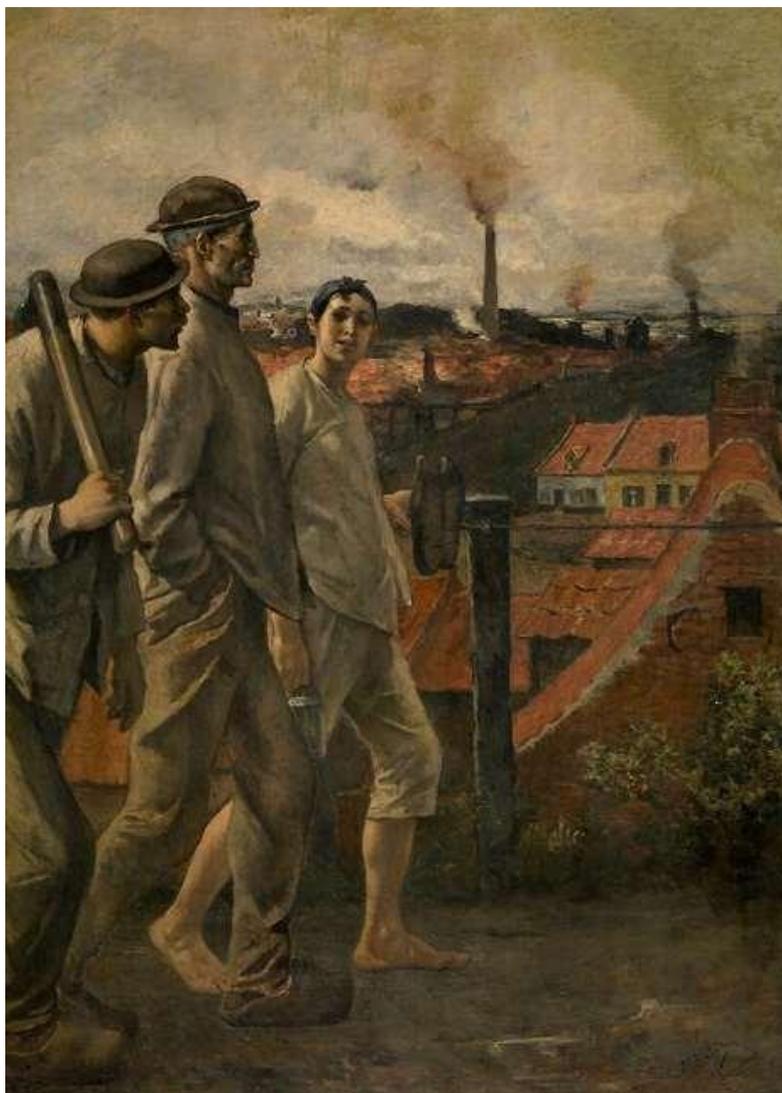
Nascido em 1831 em Etterbeek, subúrbio de Bruxelas, Constantin Meunier iniciou sua carreira na pintura, inspirado pelos trabalhos de Courbet e Millet. O artista era um observador da realidade, e costumava registrar em esboços o cotidiano dos trabalhadores que passavam por seu olhar [Figura 124]. *Le retour des mineurs* [Figura 125] demonstra a influência dos anos em que passou em Liège, região da Valônia, conhecida no século XIX pelo rápido crescimento da indústria pesada e por sua importância na mineração de carvão. Inspirado na vida de mineiros e operários, Meunier passou a documentar o cotidiano dessas pessoas de maneira realista, retratando as mudanças que a era industrial provocava na Bélgica, onde as chaminés fumegantes das fundições, as minas e os sobrados operários avançavam sobre as paisagens bucólicas e pastorais do interior.

Figura 124 - Constantin Meunier. *Le Facuheur*, 18--. Óleo sobre tela, 69,3 x 54,1 cm.
Museu de Belas Artes de Gante (Bélgica).



Fonte: Museu de Belas Artes de Gante, s/d. Disponível em:
<https://www.mskgent.be/fr/collection/1931-e>.

Figura 125 - Constantin Meunier. *Le retour des mineurs*, 18--. Óleo sobre tela, 159 x 115 cm. Museu Real de Belas Artes de Antuérpia.



Fonte: Museu Real de Belas Artes de Antuérpia/Wikimedia Commons, 2019. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantin_Meunier_-_Return_from_the_mine.jpg.

A partir da década de 1880 passou a se dedicar intensivamente à escultura, e foi aqui que surgiram suas obras mais vigorosas. *Le Marteleur* (1886) [Figura 126], exposta no Salão de Paris de 1884, representa um trabalhador industrial em posição de repouso, segurando uma pinça, vestindo avental, boné e polainas. A obra combina influências da escultura clássica, como a posição em *contrapposto*, que dão grandeza e heroísmo ao trabalhador, ao mesmo tempo que traz o realismo do trabalho árduo enfrentado pelos

operários. Em *Le Puddleur* (1886) [Figura 127], também Meunier trouxe a exaustão do trabalhador, neste caso sentado, em repouso de suas tarefas. Os trabalhadores de Meunier carregam no corpo e no rosto as marcas do trabalho árduo, seja no solo da terra rural ou no bater dos martelos fabris.

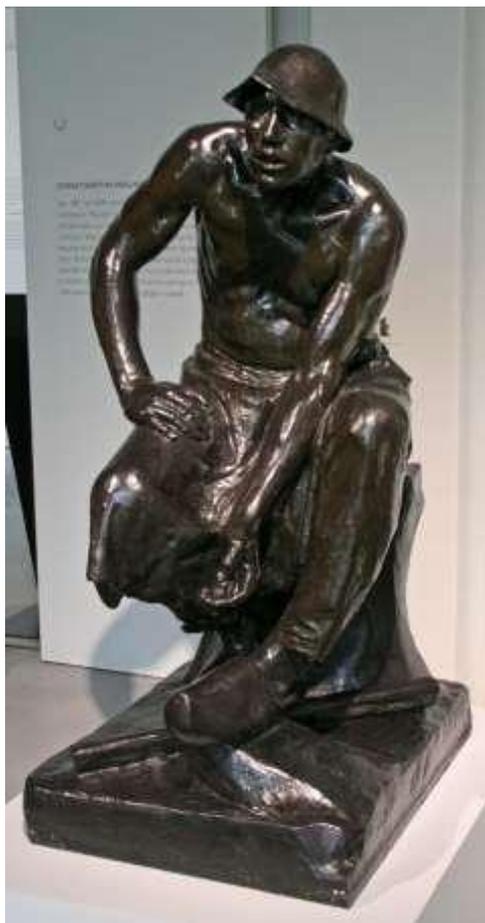
Figura 126 - Constantin Meunier. *Le Marteleur*, 1886. Bronze, 118 x 55 x 33 cm.
Galeria de Belas Artes de Ostrava (República Tcheca).



Fonte: Galeria de Belas Artes de Ostrava, s/d. Disponível em:
https://www.gvuo.cz/en/top-100/the-hammerman_td17.

Christian Brinton (1914), afirma que Meunier encontrou na escultura a liberdade plástica necessária para expressar a condição dos seus temas retratados, fundando uma *estética do trabalho* na estatuária. A vida dos trabalhadores industriais da Bélgica deu o suporte que o artista precisava para universalizar a figura do trabalhador e trouxe uma função social para sua arte ao retratá-los de maneira digna e heroica. *Le Marteleur* e *Le Puddleur*, por exemplo, são cinzeladas no mesmo momento em que se organizava o Partido dos Trabalhadores na Bélgica (Brinton, 1914, p. 14), cuja atuação garantiu a conquista de direitos sociais aos trabalhadores, evidenciando que a escultura seguia as reais mudanças sociais e políticas da sociedade belga oitocentista.

Figura 127 - Constantin Meunier. *Le Puddleur*, 1886. Bronze, 150 x 77 x 89 cm. M – Museu, Leuven.



Fonte: M – Museu Leuven/Wikimedia Commons, 2011.

Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantin_Meunier_-_De_puddeler.jpg.

Dada sua fama internacional e circularidade de suas obras, via exposições nos Salões de Paris, é muito provável que Corrêa Lima tivesse ouvido falar de Meunier, sobretudo se pensarmos que durante os anos em que passou na Europa – 1900 a 1902 – o escultor belga ainda era vivo e seguia produzindo. No Brasil, encontramos um exemplar da obra de Meunier no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que abriga escultura representando um ceifeiro, produzida em 1905 [Figura 128]. A obra foi um presente do rei Alberto I da Bélgica, quando este visitou o Brasil em 1920, conforme lembrado na *Ilustração Brasileira* (ed. 220, 1953, p. 12):

“Quando o rei Alberto aqui nos visitou, parece que procurou alertar o nosso espírito, o cadinho de nossa admiração pela arte de seu país. E além da excelente paisagem de Vitor Gilsoul – ofereceu o magnífico Ceifador, de Constant Mounier”.

Da tradição belga, também encontramos no Brasil o baixo-relevo *O Trabalho do Aço*¹²², obra de Jules Lagae¹²³. A obra foi um oferecimento do Governo da Bélgica à cidade do Rio de Janeiro no 7 de setembro de 1922, ocasião em que se abria a Exposição Internacional do Centenário da Independência, na qual a Bélgica participou com um pavilhão¹²⁴. Lagae se concentra em expressar o esforço do trabalho através da figura de operários, vestindo apenas calças e sapatos, que manuseiam um forno para derretimento de metais. Na Pinacoteca de São Paulo é possível encontrar o molde em gesso da obra [Figura 129].

¹²² A obra em bronze pode ser encontrada no lado externo do Aquário do Zoológico, no Parque da Boa Vista no Rio de Janeiro. Cf.: <http://www.belgianclub.com.br/pt-br/heritage/baixo-relevo-o-trabalho-do-aço-rio-de-janeiro>.

¹²³ Jules Lagae (1862-1931) foi um escultor belga, formado pela Academia Real de Belas Artes, em Bruxelas. Mesmo incluindo a estética realista em sua obra, fez parte de uma tradição mais conservadora da estatuária, ficando de fora dos meios artísticos que tendiam para as vertentes progressistas.

¹²⁴ Vale destacar que esse período de estreitamento entre a Bélgica e o Brasil também trouxe a criação da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, instalada no município de Monlevade, Minas Gerais, em 1921. A empresa foi resultado da visita de Alberto I ao Brasil, que divulgou os potenciais de riqueza do país na Europa, atraindo os investidores para a Companhia, que se tornou uma das maiores do mundo no segmento. Posteriormente foi incorporada ao grupo ArcelorMittal, com sede em Luxemburgo.

Figura 128 - Constantin Meunier. *O ceifeiro*. Bronze, 230 x 116 x 85 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/Wikimedia Commons, 2015. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Constantin_Meunier_-_O_ceifeiro_01.jpg.

Figura 129 - Jules Lagae. *O Trabalho do Aço*. Molde em gesso, 211 x 282 x 28 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Sergio Brisola/Descubra Sampa, 2020. Disponível em:
<https://www.descubrasampa.com.br/2020/07/painel-o-trabalho-do-aco-pinacoteca-sp.html>.

Albert Freyhoffer, Jules Lagae e Constantin Meunier são exemplos de escultores contemporâneos a Corrêa Lima que se dedicaram em retratar os trabalhadores em suas obras. Como mencionado anteriormente, a Bélgica oitocentista era palco de intensas transformações levadas pela industrialização, e seus artistas tiveram olhos atentos para observá-las. Meunier, em especial, é tido como inovador, por incorporar uma estética do trabalho de cunho social e político.

Na mesma data em que eram oferecidos os painéis de Lagae, foi inaugurado na cidade de Quixadá, no Ceará, o monumento *O Trabalhador* [Figura 130]. A obra é do escultor quixadaense Jacinto de Sousa (1896-1941) e foi uma encomenda da Aliança Artística e Proletária de Quixadá para comemoração ao 7 de setembro. O monumento é um obelisco, decorado com imagens em alto relevo nas laterais e encimado por uma

estátua de um ferreiro que martela uma bigorna. Também na década de 1920, mais precisamente em 1928, ergueu-se na capital do Espírito Santo, Vitória, um monumento em homenagem ao engenheiro Pedro Nolasco¹²⁵ [Figura 131]. Euclides Fonseca (1897-1942), escultor da obra, utilizou um torso masculino nu, em bronze, para representar um trabalhador com um martelo cavouqueiro na mão direita, na intenção de bater um piquete que segura na outra mão para trabalhar uma rocha.

Figura 130 - Jacinto de Sousa. *O Trabalhador*. Cimento e alvenaria, altura: 5,3 m. Praça Jacinto de Sousa, Quixadá (CE).



Fonte: Fabio Barros/Wikimedia Commons, 2007. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monumento_-_o_trabalhador_-_quixada.jpg.

¹²⁵ Pedro Augusto Nolasco Pereira da Cunha (1865-1935) foi o engenheiro responsável pela remodelação do Porto de Vitória, em 1900, e pela idealização da Estrada de Ferro Vitória a Minas, na qual foi presidente de 1901 a 1935.

Figura 131 - Euclides Fonseca. *Ao Trabalho*. Bronze e granito cinza corumbá, 142 x 92 x 119 cm. Praça Ubaldo Ramalhete Maia, Vitória.



Fonte: Arte Pública Capixaba, s/d. Disponível em:
<https://artepublicacapixaba.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/3874/14076/1-Monumento-ao-Trabalho-frente.jpg>.

O gesto de martelar, em ambos os monumentos é comum às representações de personagens forjadores. Na mitologia clássica temos o deus romano Vulcano, o deus da forja, sempre representado com um martelo e uma bigorna. Em meados do século XIX, o escultor francês Adrien Etienne Gaudes (1845-1902) produziu uma estatueta intitulada

Le Forgeron [Figura 132], representando uma figura masculina, vestindo calça e avental, que encarna Vulcano trabalhando em uma peça de metal.

Figura 132 - Adrian Etienne Gaudetz. *Le Forgeron*, 18--. Bronze. Museu Grohmann, Escola de Engenharia de Milwaukee (Estados Unidos).



Fonte: Museu Grohmann/Google Arts & Culture, s/d.

Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/forger/agEa5DT2eDGx>

Kg.

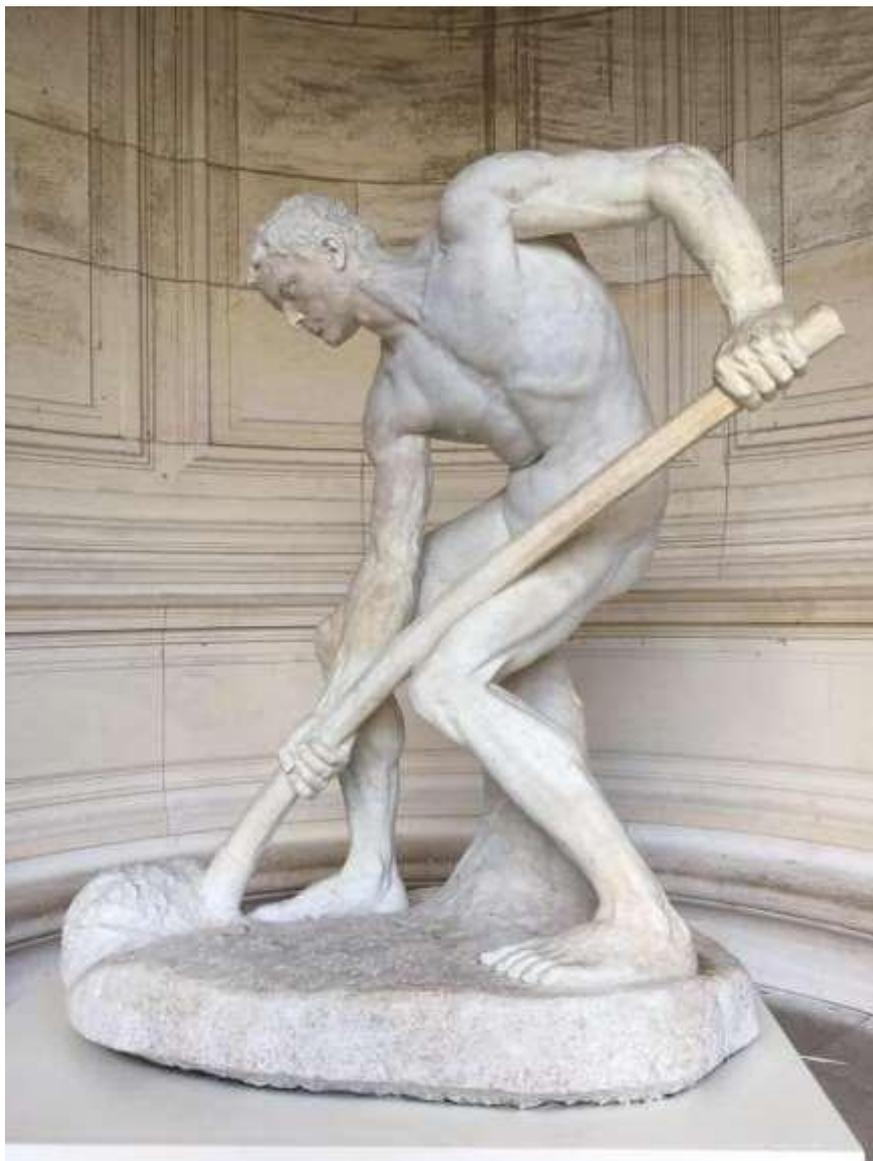
Para entendermos melhor a tradição escultórica de representar trabalhadores, devemos retomar à crítica de Gonzaga Duque à *Eterna Luta*, quando, ao comparar o trabalho de Corrêa Lima a Meunier, afirma que este último foi inovador, pois rompeu com convenções anteriores. Nomes como Henri Chapu, Alfred Boucher, James Pradier e Eugène Guillaume chegaram a representar o trabalho em suas obras, porém esculpidas de maneira abstrata, se apropriando da nudez e dos artifícios alegóricos do classicismo para construir imagens idealizadas.

Le Terrassier [Figura 133], de Boucher, e *Le Faucher* (1849) [Figura 135], de Guillaume, são ambas representações masculinas que empunham ferramentas de trabalho, mas a idealização do corpo nu as torna alegóricas. Tais obras não ofereciam perigo aos olhares da época, pois o espectador, ao observá-las, não associaria as imagens com os problemas concretos trazidos pela exploração do trabalho moderno, fato que as tornaram tão comuns nos salões parisienses da década de 1840 e 1850. A postura do *Le Terrassier*, por exemplo, nos lembra o classicismo presente no *Discóbolo de Miron* [Figura 134].

Tanto na Bélgica quanto na França, a segunda metade do século XIX significou a entrada da vanguarda realista na escultura, que rompe com os cânones neoclássicos, através dos trabalhos de artistas como, por exemplo, Rodin, Meunier, Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), Alexandre Charpentier (1856-1909) e Jules Dalou (1838-1902). Será no circuito entre esses dois países que veremos surgir representações realistas de trabalhadores. Phillip Cate (2005, p. 59) explica que “as comunidades artísticas de Paris e Bruxelas eram particularmente próximas durante o último quartel do século dezenove, com vários artistas transitando entre as duas cidades”¹²⁶. Rodin, por exemplo, chegou a passar seis anos em Bruxelas, sendo fonte de inspiração para Meunier.

¹²⁶ “The artistic communities of Paris and Brussels were particularly close during the last quarter of the nineteenth century, with various artists moving between the two cities.” (Tradução livre do autor).

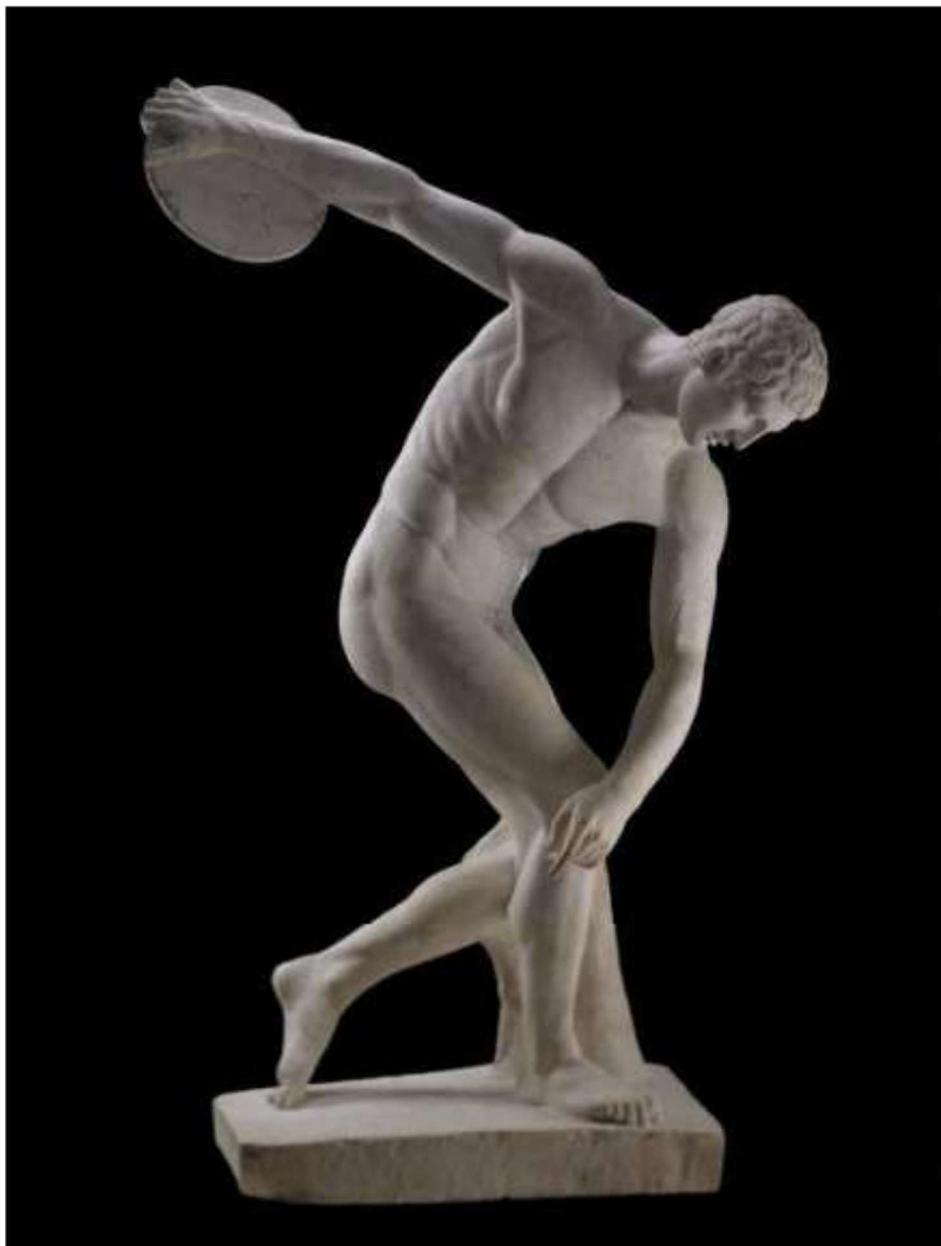
Figura 133 - Alfred Boucher. *Le Terrassier*. Mármore. Palácio Galliera, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons, 2017. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfred_Boucher_mus%C3%A9e_Galliera.jpg.

Figura 134 - Cópia do *Discóbolo de Míron*. Mármore, 170 x 105 x 63 cm. Museu Britânico, Londres.



Fonte: The British Museum, s/d. Disponível em:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-43.

Figura 135 - Eugène Guillaume. *Le Faucheur*, 1849. Bronze, 168 x 78 cm. Museu de Orsay, Paris.



Fonte: Thierry Ollivier/Museu de Orsay, 2024. Disponível em:
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-faucheur-8594>.

Ao compararmos *O Semeador* de Dalou [Figura 136] ao lado do *Semeador* de Henri Chapu [Figura 137], observamos como única semelhança o gesto de semear a terra – ambos inspirados na obra *O Semeador* de Millet [Figura 138], tela apresentada em Paris no Salão de 1850. No entanto, a nudez perfeitamente trabalhada nos detalhes do corpo ideal e os belos traços do Semeador de Chapu o assemelham a um deus da antiguidade ligado ao mundo da agricultura, ao passo que a figura de Dalou, aos olhos dos seus observadores contemporâneos, remetia de imediato ao trabalhador rural da França.

Figura 136 - Aimé-Jules Dalou. *O Semeador*, 1894. Terracota. Museu de Belas Artes da Cidade de Paris, Petit Palais, Paris.



Fonte: Paris Musées Collections, s/d. Disponível em:
<https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/219314#infos-principales>.

Figura 137 - Henri Chapu. *Semeador*, 1865. Bronze. Parque Monceau, Paris.



Fonte: John Hunisak, 1980, p. 53.

Figura 138 - Jean-François Millet. *O Semeador*, 1850. Óleo sobre tela, 101 x 82 cm.
Museu de Belas Artes de Boston.



Fonte: Google Cultural Institute/Wikimedia Commons, 2012.
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_The_Sower_-_Google_Art_Project.jpg.

Dalou nasceu na capital francesa e formou-se na Escola Nacional de Artes Decorativas de Paris, era um republicano socialista convicto, fato que lhe impôs dificuldades de expressar seus ideais na época do Segundo Império Francês, chegando ao extremo de se refugiar na Inglaterra em 1871, por demonstrar grande apreço público à Comuna de Paris. Seu retorno, em 1879, se deu já em contexto favorável ao desenvolvimento de uma arte que expressasse as convicções de um filho da classe trabalhadora francesa, fazendo florescer o momento mais produtivo do escultor. Obras como *Le Terrassier* [Figura 139] e *Le Travail (Paisan)* [Figura 140] expressam a luta fatigante dos trabalhadores através das suas roupas largas e desajustadas ao corpo, musculatura esguia, resultantes de anos em labuta, e semblantes exaustos.

Figura 139 - Aimé-Jules Dalou. *Le Terrassier*, 1889-1902. Gesso esmaltado, 17,8 x 8,4 x 6,7 cm. Museu de Belas Artes de Reims.



Fonte: Musées de Reims, s/d. Disponível em: <https://musees-reims.fr/oeuvre/le-terrassier>.

Figura 140 - Aimé-Jules Dalou. *Le Travail (Paysan)*, 1889-1902. Gesso esmaltado, 81 x 30,5 x 32 cm. Museu de Belas Artes de Reims.



Fonte: Musées de Reims, s/d. Disponível em: <https://musees-reims.fr/oeuvre/le-travail-paysan>.

4.2 OS OPERÁRIOS NO MONUMENTO A BERNARDO MASCARENHAS

O monumento *Le Triomphe de la République* [Figuras 141 e 142], inaugurado tardiamente em 1899 na Praça da Nação, em Paris, foi encomendado para comemorar a Revolução de 1789. A obra se tornou paradigmática na associação entre o trabalhador e o progresso da República, sendo considerada inovadora para seu tempo. Além da tradicional efígie republicana, portando barrete frígio e segurando um *fascio littorio*, que encima o conjunto, uma série de alegorias integram o conjunto e representam diversos ideais, como a abundância, a justiça, a riqueza, a liberdade, a força popular, o estudo e o

trabalho. Um homem sem camisa, vestindo aventais e sapatos, portando um martelo em suas mãos, simboliza o trabalho. Aqui, apesar de obra alegórica, o realismo da composição, sobretudo da expressão corporal da figura, nos remete diretamente ao trabalhador do cotidiano, neste caso um ferreiro.

Figura 141 - Aimé-Jules Dalou. *Le Triomphe de la République*, 1899. Bronze. Praça da Nação, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons, 2024. Disponível em:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_11e_-_Place_de_la_Nation_-_Le_Triomphe_de_la_R%C3%A9publique_\(Jules_Dalou\)_01.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_11e_-_Place_de_la_Nation_-_Le_Triomphe_de_la_R%C3%A9publique_(Jules_Dalou)_01.jpg?uselang=fr).

Figura 142 - Aimé-Jules Dalou. Escultura Le Travail para o monumento Le Triomphe de la République, 1899. Bronze. Praça da Nação, Paris.



Fonte: Wikimedia Commons, 2009. Disponível em:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Triomphe_de_la_R%C3%A9publique
e.

John Hunisak (1980) diz que expressar a realidade do trabalhador através da escultura teria sido impossível em período anterior à segunda metade do século XIX, Dalou teria recebido a mesma resistência crítica que Millet e Courbet receberam na pintura. O autor ainda acrescenta:

“Se os pintores Realistas das décadas de 1840 e 1850 podiam olhar para os irmãos Le Nain como fonte de inspiração e legitimidade com a tradição francesa, Dalou não teve comparável predecessor na história da escultura. Os relevos das catedrais medievais, retratando os trabalhos de acordo com os meses, dificilmente se adequam nesse quesito. Esse grande escultor do trabalho

moderno teve de olhar para outros recursos, incluindo os próprios trabalhadores.”¹²⁷ (Hunisak, 1980, p. 55).

Em 1895, Dalou havia inaugurado no Conservatório Nacional de Artes e Ofícios de Paris um monumento em homenagem ao químico e agrônomo francês Jean Baptiste Boussingault [Figura 143]. O busto de Boussingault encima o pedestal e é acompanhado de uma figura masculina, representando um camponês, e uma feminina. O camponês apoia um de seus braços em uma enxada, enquanto o outro descansa no pedestal. Ele observa atentamente a mulher, que segura um livro e aponta para os benefícios da ciência ao ofício da agricultura. Esta talvez tenha sido uma obra que não tenha passado despercebida por Corrêa Lima no curto período em que ficou em Paris. Como bem afirmou Carlos Del Negro (1961, p. 4): “Mas a impressão que lhe deixou a estatuária francesa foi inolvidável e de súbito se afeioou ao grande Carpeaux e Dalou”.

¹²⁷ “If Realis painters of the 1840s and 1850s could look to the Le Nains as a source of inspiration and legitimacy within the French tradition, Dalou had no comparable predecessors in the history of French sculpture. The medieval cathedral reliefs depicting labors of the months were hardly adequate in this respect. This great sculptor of modern labor had to look to other sources, including workers themselves.” (Tradução livre do autor).

Figura 143 - Jules Dalou. *Monument élevé à la mémoire de Jean-Baptiste Boussingault*, 1895. Mármore rosa e bronze, altura: 4,5 metros. Conservatoire national des arts et métiers, Saint-Denis, França.



Fonte: Wikimedia Commons, 2019. Disponível em:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Dalou_Monument_Boussingault_St_Denis_01.jpg.

Figura 144 - Detalhe do *Monumento a Bernardo Mascarenhas*, 1938. Praça Antônio Carlos, Juiz de Fora.



Fonte: Prefeitura de Juiz de Fora, 2013. Disponível em <https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=40961>.

Ambas seguem a mesma disposição dos elementos, o busto no topo encimando uma coluna acompanhada por duas estátuas, um homem do lado esquerdo e uma mulher do lado direito de quem observa a obra de frente [Figura 144]. Analisando as duas figuras, John Hunisak (1980, p. 57) escreve:

“Além do mais, sua presença [do camponês] é completamente razoável em termos das realizações de Boussingault enquanto agrônomo cuja aplicação sistemática da química à agricultura ajudou a transformar a agricultura em uma atividade científica moderna. As implicações de Dalou são claras: as descobertas de Boussingault beneficiaram e continuarão a beneficiar em muito os camponeses. A figura da mulher sentada, cuja identidade não é clara, pode ser vista como uma Deméter moderna que não só aponta ao camponês o ramo de uma planta, mas o aparato Químico no qual Boussingault usou para melhorar os meios pelos quais a planta cresceu. Um senso de otimismo e uma crença no progresso permeiam esse monumento assim como celebra um herói completamente moderno cujo feito resultou em significativa melhoria material.”¹²⁸

O ponto de conexão entre as duas obras se dá na medida em que ambos os escultores estão lidando com personalidades ligadas ao mundo do trabalho. As duas “cabeças” homenageadas tiveram um certo impacto, seja na vida de camponeses ou operários fabris. Boussingault é narrado como o protagonista na melhoria da qualidade do trabalho camponês, através de pesquisas que resultaram no aperfeiçoamento técnico da química e da agronomia, enquanto Mascarenhas é tido como o benfeitor dos operários, por permitir a inúmeros homens e mulheres exercerem uma atividade digna, longe dos perigos e dos maus caminhos.

Essa lógica hierárquica enfatiza a narrativa da benfeitoria ligada às personalidades, muito comum em monumentos que servem de homenagens a sujeitos ilustres. Um exemplo que segue a mesma ideia é o *Monumento à Princesa Isabel* [Figura 145], de Humberto Cozzo (1900-1981), instalado no parque do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, no ano de 1934. A narrativa da princesa “redentora”, que livrou a população negra do jugo da escravidão, é reforçada pela hierarquia do painel em bronze retratando Isabel acima do painel que traz um sujeito escravizado em postura de louvor e agradecimento, com os grilhões quebrados ainda presos aos braços.

¹²⁸ “Furthermore, his presence is wholly reasonable in terms of Boussingault’s accomplishment as an agronomist whose systematic application of chemistry to agriculture helped transform farming into a modern scientific activity. Dalou’s implications are clear: Boussingault’s discoveries have improved and will continue to improve the peasant’s lot. The seated female figure, whose identity is unclear, might be seen as a modern Demeter who points out to the peasant not only the branch of a plant, but the Chemical apparatus which Boussingault used to improve the means by which that plant is grown. A sense of optimism and a belief in progress pervade this monument as it celebrates a wholly modern hero whose accomplishment resulted in significant materialistic improvement.” (tradução livre do autor).

Figura 145 - Humberto Cozzo. *Monumento à Princesa Isabel*, 1934. Parque do Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.



Fonte: Ícaro Assini S. Silva, 2023.

No caso do monumento a Mascarenhas, temos um operário e uma operária dispostos em posição semelhante daquela montada por Dalou para homenagear Boussingault. O operário apoia a mão em uma manivela interligada a uma engrenagem, assim como o camponês de Dalou apoia sua mão em uma enxada; o cotovelo de ambos descansa na estrutura encimada pelo busto. O operário de Corrêa Lima [Figuras 146 e

147] faz referência à tradição realista, sua postura em repouso e o olhar para cima conferem uma posição de heroísmo e dignidade ao trabalhador, algo que era comum nas obras de Constantin Meunier.

Figura 146 - Detalhe do rosto do operário no *Monumento a Bernardo Mascarenhas*.



Fonte: Maraliz Christo, 1991.

Figura 147 - Detalhe da estátua do operário vista de costas no *Monumento a Bernardo Mascarenhas*.



Fonte: Maraliz Christo, 1991.

Já a figura feminina esculpida por Lima [Figura 148] foge da proposta de Dalou na medida em que se apresenta como imagem mais próxima da realidade¹²⁹, não idealizada: uma trabalhadora, de pé, que carrega consigo o seu instrumento de trabalho. Dalou criou uma alegoria que representa a ciência da agronomia, encarando e apontando

¹²⁹ Para comparação com uma trabalhadora real da indústria têxtil, ver as imagens do operariado das fábricas do Cedro e Cachoeira, presentes no item 3.2 deste trabalho. Nelas, podemos ver que Corrêa Lima utilizou da vestimenta e do penteado para aproximar sua escultura da realidade, notamos isso pelo vestido de gola e o cabelo amarrado de maneira simples.

para o camponês os progressos angariados pelo método científico. As vestes clássicas corroboram com a ideia da alegorização, fato que Hunisak (1980) a considera uma “Deméter da modernidade”. Eis o ponto em que a obra se distancia do monumento de Corrêa Lima.

Figura 148 - Detalhe da estátua da operária no *Monumento a Bernardo Mascarenhas*.



Fonte: Maraliz Christo, 1991.

Para compreendermos o monumento por inteiro, é preciso partir para uma análise dos elementos iconográficos que constituem a escultura da operária. A começar pelo ramo em sua mão direita, a iconografia de figuras femininas segurando um ramo de palmeira

remete à tradição greco-romana em representar a deusa Niké, associada à vitória [Figura 149]. Na cultura clássica ocidental, o ramo simboliza a glória dos vencedores.

Figura 149 - Fragmento de rocha cravada com imagem da deusa Niké em ruínas da antiga cidade grega de Éfeso, na Turquia.



Fonte: Wikimedia Commons, 2009. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Nike_\(mitologia\)#/media/Ficheiro:Goddess_Nike_at_Ephesus,_Turkey.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nike_(mitologia)#/media/Ficheiro:Goddess_Nike_at_Ephesus,_Turkey.JPG).

A iconografia cristã apropriou-se do ramo de palmeira e associou-o, através do Domingo de Ramos, à vitória dos mártires. Luzia de Siracusa e Catarina de Alexandria são duas santas comumente representadas portando um ramo de palmeira, como vemos nesta estátua de Santa Luzia, na colunata norte da praça de São Pedro, no Vaticano [Figura 150]. Santa Luzia é a padroeira de todas as profissões que necessitam da visão acurada, a exemplo das costureiras. Santa Catarina por sua vez, torturada em uma roda repleta de lâminas, protege as profissões que usam rodas, como as fiandeiras e tecelãs.

Figura 150 - Giovanni Maria De Rossi. *Santa Luzia*, ca. 1667-1668. Mármore, altura: 3,1 m. Colunata norte da Praça São Pedro, Vaticano.



Fonte: St. Peters Basilica, s/d. Disponível em:
<https://stpetersbasilica.info/Exterior/Colonnades/Saints/St%20Lucia-12/StLucia.htm>.

Já a espula, segurada pela outra mão [Figura 151], compõe, juntamente com as vestimentas, a imagem de uma trabalhadora da indústria têxtil. A espula é um objeto que acomoda os fios que saem do filatório a anel no processo de tecelagem [Figura 152], sendo um componente tanto de teares manuais quanto dos teares mecânicos, empregados na fábrica de Bernardo Mascarenhas.

La Repasseuse [Figura 153], realizada por James Pradier (1790-1852) em 1850, segura elegantemente um ferro de passar. O penteado do cabelo e sua túnica clássica fazem dela uma deusa clássica perdida no oitocentos. Assim como a mulher fiandeira de

Henry Kirke Brown (1814-1886) [Figura 154], por mais que apresente seu instrumento de trabalho, um fuso de fiar, é uma representação idealizada que se distancia de uma trabalhadora.

Figura 151 - Detalhe do objeto segurado estátua da operária no *Monumento a Bernardo Mascarenhas*.



Fonte: Maraliz Christo, 1991.

Figura 152 - Antigas espulas de tecelagem. Madeira e metal, 19 cm. Coleção particular.



Fonte: Marcio Pinho, s/d. Disponível em:

<https://www.marciopinho.com.br/peca.asp?ID=6148767>.

Figura 153 - James Pradier. La Repasseuse, 1852?. Gesso patinado, 34 x 14,5 cm.
Museu de Arte e História, Genebra.



Fonte: Museu de Arte e História de Genebra, s/d. Disponível em:
<https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/la-repasseuse/1910-0222>.

Figura 154 - Henry Kirke Brown. *A Fiandeira, ou O Fuso*, 1850. Bronze. Instituto de Arte de Chicago.



Fonte: Meisterdrucke, s/d. Disponível em:

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Henry-Kirke-Brown/837917/O-Filatrice%2C-ou-O-Girador%2C-1850.html>.

Stonebreaking Woman [Figura 155], por sua vez, obra do escultor alemão Karl Janssen (1855-1927), se inspira nos *Quebradores de Pedras* de Courbet [Figura 156]. Comparada às figuras femininas de Pradier e Kirke Brown, a quebradora de pedras nos remete diretamente a uma trabalhadora da vida real, as vestes e o lenço na cabeça mostram a condição social da mulher, não exprimem a elegância e delicadeza das representações clássicas, mas as difíceis condições de vida de uma classe. Constantin Meunier, em 1886, também representou o labor feminino em sua *Hiercheuse à la lanterne* [Figura 157], uma trabalhadora das minas de carvão com sua lanterna.

Figura 155 - Karl Janssen. *Stonebreaking Woman*, 1902. Mármore, 96,2 x 106,7 x 129,5 cm. Museu Kunstpalast, Dusseldorf (Alemanha).



Fonte: Google Arts & Culture/Kunstpalast/Horst Kolberg, s/d. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/stonebreaking-woman-karl-janssen/YgFNMKd-fF0w7g>.

Figura 156 - Gustave Courbet. *Quebradores de Pedras*, 1849. Óleo sobre tela, 165 x 257 cm. Pinacoteca dos Mestres Antigos, Dresden (Alemanha).



Fonte: Web Gallery of Art/Wikimedia Commons, 2011. Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#/media/File:Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg.

Figura 157 - Constantin Meunier. *Hiercheuse à la lanterne*, ca. 1886. Gesso, 72 x 30,2 x 25,3 cm. Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.



Fonte: J. Geleyns/Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, s/d.

Disponível em: <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/constantin-meunier-hiercheuse-a-la-lanterne>.

Caso interessante é o do monumento em homenagem ao empresário catalão Juan Güell y Ferrer, erguido em Barcelona [Figura 158]. O monumento foi originalmente construído em 1888, mas destruído em 1936 no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Sua reconstrução se deu em 1941 pelo arquiteto Joaquim Vilaseca (1886-1963) e pelo escultor Frederic Marès (1893-1991). A estátua que homenageia o

empresário foi inspirada na original, já o pedestal foi remodelado em tendência *art déco* portando baixos relevos em suas laterais que representam o escudo de Barcelona e alegorias ao Comércio, Navegação e Indústria. Esta última é figurada por uma mulher tecelã, aludindo ao fato de Güel y Ferrer ser um industrial do ramo têxtil [Figura 159].

Figura 158 - Joaquim Vilaseca; Frederic Marès. *Monumento a Joan Güell y Ferrer*, 1941. Mármore branco e pedra, 7,77 x 2,45 x 2,45 m. Gran Vía de las Cortes Catalanas, Barcelona.



Fonte: Wikimedia Commons, 2014. Disponível em:
https://es.wikipedia.org/wiki/A_Joan_G%C3%BCell_i_Ferrer#/media/Arquivo:A_Joan_G%C3%BCell_i_Ferrer,_Rossend_Nobas.JPG.

Figura 159 - Alto relevo no pedestal do monumento a Güell y Ferrer representando uma fiandeira.



Fonte: Wikimedia Commons, 2014. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/A_Joan_G%C3%BCell_i_Ferrer%2C_Rosend_Nobas3.JPG.

O Monumento a Bernardo Mascarenhas, no conjunto da obra de Corrêa Lima, representa um diálogo do escultor com as vanguardas europeias estabelecidas na segunda metade do século XIX, sobretudo o realismo social na escultura, presente também nas obras de Constantin Meunier e Jules Dalou, como já mencionado. Mesmo sendo uma homenagem a um “grande homem”, vulto do passado, o escultor procurou destacar a força operária que auxiliou Bernardo Mascarenhas a construir seu grande legado, chamando atenção para o caráter digno e heroico do trabalho.

Na Europa do século XIX, os escultores que se dedicaram a tal temática se inspiraram não só na luta árdua dos trabalhadores, mas foram perpassados pelas conquistas sociais angariadas pela mobilização operária em movimentos sindicais de um socialismo em crescimento. Assim, os artistas demonstravam o apreço que tinham pela

causa operária, e acabaram por construir uma memória artística que representa a entrada dos assuntos sociais na escultura. As diversas estátuas e monumentos aos trabalhadores que surgem nesse período simbolizam o vínculo entre arte, sociedade e política.

No entanto, ao trazer em monumento para praça pública a representação de dois operários em pleno ano de 1938, Corrêa Lima torna tênue a distância que o separa da década de 1930 na União Soviética, no auge do seu realismo. No próximo capítulo, iremos abordar como a escultura do realismo soviético se tornou instrumento político para glorificar a imagem dos trabalhadores cujas mãos construía uma potência mundial em ascensão. Da mesma forma, o Brasil do mesmo período passava por intensas mobilizações das massas operárias, que deram centralidade política à questão trabalhista.

4.3 A REPRESENTAÇÃO DOS TRABALHADORES PELO REALISMO SOCIALISTA

A associação de um casal de trabalhadores em um monumento público, assim como fez Corrêa Lima no monumento a Bernardo Mascarenhas, teve um lugar importante no período pós 1934 no contexto do Realismo Socialista Soviético. O monumento *Operário e Mulher Kolkosiana* [Figura 160] é um dos mais emblemáticos do movimento.

A obra, de autoria da escultora russa Vera Mukhina (1889-1953), estreou encimando o pavilhão soviético da *Exposição Internacional de Arte e Tecnologia na Vida Moderna*, ocorrida em 1937 na cidade de Paris [Figura 161]. O edifício monumental, em *art déco*, foi projetado pelo arquiteto Boris Iofan¹³⁰. Mukhina empregou o movimento herdado de um dos seus mestres na escola realista francesa, Antoine Bourdelle, e compôs duas enormes estátuas em aço inoxidável representando um operário fabril, que segura um martelo, e uma camponesa colcoz¹³¹, segurando uma foice, a união das duas ferramentas simboliza o emblema comunista da luta proletária.

¹³⁰ Boris Mikhailovich Iofan (1891-1976) foi um arquiteto ucraniano conhecido por realizar projetos de arquitetura monumental no período Stalinista da União Soviética

¹³¹ Um colcoz, ou *kolkhoz*, era uma propriedade rural agrícola coletiva da União Soviética e foi a base do sistema de agricultura coletiva do socialismo soviético.

Figura 160 - Vera Mukhina. *Operário e Mulher Kolkosiana*, 1937. Aço inoxidável, altura: 24,5 metros. Centro Panrusso de Exposições, Moscou.



Fonte: Willem van de Pol/Wikimedia Commons, 2020. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bekroning_van_het_paviljoen_van_de_Sovjet-Unie,_Bestanddeelnr_254-2679.jpg.

Figura 161 - Vera Mukhina; Boris Iofan. Pavilhão da União Soviética na Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna em Paris, 1937.



Fonte: Wikimedia Commons, 2019. Fotografia retirada de *Album officiel: Exposition internationale des Arts et des techniques appliqués à la vie moderne – Paris, 1937*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris-expo-1937-pavillon_de_l%27URSS-13.jpg.

Em contraponto, o pavilhão da Alemanha Nazista, obra do arquiteto Albert Speer (1905-1981), foi instalado de frente para o pavilhão Soviético. Era um enorme bloco retangular, com poucos detalhes, encimado pela águia segurando a suástica, símbolos do *Reich* alemão. Na entrada do pavilhão foram instalados dois conjuntos de esculturas, *Kameradschaft* (“Camaradagem”) e *Familie* (“Família”) [Figura 162], do escultor austro-germânico Josef Thorak (1889-1952). As figuras masculinas e femininas traziam a robustez do corpo através da musculatura rígida, representando a tipologia ideal da raça ariana. As poses hieráticas faziam oposição e enfrentamento ao avanço esvoaçante do casal soviético [Figura 163].

Figura 162 - Josef Thorak. *Familie*, 1937. Pavilhão da Alemanha Nazista na Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna em Paris, 1937.



Fonte: Architectures/Models, 2022. Disponível em: <https://architecturesmodels.com/2022/08/29/barcelona-pavilion-meditations/>.

Os dois pavilhões foram os mais representativos da Exposição de 1937, por simbolizarem uma série de questões que já prenunciavam uma disputa por ideais artísticos e políticos. A obra de Mukhina e Iofan pode ser considerada como a mais expressiva do início da Era Stalinista. Nas palavras de Sarah Wilson (1993, p. 106), a obra foi um “microcosmo da relação entre o Estado e o fazer artístico e uma vívida demonstração, em seus múltiplos aspectos, do quão a arte “popular” pode ser usada enquanto veículo da ideologia e propaganda Soviéticas”.

Figura 163 - Pavilhão da Alemanha Nazista (esq.) e da União Soviética (dir.) na Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna em Paris, 1937.



Fonte: Wikimedia Commons, 2014. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_Internationale_des_Arts_et_Techniques_dans_la_Vie_Moderne_\(Paris-1937\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_Internationale_des_Arts_et_Techniques_dans_la_Vie_Moderne_(Paris-1937).jpg).

A principal marca da escultora foi inovar na técnica e no tema. Tecnicamente a obra foi um grande feito de engenharia industrial devido ao emprego do aço inoxidável em estrutura de tamanho porte, sendo a primeira a ser realizada em metal soldado. As peças foram produzidas em Moscou e montadas em Paris, totalizando 24,5m de altura.

Tematicamente, Mukhina trouxe a representação monumental de trabalhadores em igual tamanho, não diferenciando em importância o trabalho masculino do feminino, buscando passar a ideia da igualdade de gênero existente na União Soviética. (Tifentale, 2014).

Em sua *Mulher Camponesa*, de 1927, Mukhina já exaltava a robustez das trabalhadoras do campo e fugia das concepções idealizadas da mulher comuns na arte ocidental. Sua camponesa é uma mulher russa comum do século XX, os braços e pernas grossos não exprimem suavidade, melancolia, erotismo, fragilidade e elegância que as fantasias greco-romanas costumavam exibir (Tifentale, 2014, p. 17-18).

Vera Mukhina foi, na escultura, o nome mais importante do realismo socialista soviético, servindo à ideologia leninista, e aprofundada na Era de Stalin, de popularizar a arte para o povo e colocar o trabalhador como peça fundamental para a construção da nação. Segundo Lenin, “A arte pertence ao povo. A arte deve penetrar com suas raízes nas profundezas das massas trabalhadoras. Deve estar no alcance das massas e amada pelas massas” (Wilson, 1993, p. 113). O uso de um casal de trabalhadores, com corpos atléticos e posturas dinâmicas, no alto de um pavilhão monumental, colocava essas figuras em posição heroificada.

Toby Clark (1993) explica que o alvorecer do Stalinismo na URSS mudou as concepções sobre o que seria o “homem soviético”. A representação de corpos sadios e atléticos estava interligada à força e à produtividade. Se antes os trabalhadores eram vistos como peças de uma extensa máquina estatal, determinadas pelo meio rumo ao destino manifesto da história, a década de 1930 muda essa concepção para a imagem de sujeitos cuja vontade (*will*) se une ao Estado, e se torna o próprio condutor da marcha histórica ao progresso. O gesto de avanço na obra de Mukhina mostrava à massa trabalhadora que sem ela a Nação jamais poderia avançar.

No alto do antigo edifício do Instituto Comunista de Jornalismo de Samara, na Rússia, vemos mais um exemplo de casal trabalhador enquanto glorificação das conquistas soviéticas [Figura 164]. O edifício foi originalmente projetado pelo arquiteto russo Noi Trotsky (1895-1940) em 1939, mas somente concluído no pós-guerra, em 1947. Seu estilo segue os cânones stalinistas, com diversas simbologias que aludem ao poder político soviético. Noi Trotsky é conhecido por transitar entre o construtivismo russo e o estilo neoclássico stalinista e projetou outros edifícios importantes ao longo da década de 1930, como a Casa dos Sovietes (1936-1941) e a Ópera de Samara (1936-1938).

A figura masculina segura um martelo em sua mão direita, veste calças e sapatos e parte do seu torso está coberto por uma camisa desabotoada. A mulher está em vestes simples, mas elegantes, e segura um papel dobrado na mão esquerda. Ambos apoiam a mão livre em um escudo no qual figura a imagem de uma plataforma de petróleo e é encimado por um brasão do Partido Comunista. Chamam atenção a postura ereta e o olhar para o alto dos personagens, que simbolizam uma mirada serena ao futuro, prometedora de grandes glórias aos trabalhadores.

Figura 164 - Escultura de casal trabalhador com escudo petroleiro e brasão soviético no antigo edifício do Instituto Comunista de Jornalismo de Samara, na Rússia, atual Instituto Giprovostokneft.



Fonte: Live Journal, 2011. Disponível em:
<https://golema.livejournal.com/189816.html>.

De acordo com Gervilla, Leote e Reyes (2018), o Realismo Socialista se opunha à abstração e ao afastamento dos temas sociais propostos pela vertente Construtivista na Rússia, pregando uma defesa ao retorno da figuração realista, sendo uma arte descritiva e acessível ao povo. Em comparação com as esculturas realistas europeias do século XIX,

ambas trazem o protagonismo dos trabalhadores não idealizados. Mas, a tradição Socialista se diferencia por ser um programa de Estado, seus artistas, como Mukhina, aderiram à ideologia proposta do Partido Comunista. Portanto, seria impossível vermos o trabalhador representado em seu esforço, ou como denúncia à sua rotina desgastante, como vemos em algumas obras de Constantin Meunier. O Realismo Socialista heroifica o trabalho enquanto construtor da Pátria.

“O fato é o que Realismo Socialista foi detalhadamente definido e, a partir de então, por decreto oficial, o objetivo e a função da arte foi exaltar a classe trabalhadora, apresentar sua vida, mostrar seu trabalho como algo admirável, educar ao povo na visão e significado do socialismo. O termo Realismo Socialista se refere à intenção de descrever ao trabalhador como se supõe que as coisas são em realidade. [...] Os artistas deviam representar operários e camponeses felizes e musculosos. Teikmanis aponta que os trabalhadores de fábricas e fazendas coletivas também era protagonistas das obras de arte, em meio a numerosos retratos heroicos e paisagens industriais e agrícolas que exibiam os lucros da economia soviética. (Gervilla; Leote; Reyes, 2018, p. 76)”.

Na visão de Mukhina, “O estilo nasce quando o artista não aprende apenas com sua mente os ideais de seu tempo, mas quando ele não pode sentir o contrário, quando a ideologia de sua geração e seu povo se tornam sua ideologia pessoal” (Mukhina, 1939, p. 32 *apud* Gervilla; Leote; Reyes, 2018, p. 86).

Em 1940, por iniciativa do Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema (1900-1985), o governo, em pleno Estado Novo varguista, abria concurso público para a encomenda de um grupo escultórico simbolizando a Juventude Brasileira. No esboço do escultor Bruno Giorgi¹³² [Figura 165], vemos um casal seminu, coberto apenas por um pedaço de pano esvoaçante. A postura em marcha, a condição de igualdade de gênero entre as figuras e o cabelo esvoaçante da mulher não deixam de remeter à obra de Mukhina para a Exposição de 1937 em Paris. Giorgi, além de ter se mostrado simpático à ideologia comunista, estava na capital francesa em 1937, e muito provavelmente viu o monumento de Mukhina com seus próprios olhos (Cerchiaro, 2016, p. 190).

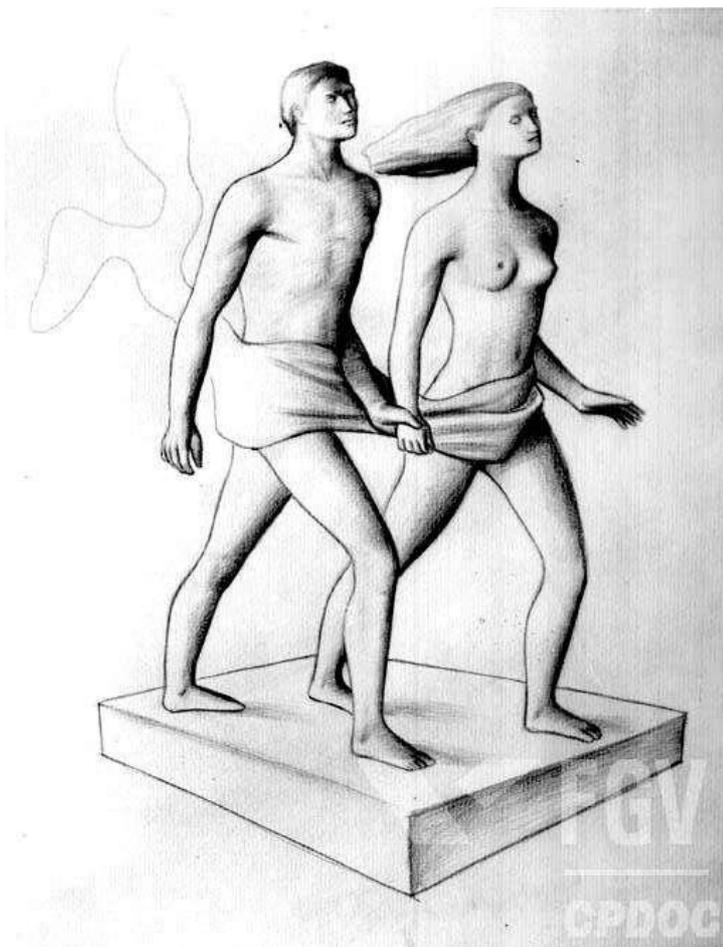
¹³² Bruno Giorgi (1905-1993) foi um escultor brasileiro de ascendência italiana. Viveu na Europa ao longo da década de 1920, onde participa da resistência antifascista na Itália e da Guerra Civil Espanhola no lado republicano. Ao retornar para o Brasil em 1939, Giorgi se aproximou do movimento modernista e participou de diversos projetos escultóricos oficiais entre 1940 e 1960, como no Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) de Getúlio Vargas e na decoração da cidade de Brasília.

Entre as medidas tomadas por Capanema no Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) foi se voltar para a construção de um programa artístico que simbolizasse o futuro da Nação através de tipologias que expressassem o que era ser brasileiro, como o “homem novo” a “mulher” e a “juventude brasileira”, a escultura pública teve papel crucial nessa representação.

“o Ministério da Educação e Saúde assumia como missão as incumbências de modelar esse novo homem brasileiro, civilizá-lo e vencer o mal trazido pelas decadências de ordem econômica, política, social e moral. Para cumprir tais tarefas, tinha como instrumentos a saúde, a educação, a propaganda política e as artes. Transformar esses ideais em imagem era fundamental, como bem demonstram as obras de arte realizadas para o MES, sendo o próprio edifício um monumento desse projeto civilizador que pautou o Estado Novo.” (Cerchiaro, 2016, p. 204).

Figura 165 - Bruno Giorgi. Esboço para Monumento à Juventude Brasileira, 1943.

Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.



Fonte: Marina M. Cerchiaro, 2016, p. 77.

Cerchiaro (2016) também aponta que, embora preocupado com a implementação de um programa artístico e cultural que exprimisse sua ideologia oficial, o Estado Novo não conseguiu efetivar um programa coeso e unívoco. Em matéria de arte, por exemplo, financiava artistas ligados à diversas vertentes e ideologias políticas, mas com preferência pela estética modernista. As obras escolhidas para o MES, como, por exemplo, a versão definitiva da *Juventude Brasileira*, de Bruno Giorgi, *Mulher*, de Adriana Janacópulos e *Mãe*, de Celso Antônio, foram feitas seguindo o “modernismo classicizante”.

“o ministro e os arquitetos optaram pela vertente escultórica do “modernismo classicizante” francês para a maior parte das obras realizadas para o MES, pois ela possibilitava atribuir ao edifício um caráter moderno e ao mesmo tempo tradicional. No entanto, havia no ambiente artístico brasileiro outras correntes, tanto modernistas quanto acadêmicas, ligadas ao figurativismo, que também buscavam impor suas definições sobre o que era arte e quem podia ser considerado artista.” (Cerchiaro, 2016, p. 208).

As figuras de Corrêa Lima no *Monumento a Bernardo Mascarenhas* se distanciam das esculturas brasileiras mencionadas acima por não se tratarem de encomendas para projeto oficial do governo. Indo além, por mais que o escultor buscasse atualizar seus conhecimentos no ramo da estatuária, ele se manteve fiel à tradição estética que estudou e ensinou na ENBA, assim como uma geração de escultores que não aderiram às vertentes modernistas que se popularizavam na segunda metade do século XX.

No entanto, trazer para praça pública um monumento com duas estátuas em tamanho próximo do real representando trabalhadores em postura digna foi ao encontro com a ideologia estadonovista de valorizar o proletário e colocá-lo no centro do discurso político de Getúlio Vargas. A Praça Antônio Carlos era o trânsito das mulheres estudantes da Escola Normal, dos operários da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas e de diversos transeuntes que por lá passavam ou permaneciam para lazer [Figura 166].

Figura 166 - Professor Panisset e alunas da Escola Normal junto ao *Monumento a Bernardo Mascarenhas* em 1959.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, s/d. Disponível em:

<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Pra%C3%A7a%20Ant%C3%B4nio%20Carlos%20e%20Escola%20Normal>.

Em finais da década de 1930, os teares da CCBM ainda operavam à toda força. Além da homenagem a Bernardo Mascarenhas, o monumento passou a mensagem de que o trabalho é uma atividade dignificante, merecendo ser glorificada. As mulheres fiandeiras e tecelãs, que compunham expressiva força na mão de obra têxtil juizforana, ao olharem para aquela mulher de bronze, em seu vestido simples, segurando um instrumento que a elas era caro, muito provavelmente enxergavam a elevação da sua luta diária que, com todos os martírios do labor, se sentiam parte não só do progresso da *Manchester Mineira*, mas do projeto nacional de desenvolvimento que colocava o trabalhador como a célula fundamental do país.

4.4 O CONTEXTO POLÍTICO EM 1938: ESTADO NOVO E OPERARIADO EM JUIZ DE FORA

Buscando entender o monumento em homenagem a Bernardo Mascarenhas dentro do que Paulo Knauss (2000) chama de *pedagogia do civismo*, ou seja, a criação de lógicas narrativas e simbólicas que reforçam um determinado modelo de cidadania, partimos para uma análise que considera o peso das suas imagens no contexto temporal em que foram inseridas. Desta forma, investigaremos os significados da inserção do busto e da representação de um casal operário em praça pública dentro da narrativa sobre a história da industrialização juizforana.

Conforme tratado no item 2 deste trabalho, Bernardo Mascarenhas inscreveu seu nome nas linhas da história ao ser um dos protagonistas do desenvolvimento industrial da cidade na passagem do Império para a República, fundando estabelecimentos industriais e financeiros que impactaram a estrutura urbana de Juiz de Fora. Seus operários aparecem como beneficiários do seu exemplo de *honradez, perseverança e trabalho*.

Segundo Gustavo Penna, “Ele foi, – sem dúvida – o criador da indústria dos tecidos em Minas, da qual vivem dezenas de milhares de operários e milhares de moças recebem o pão e se libertam, quem sabe quantas? do mau caminho.” (Penna, 1920 *apud* Ferreira, C. E. de Lellis, *Gazeta de Paraopeba*, ed. 1428, 5 set. 1936, p. 2). Essa visão trazia Mascarenhas enquanto o salvador dos operários que, sem trabalho, estavam sujeitos a uma vida impura, mundana e desvirtuosa.

A narrativa simbólica trazida pela imagem dos operários no monumento pode ser relacionada ao contexto de dignificação do trabalho enquanto atividade. Além de uma memória artística sobre a representação de trabalhadores pela escultura, as duas estátuas possuem um peso político, que deve ter sido ainda maior no ano de 1938, quando o Estado Novo varguista completou seu primeiro ano.

A figura do homem trabalhador, como visto anteriormente, traz consigo conotações comuns na representação do tipo através de estátuas e monumentos, como a virilidade masculina, a força física e a associação com o maquinário industrial através da engrenagem e alavanca. Já a figura feminina instiga o olhar, dado seu realismo na reprodução de um símbolo da mulher operária na indústria têxtil. Ao pensarmos sobre o peso político dessas figuras em praça pública, veremos que a imagem da mulher operária

guarda profundas relações com a história não só da formação do proletariado juizforano, mas da indústria têxtil mineira.

Observando o bronze realizado por Corrêa Lima [Figura 167], buscamos imaginar quem são as milhares de mulheres que despendiam suas forças operando os barulhentos teares, dispostos em série no interior das fábricas, produzindo por dia enormes quantidades de tecido que geravam lucros extraordinários aos seus proprietários. Recorrendo à fotografia, temos um precioso registro do interior da Fábrica de Fiação e Tecelagem Morais Sarmento, fundada em 1909 em Juiz de Fora [Figura 168].

Figura 167 - Detalhe da estátua da operária armazenada em depósito do CCBM.



Fonte: Ícaro Assini S. Silva, 2023. Acervo do CCBM.

Figura 168 - Fotografia do interior da fábrica de Fiação e Tecelagem Morais Sarmiento, fundada em 1909 em Juiz de Fora, s/d.



Fonte: Blog Maurício Resgatando o Passado, s/d. Disponível em:

<https://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com/search/label/Ind%C3%BAstrias%20e%20Fabricas>.

De pé, em postura ereta e vigilante, duas figuras masculinas encaram as lentes do fotógrafo, uma à frente e outra ao fundo da cena. Observando por mais tempo a imagem, somos penetrados pelos olhares das operárias que manuseiam os teares da fábrica, todas disciplinadas. A expressão de desconfiança parece denunciar a condição de intrusa da máquina fotográfica, que interrompe a cadência do bater da fiação.

Ainda mais penetrante são os olhares do pessoal operário das fábricas do Cedro, Cachoeira e São Vicente, fundadas pela família Mascarenhas [Figuras 169, 170 e 171].

Figura 169 - Fotografia do pessoal operário da Fábrica do Cedro, s/d. Acervo do Museu Têxtil Décio Magalhães Mascarenhas.



Fonte: Junia Lima, 2009, p. 176.

Figura 170 - Fotografia do pessoal operário da Fábrica de Cachoeira, s/d. Acervo do Museu Têxtil Décio Magalhães Mascarenhas.



Fonte: Junia Lima, 2009, p. 177.

Figura 171 - Fotografia do pessoal operário da Fábrica de São Vicente, s/d. Acervo do Museu Têxtil Décio Magalhães Mascarenhas.



Fonte: Junia Lima, 2009, p. 177.

Embora haja a presença masculina, os vestidos simples de botão e as sapatilhas dominam os cenários. São mulheres, em sua maioria jovens e adolescentes, que carregam expressões sérias e tímidas em seus rostos e por vezes desafiam as lentes da câmera. Rosto, gestos e roupas são expressões da condição social dessas mulheres trabalhadoras, cuja jornada diária ultrapassava as 10 horas no labor fabril, em troca de condições minimamente dignas de sobrevivência.

Silvia Andrade (1984, p. 40), ao estudar o histórico das lutas operárias em Juiz de Fora entre as décadas de 1910 e 1920, verificou que a maior parte do proletariado industrial da cidade estava empregado no setor de vestuário e têxtil. Somente estes dois somavam, em 1920, uma força de trabalho que ultrapassava 4.000 empregados, dos 8.353 operários. Especificamente sobre o setor têxtil, a autora afirma:

“ali predomina o emprego de mulheres até 20 anos, 794, contra 321 (com 21 anos ou mais). Entre os homens, 427 menores e 311 maiores de 21. O que significa que 65% da força de trabalho empregada no setor “Têxtil” possui até 20 anos, sendo a maioria de mulheres.” (Andrade, 1984, p. 46).

O objeto de estudo de Silvia Andrade em sua Dissertação são três greves operárias que ocorreram em Juiz de Fora nos anos 1912, 1920 e 1924. Entre as contribuições do seu trabalho, Andrade fornece dados interessantes sobre a atuação dos operários da CTBM. A greve de 1920, por exemplo, foi iniciada por 350 operários da fábrica, que protestavam pacificamente contra as posturas do mestre Antônio Weitzel, filho de alemães.

A greve de 1924 se torna ainda mais interessante pois, além da sua eclosão também ter se dado no interior da CTBM, tivemos o protagonismo das mulheres tecelãs, que paralisaram suas atividades reivindicando aumento salarial e convocando seus companheiros de trabalho. O início da greve ficou conhecido como “Parede de Tecelãs”, e no 4º dia de greve teve aderência de todo o setor têxtil, que incluía fábricas de peso como, por exemplo, a Fiação e Tecelagem Industrial Mineira, Companhia de Fiação e Tecelagem Moraes Sarmiento e a Companhia Fiação e Tecelagem de Malha Antônio Meurer.

Na visão de Silvia Andrade, essa greve foi um avanço em relação às outras, devido “a participação da mulher operária, não só como categoria detonadora do movimento mas

inclusive a nível de liderança (pelo menos duas fazem parte da comissão negociadora” (Andrade, 1984, p. 253).

O trabalho da autora, por se concentrar no movimento das lutas operárias, suas reivindicações e seus desfechos, não se aprofundou no perfil do operariado, como sua origem, valores e modo de vida, algo que Andrade reconhece não ter sido objeto de estudo da sua dissertação.

Junia Lima (2009), quem forneceu as preciosas imagens acima, estudou a inserção das mulheres na Companhia de Fiação Cedro & Cachoeira – CCC. A CCC foi fundada em 1883, resultante da união da Fábrica do Cedro (1872) com a Fábrica de Cachoeira (1877), pelos irmãos Antônio Cândido, Bernardo e Caetano Mascarenhas. Posteriormente, em 1889, a fábrica de São Vicente foi anexada à Companhia. Junia realizou um recorte cronológico para sua análise que vai de 1872 a 1930, o que nos é proveitoso, pois abarca tanto o período em vida de Bernardo Mascarenhas quanto o momento mais próximo da inauguração do seu monumento.

Ainda que estejamos falando de localidades diferentes, a realidade fabril encontrada na fábrica fundada por Bernardo Mascarenhas em Juiz de Fora se assemelha com as que ele fundou anteriormente, a Cedro e Cachoeira. Além do mais, como consta na análise de Lima sobre a realidade feminina entre os séculos XIX e XX no Brasil, as oportunidades começaram a se diversificar para as mulheres com a ampliação das escolas normais, que permitiam a entrada da mão de obra feminina no magistério. Mas essa realidade não era a única, tendo em vista as variações de classe social existentes no período:

“Sem dúvida, as salas de aulas se tornaram espaços femininos, mas não para todas as mulheres. Se o magistério absorvia uma parcela da população feminina, onde estava a outra parcela? Ou seja, onde estavam as mulheres que não estavam no magistério? As mulheres mais abastadas, provavelmente permaneciam, em sua maioria, no espaço privado dos seus lares na função de esposas, mães e donas de casa. No entanto, o que dizer das pobres e desvalidas, que viviam em condições precárias de vida? Muitas delas estavam nas fábricas, mais precisamente nas nascentes fábricas de tecidos que se multiplicavam de um canto a outro do país.” (Lima, 2009, p. 30).

As informações complementam o comentário de Silvia Andrade sobre a indústria têxtil juizforana, reforçando que esse espaço era predominantemente ocupado por

mulheres. A origem desse operariado industrial provinha dos interiores de Minas Gerais, dos grupos considerados “desclassificados” os estratos mais baixos da sociedade brasileira, ou a “gente pobre”, como ex-escravizados, órfãos, menores de idade, viúvas, artesãos e camponeses. A condição de extrema pobreza e a possibilidade de um emprego estável, que sustentasse pelo menos as necessidades básicas, marcou o recrutamento da mão de obra feminina para o chão das fábricas têxteis. Em escritos de um comerciante do Serro que arrumava moças para o trabalho na CCC, vemos um exemplo dessa situação:

“Tenho ainda a comunicar-lhe que por um amigo a quem incumbi de agenciar trabalhadoras para esta Companhia, fui informado de que obtive para o trabalho das fábricas 15 ou 20 moças; mas que são excessivamente pobres e por isso pedem algum dinheiro em adiantamento para poderem fazer as despesas necessárias com os preparativos da viagem.” (Lima, 2009, p. 106).

A condição de extrema pobreza dos operários e operárias acalentava o ego dos seus patrões:

“Para esses industriais a fábrica se constituía em um verdadeiro “amparo das famílias paupérrimas”. Sendo assim, muitas vezes, as relações de trabalho ali estabelecidas vinham envoltas em atos de caridade e benevolência desses sujeitos para com a população pobre de um modo geral, vistos como “pobrezinhos que se chamam operários”. (Lima, 2009, p. 205).

O assentamento das bases de uma economia capitalista em sociedade de moral conservadora, como à época, provocou o estabelecimento da divisão sexual do trabalho dentro das fábricas. Aos homens, as máquinas e os postos de comando e gerência, às mulheres restavam os trabalhos repetitivos, monótonos e de baixa qualificação – o que resultava em salário significativamente menores –, como fiandeiras, caneleiras, paveiristas, desmanchadeiras, meadeiras e espuladeiras (Lima, 2009, p. 146).

A menção da espula nos remete ao instrumento mantido pela operária de Corrêa Lima. A função das espuladeiras era de

“Abastecer os filatórios munindo-os com as bobinas de fios e adaptando-as aos fusos, passando os fios pelas guias e fixando as extremidades dos mesmos às canelas, a fim de aprontá-las para a produção de espulas.” (Lima, 2009, p. 161).

Em suas conclusões, a autora dá um olhar mais complexo e aprofundado sobre o chão de fábrica, evidenciando suas contradições, pois mesmo o trabalho industrial tendo sido árduo e exaustivo, ele foi uma forma de amparo às inúmeras mulheres sozinhas e na condição de pobreza, que buscavam sua sobrevivência em uma sociedade patriarcal, sem a presença da figura masculina provedora.

“A mesma instituição que lhe reservava condições de trabalho, hoje consideradas degradantes, opressoras, desiguais e de exploração intensa, contraditoriamente, no meio disso tudo e por meio disso tudo, possibilitou a elas uma referência, uma identidade, um salário que lhes garantia a sobrevivência, e por último, uma “proteção”, proteção essa tão necessária para as mulheres dos finais do Século XIX e princípios do século XX.” (Lima, 2009, p. 145).

Uma vida digna e virtuosa era o modelo pregado sobre o operariado masculino e feminino do período. O trabalho, que passava a ser enxergado enquanto virtude, era a atividade que conferia dignidade aos pobres. Vemos esse discurso nas palavras de James Wells, engenheiro inglês que passou pela Fábrica do Cedro e acompanhou o cotidiano da população local:

“Um pouco atrás da loja e os prédios da fábrica, havia uma alongada fileira de chalés para os operários, homens, mulheres e crianças; suas refeições diárias eram servidas num grande galpão ao lado. Eles nos pareciam ser contentes e felizes; estavam decentemente vestidos e praticavam boa higiene pessoal e nos alojamentos, além de serem frugais, industriais, sóbrios e bem comportados. Que transformação indústria, disciplina e um bom exemplo haviam efetuado neste povo! Que diferença da vida normalmente esbanjadora, faminta e inútil deles! Mantinha-se uma excelente e rígida disciplina e qualquer conversação era proibida, a não ser aquela absolutamente necessária ao serviço.” (Libby, 1988, p. 243 *apud* Lima, 2009, p. 86).

A fala de Wells traduz a preocupação com a disciplina do trabalhador ou, em outras palavras, da população pobre. Ao operário *esbanjador*, *faminto* e *inútil* somente cabia a disciplina controlada e vigiada do labor para torná-lo digno. Era como se somente o trabalho pudesse humanizar a população pobre. No caso da CCC, seus dirigentes construíram uma escola nas proximidades da vila operária que servia para a educação das crianças empregadas na fábrica ou filhas dos seus funcionários. Também o convento foi

importante mecanismo de controle moral exercido pela Igreja Católica, sobretudo sobre as mulheres. Era muito comum a contratação de operárias se dar por intermédio da instituição, que também acabava abrigando as moças.

No contexto da modernização juizforana, da metade do século XIX para frente, vemos a mesma preocupação das elites com a população pobre e trabalhadora. Era preciso formar a mentalidade trabalhadora através dos valores de uma sociedade capitalista. “Tratava-se de submeter as classes subalternas às novas relações de produção, convertendo, na “Manchester Mineira”, todo ser humano despossuído, independente do sexo ou idade, em força de trabalho” (Christo, 1994 p. 103). Escola, fábrica, família e religião se juntavam para educar e formar as operárias.

Angela de Castro Gomes também realiza análise semelhante sobre o período:

“Desde fins do século XIX – mesmo antes da abolição da escravatura – o tema do trabalho e de trabalhadores livres e educados no "culto ao trabalho" se impôs ao país. Entendia-se claramente que era preciso criar novos valores e medidas que obrigassem os indivíduos ao trabalho, quer fossem ex-escravos, quer fossem imigrantes. A preocupação com o ócio e a desordem era muito grande, e "educar" um indivíduo pobre era principalmente criar nele o "hábito" do trabalho. Ou seja, era obrigá-lo ao trabalho via repressão e também via valorização do próprio trabalho como atividade moralizadora e saneadora socialmente.” (Gomes, 2005, p. 26).

Se no período em que Juiz de Fora se afirmava enquanto um centro industrial capitalista e inúmeros homens e mulheres eram convertidos em força operária para o setor industrial – como o têxtil, por exemplo – a ética de valorização do trabalho era um dos instrumentos de manter coesa a classe trabalhadora. É preciso mencionar que essa ética não era somente usada pelo patronato enquanto mecanismo moralizante e saneador, mas pelas próprias organizações operárias – inspiradas pelo socialismo, comunismo e anarquismo – que, ao valorizarem o trabalho, buscavam criar uma identidade comum aos trabalhadores, resultando na criação de associações e organizações políticas proletárias. (Gomes, 2005, p. 30).

A Revolução de 1930 e seu desdobramento no Golpe do Estado Novo, em 1937, atualiza essa lógica e expande o conceito de trabalhador para além das relações entre o patronato e o associativismo e o incorpora enquanto um projeto político de Estado. “Assim, ao término da Primeira República, já existia uma figura de trabalhador brasileiro,

embora não existisse um cidadão-trabalhador” (Gomes, 2005, p. 30). O projeto encabeçado por Getúlio Vargas, que Angela de Castro Gomes chama de *trabalhismo*, reconhecia o trabalhador enquanto “*a célula da vida nacional*”.

Nesse sentido,

“O trabalho deveria ser encarado como uma atividade central na vida do homem e não como um meio de “ganhar a vida”. Isto implicava que o homem assumisse plenamente sua personalidade de trabalhador, pois ela era central para a sua realização como pessoa e sua relação com o Estado.” (Gomes, 2005, p. 201).

O trabalhador deixava de ser somente aquele que vendia sua força de trabalho para ter o que comer, ele passou a ser considerado uma engrenagem na poderosa máquina nacional, propulsora do desenvolvimento da civilização. “Ser trabalhador era ganhar o atributo da honestidade, que neutralizava em termos de honra do estigma da pobreza. Pobre, mas trabalhador, isto é, um cidadão digno dentro do novo Estado nacional” (Gomes, 2005, p. 223).

Em relação à atualização da ética do trabalho enquanto atividade dignificante presente no século XIX, a década de 1930 marca o protagonismo do Estado enquanto defensor de um ideal a ser seguido, conduzindo a Nação para um rumo linear e progressivo. Castro Gomes destaca que esse foi o primeiro momento em nossa história que não somente o trabalhador, mas a população pobre de uma forma geral, passa a ser olhada sob uma ótica mais humanizada por parte do Estado, que buscava integrá-los à cidadania por meio de políticas públicas assistencialistas.

O ano de 1938, com o Estado Novo já em suas bases solidificadas, foi tanto no âmbito real quanto simbólico um marco no trabalhismo varguista. Pela primeira vez comemorou-se o Dia do Trabalho no 1º de maio, uma festividade restrita no Palácio Guanabara, mas que anunciou a regulamentação do salário-mínimo. No 10 de novembro inaugurava-se o edifício sede do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio na Avenida Presidente Antônio Carlos, no Rio de Janeiro. O “Palácio do Trabalho” trouxe em sua construção características *art-déco* [Figura 172] com elementos modernistas, se tornando um símbolo do controle burocratizado de Getúlio Vargas sobre a questão

trabalhista, sendo na sua inauguração a primeira vez em que o líder utilizou a expressão “*Trabalhadores do Brasil*” (Gomes, 2005, p. 216).

Figura 172 - Cartão postal com fotografia do edifício da antiga sede do Ministério do Trabalho, no Rio de Janeiro, s/d.



Fonte: William Bittar/Diário do Rio, 2024. Disponível em:

<https://controle.diariodorio.com/wp-content/uploads/2024/04/02-postal-min-trabalho.jpg>.

Simbolicamente, temos no mesmo ano a inauguração do já mencionado Monumento Rodoviário Belvedere, que se constituiu enquanto representação do progresso trazido pelo avanço das rodovias brasileiras, que uniam as diversas partes do país. Como visto no capítulo anterior, tanto os murais de Portinari quanto os painéis de Freyhoffer exaltam o papel do trabalhador no desenvolvimento do país e na abertura de novos caminhos. Em Juiz de Fora, tivemos a mudança de nome de uma das principais vias da cidade, a Rua XV de Novembro passa ser chamada Avenida Getúlio Vargas, em homenagem ao líder da Nação.

Posteriormente, no 1º de maio de 1950, foi inaugurado, de frente para o edifício do Ministério do Trabalho, o *Monumento ao Trabalhador Brasileiro*, obra de Celso Antônio¹³³ [Figura 173], que esculpiu no granito a figura de um homem trabalhador, de corpo inteiro. A intenção era realizar uma homenagem oficial do Estado aos trabalhadores, em continuidade com a lógica varguista, mas renovada no contexto de redemocratização pós-1945. Após desfiles operários ao som da banda de música, discursaram o presidente Eurico Gaspar Dutra, o Ministro do Trabalho, Honório Monteiro, e o presidente da Confederação Nacional da Indústria, Euvaldo Lodi. Ainda que os traços modernistas de Celso Antônio tenham provocado a insatisfação do público e das autoridades e a escultura tenha sido considerado um fracasso em sua época, a intenção do ato cívico foi de utilizar a escultura de lógica monumental para trazer a ideia de unidade nacional a partir da imagem dos trabalhadores, reforçando os ganhos sociais alcançados pela classe proletária no Brasil (Knauss, 2009, p. 20)¹³⁴.

O monumento a Bernardo Mascarenhas pode ser enxergado dentro dessa lógica simbólica de valorização da imagem do trabalho e do trabalhador. Bernardo Mascarenhas, mesmo sendo um ícone ligado à antiga República¹³⁵, era um exemplo de valorização do trabalho, um contribuinte para o *civilizado* desenvolvimento industrial. Porém, em 1938, somente sua imagem não foi suficiente para exprimir o novo ideal da ética trabalhista. As estátuas dos trabalhadores no espaço público, assim como fez a imagética soviética em seu realismo, petrificaram a dignidade do trabalhador, reconhecendo-os não só como beneficiários do exemplo de Mascarenhas, mas como força atuante, conclamada pelo Estado, no processo que conduzia o país ao progresso.

¹³³ Celso Antônio de Menezes (1896-1984) foi um pintor e escultor maranhense. Na escultura, mesmo tendo uma formação mais voltada para a tradição de Rodolfo Bernardelli e Antoine Bourdelle, acabou se tornando um dos maiores expoentes do modernismo. Recebeu renome após sucessivas encomendas oficiais realizadas pelo ministro Gustavo Capanema ao longo do Estado Novo de Vargas.

¹³⁴ O trabalhador de Celso Antônio se tornou um caso curioso na história das esculturas públicas brasileiras. Paulo Knauss (2009), ao realizar um balanceamento sobre a inauguração da obra e sua recepção crítica, observou que as inovações plásticas trazidas pelo modernismo não foram vistas como apropriadas para representar o trabalhador em uma obra cívica. A escultura foi considerada feia e grosseira, se tornando motivo de sátira dos jornais. Em menos de um dia a escultura foi retirada do seu local original e ficou por anos sendo movida de um local para o outro e atualmente encontra-se no horto florestal de Niterói.

¹³⁵ Angela de Castro Gomes salienta que a Revolução de 30 e o Estado Novo trouxeram uma narrativa de renovação ao período anterior, que passou a ser conhecido pejorativamente como “República Velha”. O passado da antiga República era olhado com desprezo devido seu apego irrestrito ao liberalismo.

Figura 173 - Celso Antônio. *O trabalhador brasileiro*, 1946. Pedra, altura: 3m. Horto Florestal de Niterói.



Fonte: Instituto Celso Antônio. Disponível em:

<https://www.celsoantonio.com.br/obras-p%C3%BAblicas?pgid=knhza8t0-0daaa700-2c8e-47a8-af32-2132e500b29f>.

Encerramos este tópico de discussão com o discurso paradigmático do prefeito Raphael Cirigliano para o público que acompanhava o ato de inauguração do monumento a Bernardo Mascarenhas, que incluía, além da população civil, o operariado da CTBM. A fala de Cirigliano confirma a inauguração enquanto ato de valorização da ética do trabalho e exaltação do Estado Novo.

“Os nossos dias são de trabalho e trabalho rude.

Não pode haver fidalgos ou privilegiados da ociosidade, como já não os há da nobreza.

Todos que tem saúde têm de estar de pé, desperta, operosa na paz patriótica na paz e na guerra. Brasileiros: Juiz de Fora prepara-se para a grande cidade que ela quer ser.

Juiz de Fora crê no Brasil e no chefe intemerato que tem – Getúlio Vargas.”
(*Diário Mercantil*, ed. 7587, 1 jun. 1938, n/p.).

4.5 O MONUMENTO E O ESPAÇO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO

No dia 19 de novembro de 2020 nos deparamos com imagens do monumento ao chão, com seu pedestal aos pedaços e as peças em bronze deslocadas da estrutura original. [Figura 174]. À primeira vista, e pensando no contexto das ondas de protestos antirracistas que tomaram o mundo após o assassinato de George Floyd, no Estados Unidos, a possibilidade de uma destruição realizada por mãos humanas pairou no ar. No entanto, a autora do acontecimento jazia no chão junto ao monumento, uma árvore derrubada pelas fortes chuvas da primavera juizforana. Seria uma grande ironia do destino se aquela árvore fosse o ipê mencionado por Menelick de Carvalho em suas memórias, criando uma anedota para os “dois ipês”, sendo um o verdadeiro e o outro o monumento apelidado como “ipê de bronze”.

Figura 174 - Monumento destruído pela chuva.



Fonte: Tribuna de Minas, 2020. Disponível em:

<https://tribunademinas.com.br/noticias/cidade/19-11-2020/defesa-civil-registra-oito-ocorrencias-em-razao-das-chuvas-em-jf.html>.

Quatro anos se passaram e, até o momento de escrita deste trabalho, Bernardo Mascarenhas e o casal de operários ainda não retornaram para seu local de origem para recepcionar quem se aproxima do edifício da antiga CTBM. Vale ressaltar que a obra é um bem tombado pelo patrimônio artístico municipal¹³⁶, e apesar da estrutura do pedestal ter sido danificada, as estátuas não sofreram grandes prejuízos, estando armazenadas em um depósito situado no CCBM, sob guarda da Prefeitura. Neste tópico, que se aproxima do fim da dissertação, iremos refletir sobre o futuro do monumento, entendendo que sua destruição ocorreu em um momento sensível para a história das estátuas públicas e pensando “o que fazer com o monumento?”.

Não é nossa intenção esgotar o tema, que por sinal ainda está em aberto, mas buscaremos realizar um diálogo com as discussões recentes realizadas sobre o papel dos monumentos enquanto objetos de arte pública nas cidades. As vertentes decoloniais na historiografia levantaram o tema das diversas memórias sensíveis que permeiam os espaços públicos no Brasil e no mundo, contestando homenagens realizadas a figuras problemáticas, ligadas ao passado colonial e escravocrata, e representam o sofrimento de grupos oprimidos historicamente, como mulheres, negros e indígenas.

Os acontecimentos de maio de 2020 e a eclosão do movimento *Black Lives Matter*, após a morte de George Floyd pelas mãos de policiais, marcaram o processo de idealização desta pesquisa. No decorrer das manifestações em protesto pela morte de Floyd, o sentimento de inconformidade com práticas racistas que ainda estão arraigadas em diversas sociedades levou milhares de pessoas às ruas. No dia 7 de junho, com ampla repercussão midiática, uma cena marcou nosso olhar: trata-se da derrubada da estátua de Edward Colston, na cidade de Bristol, Reino Unido [Figura 175]. Colston foi um dos maiores comerciantes ingleses no tráfico de pessoas escravizadas da África para o continente americano, a construção de sua riqueza e do seu nome veio do sofrimento das milhares de pessoas transportadas pelo Atlântico. Os manifestantes, além de derrubarem a estátua, arrastaram-na pelas ruas até ser afogada nas águas do porto de Bristol.

¹³⁶ Processo de tombamento N° 3022/2000 – Tombamento de Monumentos em Praças Públicas. Processos híbridos.

Figura 175 - Manifestantes derrubam estátua do comerciante de escravos Edward Colston, em Bristol, na Inglaterra.



Fonte: Ben Birchall/Portal G1, 2020.

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/07/manifestantes-derrubam-estatuado-trafficante-de-escravos-edward-colston-em-bristol-na-inglaterra.ghtml>.

A iconoclastia é um ato praticado e documentado há anos na história e na tradição de diversos povos, contando com episódios que vão desde a fúria de Maomé ao destruir os ídolos cultuados na Caaba de Meca, passando pela remoção de parte da estatuária em bronze na França dominada pelo regime nazista de Vichy até as recentes destruições de monumentos históricos no Oriente Médio levadas à cabo pelo Estado Islâmico.

Mas, conforme observou Cristina Meneguello (2022) o atual movimento de derrubada das estátuas está ligado ao inconformismo com a presença de imagens que simbolizam o racismo e a repressão social sofridos por diversos grupos ao longo da história. Um paradigma do movimento foi a retirada da estátua de Cecil Rhodes de seu pedestal através de protestos dos estudantes da Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul. Rhodes foi um dos maiores colonialistas do Império Britânico na África, e sua imagem despertou o movimento *#RhodesMustFall*, cujas manifestações contrárias à

sua presença no espaço público se espalharam rapidamente pela internet em março de 2015.

No Brasil, em setembro de 2016, o *Monumento às Bandeiras*, obra de Victor Brecheret (1894-1955) para a cidade de São Paulo, e a estátua de Borba Gato de Júlio Guerra (1912-2001) para a Avenida Santo Amaro, amanheceram cobertas por manchas de tintas¹³⁷. Na ocasião, nenhum grupo assumiu a autoria das pixações. O *Monumento às Bandeiras* já havia sido alvo de protestos e pixações três anos antes, no contexto da tramitação da PEC 215, que pretendia retirar a autonomia do Governo Federal na demarcação das terras indígenas¹³⁸. Já o Borba Gato foi alvo de nova polêmica em 2021 após o ativista conhecido como Galo de Luta incendiar a estátua em uma atitude de protesto antirracista, contestando o passado controverso representado pelo bandeirante paulista¹³⁹. Na mesma ocasião, também foi incendiado o *Monumento a Pedro Álvares Cabral*, situado na Glória, Rio de Janeiro, uma obra de Rodolfo Bernardelli. O protesto foi reivindicado pelo coletivo indígena Uruçu Mirim contra o avanço do PL 490, que trazia o Marco Temporal para a demarcação das terras indígenas e regularizava a mineração¹⁴⁰.

Tais atos, no Brasil e no mundo, representam a insatisfação de grupos que enxergam nos monumentos as feridas de um passado que legou segregação e desigualdade, são sintomas de políticas públicas que falharam e ainda falha na inclusão desses grupos em uma sociedade mais digna e justa. Conforme observou Valdeci Araujo (2022, p. 13), “O que vemos hoje é a reivindicação, muito justa, dos grupos que tiveram suas memórias e identidade subjugadas, o que faz com que se reconheça que a nossa sociedade é composta por variadas memórias e identidades”. O autor também enxerga que os monumentos públicos são permeados por diversos tempos, pois foram pensados para homenagear figuras que, para aquele momento, faziam sentido a homenagem, mas,

¹³⁷ Monumento às Bandeiras e estátua de Borba Gato amanhecem pichados. *O Globo*, 30 set. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/monumento-as-bandeiras-estatuadeborbagato-amanhecem-pichados-20206352>. Acesso em 07 jan. 2025.

¹³⁸ Manifestantes jogam tinta e picham o Monumento às Bandeiras. *G1 São Paulo*, São Paulo, 02 out. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/manifestantes-jogam-tinta-vermelha-no-monumento-bandeiras.html>. Acesso em 07 jan. 2025.

¹³⁹ Judiciário racista | Galo é condenado por ação da estátua de Borba Gato. *Esquerda Diário*, 26 jul. 2024. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Galo-e-condenado-por-acao-da-estatuadeborbagato>. Acesso em 07 jan. 2025.

¹⁴⁰ Estátua de Pedro Álvares Cabral é incendiada no RJ contra "marco temporal" de ruralistas. *Brasil de Fato*, Rio de Janeiro, 25 ago. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/08/25/estatuade-pedro-alvares-cabral-e-incendiada-no-rj-contramarco-temporal-de-ruralistas>. Acesso em 07 jan. 2025.

após as reinterpretações sobre o passado em nosso presente, foram esvaziadas. Eles são constituídos de *historicidades*.

Em consonância com Cristina Meneguello (2022, p. 79):

“A remoção das estátuas pode ser considerada uma forma de luta contra o que é intolerável – o racismo, a violência, a segregação – remetendo às necessárias negociações sobre o que está sendo celebrado no espaço público. A disputa pela interpretação histórica e a disputa pela memória não são exclusivas do historiador; aliás, ele não tem nenhuma precedência moral em relação a seus contemporâneos na compreensão das insurgências contra a materialidade da história por meio das estátuas no espaço público. *Apenas a sociedade organizada pode indicar os destinos dos monumentos.*” (Grifos nossos).

Entender o questionamento aos monumentos enquanto um ato de interpretação histórica realizado pela sociedade é um importante passo no debate para pensarmos o que fazemos com os monumentos. O historiador espanhol Juan Pimentel Igea, ao refletir sobre o que chamou de *algamatofobia* (o ódio às estátuas), se perguntou:

“A memória histórica não se transforma que nem as leis, os costumes ou as formas das calças jeans? Não temos direito de revisar o passado, de retirar as estátuas e colocar outras? Porém, quem pode ou deve fazê-lo? De quem é o espaço público?” (Igea, 2021, p. 134)¹⁴¹.

José de Nordenflycht, ao se posicionar sobre o direito ao patrimônio público nas cidades, afirma:

“O direito ao patrimônio se ganha quando as demandas geradas pelas comunidades passem da participação para a interpretação de seus patrimônios. Em resumo, a participação deve dar espaço à apropriação e da apropriação à interpretação. Somente assim conseguiremos que os proprietários se convertam em moradores e os moradores em cidadãos” (Nordenflycht *apud* Carrasco, 2021, p. 59)¹⁴².

¹⁴¹ “La memoria histórica, ¿no se transforma igual que las leyes, las costumbres o la forma de los pantalones vaqueros? ¿No tenemos derecho a revisar el pasado, a retirar estatuas y poner otras? ¿Pero quién puede o debe hacerlo? ¿De quién es el espacio público?” (Tradução livre do autor).

¹⁴² “El derecho al patrimonio se gana en el momento en que las demandas generadas por las comunidades pasen de la participación a la interpretación de sus patrimonios. En suma la participación debe dar paso a la apropiación y de la apropiación a la interpretación. Solo de ese modo lograremos que los propietarios se conviertan en vecinos y los vecinos em ciudadanos” (Tradução livre do autor).

Seu entendimento sobre o direito ao patrimônio coincide com a afirmação de Cristina Meneguello: somente as comunidades, ou a sociedade organizada, de forma participativa, podem interpretar seus patrimônios. Essa interpretação está ligada ao exercício da cidadania em uma sociedade democrática, marcada por disputas, conflitos e negociações. Quando François Hartog refletiu sobre o papel da memória e da história em nossa contemporaneidade ele chegou em conclusão semelhante: “as modalidades do acreditar em ou na história são, afinal, problema do cidadão (Hartog, 2020, p. 97).

No âmbito da arte pública, Paulo Knauss nos atenta para diversas intervenções contemporâneas realizadas no Rio de Janeiro em que artistas e grupos sociais produziram obras que valorizaram o papel transformador da arte, traduzindo as diversas identidades urbanas, na tentativa de representar suas multiplicidades e dar visibilidades a grupos marginalizados.

“A arte pública passou a valorizar a multiplicidade das formas de percepção do espaço e de interpretação da experiência urbana. O seu desafio contemporâneo tem sido tentar fazer do território urbano um espaço compartilhado que ultrapassa as barreiras eventuais da ordem social e afirma a cidade como de todos os seus cidadãos.” (Knauss, 2009, p. 29).

Uma outra forma de arte contemporânea desafia a lógica monumental das estátuas públicas e ressignifica narrativas sobre o passado, os chamados contramonumentos. Como é o caso das obras do artista alemão Horst Hoheisel, trazendo elementos que superam diversos aspectos da arte pública tradicional. Em seu *Memorial de Buchenwald*, obra conjunta com Andreas Knitz, uma placa de metal foi colocada no local no chão de onde funcionava um dos campos de concentração nazista, nela estão inseridas as nacionalidades das vítimas [Figura 176]. A placa conta com um mecanismo de aquecimento que, ao encostar as mãos sobre sua superfície, o espectador pode sentir o calor do corpo humano (37º), aludindo ao calor corporal das pessoas que por ali estiveram (Hoheisel, 2020, p. 171).

Figura 176 - Placa do *Memorial de Buchenwald*, por Horst Hoheisel, 1995.



Fonte: Lukas Damm/Memorial de Buchenwald, 2022. Disponível em:
<https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/gedenkstaette/denkmal-appellplatz>.

Public Figures (1998) [Figura 177], do sul-coreano Do-Ho Suh, questiona a homenagem monumental aos “heróis” do passado ao trazer um grande pedestal vazio. Em sua base vemos minúsculas figuras de homens e mulheres que se esforçam para sustentar a estrutura, trazendo a ideia de que os grandes homens não existem sem ter por trás a exploração da força de milhares de pessoas invisibilizadas. O monumento também foi concebido para transitar por diversos locais ao redor do mundo, não tendo um ponto fixo de instalação.

Figura 177 - Do Ho Suh. *Public Figures*, 1998. Jesmonite, alumínio, resina de poliéster.
Museu Nacional de Arte Asiática, Washington, D.C.



Fonte: Donny Bajohr/Smithsonian Magazine, 2024. Disponível em:
<https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/take-a-closer-look-at-a-surprising-new-sculpture-that-rethinks-who-we-put-on-a-pedestal-180984243/>.

Já um exemplo de arte monumental contemporânea que traz uma reflexão no espaço público através do seu contraste com a paisagem é a obra *Cinzel* (2017) [Figura 178], de Jorge Gamarra. Um cinzel de bronze medindo 9 metros de altura crava um bloco de granito instalado às margens do Rio da Prata na localidade de Martínez, em Buenos Aires. O monumento contrasta com a paisagem, já que os prédios ao fundo se tornam minúsculos ao lado da ferramenta. Segundo o autor, esta é uma obra que celebra o ato de construir e a capacidade do trabalho humano em transformar o mundo à sua volta (Burucúa, 2020, p. 214).

Figura 178 - Jorge Gamarra. *Cinzel*, 2017. Bronze e granito, 9 m de altura, bloco de granito 2 x 3 m. Martínez, província de Buenos Aires.



Fonte: Carlos Furman/José Burucúa, 2021, p. 215.

Em Juiz de Fora, encontramos o projeto “Desnudamento de Ícones”, realizado pelo artista plástico local Aduino Venturi entre os anos de 2014 e 2015. Ao todo, foram seis obras inseridas em diferentes pontos de circulação da cidade, como canteiros e praças. Entre elas, destacamos a obra *Ex-escravo louvando aos céus pela sua libertação* (2015) [Figura 179], uma releitura do já mencionado monumento em homenagem à Princesa Isabel (1934), de Umberto Cozzo. Na obra de Venturi vemos uma figura masculina ajoelhada, com os braços abertos e olhando para cima, posição semelhante ao homem escravizado representado na placa em bronze de Cozzo. Aqui, segundo Fabrício Viana (2017, p. 166),

“o artista faz uma crítica ao sistema capitalista e consumista no qual a sociedade contemporânea encontra-se imerso. Venturi afirma que a obra “faz uma referência a todas as pessoas que conseguem se libertar desse sistema que escraviza, fazendo-as perder a própria vida em função de um cotidiano urgente e aprisionador”.

Figura 179 - Adauto Venturi. *Ex-escravo louvando aos céus pela sua libertação*, 2015.

Aço e fibra de vidro. Trevo do Parque da Lajinha, Juiz de Fora.



Fonte: Tribuna de Minas, 2015.

<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/23-06-2015/ultimo-icone-desnudo.html>.

Na mesma cidade é possível encontrar uma recente homenagem pública realizada por meio da inauguração de um pequeno conjunto escultórico, trata-se da estátua ao Zé Kodak e sua placa comemorativa, inauguradas em 2023 no Largo do Riachuelo [Figura 180]. Aqui, ao invés de um industrial ou político, vemos homenageada uma das figuras mais proeminentes da cena popular juizforana. Zé Kodak foi um dos fundadores da Banda

Daki, que puxava um bloco do carnaval de rua da cidade, e era um conhecido lojista do ramo fotográfico. A estátua é de autoria do artista Yure Mendes e buscou trazer elementos que remetesse ao homenageado, como os confetes carnavalescos, a máquina e o filme fotográficos.

Figura 180 - Yure Mendes. *Homenagem a Zé Kodak*, 2021. Metal, altura: 2 m. Largo do Riachuelo, Juiz de Fora.



Fonte: Nayara de Paula/TV Integração/G1 Zona da Mata, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2023/02/17/ze-kodak-ganha-escultura-no-largo-do-riachuelo-em-juiz-de-fora-propria-essencia-do-carnaval.ghtml>.

A homenagem a ícones da cultura popular foge da lógica das comemorações cívicas e patrióticas na medida em que partem de uma comoção das pessoas com a perda de figuras amadas pelo público, seja em âmbito local ou em âmbito nacional, e demonstram o apreço do nosso presente por tais personalidades. Outro exemplo foi a inauguração das estátuas que homenageiam o ator Paulo Gustavo e sua famosa personagem, a Dona Hermínia [Figura 181]. Paulo Gustavo perdeu a vida em 2021 devido às complicações da Covid-19, sua morte emocionou diversas pessoas pelo país por ter sido uma pessoa muito cara ao público, fazendo muitos sorrir através dos seus personagens. Em novembro de 2021, ao longo das comemorações ao aniversário de 448 anos da cidade de Niterói o monumento foi inaugurado no Campo de São Bento, em Icaraí, e a autoria da obra é da escultora Jo Grassini.

Figura 181 - Jo Grassini. *Paulo Gustavo e Dona Hermínia*, 2021. Bronze, altura: 1,85 m. Campo de São Bento, Icaraí, RJ.



Fonte: Prefeitura de Niterói/G1 Rio, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/11/22/estatuas-de-paulo-gustavo-e-de-dona-herminia-sao-inauguradas-em-niteroi.ghtml>.

Os exemplos mencionados servem de reflexão sobre os diferentes rumos percorridos pela arte pública contemporânea. Seja contestando os monumentos, invertendo sua lógica, fazendo releituras, ou simplesmente atualizando as ideias e os ícones homenageados no espaço urbano. Retornando a Paulo Knauss (2009), é preciso que a arte pública possibilite aos diferentes grupos que transitam pelo espaço urbano o *direito à cidade*.

Alguns projetos têm se dedicado a problematizar os monumentos públicos brasileiros que homenageiam personagens controversos no passado. A galeria virtual intitulada *Galeria de Racistas*¹⁴³ é um projeto conjunto entre o Coletivo de Historiadores Negros Teresa de Benguela, o portal Notícia Preta e um conjunto de publicitários pretos. O objetivo é levantar e catalogar monumentos públicos que celebram personalidades escravocratas, tendo sido já registradas 76 obras ao longo do país.

Outro interessante trabalho de levantamento e catalogação foi realizado pelo Instituto Pólis, em São Paulo. O projeto “Patrimônio, memória e diversidade: Um olhar antirracista sobre monumentos da cidade de São Paulo” fez um balanceamento sobre quem são os homenageados em praça pública na cidade de São Paulo e constatou a quase inexistência de homenagens a mulheres, negros e indígenas, enquanto há uma abundância de monumentos glorificando personalidades conhecidas por oprimir esses grupos. De acordo com o Instituto,

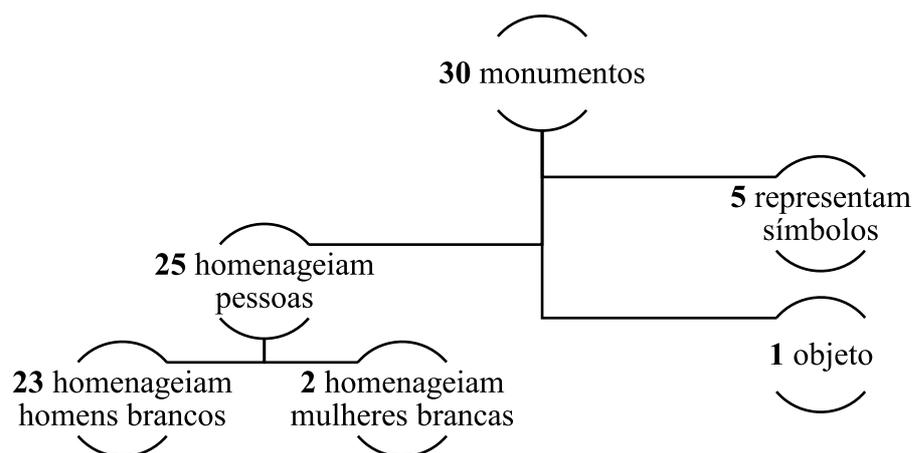
“é preciso ampliar as discussões quanto representatividade negra e indígena nos monumentos eternizados em nossa cidade, sobretudo quando constatamos o número assombroso de homenagens a personagens relacionadas à escravidão, à massacres indígenas, ao período colonial e à ditadura militar. A garantia do Direito à Cidade passa, também, pela reivindicação do direito de interferir na construção dos discursos e símbolos que constituem nossa memória e produzem o imaginário da cidade.” (Instituto Pólis, 2023, p. 12).

Realizando um recorte sobre os monumentos tombados em praça pública de Juiz de Fora, constatamos também a falta de representatividade para mulheres e pessoas não brancas. Dos 30 monumentos tombados, 25 homenageiam homens brancos [Figura 182]. Não há monumentos homenageando pessoas negras ou indígenas em um local que

¹⁴³ Na presente data de redação da pesquisa o site não se encontra mais no ar, porém pode ser acessado através do projeto *WaybackMachine*, do site *Internet Archive*, no endereço: <https://web.archive.org/web/20240830115348/https://galeriaderacistas.com.br/>. Acesso em 08 jan. 2025.

originalmente era terra dos tupis e coroados, chegou a ter mais da metade da sua população composta por africanos escravizados e possui, atualmente, mais de 40% da população autodeclarada como parda ou preta (Ferreira; Silva, 2022). A memória sobre os feitos do passado operou na base do apagamento de outras memórias possíveis. Recentes trabalhos de pesquisadores vinculados à Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF vêm problematizando a falta de representatividade no patrimônio juizforano, cidade que calçou seu nome no liberalismo e no progresso industrial silenciando a presença dos escravizados e oprimidos que construíram esse progresso.

Figura 182 - Esquema classificatório dos monumentos públicos tombados pela Prefeitura de Juiz de Fora de acordo com o que representam e com o gênero e raça das pessoas homenageadas.



Fonte: Elaborado pelo autor com dados da Prefeitura de Juiz de Fora, 2024. Disponível em:

https://www.pjf.mg.gov.br/administracao_indireta_funalfa_patrimonio_lista_monumentos.php.

Em duas matérias publicadas pelo jornal *Tribuna de Minas* observamos o interesse da mídia pelo retorno do monumento a Bernardo Mascarenhas, chegando a questionar o poder público sobre os prazos para a restauração da obra. Em 2021 foi publicada a

reportagem “O que houve com o monumento a Bernardo Mascarenhas?”¹⁴⁴, trazendo alguns fatos sobre o monumento e uma resposta da FUNALFA¹⁴⁵ informando que ainda não havia prazo para o restauro. Já em 2023, a jornalista Cecília Itaborahy publicou matéria informando que a FUNALFA novamente não possuía prazo para a reinstalação da obra, e chamou atenção para a importância do monumento enquanto um bem cultural tombado na cidade¹⁴⁶.

Em 2009 o monumento havia passado por uma ação de restauro empreendida pela Prefeitura Municipal, pois tanto sua estrutura quanto as estátuas em bronze estavam repletos de pichações. A ação fez parte do Calendário Oficial que passou a incluir o dia 5 de setembro como o “Dia da Primeira Iluminação Pública Hidroelétrica da América do Sul”¹⁴⁷ e demonstrou o interesse do Poder Público na manutenção dos seus bens patrimoniais. Tempos depois novas pichações apareceram na obra, sendo denunciadas em um blog dedicado à preservação da memória de Bernardo Mascarenhas¹⁴⁸, o que levou a novo restauro em 2013. O cartunista João Miranda produziu uma série de quadrinhos sobre a história de Bernardo Mascarenhas, uma delas, intitulada “Apenas nos preservando”, mostra as estátuas dos operários fugindo do pedestal após inúmeras sequências de pichações [Figura 183].

¹⁴⁴ O que houve com o monumento a Bernardo Mascarenhas? *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 26 jul. 2021. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/26-07-2021/o-que-houve-com-o-monumento-a-bernardo-mascarenhas.html>. Acesso em 08 jan. 2025.

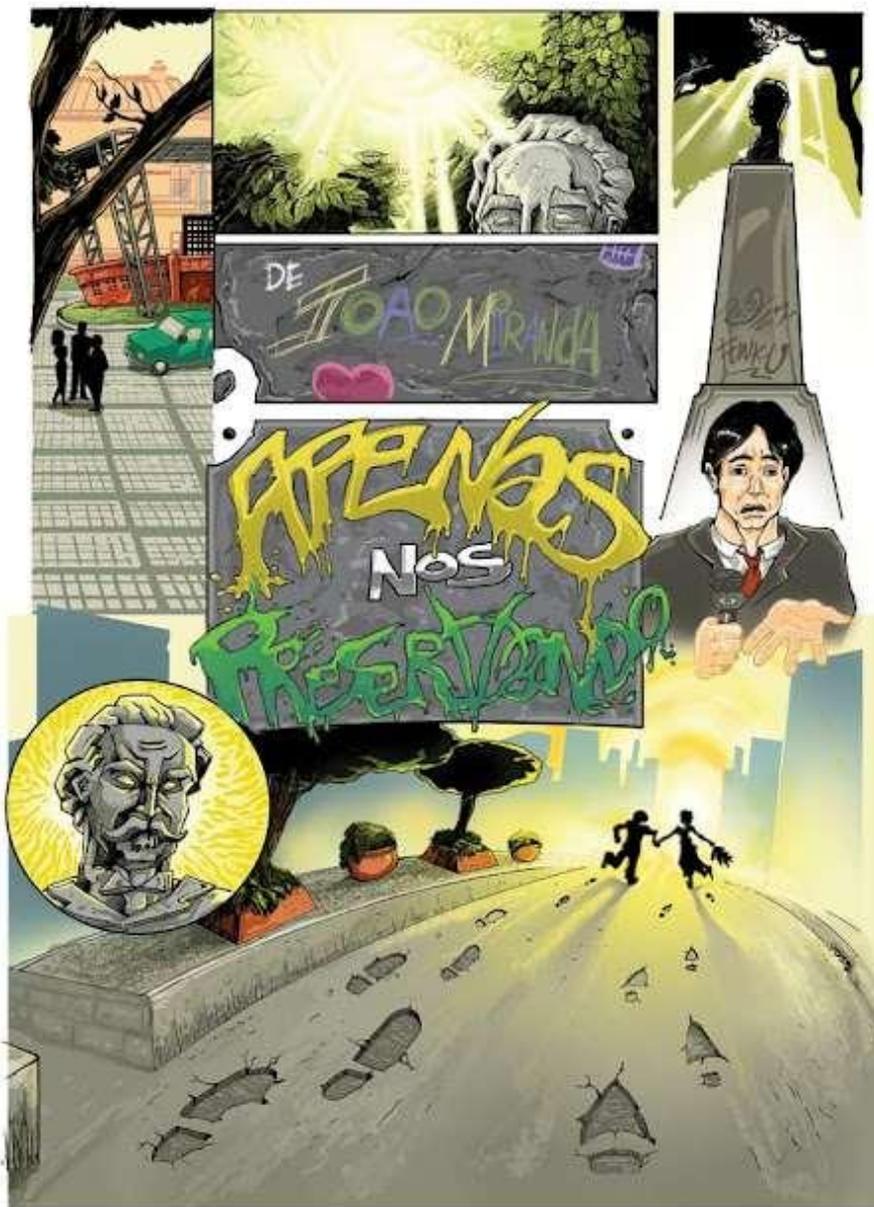
¹⁴⁵ Sobre a função da FUNALFA, cf. nota de rodapé n. 18.

¹⁴⁶ Funalfa não tem prazo para reinstalação de monumento tombado na Praça Antônio Carlos. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 16 jul. 2023. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/16-07-2023/funalfa-nao-tem-prazo-para-reinstalacao-de-monumento-tombado-na-praca-antonio-carlos.html>. Acesso em 08 jan. 2025.

¹⁴⁷ PJP restaura monumento a Bernardo Mascarenhas. *Portal de Notícias da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora*, Juiz de Fora, 04 set. 2009. Disponível em: <https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=21622>. Acesso em 08 jan. 2025.

¹⁴⁸ As postagens podem ser conferidas por meio do blog Bernardo Mascarenhas: Um homem, várias histórias - da Cedro e Cachoeira até os dias de hoje. Disponível em: <https://bernardo-mascarenhas.blogspot.com/>. Acesso em 08 jan. 2025.

Figura 183 - João Miranda. “Apenas nos preservando”, 2013.



Fonte: Blog Bernardo Mascarenhas: Um homem, várias histórias – da Cedro e Cachoeira até os dias de hoje. Disponível em: <https://bernardo-mascarenhas.blogspot.com/2013/05/o-que-perdemos-com-o-vandalismo.html>.

As reportagens e as publicações na internet evidenciam o interesse pelo monumento tanto antes quanto depois da sua derrubada e corroboram ao apelo pelo seu novo restauro. Esperamos que essa restauração dialogue com os recentes debates sobre o papel da arte pública na atualidade e seja fruto de um consenso popular, que leve em

consideração a dimensão da arte enquanto exercício da cidadania, não sendo somente resultado de uma ação arbitrária do poder público, cega às necessidades da população. Além do mais, contamos com uma geração de artistas plásticos contemporâneos capazes de ajudar a propor novos caminhos e intervenções para o monumento, integrando seu valor artístico às novas questões elencadas pelo presente.

Devemos nos atentar também para que a obra não caia no esquecimento dos “cemitérios de bronze”, os depósitos que são destino de muitas peças de bronze espalhadas pelo Brasil. Giselle Beiguelman, em sua exposição *Memória da amnésia* (2015), dispôs no Arquivo Histórico de São Paulo diversas estátuas em bronze na horizontal, obras esquecidas no depósito de monumentos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no Canindé. São peças removidas por diversos fatores, seja para restauro ou para serem realocadas, mas que acabaram permanecendo na fila de espera do retorno que nunca veio. A artista considera essa atitude uma amputação “das teias da memória coletiva”.

“Sem viés restaurador, *Memória da amnésia* não objetivava a reinserção das obras expostas no contexto urbano, até mesmo porque a maior parte delas apresentava problemas desde sua implantação. Antes, a intervenção procurava tensionar os sistemas de memória na cidade, desde a aleatoriedade na produção de seus marcos até as peculiaridades de suas instâncias de descarte de monumentos.” [...]

[...] Na horizontal, imponderáveis, aqueles fragmentos nômades convertiam-se em documentos para serem revividos como monumentos da memória da nossa amnésia.” (Beiguelman, 2019, p. 15).

Pensando no retorno do monumento a Bernardo Mascarenhas, um aspecto seu a ser valorizado é a presença das duas estátuas dos operários. Como visto no capítulo anterior, Corrêa Lima deu um aspecto inovador à sua obra, estabelecendo diálogo com uma expressão artística que glorificava o trabalho humano e a força trabalhadora industrial por meio de figuras não idealizadas, remetendo de forma mais realista às inúmeras pessoas que construam o progresso do país.

Pouco antes de entrarmos em quarentena por conta da pandemia da Covid-19, em 2020, estava em exibição no CCBM a exposição “Mulheres de Fibras”, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. Foram expostas fotografias e frases das antigas operárias da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas, trazendo um olhar sensível para essas

mulheres e dando visibilidade às suas atuações enquanto sujeitos históricos. A fotógrafa Gabriela Rodrigues deu destaque ao rosto e mãos das operárias, revelando suas identidades e valorizando a força que fazia produzir os tecidos que saíam da fábrica¹⁴⁹ [Figura 184].

Figura 184 - Imagem de divulgação da exposição “Mulheres de Fibra” postado pelo perfil do CCBM no Facebook.



Fonte: Perfil do CCBM no Facebook, 2020. Disponível em:

<https://www.facebook.com/paginadoCCBM/photos/pb.100072142716732.-2207520000/1611410655674847/?type=3>.

¹⁴⁹ As fotografias e as frases expostas foram publicadas na internet pelo perfil oficial do CCBM no Facebook devido à curta duração da exposição motivada pelo fechamento do centro cultural para a quarentena durante a pandemia. Elas podem ser acessadas por meio do link: https://bit.ly/ccbm_mulheres.

A Praça Antônio Carlos é adjacente à Avenida Getúlio Vargas em Juiz de Fora, esta via é atualmente uma das artérias do sistema de transporte urbano da cidade, interligando o centro aos bairros mais afastados, fazendo a ponte entre a casa e o trabalho de um contingente expressivo de trabalhadores. Além do mais, a praça é palco de importantes eventos culturais promovidos pelo poder público e, em todas as quartas-feiras, lá ocorre a famosa Feira Noturna da cidade, atraindo um público diversificado para o lazer, alimentação e compra de gêneros comercializados por produtores locais.

A atual posição da base do pedestal do monumento, instalado pela Prefeitura em 2023, ocorreu após recente reforma empreendida na praça, inaugurada no mesmo ano. Essa reforma reconfigurou os usos da praça, ampliando seu espaço livre para dar suporte a feiras, eventos, shows e encontro de pessoas, transformando o espaço em um complexo turístico e cultural. O atual local, de frente para a entrada da Biblioteca Municipal Murilo Mendes, foi justificado pelo projeto vencedor para a revitalização da praça¹⁵⁰:

“A estátua de Bernardo Mascarenhas foi movida para o caminho central entre o Mercado Municipal e a antiga Sede Administrativa, proposta aqui como um corredor cultural e gastronômico. A ideia é repensar o monumento sem destruí-lo, somando-se uma nova estátua em homenagem à consciência negra.” (Zulian, 2020).

Consideramos que essa troca de posição, embora justificada, provocou uma descaracterização do monumento tendo em vista que sua localização original – fazendo uma ponte entre a CTBM e a CME – estabelecia uma narrativa na paisagem histórica do seu entorno, reforçando a importância da região enquanto local de memória do processo de industrialização da cidade. A ideia de “repensar o monumento sem destruí-lo” é interessante, e somar uma nova estátua em homenagem à consciência negra é uma necessidade para aumentar a memória sobre a população negra na cidade. No entanto, não podemos perder de vista que o monumento tem ainda mais potencial se relacionado

¹⁵⁰ A revitalização da Praça Antônio Carlos se deu através de concurso nacional para seleção de anteprojeto de arquitetura promovido pelo Instituto de Arquitetos do Brasil – Minas Gerais (IAB-MG), em parceria com a Prefeitura Municipal de Juiz de Fora (MG). O projeto vencedor foi do arquiteto Henrique Zulian, ligado ao Escritório Austral Studio, sediado em Curitiba (PR). Parte do projeto pode ser acessado nos links: <https://concursofabrica.s3.amazonaws.com/documents/7778a3db19415c984e5b76c319e73220.pdf> e <https://australstudio.com/fabrica-mascarenhas/> (acessados em 14 jan. 2025).

a uma narrativa que privilegie a memória sobre luta de classes e a história do operariado da cidade, afinal, tínhamos dois operários sendo representados na base do monumento.

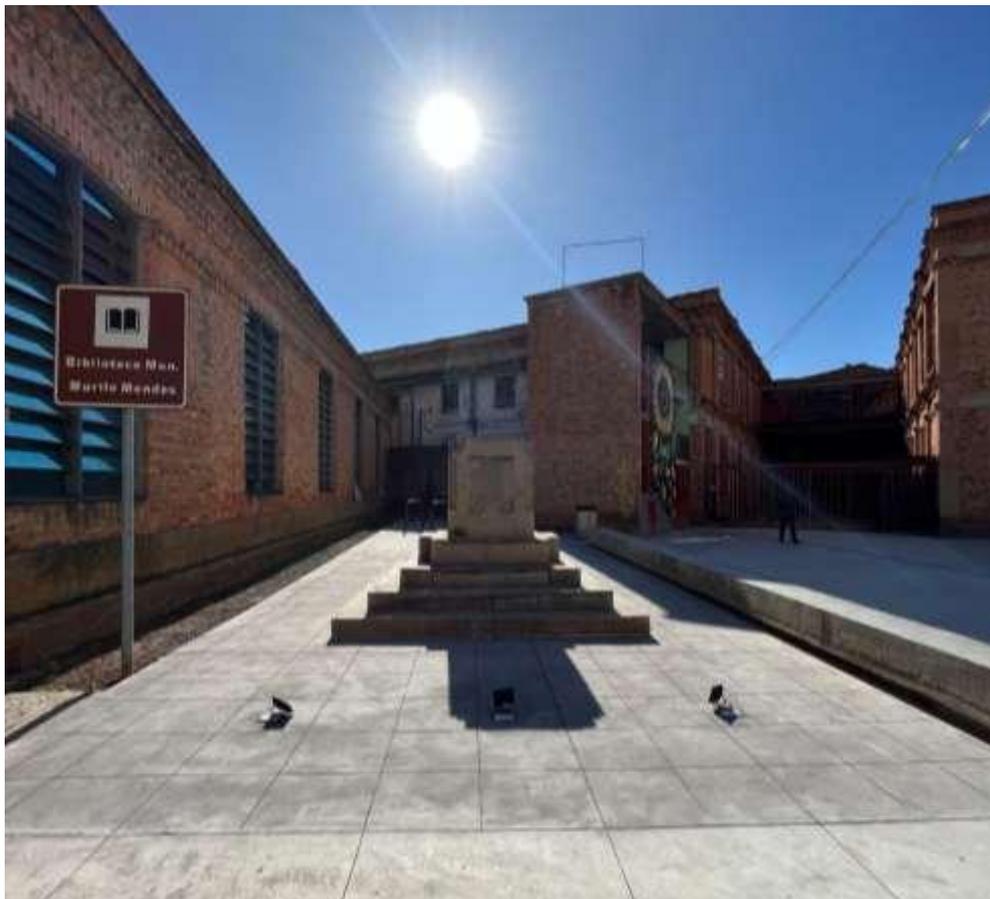
Encerramos este capítulo com uma fotografia do atual estado do monumento, apenas com a base do seu pedestal restaurada [Figura 185]. Após breve reflexão, consideramos que não há uma resposta fechada à pergunta “o que fazer com o monumento?”, seu espaço vazio abre uma gama de possibilidades para imaginarmos o futuro da obra. Contudo, ponderamos que sua presença enquanto um bem de importância do patrimônio histórico e artístico da cidade é um ponto que não deve ser olvidado, afinal, trata-se uma peça pública de um artista da gama de Corrêa Lima, cuja obra merece maior visibilidade e preservação, dada sua rica contribuição para a escultura nacional. Além do mais, a peça, enquanto memória da industrialização e do trabalho industrial em Juiz de Fora, permite inscrever no espaço público novas memórias que valorizem quem de fato elencou Juiz de Fora ao status de “Manchester Mineira”, seus trabalhadores e trabalhadoras.

Márcio Seligmann-Silva, ao resgatar a potência das teses de Walter Benjamin para os historiadores repensarem o conceito de História, atenta que

“Devemos despertar do sonho do Iluminismo, do sonho do Colonialismo, despertar para a realidade que está ao alcance de nossas mãos e teimamos em não ver. Despertar também para a nossa proximidade com passados cuja afinidade eletiva com o nosso agora permite estruturar um novo “espaço de imagem”, *Bildraum*, que estará na origem de uma nova consciência e atitude diante o mundo”. (Seligmann-Silva, 2020, p. 12-13).

A homenagem a Mascarenhas, enquanto peça de arte pública e lugar de memória, pode abrir espaço para novos olhares sobre a cidade. Assim como Achille Mbembe, repensou a modernidade sob o ponto de vista da violência racial, buscando “restituir os Negros à sua história”, o monumento restaurado – ou reescrito talvez? – tem a potência de figurar enquanto um ponto de inflexão no espaço urbano, contribuindo como uma pequena peça na restituição aos trabalhadores e trabalhadoras à sua história.

Figura 185 - Atual posição do pedestal do Monumento a Bernardo Mascarenhas na Praça Antônio Carlos.



Fonte: Ícaro Assini S. Silva, 2023.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim deste trabalho, consideramos que o *Monumento a Bernardo Mascarenhas* foi uma peça central na consolidação do núcleo histórico da Praça Antônio Carlos. A praça, cujas obras foram entregues em 1934, já contava com o projeto para a instalação de um monumento, o que foi efetivado quatro anos depois, em 1938. Como visto, a ideia de realizar uma homenagem a Bernardo Mascarenhas era antiga, já tendo sido sugerida por seu amigo Gustavo Pena ainda na década de 1920. Mas foi somente em 1936 que os planos ganham contornos mais nítidos, através da atuação de Antônio Ribeiro de Sá.

Os espaços públicos da região central de Juiz de Fora aqui analisados, suas praças e jardins, se formaram no decorrer da expansão pelos caminhos da cidade, como o Caminho Novo, a Estrada do Paraibuna, a Estrada União & Indústria e, posteriormente, as ferrovias. Os entroncamentos e as áreas adjacentes aos novos traçados passaram a sofrer o processo de urbanização e expansão territorial com diversos usos, seja para moradia, comércio ou indústria. Entre os espaços analisados, o Parque Halfeld, o Largo do Riachuelo e a Praça Antônio Carlos, percebemos que os três possuem pontos em comum.

Primeiramente, são logradouros que foram urbanizados nas diretrizes do higienismo, na intenção de tornar a cidade mais arejada, com projetos originais que incluíam ajardinamento e espaços para circulação e permanência da população. Em segundo lugar, tinham como premissa o embelezamento urbano, pois uma cidade que não parava de crescer e ganhar notoriedade em escala nacional não poderia demonstrar ares interioranos, era preciso se inspirar nas modernas reformas dos grandes centros urbanos do Brasil e do mundo, como o Rio de Janeiro e Paris. Nas três foram inaugurados bustos dedicados a homenagear figuras do passado que guardam relações com o desenvolvimento das áreas em seu entorno. Os olhares de bronze de Guilherme Halfeld, Mariano Procópio Ferreira Lage e Bernardo Mascarenhas eternizam uma *memória urbana* na cidade, seja na abertura de seus caminhos ou em seu desenvolvimento industrial.

Como nosso objeto principal foi o monumento que homenageia Bernardo Mascarenhas, nos dedicamos a uma análise mais aprofundada sobre a Praça Antônio Carlos. Seu entorno guarda relação com o processo de industrialização e modernização

da cidade, sendo um dos últimos núcleos urbanos a se conformar na região central. A presença das antigas instalações da CTBM e da CME, empresas fundadas por Bernardo Mascarenhas, fez do local o ponto propício para o erguimento de homenagem ao empresário mineiro.

O escultor que fez a obra sair do papel, José Otávio Corrêa Lima, foi escolhido pela comissão organizada pela Câmara Municipal. Corrêa Lima, no final da década de 1930, já era um artista de renome, pois já tinha sido professor e diretor na principal instituição artística do país à época, a ENBA. Percorrendo sua trajetória, vimos que o escultor foi um nome de peso na escultura nacional, sendo considerado o sucessor do mestre Rodolfo Bernardelli, estimado como o principal escultor de seu tempo. As referências de Bernardelli, somadas à constante atualização sobre a escultura europeia, fizeram de Corrêa Lima um escultor que, embora considerado mais conservador, incorporou elementos modernizantes em suas obras, como o realismo naturalista e, posteriormente, o *art déco*.

Estudos mais aprofundados sobre a vida e obra de Corrêa Lima se fazem necessários. Como nosso foco neste trabalho foi entender o monumento em sua trajetória, não entramos em análises pormenorizadas de suas obras. Mas destacamos que o escultor fornece vasto material para análises futuras. Sua atuação enquanto diretor da ENBA, a participação em outros editais para monumentos públicos através de maquetes e seus trabalhos de arte funerária são algumas das lacunas que merecem atenção em trabalhos futuros. Um caminho interessante é o acesso ao acervo pessoal da família Corrêa Lima, em Nova Friburgo (RJ), que guarda ricos subsídios para pesquisa, como cartas, esboços e moldes em gesso. No mais, compreender a obra de Corrêa Lima foi um passo para a valorização do monumento enquanto *memória artística* da arte pública brasileira na primeira metade do século XX.

No tocante às estátuas dos operários, nosso foco dentro da análise sobre o monumento, percebemos que elas deram novos contornos à obra, já que não estavam incluídas no projeto original. A idealização, provavelmente partida de negociações entre a diretoria da CTBM e a Câmara Municipal, deu maior força à imagem dos operários da indústria têxtil e forneceu os insumos necessários para o artista fazer da representação social do trabalhador o motivo principal em sua criação artística, substituindo um programa artístico mais clássico para outro de maior peso narrativo. Na década de 1930, Juiz de Fora ainda era um importante reduto industrial que contava com significativa mão-

de-obra operária. Além do mais, se conectam ao contexto das mudanças sociais e políticas vivenciadas ao longo dos anos 30 no Brasil, com as políticas de valorização do trabalhador encabeçadas por Getúlio Vargas. Como vimos, no discurso de inauguração do monumento, o prefeito Raphael Cirigliano traz à tona a figura de Vargas e exalta a importância do esforço para o trabalho. Em novembro, meses depois da sua fala na Praça Antônio Carlos, Cirigliano decreta a mudança de nome da avenida adjacente à praça, uma das principais da cidade, para Avenida Getúlio Vargas.

A conexão da imagem dos operários com seu contexto político e social foi comparada, mais detidamente, aos exemplos da França, Bélgica e União Soviética. Nos dois primeiros, ocorreu um movimento, da segunda metade do século XIX em diante, de multiplicação das imagens de trabalhadores na escultura, passando a incorporar os elementos do realismo que já estavam presentes na pintura. Já na União Soviética, o Realismo Socialista é contemporâneo ao monumento a Mascarenhas, e o monumento elaborado pela escultora Vera Mukhina para a Exposição Universal de 1937, em Paris, trouxe elementos que notamos também na posterior obra de Corrêa Lima, como o pedestal em *art déco* e a presença de um casal de trabalhadores.

Por fim, os bronzes dos operários se configuram enquanto *memória política* não só da industrialização, mas da verdadeira força que construiu a riqueza que tanto modernizou Juiz de Fora e a transformou em *Manchester Mineira*. Como a obra ainda está para ser restaurada, não intencionamos realizar julgamentos sobre o futuro que a aguarda, mas esperamos que este trabalho seja uma singela contribuição para o enriquecimento do debate sobre o que fazer com o monumento. Assim, que as tomadas de decisões possam ser embasadas por fontes e discussões acadêmicas e que seu status de bem artístico e cultural tombado seja colocado em prioridade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Jonas. O PENTÁGONO DAS ARTES: INVENTANDO A IDENTIDADE REPUBLICANA NO RIO DE JANEIRO. *Revista Ambivalências*, v. 3, n. 6, p. 212-236, jul.-dez., 2015.
- AGULHON, Maurice. Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIX e siècle. *Ethnologie française*, v. 5, Presses Universitaires de France, p. 33-56, 1975.
- AGULHON, Maurice. **Histoire vagabonde**: Ethnologie et politique dans la France contemporaine. Paris: Gallimard, v. 1, 2013.
- ALBERTO, Klaus *et al.* ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE ARQUITETURA, URBANISMO E EDUCAÇÃO: O CASO DA ESCOLA NORMAL OFICIAL DE JUIZ DE FORA. *CES Revista*, Juiz de Fora, n. 22, v. 1, p. 13-28, 2008.
- ALFONSIN, Fabiana. **Levantamento Histórico e Iconográfico do Monumento Funerário “Adalgisa, Amelinha e Octacianinho”**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Pelotas, 2011.
- ALFREDO, Maria de Fátima do Nascimento. **Diálogo neoclassicismo / romantismo na obra de Chaves Pinheiro**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- ANDRADE, Silvia M. B. V. de. **Classe operária em Juiz de Fora**: uma história de lutas (1912-1924). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 1984.
- ASSOCIAÇÃO dos Engenheiros Ferroviários. **História EFBC**. Disponível em: <https://aenfer.com.br/historia-efcb/>. Acesso em dez. 2024.
- BEDIAGA, Begonha (Org.). **“Diário do Imperador D. Pedro II (1840-1891)”**. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.
- BEIGUELMAN, Giselle. Entrevista com Giselle Beiguelman. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 3, p. 13-20, set.-dez., 2019. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/%20article/view/1305>. Acesso em dez. 2024.
- BELO, Elsa. António Augusto da Costa Mota Tio. *Arte Teoria*, Lisboa, n. 4, p. 151-164, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre cidades**. Porto Alegre: L&PM, 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda, 2020.
- BESKOW, Gabriela. A modernização da Marinha brasileira no início do século XX na visão da imprensa: os jornais O Paiz e Correio da Manhã. *Revista Navigator - Dossiê Tecnologia naval e história*: ciência, técnica e sujeitos, v. 10, n. 20, p. 43-54, dez. 2014. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/550>. Acesso em dez. 2024.

- BRINTON, Christian. **Constantin Meunier**. Nova Iorque: Redfield Brothers, Incorporated, 1914.
- BURUCÚA, José E. Entrevista a Jorge Gamarra, a propósito de sus obras que se encuentran en el espacio público. In: OLIVERAS, Elena et al. **XVIII Temas de la Academia: el arte en el espacio público**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARRASCO, Carolina V. De intervenciones y destrucciones en la Monumenta latino-americana. In: OLIVERAS, Elena et al. **XVIII Temas de la Academia: el arte en el espacio público**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.
- CARVALHO, Orsi M. de. URBANISMO NO SÉCULO XIX: O PLANO DO ENGENHEIRO DOTT PARA A CIDADE JUIZ DE FORA (MG), 1860. In: Simpósio Nacional de História da Anpuh, 23., 2006, Londrina. **Anais...** Londrina: ANPUH, 2006, p. 1-8.
- CARVALHO, Thereza Christina C.; SANTOS, Aline Lima. O passado tem futuro? Um estudo sobre a persistência dos espaços públicos. In: COSTA, Maria de Lourdes; SILVA, Maria Lais P. da (Orgs.). **Produção e gestão do espaço – 10 anos de PPGAU/UFF**. Niterói: FAPERJ; Casa 8, 2014.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “IRACEMA” DE JOSÉ MARIA DE MEDEIROS – ENTRE PINTURA HISTÓRICA E PINTURA DE PAISAGEM. Simpósio Internacional “Paisagem e iconografia nacional na América Latina”. FAU-USP, novembro, 2007. **Revista Z Cultural**, ano 7, n. 1, 2012. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/iracema-de-jose-maria-de-medeiros-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>. Acesso em dez. 2024.
- CERCHIARO, Marina Mazze. **ESCULPINDO PARA O MINISTÉRIO: arte e política no Estado Novo**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, 2016.
- CHILLÓN, Alberto M. **A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)**. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. **A “Europa dos pobres”**: Juiz de Fora na Belle-Époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.
- CHRISTO, Maraliz de C. V.; SOUZA, Maria Julieta Nunes de. **Art déco e patrimônio arquitetônico**. Juiz de Fora: ClioEdel, 1998.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. BANDEIRANTES NA CONTRAMÃO DA HISTÓRIA: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO. **Proj, História**, São Paulo, n. 24, jun. 2002, p. 307-335.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. Cultura clássica entre jaboticabeiras: esculturas no jardim do Museu Mariano Procópio. Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura: A arte e suas funções, 3., out. 2014, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Laboratório de História da Arte – UFJF, 2014.

CHRISTO, Maraliz de C. V. **UMA BATALHA CROMÁTICA: VICTOR MEIRELLES E A PASSAGEM DE HUMAITÁ**. Encontro de História da Arte da Unicamp, 11., out. 2015. **Anais...** Campinas: CHAA-Unicamp, 2015.

CLARK, Toby. The ‘new man’s’ body: a motif in early Soviet culture. In: BOWN, Matthew Cullerne; TAYLOR, Brandon (Orgs.). **Art of the Soviets: Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992**. Manchester University Press: Manchester; Nova Iorque, 1993.

CORDOVIL, Wilton D. **Do Caminho Novo a Manchester Mineira: as dinâmicas sócio-espaciais da gênese e evolução do município de Juiz de Fora no contexto regional da Zona da Mata Mineira**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013).

CORREIA, Telma de Barros. Art déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 47-104, jul.-dez. 2008.

COSTA, Carina Martins; DAIBERT JÚNIOR, Robert. SENTIDOS DO PASSADO: VISÕES DA HISTÓRIA NACIONAL NAS GALERIAS DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. In: Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História, 9, Florianópolis, 18-20 abr. de 2011. **Anais...** Florianópolis: 2003, p. 1-19.

COSTA, Rafael Navarro. A Revolução de 1930 e a mudança política no Estado do Rio de Janeiro. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 19., 2020, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2020, p. 1-8.

COLCHETE FILHO, Antônio F.; RIBEIRO, Tiago G.; NASCIMENTO, Victor Hugo G. Transformações urbanas em Juiz de Fora/MG: a Avenida Barão do Rio Branco e a história da cidade. **Redes**. Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul, v. 22, n. 1, jan-abr., 2017.

DAZZI, Camila. A Associazione Artistica Internazionale di Roma - sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aairoma.htm>. Acesso em out. 2024.

DINIZ, Anamaria. **O itinerário pioneiro do urbanista Attilio Corrêa Lima**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, 2015.

DUARTE, Felipe M. DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E EXPANSÃO URBANA: JUIZ DE FORA (1850-1900). **Revista Faces de Clio**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 58-70, jan.-jun., 2015.

DUQUE, Raiane R. **Urbanização e ferrovia: questões da forma urbana em Juiz de Fora de 1870 a 1929**. Dissertação (Mestrado em Ciências, na Área de Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 2019.

ESTEVES, Lucio d’Alva Albino (Org.). **Album do Município de Juiz de Fora**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915.

FASOLATO, Jorge Douglas A. **Estrada União e Indústria: paisagem, intervenção e fotografias de Revert Henry Klumb na perspectiva de uma rota cultural**. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Fundação Casa de Rui Barbosa, 2020.

GERVILLA, Lucas R.; LEOTE, Rosangella; REYES, Jorge R. Operário e mulher kolkosiana: a principal obra de Vera Mukhina. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.10, n.30, p. 65-88, out.2017-jan.2018

GABLER, Louise. Estrada de Ferro D. Pedro II. **Memória da Administração Pública Brasileira**. 11 de novembro de 2016. Disponível em: <https://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/317-estrada-de-ferro-d-pedro-ii>. Acesso em 03 de maio de 2024.

GALVÃO, Alfredo. NOTAS SOBRE AS MOLDAGENS EM GESSO DA E. N. B. A. DA U. B. In: ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFRJ. **Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1957, p. 128-131.

GENOVEZ, Patrícia F. A viagem enquanto forma de poder: a viagem de Pedro II e a inauguração da rodovia União e Indústria, em 1861. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 161-180, 1998.

GOMES, A. M. de C. **A invenção do trabalhismo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

HARTOG, François. **Crer em história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

HOHEISEL, Horst. Perforaciones de exploración. Un monumento descentralizado para Eduard Rosenthal Counter-monuments / Contramonumentos. In: OLIVERAS, Elena et al. **XVIII Temas de la Academia: el arte en el espacio público**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.

HUNISAK, John M. Images of Workers: From Genre Treatment and Heroic Nudity to the Monument to Labor. In: FUSCO, Peter; JANSON, H. W. (orgs.). **The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980.

IGEA, Juan Pimentel. Agalmatofobia (el odio a las estatuas). In: OLIVERAS, Elena et al. **XVIII Temas de la Academia: el arte en el espacio público**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.

INSTITUTO PÓLIS. **Patrimônio, memória e diversidade: Um olhar antirracista sobre monumentos da cidade de São Paulo**. São Paulo: Instituto Pólis; Governo do Estado de São Paulo, 2023. Disponível em: https://polis.org.br/wp-content/uploads/2023/02/patrimonio_memoria_diversidade_versao_divulgacao_09fev23.pdf. Acesso em jan. 2024.

KLUMB, Henry. **Doze horas em diligencia: guia do viajante de Petrópolis e Juiz de Fora**. Typographia do Comercio: Rio de Janeiro, 1852. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/47137>. Acesso em maio de 2024.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, out./dez. 2010.

KNAUSS, Paulo. Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. **Revista Tempo e Argumento**, vol. 1, n. 1, janeiro-junho, 2009, p. 17-29.

KNAUSS, Paulo. AS FORMAS DA IMAGINÁRIA URBANA: ESCULTURA PÚBLICA NO BRASIL. In: ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., João Pessoa, 2003. **Anais...** João Pessoa: ANPUH, 2003, p. 1-9.

KNAUSS, Paulo. O descobrimento do Brasil em escultura: imagens do civismo. **Proj. História**, São Paulo, n 20, abril de 2000.

LAMAS, Fernando Gaudereto; OLIVEIRA, Luís Eduardo de. AS VICISSITUDES DA ESCRAVIDÃO E DA IMIGRAÇÃO EM MINAS GERAIS: A COMPANHIA UNIÃO E INDÚSTRIA, OS ESCRAVOS E OS ALEMÃES (1852-1879). In: **3º ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL**, n. 3, 02 a 04 de maio de 2007, Porto Alegre. Disponível em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos3/fernando%20lamas%20e%20luiz%20eduardo.pdf>. Acesso em 10 de fev. 2022.

LEAL, Elisabete da C. **Filósofos em tintas e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

LIBORIO, Douglas de Souza. **Palácio Tiradentes: arte e política no Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Teixeira Gráfica, 2024.

LIMA, Junia de Souza. **DE MENINAS FIANDEIRAS A MULHERES OPERÁRIAS: A INSERÇÃO DA MÃO-DE-OBRA FEMININA NA COMPANHIA DE FIAÇÃO E TECIDOS CEDRO E CACHOEIRA (1872-1930)**. Dissertação (Mestrado em Educação Tecnológica) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, 2009.

MACHADO, Eduardo de Paula. **A construção de uma memória familiar no Museu Mariano Procópio: o mausoléu da família Ferreira Lage**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

MALIN, Mauro. Carlos, Antônio. In: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)**. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CARLOS,%20Ant%C3%B4nio.pdf>. Acesso em 10 jan. 2025.

MARCOVITCH, Jacques. Pioneiros e Empreendedores: **A Saga do Desenvolvimento no Brasil** – Vol. 3. São Paulo: EdUSP; Editora Saraiva, 2007, p. 95-124.

MENEGUELLO, Cristina; BENTIVOGLIO, Julio (Orgs.). **Corpos e pedras: Estátuas, monumentalidade e história**. Vitória: Editora Milfontes, 2022.

MOREIRA, Danielle Couto. **Arquitetura ferroviária e industrial: o caso das cidades de São João Del-Rei e Juiz de Fora (1875-1930)**. Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 2007.

NEGRO, Carlos del. Um escultor fluminense. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. **Arquivos da Escola de Belas-Artes**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano XIV, n. 14, p. 17-44, agosto de 1968.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NORDENFLYCHT, José. Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público. *In*: OLIVERAS, Elena et al. **XVIII Temas de la Academia: el arte en el espacio público**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.

OLENDER, Marcos. **Ornamento, Ponto e Nó: Da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri**. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Funalfa, 2011.

OLIVEIRA, Luís Eduardo de. A CONSTITUIÇÃO DO NÚCLEO URBANO DE JUIZ DE FORA E A SUA GRADUAL TRANSFORMAÇÃO EM PRINCIPAL CENTRO COMERCIAL E MANUFATUREIRO DA PROVÍNCIA DE MINAS GERAIS. *In*: Usos do Passado – Encontro Regional de História da Anpuh-RJ, 12, Rio de Janeiro, 2006. **Anais...** Rio de Janeiro: Anpuh-RJ, 2006.

OLIVEIRA, Luís Eduardo de. **Os trabalhadores e a Cidade: a formação do proletariado de Juiz de Fora e suas lutas por direitos (1877-1920)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

OLIVEIRA, Paulino de. **História de Juiz de Fora até 1950: edição comemorativa pelos 170 anos da Câmara Municipal de Juiz de Fora**. 3. ed. Juiz de Fora: Câmara Municipal de Juiz de Fora, 2023.

PARQUE Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. **Corrêa Lima: de São João Marcos para o mundo**. Youtube, 16 set. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=__sbIRS0Bcg&t=3s. Acesso em 17 jul. 2024.

PAULA, Ricardo Z. A. de. ... **E do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais emerge a ‘Manchester Mineira’ que se transformou num “baú de ossos”**. **História de Juiz de Fora: da vanguarda de Minas Gerais à “industrialização periférica”**. Tese (Doutorado em Economia) – Universidade Estadual de Campinas, 2006.

PINTO, Rogério Rezende. **ALFREDO FERREIRA LAGE, SUAS COLEÇÕES E A CONSTITUIÇÃO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO – JUIZ DE FORA, MG**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

Primeira Ferrovia do Brasil (E.F. Mauá). **Memória do Transporte Brasileiro**. 2024. Disponível em: <https://memoriadotransporte.org.br/galeria/inauguracao-da-primeira-ferrovia-do-brasil-e-f-maua/>. Acesso em 03 de maio de 2024.

RABELLO, Rafaella P. **Micronarrativas de memórias e a virtualização da experiência de passado na cidade de Juiz de Fora**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

RANGEL JÚNIOR, Vitor Hugo V. **PARQUE HALFELD E PRAÇA DA ESTAÇÃO, JUIZ DE FORA-MG: UMA LEITURA HISTÓRICA, PAISAGÍSTICA E URBANÍSTICA**. Dissertação (Mestrado em Ciência Florestal) – Universidade Federal de Viçosa, 2006.

REGENBERG, David D. O monumento ao Marechal Floriano Peixoto (1910) e a construção do imaginário republicano. **Temporalidades – Revista de História**, ed. 24, v. 9, n. 2, mai./ago. 2017.

RICCI, Claudia Thurler. Sob a inspiração de Clio: O Historicismo na obra de Morales de los Rios. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mlr_ctr.htm. Acesso em nov. 2024.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Thereza C; SANTOS, Aline L. Entes Públicos e Privados no Planejamento e na Produção do Território: O Caso de Juiz de Fora. In: Encontros Nacionais da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 14, Rio de Janeiro, maio de 2011. **Anais...** Rio de Janeiro: 2011, n.p.

SILVA, Maria do Carmo C. da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, n. 8, p. 63–71, 2021.

SILVA, Maria do Carmo C. da. **Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República.** Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2011.

SINGULANE, Dalila Varela. Memória e imaginários: estudo sobre a composição do Patrimônio Cultural material de Juiz de Fora (MG). **Temporalidades – Revista de História**, ed. 32, v. 12, n. 1, p. 303-324, Jan./Abr., 2020.

SOUZA, Milena A. PAISAGEM E FERROVIA: O Caso da Praça da Estação de Juiz de Fora - MG. In: Colóquio Latinoamericano sobre Patrimônio Industrial, 6., Encontro Internacional sobre Patrimônio Ferroviário, 6., São Paulo, 2012. **Anais...** São Paulo: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2012, n.p.

TEIXEIRA-DA-SILVA, Rafael Henrique *et al.* Patrimônio Carcerário e Turismo: Trilhando Novos Caminhos. **Rosa dos Ventos**, Caxias do Sul, v. 13, n. 2, p. 308-320, abr.-jun., 2021.

THOVEZ, Enrico. Artisti contemporanei: Davide Calandra. **Emporium**, n. 89, mai. 1902. Disponível em: https://www.pilloledarte.net/Emporium/Calandra_1902_2.aspx. Acesso em dez. 2024.

TIFENTALE, Alise. Women at Work: Artistic production, gender, and politics in Russian art and visual culture. In: KIM? CONTEMPORARY ART CENTER, 12 jun. 2014, Riga, Letônia. **Anais eletrônicos [...]**. Nova Iorque: City University of New York, The Graduate Center, 2014.

TRIBUNA de Minas. **Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly.** Juiz de Fora, 2024. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/acervo/museus/03-01-2019/instituto-teuto-brasileiro-william-dilly.html>. Acesso em dez. 2024.

UHLE, Ana Rita. Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 23, n. 2, 2015, p. 139-163.

VALLADARES, Mario. Teixeira Soares. **Revista das Estradas de Ferro**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 120, 15 jul. 1930, p. 317-323.

VAZ, Aline Choucair. **A escola em tempos de festa: poder, cultura e práticas educativas no Estado Novo (1937-1945).** Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

VAZ, Alisson Mascarenhas. **Bernardo Mascarenhas: desarrumando o arrumado.** Um homem de negócios do século XIX. Belo Horizonte: Cia. de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, 2005.

VIANA, Fabricio. **Monumentos, esculturas e espaço público - a imaginária urbana em Juiz de Fora, MG (1906-2016)**. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

WEISZ, Suely de Godoy. Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/rb_sgw.htm>. Acesso em ago. 2021.

WILSON, Sarah. The Soviet Pavilion in Paris. In: BOWN, Matthew Cullerne; TAYLOR, Brandon (Orgs.). **Art of the Soviets: Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992**. Manchester University Press: Manchester; Nova Iorque, 1993.

ZULIAN, Henrique; AUSTRAL STUDIO. **Fábrica Mascarenhas** (Projeto arquitetônico). Curitiba: Austral Studio, 2023. Disponível em: <https://concursofabrica.s3.amazonaws.com/documents/7778a3db19415c984e5b76c319e73220.pdf>. Acesso em jan. 2025.

APÊNDICE A – Fontes primárias

Arquivo Central da UFJF

CARVALHO, Menelick. **A Prefeitura de Juiz de Fora em 1934**: Relatório apresentado ao Governo do estado. Juiz de Fora: Estabelecimento Graphico Companhia Dias Cardoso, 1935.

CARVALHO, Menelick. **Administração Municipal**: Do Diário de um prefeito em comissão – Episódios, observações e estudos de problemas locais. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1940.

CARVALHO, Menelick. **Juiz de Fora e sua administração em 1933**: Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Benedicto Valladares Ribeiro, Interventor Federal no estado de Minas Gerais. Juiz de Fora: Estabelecimento Graphico Companhia Dias Cardoso, 1934.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA. **Decretos-Leis e Decretos de 1938 e 1939**. Juiz de Fora: Tipografia Brasil, 1940.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA. **Resoluções e Decretos (17 de outubro de 1936 – 8 de novembro de 1937)**. Juiz de Fora: Editora Mineira S/A, 1939.

SÁ, Antônio Ribeiro de. **Juiz de Fora**: comentários sôbre Administrações do Município (1936-1950). Juiz de Fora: Oficinas Gráficas da Sociedade Propagadora Esdeva, 1969.

Arquivo Histórico de Juiz de Fora

AHJF. Ata da sessão de 02 de agosto de 1937 da Câmara Municipal de Juiz de Fora. Volume 226, fls. 140-142.

AHJF. Ata da sessão de 25 de outubro de 1937 da Câmara Municipal de Juiz de Fora. Volume 226, fls. 170-172.

AHJF. Ata da sessão de 27 de outubro de 1937 da Câmara Municipal de Juiz de Fora. Volume 226, fls. 172-173.

AHJF. Ata da sessão de 29 de outubro de 1937 da Câmara Municipal de Juiz de Fora. Volume 226, fls. 173-174.

AHFJ. *Diário Mercantil*, ed. 7.586, 31 de maio de 1938.

AHJF. *Diário Mercantil*, ed. 7587, 1 jun. 1938.

Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage

FUNALFA. PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Processo de tombamento N° 3022/2000 – Tombamento de monumentos em praças públicas, 01. Processos híbridos.

FUNALFA. PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Processo de tombamento N° 3649/1982 – Instalações da Fábrica Bernardo Mascarenhas.

FUNALFA. PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Processo Nº 544/2011 – Bustos e monumentos – históricos, localização e identificação.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A Noite (Suplemento), ed. 16, 1930.

A Noite, ed. 921 jan. 1939.

A Noite, ed. 9.681, 22 jan. 1939.

A Noite, ed. 9.683, 24 jan. 1939.

A Noite, ed. 9.684, 25 jan. 1939.

Don Quixote, ed. 93, 1899.

Fon-Fon, ed. 11, 14 mar. 1925.

Gazeta de Notícias, ed. 229, 1907.

Gazeta de Paraopeba, ed. 1428, 5 set. 1936.

Gazeta de Paraopeba, ed. 1510, 03 abr. 1938.

Ilustração Brasileira, ed. 30, 1923.

Ilustração Brasileira, ed. 38, jun. 1938.

Ilustração Brasileira, ed. 39, 1938.

Ilustração Brasileira, ed. 40, ago. 1938.

Ilustração Brasileira, ed. 43.

Ilustração Brasileira, ed. 94, abril de 1913.

Ilustração Brasileira ed. 220, 1953.

Ilustração Brasileira, ed. 233, dez. 1954.

Kosmos, ed. 1, 1906.

Kosmos, ed. 9, 1907.

O Malho, ed. 7, nov. 1902.

O Malho, ed. 64, 1945.

O Malho, ed. 87, 14 mai. 1904.

O Malho, ed. 213, 13 out. 1906.

O Malho ed. 353, 1909.

O Paiz, ed. 6221, 20 out. 1901.

O Paiz, ed. 6235, 5 nov. 1901.

O Paiz, ed. 9177, 19 nov. 1909.

O Paiz, ed. 10087, 19 mai. 1912.

O Pharol, ed. 109, 9 mai. 912.

O Pharol, ed. 113, 14 de mai. de 1912.

O Pharol, ed. 305, 25 dez. 1907.

Renascença, ed. 45, nov. 1907.

Revista da Semana, ed. 15, 1941.

The Brazilian Review, ed. 94, abr. 1908.